

Žarko Paić

Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet, Savska cesta 24, HR-10000 Zagreb
zarko.paic@ttf.hr

Tehnika i duša

José Ortega y Gasset i pitanje o smislu umjetnosti

Sažetak

Autor u razmatranju polazi od postavke da je svrstavanje Ortege y Gasset i njegove filozofije života u mislioe konzervativne kritike kulture izgubilo svoju vjerodostojnost. Radi se o autentičnome nastojanju rehumaniziranja svijeta polazeći od ideje o kraju modernosti i napretka zapadnjačke civilizacije. Ortega y Gasset je pitanje o smislu umjetnosti izveo u svezi s razmatranjem o biti tehnike. Pritom je autonomija djela moderne umjetnosti i suverenost događaja suvremene umjetnosti ono što više ne odgovara na izazove tehničke samofabrikacije svijeta. Čovjek nije u središtu svijeta, kao što svijet nije više predmetom neutralne filozofije izvan onoga što određuje postajanje života samoga kao projekta egzistencije. U iscrpnoj analizi dehumanizacije umjetnosti i tehničke konstelacije bitka u 20. stoljeću, autor pokazuje da je Ortega y Gasset uz Heideggera dalekosežno shvatio kako se drama ljudskoga života ne može više razumjeti drukčije negoli iz iskustva vitalnoga uma s onu stranu racionalizma i psihologizma modernih znanosti. Povijesnost slobode otvara mogućnost da umjetnost otvori drukčije razumijevanje života od metafizičkoga razlikovanja uma i tjelesnosti. No, kada se u doba posthumanoga stanja tehnički karakter egzistencije stvara iz logike »umjetnoga uma« (A-intelligence) tada je ravnodušnost prema umjetnosti postala druga strana ljudske sudbine. Stoga je potrebno iznova promisliti alternativu metafizičkome mišljenju Zapada u onome što dolazi s pojmom duše i njezine nesvodljivosti na bilo kakvu tehniku i tehnologiju.

Ključne riječi

José Ortega y Gasset, dehumanizacija, umjetnost, tehnika, metafizika, vitalni um, egzistencija, duša

Uvod

U sljedećem razmatranju analiza će se usmjeriti na problem *dehumaniziranja umjetnosti* i na pitanje o tehnici unutar metafizičkoga sklopa svijeta kakvim ga misli Ortega y Gasset. Oba spisa u kojima se razvijaju ove ideje su danas još više izazovnijim za tumačenje negoli u cijelom 20. stoljeću. Razlog leži u tome što se suvremena umjetnost razvila do posvemašnje dehumanizacije. Dospjela je u *posthumano stanje*.¹ Sada problem estetskoga suda o djelu/događaju niti konstrukcija tijela kao estetskoga objekta više nisu u središtu pozornosti. Umjesto toga, susrećemo se s pitanjem o prelasku estetskoga kao tehničkoga u novo područje proizvođenja samoga života. S onu stranu »prirode« i bioloških uvjeta egzistencije nalazi se iskustvo pulsirajućega života.

¹

Žarko Paić, *Posthumano stanje: Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*, Litteris, Zagreb, 2011.

Već je iz ovoga bjelodano da je Ortega y Gasset na specifičan način, katkad i namjerno »populistički« s obzirom na diskurs njegovih djela namijenjenih masovnoj publici, bio možda jedini mislilac koji je prije Heideggera u 20. stoljeću otvorio mogućnost mišljenja izvan metafizičkih okvira tradicionalne filozofije. Izveo je to tako što je u umjetnosti i tehnici razabrao budućnost ljudskoga življenja kao stvaralačke drame bitka s neskrivenim potencijalima povijesnosti mišljenja. Govoriti o *dehumaniziranju umjetnosti bez* »razmišljanja o tehnici« znači ne orijentirati se u vlastitome vremenu; znači isto tako izgubiti mogućnost stvaranja alternative koje su danas potrebnije od »kruha nasušnoga«; znači, naposljetku, ne vidjeti ono što se sprema već od samoga početka novoga vijeka i u modernosti oduzima dah svojom čudovišnom svezom udivljenja i agonije onoga zbiljskoga. Što, dakle, ako se sveza umjetnosti kao tehnike u novome razumijevanju ovih starih pojmova od Grka do suvremenosti, *poiesisa* i *téhne*, više ne može misliti iz metafizičkoga samorazumijevanja njihova odnosa, nego zahtijeva obrat u samoj biti odnosa i onoga što se u toj konstelaciji zbiva s biti umjetnosti i biti tehnike kada čovjek više nema svoju ideju i kada se ideja napretka zapadnjačke civilizacije više ne pokazuje smislenim putokazom prema budućnosti? Kraj ideje čovjeka označava ujedno i kraj humanizma. Iako se ovo dvoje tek u Heideggerra izričito dovode u svezu unutar pitanja o kraju metafizike valja pokazati koliko je i na koji način to bila i preokupacija Ortege y Gasset. Pojam ideje čovjeka pretpostavlja smislenost unutar metafizičkoga sklopa bitka–Boga–svijeta. Kada se taj sklop razara, čovjek unatoč svojemu povlaštenome položaju vladatelja nad bitkom ili subjekta više nema svoje »mjesto« i »boravište« u svijetu. Je li suvremena umjetnost upravo pokazatelj takvoga stanja?

1. Bit umjetnosti i njezina sudbina u tehničkome svijetu

1.1.

Autonomija moderne umjetnosti jest ono što Arthur Rimbaud u *Sezoni u paklu* (*Saison en enfer*) neopozivo zahtijeva od novoga doba slobode i napretka: *Treba biti apsolutno moderan!* Autonomija je negativna sloboda djela kao tijela umjetničkoga eksperimenta sa životom uopće. U singularnome projektu pojedinca zbiva se preokret. Granica se nalazi u tome što umjetnost ne može biti autonomna bez volje ili želje za životom kao modernom konstrukcijom »nove prirode«. Zbog toga uvodim u razumijevanje aporija cjelokupne suvremene umjetnosti sljedeće. *Autonomija* kao ideja pripada modernosti s njezinim kultom novoga u smislu linearnoga »razvitka« i »napretka«. *Suverenost* kao ideja pripada jazu ili bezdanu u samoj povijesnoj avangardi. A ona se raspada onog časa kada umjesto društva i njegove konstrukcije u središte dolazi problem što ga upravo Ortega y Gasset svojom »filozofijom života« definira kao stvaralački projekt osmišljavanja egzistencije »odozgo«. Otuda uputstvo u meditacijama o Don Quijoteu o nužnosti drukčijega pristupa zagonetci života. Ona se ne može rasključati bez sposobnosti vitalnoga uma u prolasku kroz kristale vremena. Život je u svojoj suverenosti izvan logike autonomije uma i njegovih pravila. Stoga se vladavina nad životom ne može razviti iz ideja niti iz načela, od Platona do Leibniza, već iz povijesnoga vodstva samoga života kao *drame bitka*.²

Moderna se konstrukcija mora pojaviti u liku nečega što već na početku 20. stoljeća izaziva dihotomije i paradoksalne učinke prijema umjetnosti u promatrača. Radi se o ideji povijesne avangarde koja ima svoja dva lica: (1) estetsku formu masovne kulture novoga industrijskoga društva i (2) kritički potencijal

elite koja nasljeđuje *paideiu* humanizma iz doba renesanse i prosvjetiteljstva tako što modernoj umjetnosti podaruje jezik visoka stila. Utoliko je u pravu Giorgio Agamben kada govori o dvije strategije estetike nastale iz avangardne (de)konstrukcije moderne umjetnosti. Prva je Duchampova i ona umjetnošću nastoji promijeniti život. Druga je, pak, Warholova i ona život nastoji upisati u estetsku formu umjetnosti. U oba slučaja suočavamo se s aporijom utemeljenja ili rastemeljenja biti umjetnosti.³ Kada se umjetnost utiskuje u život onda oboje gube vlastitu bit. A kada se život transformira u djelo/događaj umjetnosti tada se zbiva pseudo-sinteza života i umjetnosti u formi estetskoga objekta bez dubljega značenja. Drugim riječima, značenje umjetničkoga djela je poput jezika u pragmatičnome stanju *know-how*. Ono je kontekstualno, ovisno od uporabe i korisnika. U krajnjem slučaju sam jezik pokazuje nemogućnost razumijevanja suvremene umjetnosti bez refleksije ili komentara onoga što »se događa«. Ako se prihvati postavka Konrada Paula Liessmanna da Ortega y Gasset u analizi ovog problema ne polazi iz estetskoga, već iz »sociologijskoga gledišta«, kako to izričito stoji već na početku njegova nastojanja da pruži okvire za jednu drukčiju »sociologiju umjetnosti«,⁴ onda je očito da njegovo razvijanje pojma *dehumaniziranja umjetnosti* u pozadini ima nešto paradoksalno. Masovna publika ili puk, naime, ne uživa u toj »novoj« umjetnosti. Uskraćuje joj gotovo posve svoje povjerenje. Površan pogled u razvitak suvremene umjetnosti ovu bi prosudbu mogao u isti mah potvrditi i ne potvrditi. Ovdje se ne radi o normativnome sudu, već o faktičnome stanju s odnosom umjetnosti i promatrača u tradicionalnome estetskome smislu od Kanta do Bourdieua, primjerice.

Ne zaboravimo da najznačajniji umjetnik ruske avangarde Kazimir Maljevič u svojem *Manifestu suprematizma* tvrdi da »nova« umjetnost koja dolazi s idejom radikalnoga raskida s prošlošću nije drugo negoli »nova«, što samo znači da je drukčija u načinu vlastita utemeljenja od klasične i moderne umjetnosti koja joj je prethodila. Ona nije ni bolja ni lošija, jer su to tek estetske kategorije normiranja ili vrijednosti.⁵ Umjesto toga, umjetnost koju Ortega y Gasset naziva modernom, a vidjet ćemo da je to ujedno i avangardna i suvremena umjetnost, ona koja se ne zasniva tek u autonomiji umjetničkoga djela nego u suverenosti životnoga projekta egzistencije, ima svoja ishodišta u onome što pripada filozofiji i znanosti novoga vijeka. Oboje su, pak, kao i u Heideggera, ništa drugo negoli već ubačeni u stroj subjektivnosti čija se metafizička zagonetka razotkriva s prodorom tehničkoga razumijevanja bitka.⁶ Dvoznačnost moderne umjetnosti pokazuje se u tome što je ona i pokret pobune protiv postojećega društvenoga poretka liberalno-demokratske »dosade« kapitalizma rane moderne, ali isto tako i opravdanje njegovih znanstveno-tehničkih inovacija. Umberto Eco skovao je pojam za estetsku modernu i njezin korak do suverenosti radikalnoga događaja života s obzirom na povijest europske avangarde prve polovine 20. stoljeća i onoga što će se dogoditi s neoavangar-

2 José Ortega y Gasset, »La idea de principio en Leibniz«, u: *Obras completas*, sv. IX, Revista de Occidente – Alianza Editorial, Madrid, 1983., str. 929–1177.

3 Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, Stanford University Press, Stanford, 1999.

4 Konrad Paul Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst: Eine Einführung*, WUV, Beč, 1999., str. 160.

5 Vidi o tome: Boris Groys, *Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie*, 3. izd., S. Fischer, Frankfurt/M., 2004.

6 Vidi o tome: Antonio Diéguez Lucena, »Thinking About Technology, But... In Ortega's Or Heidegger's Style?«, *Argumentos de Razón Técnica*, br. 12/2009, str. 99–123.

dom 1960-ih i 1970-ih godina. Umjetnici koji pripadaju tom dvoznačnome pokretu su stoga i »apokaliptičari« i »integrirani«. ⁷

Bez obzira na »sociologijsku« pozadinu analize biti umjetnosti u moderno doba o kojem piše Ortega y Gasset, budući da je ogled naslovljen *Dehumanizacija umjetnosti (La deshumanización dell Arte)* objavljen 1925. godine, valja podsjetiti da pojam društva s kojim ovdje imamo posla nije daleko od Heideggerova uvida da je industrijsko društvo rezultat moderne subjektivnosti. ⁸ Samo je razlika spram Heideggera u tome što Ortega y Gasset ne razvija ideju subjektivnosti i otuda objektivnosti iz tehničke konstelacije novoga vijeka kao uvjeta mogućnosti nastupanja moderne industrije uopće. Da pojednostavimo: Heidegger u biti tehnike razabire povijesno-epohalnu konstelaciju iz koje se sve drugo uvjetuje i određuje. To isto tako vrijedi i za umjetnost koja se od novoga vijeka estetski utemeljuje u »doživljaju« i »ukusu«. Ortega y Gasset dopušta mogućnost interakcije između tehnike i ljudske subjektivnosti. Stoga mu se pojam društva pojavljuje u znaku slobode prolaza između tehnodeterminizma i socijalnoga indeterminizma. U slučaju analize umjetnosti iz »sociologijskoga gledišta« radi se o prelasku iz jednoga stadija povijesnoga »razvitka« i »napretka« u drugi. To je onaj s kojim otpočinje razdoblje nasilne političke transformacije modernog građanskoga društva. Ulazak u ovo razdoblje označava vladavinu mase u značenju čiste kontingencije snage kao kvantiteta i njemu pridruženoga pojma jednakosti. Masa postaje stvaralačkim načelom razaranja elitarnoga shvaćanja povijesti. Moderno je društvo stoga, iako rascijepljeno na dva pola, u biti jednoznačno i jednosmjerno. Njegova je temeljna značajka masovna proizvodnja unificiranoga života prema modelu tehnički organizirane racionalnosti. Masa ne predstavlja fizikalizam života prenijet u kolektivnu dimenziju ljudske egzistencije. Umjesto toga na djelu je načelo bez transcendentalnoga uporišta u povijesti metafizike. Bezmjernost i kvantitet, gola snaga i dinamizam moći ne proizlaze više iz božanski usmjerena stvaralaštva kao *creatio ex nihilo*. Moć mase, posve suprotno, zasniva se u njezinoj posvemašnjoj mogućnosti »razvitka« i »napretka« iz logike znanstveno-tehničke racionalizacije svijeta. Gotovo se može kazati da je masa broj plus uvećanje snage na kvadrat. Ova formula sjedinjuje ajnštajnovsku opću teoriju relativnosti svemira s mekluanovskom implozijom informacija.

U mnogo čemu postoje dodirne točke između Ortege y Gasset i Martina Heideggera, pa tako i u shvaćanju masovnoga načina ljudske egzistencije. Dok, naime, Ortega y Gasset svoju teoriju moći čovjeka-mase izvodi iz antropologijsko-sociologijskih izvora, pokazujući promjene u značenju odnosa snaga pojedinca kao subjekta i društvene kolektivnosti, za Heideggera se radi o ontologijsko-egzistencijalnome načinu kojim se tubitak (*Dasein*) kao bitak-u-svijetu (*In-der-Welt-Sein*) pojavljuje u neautentičnoj formi onoga »bezličnoga se« (*das Man*). Kao i u svemu drugome, a vidjet ćemo da je to osobito prisutno u promišljanju tehnike, između Ortege y Gasset i Heideggera postoji unutarnji dijalog, upadljiva blizina strujanja mišljenja, ali i nepremostive razlike. U drugim razgovorima na konferenciji u Darmstadtu 1951. godine, gdje su obojica imala izlaganja o pojmu prostora i biti čovjeka u proizvođenju svijeta, pokazala se upravo ta blizina i razmak u shvaćanju vremena i tehnike. ⁹ Ako čovjek-masa jest proizvod modernoga društva, onda je njegova subjektivnost posvjedočena u modernoj umjetnosti kao apstrakcija i kao dehumanizacija prostora-vremena u kojem se događa svijet uopće.

1.2.

U *Pobuni masa* iz 1930. godine, pet godina nakon objavljivanja ogleda *Dehumanizacija umjetnosti*, Ortega iznosi nešto što se čini presudnim za svako

daljnje shvaćanje odnosa umjetnosti i tehnike u moderno doba. Štoviše, iz toga se tek može vidjeti zašto više nemamo ideju čovjeka koja bi mogla biti prihvatljivom i dostatno fluidnom za buduće radikalne promjene svijeta. Budući da se u 19. stoljeću zbiva sklop događaja, koji će pridonijeti nastanku čovjeka-mase u svojem ozbiljenju kao »brutalne činjenice«, onda je razvidno da se istodobno stvara i pojam svijeta i života s kojim se operabilno postupa još i danas. Ovo je iznimno važno jer ocrtava odnos Ortege y Gasset spram mogućnosti da se umjetnost i tehnika razumiju iz jedne drukčije perspektive negoli je to prisutno u Heideggerovu povijesnome mišljenju bitka kao događaja:

»Taj novi svijet omogućila su tri načela: liberalna demokracija, znanstveno eksperimentiranje i industrijalizam. Dva posljednja mogu se svesti na jedno: tehniku.«¹⁰

Ako još pojednostavimo ono što Ortega y Gasset ovdje postavlja kao *credo* radikalne modernosti s nastankom masovnoga društva, možemo reći da su politika, znanost i tehnika tri temeljne moći oblikovanja svijeta. U njemu se pojavljuje novi subjekt kao čovjek-masa i njegova želja ili volja za životom primjerenim dinamizmu akcije. Podrijetlo riječi 'pokret' kojim označavamo avangardnu umjetnost 20. stoljeća valja potražiti u dinamizmu i aktivizmu političkih pokreta 19. stoljeća od anarhosindikalizma do radničkih pokreta i pokreta za prava žena. Društvena angažiranost iziskuje totalnoga čovjeka-mase. Pojedinaac, doduše, čini bit modernoga društva. No, njegova je »funkcija« da bude na usluzi kapitalističkome poretku profita samo kao ornament formalne slobode izbora. Stoga je gotovo nužno da se moderna umjetnost koja u sebi nosi dvoznačnost vlastita podrijetla s furioznim pokretima povijesne avangarde doživljava istodobno kao pobuna protiv poretka »starih vrijednosti« i kao uspostavljanje »novih estetskih pravila«. Umjetnost nema više utemeljenje u mitu i religiji. Njezina nadomjesna religija postaje estetika koja se uvijek i jedino može razumjeti kao politička konstrukcija događaja i kao znanstveno-tehnički dizajn okolnoga svijeta. Problem s kojim se hvata ukoštac Ortega y Gasset nije otuda tzv. društveni problem statusa umjetnosti, iako je njegovo polazište uvjetno ono koje i sam naziva »sociologijom umjetnosti«. Kada se estetsko ozbiljenje moderne umjetnosti pojavljuje u vidu političkoga prodora mase u središte samoga života, posrijedi je opasnost nestanka upravo onoga što je prva i odlučujuća pretpostavka nastanka novoga svijeta – liberalna demokracija.

Za razliku od Heideggera, koji do kraja života nije u demokraciji vidio mogućnost istinskoga političkoga suočenja s biti tehnike, Ortega y Gasset smatra liberalnu ideju slobode uvjetom mogućnosti znanstveno-tehničkoga »razvitka« i »napretka«. Obrana tog načela za njega je naprosto obrana dostojanstva života pred nezadrživim prodorom brutalne logike masovnih pokreta. 20. stoljeće bit će u znaku vladavine ideologije i politike totalitarizma u fašizmu, nacizmu i komunizmu. Utoliko je neodrživom oznaka »kulturnoga koncer-

7

Umberto Eco, *Apokaliptiker und Integrierte: Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, 5. izd., S. Fischer, Frankfurt/M., 1994.

8

Martin Heidegger, »Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens«, u: Petra Jaeger i Rudolf Lütke (ur.), *Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Königshausen i Neumann, Würzburg, 1983., str. 18; i Martin Heidegger,

Vier Seminare, GA, sv. 15, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1976., str. 125.

9

Martin Heidegger, »Begegnungen mit Ortega y Gasset«, u: *Aus der Erfahrung des Denkens: 1910–1976*, GA, sv. 13, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1983., str. 127–130.

10

José Ortega y Gasset, *Pobuna masa*, Golden marketing, Zagreb, str. 90.

vativizma« koja se pripisuje njegovu mišljenju o biti umjetnosti. Ortega y Gasset nije umjetnost shvaćao iz neke primijenjene »ontologije društva«, već iz imanentnoga samorazvitka ideje njezine (de)humanizacije u tehničkome sklopu kraja povijesti. Da je tome tako svjedoči programatska misao o temeljnim načelima moderne umjetnosti. A ona su sljedeća:

- 1) umjetnost je oslobođena ljudskih sadržaja;
- 2) ona izbjegava žive forme;
- 3) umjetničko djelo samo je umjetničko djelo;
- 4) ono je igra ili nije ništa;
- 5) ironija postaje temeljnim umjetničkim sredstvom;
- 6) teži se čistoći apstraktnoga prikaza;
- 7) umjetnost za nove umjetnike više nema nikakva transcendentalnoga značenja.¹¹

Sada se može razabrati zašto Ortega y Gasset iznosi postavku koja se čini radikalno čudovišnom konstatacijom dijagnoze stanja. Riječ je o onoj začudnoj situaciji u kojoj se cjelokupna kultivirana publika, a ne tek promatrači čovjeka-mase, nalazi u stanju »ravnodušnosti prema umjetnosti«. Odakle dolazi takvo razočaravajuće stanje stvari? Možda iz nezadovoljstva s kvaliteto sadržaja moderne umjetnosti koja više uistinu nema heroje, nego samo moderne inačice Don Quijotea? U doba subjekta bez supstancije umjetnost u središte ne postavlja više sadržaj osjetilne spoznaje svijeta. Umjesto toga sam je stvaratelj postao formom odnosa između djela i njegove publike. Zbog toga se može uistinu govoriti o razdoblju koje po prvi put u povijesti (umjetnosti) za svoj predmet nema više zbiljski život ljudi u svijetu. Predmet postaje sama forma umjetnosti. U njezinoj konstrukciji tehničke zbilje umjetnost nadilazi razlikovanje sadržaja i forme. *Dehumanizacija umjetnosti* ne znači ništa drugo negoli proces desupstancijaliziranja čovjeka koji je ostao bez razloga svoje opstojnosti. Nije nipošto stvar u nekoj manje vrijednoj kvaliteti umjetničkih djela. Uostalom, Ortega y Gasset plastično pokazuje da je srazmjerno razvitku estetskoga ukusa u modernome društvu sve veći broj djela i to upravo onih koji u svim rodovima (poeziji, drami, romanu, slikarstvu, kiparstvu, filmu, glazbi, arhitekturi) nadilaze prosječnu predstavu o užitku i njegovoj diseminaciji u kulturno oblikovanim središtima Europe i svijeta. Proustova književnost, glazba Stravinskoga, apstraktno slikarstvo Kandinskoga i Mondriana, sve su to vrhunci ideje da moderna umjetnost stvara novu elitu i suverenost jezika pripadna novome »duhu vremena«.

Ako se umjetnost usmjerava na sebe samu, tada se susrećemo s problemom njezine »čistoće« i »bezbitnosti«. Od larpurlartizma do politički angažirane avangarde na djelu je prijepor o odnosu između estetske autonomije i zahtjeva za prevladavanjem »čistoće« u službi sekulariziranome božanstvu kao što je to politika. Nema nikakve dvojbe da je nadomjesna funkcija umjetnosti postala ne više društvenom ulogom u tehnički određenome društvu vladavine mase. Na mjesto društva u njegovu demokratiziranju sve do danas uspostavlja se logika smjene estetsko-političkih strategija nadomjeska. Od uzvišenosti revolucije i terora do banalnosti svakodnevice u proizvodnji estetskih objekata kreće se suvremena rasprava o biti suvremene umjetnosti i njezine suverenosti događaja.¹² Još jednom valja istaknuti: autonomija moderne umjetnosti označava njezinu emancipaciju od izvanjskih označitelja (Boga, supstancije, ljepote, uzvišenosti). Usmjerenost k sebi samoj dovodi modernizam u umjetnosti s figurom Baudelairea kao paradigmatškoga pjesnika novoga vremena do samoreferencijalnosti. To znači da nastaje neizbježan bezdan ili jaz u sa-

moj umjetnosti u njezinu razdoru na »praznu transcendenciju«, kako to formulira Hugo Friedrich za bit pjesništva od Mallarméa do St. John Persea,¹³ i »praznu imanenciju«, jer se povijesna avangarda ne može utemeljiti ni u čemu drugome negoli u sekulariziranoj vjeri u »napredak«. Povratak umjetnosti čistoći njezine forme i onome pred-slikovnome u kaosu stvaranja za Orteguy i Gasset predstavlja simptom radikalne dehumanizacije. Umjesto svijeta kao horizonta smisla u povijesnome sklopu bitka, Boga, čovjeka i svijeta sada se radi o izivljavanju/oživljavanju samoga života iz suverenosti »ludila slobode«. Utoliko je paradoks ove analize moderne umjetnosti da je ona zapravo uvid u bit suvremene umjetnosti kao igre binarnih opreka dekadencije (nazatka) i avangarde (napretka).¹⁴ Jedno ne može bez drugoga. Oboje su, pak, samo načini kojima se umjetnost pojavljuje u doba tehničke egzistencije kraja čovjeka. Otuda ih treba razmatrati u povijesnome smislu nesvodljivosti na bilo što predmetno, objektno, beživotno:

»Čak ako čista umjetnost možda i jest nemoguća, ipak, nedvojbeno, može prevladati težnja za njezinim pročišćavanjem. Takva bi težnja mogla potaći postupno uklanjanje ljudskih, odviše ljudskih, elemenata koji su pretežali u romantičkoj i naturalističkoj proizvodnji. I u tome se procesu može dosegnuti točka na kojoj se ljudski sadržaj tako istanji da je postao zanemariv. Kad imamo umjetnost koju mogu shvatiti samo ljudi s osobitim darom umjetničke senzibilnosti – umjetnost za umjetnike, a ne za mase, za 'vrijedne', a ne za *hoi polloi*. (...) Nova umjetnost jest umjetnost za umjetnike. (...) U umjetnosti je ponavljanje ništa.«¹⁵

Suverenost suvremene umjetnosti, pak, otpočinje s nultim stupnjem njezine »povijesti«. Ako je to postavka da umjetnost ne pripada više nekome »gore«, ali isto tako niti nikome »dolje«, onda preostaje krenuti od onoga što Ortega y Gasset tvrdi gotovo aksiomatski, a na njegovu tragu mnogi teoretičari suvremene umjetnosti čak i kada ga ne navode kao izvoriste nadahnuća za daljnja promišljanja. Prvo, da je čistoća umjetnosti težnja koja vlada umjetnošću od njezina početka do kraja. Sabire se u Mallarméovu apsolutnome pismu i ideji Knjige koja nadilazi prikazivanje zbilje i predstavljanje prirode (od romantizma do simbolizma). Drugo, da je ponavljanje smrt umjetnosti. Ideja »novoga« koja se nužno pojavljuje u ideji »razvitka« i »napretka« povijesti čovječanstva od Turgota i Condorceta do Hegela i Marxa jest imanentna biti umjetnosti. Novost proizlazi iz proizvođenja (*poiesis*). Već se u Grka radi o spoznaji da samo umjetnik kao obrtnik može dovesti u zbilju ono čega nema jer umjetnik postupa kao *demijurg* i kao *teourg* – oslobađa mogućnosti bitka iz suočenja s Ništa. Poput Boga koji stvara iz ništavila, a ne ni iz čega, tako se i suvremeni umjetnik u svojoj apsolutnoj suverenosti nalazi u položaju da iskustvo »prazne transcendencije« i »prazne imanencije« dovede do koncepta

11

José Ortega y Gasset, »Dehumanizacija umjetnosti«, u: *Dehumanizacija umjetnosti i drugi eseji*, Litteris, Zagreb, 2007., str. 81. Vidi o tome: Žarko Paić, *Slika bez svijeta*, Litteris, Zagreb, 2006., str. 221–227 i *Posthumano stanje*, str. 68–84.

12

Vidi o tome: Odo Marquard, »Kompensation – Überlegungen zu einer Verlaufsfigur geschichtliche Prozessen« i »Kunst als Kompensation ihres Endes«, u: *Aesthetica und Anaesthetica: Philosophische Überlegungen*, W. Fink, München, 2003., str. 64–81 i 113–121; Žarko Paić, »Nesvodljiva moć umjetnosti: Između totalne politike i estetskoga poretka«, u: *Sloboda bez moći: Politika u mreži entropije*, Bijeli val, Zagreb, 2013., str. 522–568.

13

Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike: Od Baudelairea do danas*, s njemačkoga preveli Ante i Truda Stamać, Stvarnost, Zagreb, 1969.

14

Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 2. izd., Duke University Press, Durham, 1987.

15

J. Ortega y Gasset, »Dehumanizacija umjetnosti«, str. 80 i 81.

s kojim Mallarméovo pjesništvo, apstraktno slikarstvo i Schönbergova muzika upućuju na (ne)mogućnost utemeljenja umjetnosti više ni u čemu izvan umjetnosti same. Čistoća kao autonomija umjetničkoga djela i novost kao suverenost događaja kojim se performativno-konceptualno događa umjetnost u djelu i izvan njega svjedoči o jednome-jedinstvenom i ujedno jednodruštvu putu kojim je umjetnost u doba tehnike postala drugo lice filozofije, njezin oslobađajući poriv za apsolutom bez redukcije na pozitivizam znanosti i tehnologizam života. Ortega y Gasset nije, dakle, nikakav »kulturni konzervativac« koji se u ime slavne prošlosti mita i religije dao zavarati sirenskim zovom tradicije. Takve plemenite nostalgije ne možemo pronaći u njegovim spisima. Jednako tako niti melankolije kao figure modernizma s kojom je Walter Benjamin stupio u dijalog s tehničkom slikom doba reproduktivnosti.

Ono što je, međutim, posve izvjesno u analizi biti umjetnosti u Ortege y Gassetu jest da se umjetnost ne može i ne smije svoditi ni na što izvan njezine autonomno-suverene moći proizvođenja novoga. I baš stoga što joj je »sudbina« vezana uz čistoću samostojnosti od samoga početka modernosti, a to je u književnosti bilo očigledno već s prvim romanom Miguela de Cervantesa *Don Quijote*, onda je samorazumljivo da je »ludilo slobode« kao »sloboda ludila« u smislu eksperimentiranja sa samim životom uvjet mogućnosti suvremenoga doba uopće. Na kraju *Dehumanizacije umjetnosti* nalazi se misao koja jasno opravdava i zapečaćuje umjetnost kao singularnu kontingenciju života. Iz ove perspektive više nema nikakva povratka u prošlost. Aktualnost moderne umjetnosti postaje fatalnom »sudbinom« i suvremene umjetnosti upravo stoga što joj je, kako za Ortegu y Gassetu tako i za Heideggera, istinski prostor onaj koji pretpostavlja otvorenost slobode, a autentično vrijeme se događa kao egzistencijalni nabačaj mogućnosti čovjeka u nadolazećoj budućnosti:

»Težnja prema čistoj umjetnosti nije izraz arogancije nego skromnosti. Umjetnost koja se oslobodila ljudskoga patosa postala je nešto bez ikakvih posljedica – naprosto umjetnost, bez ikakvih drugih pretenzija.«¹⁶

Kada umjetnost postaje »samo« to i ništa više, naime umjetnost u svojoj apsolutnoj autonomiji (djela) i totalnoj suverenosti (događaja), nalazimo se na brisanome prostoru *estetskoga nihilizma*. Sve postaje moguće i ništa više nije nemoguće. Osim što ovo podsjeća na lozinku postmodernoga anarhizma *anything goes* u Paula K. Feyerabenda s obzirom na redukcionizam znanstvene metode, još više se čini izvedenim iz biti umjetnosti u doba tehnike.¹⁷ Paradoks je u tome što se umjetnost svojim oslobađanjem od jednog »gospodara« dodvorava drugome. Tako se njezina »čistoća« bez prikazivanja/predstavljanja zbilje pokazuje rezultatom jedne posve drukčije i druge subjektivnosti od sebe same. Bit je moderne umjetnosti, a otuda, dakako i suvremene umjetnosti insceniranja događaja, u bezbitnosti vlastita mjesta i vremena. Mjesto kao *topos* je prazno. A vrijeme kao nabačaj budućnosti svagda se zbiva u odgodi onoga nadolazećega. Na taj se način može razumjeti postavka o *dehumanizaciji umjetnosti* kao estetizaciji konstruiranoga svijeta. U tom svijetu slika Pabla Picassa i zvuk Igora Stravinskoga nisu ništa više osim slike i zvuka te »prazne transcendencije«. Kao što su eksperimentalni filmovi Guya Deborda i performativno ludilo »kazališta okrutnosti« Antonina Artauda kretanje slike/zvuka »prazne imanencije« do posljednje točke nestanka čovjeka iz umjetnosti uopće. Gdje je ta tanka nevidljiva crta koja razdvaja umjetnost od života na pragu njihove pseudo-sinteze koja je umjetnost ostavila bez subjekta, a život bez supstancije? U ogledu u kojem se nalazi ta čudovišna postavka o »ravnodušnosti prema umjetnosti« Ortegi y Gassetu postalo je jasno da preobrazba umjetnosti u »unutarnji doživljaj« mora polučiti u izvanjskome svijetu-

tu samoga pogona umjetnosti nešto zapravo zastrašujuće, no ne i mogućnost bilo kakve promjene tog stanja jer bi to bio anakronistički povratak u iluziju mirne kontemplacije prošlosti.¹⁸ Nema više iluzije povratka »natrag«. Ima li, međutim, još suvislo određene težnje kretanja umjetnosti prema »naprijed«?

1.3.

Ako je ideja čovjeka uvjet mogućnosti jedne zaokružene »kulture« kao nove *paideie*, onda je pitanje koje muči Ortegu y Gassetu zapravo goruće pitanje čitave moderne humanistike i samorazumijevanja »humanosti« uopće. Nietzsche je kazao da je »umjetnost veliki stimulans za život«. No, taj stimulans ne može biti djelotvornim bez životne moći koja se sama od sebe organizira u poretku uzdizanja prirode do načela produktivne moći fantazije. Čovjek unutar života kao umjetnosti proživljava i oživljava vrijeme koje nikad nije prošlo ako postoji u živome sjećanju sadašnjosti. Postavka o umjetnosti kao načinu osmišljavanja života koji ne postoji u ciljevima i svrhama prirode na najuzvišeniji je način ostvarena u slikarstvu referencijalnoga doba »visoka stila«. To je ono vrijeme slike koje omogućuje ujedno čovjeku da bude spokojnim promatračem doživljena vremena prošlosti i oživljena vremena sadašnjosti. Takvo vrijeme ne protječe poput mehaničke ure niti pijeska u klepsidri. Slikarstvo Diega Velásqueza čini se najsjajnijim primjerom baroknoga doba reprezentacije. I neće biti nimalo slučajno da je kako za Ortegu y Gassetu tako i za Michela Foucaulta slika *Las Meninas* iz Velásquezova opusa najzagonetnija slika uopće.¹⁹ S njom novi vijek predstavlja sliku o sebi kao i sliku koja pokazuje da je zbilja naprosto fikcijom i iluzijom. Zbilja ne postoji bez dvojnika, simulakruma, kopije. U zrcalu »prirode« u kojoj je ono ljudsko-odviše-ljudsko do najveće mjere zapravo već odavno postalo tehničkim medijem dehumanizacije, sve se čini nedovršenim. No, i još nešto uistinu zagonetnije od svega što je rečeno o Velásquezu skriva se u toj riječi – *nedovršenost*. Ortega y Gasset smatra ga slikarom protiv svojega vremena. Stoga ima povlasticu biti prethodnikom moderne umjetnosti više od svih drugih. Razlog leži u tome što je postao »slikarom za slikare« i prethodnikom one bolesti koju suvremeni čovjek osjeća u »ravnodušnosti prema umjetnosti«. Naime, za Ortegu y Gassetu predstavlja Diego Velásquez paradigmatskoga slikara »nedovršenih djela«:

»Je li Velásquez takvo platno smatrao završenom slikom? Na ovo pitanje možemo jasno odgovoriti čim samo ovlaš bacimo pogled na njegovo stvaralaštvo u cjelini, i ustanovimo da su gotovo sve Velásquezove slike, na ovaj ili onaj način, zbog ovog ili onog razloga, zapravo 'nedovršena djela', ili bi ih barem, ne još davno, svi takvima smatrali. (...) U prošlom su stoljeću Velásqueza često nazivali, posebice Englezi i Francuzi, 'slikarom za slikare', ne uviđajući koliko je to bila zbunjujuća i sablažnjiva tvrdnja. Slikarstvo za slikare, naprimjer umjetnost Juana Palome, nije ništa naročito neobično u vremenu kakvo je ovo naše, koje ima i fiziku za fizičare, nepristupačnu za ostale smrtnike, pravo za pravnike (Kelsen), politiku za političare (profesionalni revolucionari), ali ne znamo što je tako nešto moglo značiti oko 1640. godine.«²⁰

16
J. Ortega y Gasset, »Dehumanizacija umjetnosti«, str. 103.

17
Paul K. Feyerabend, *Against Method*, 4. izd., Verso, London – New York, 2010.

18
José Ortega y Gasset, »Apathie vor der Kunst«, u: *Gesammelte Werke*, sv. 1, DVA, Stuttgart, 1978., str. 236.

19
Michel Foucault, *Riječi i stvari: Arheologija humanističkih znanosti*, Golden marketing, Zagreb, 2002., str. 21–34.

20
José Ortega y Gasset, »Oživljavanje slike«, *Europski glasnik*, br. 7/2002., str. 376 i 377.

Humanističke su znanosti u doba tehnike mnogo više negoli igra retorike i književnoga stila u fikcionaliziranju svijeta. Budući da im nedostaje one strogonosti koju je još Descartes postavio pravilom jasne i razgovijetne spoznaje, moraju se orijentirati u drukčijem mediju mišljenja negoli je to slučaj s matematikom i fizikom. Ne radi se samo o stanju pozitivnih znanosti o čovjeku. Još od Diltheya one, naime, moraju proizvesti vlastitu metodu istraživanja povijesti a da to ne bude preslika metode prirodnih znanosti koje ne mogu istraživati prirodu ukoliko njezin predmet ne postave u status objekta neutralnoga od položaja subjekta. Ovu dugovjeku iluziju srušila je paradigma neodređenosti u kvantnoj fizici. Čini se da je to ponukalo Ortegu y Gasseta da upravo načelo neodređenosti uspostavi povijesnom metodom »biografijskoga« uvida u singularnost samoga života. Ako nam je darovan život u ontologijskoj perspektivi uvjeta mogućnosti egzistencije kao slobode, nije nam dana mogućnost da ne živimo kao ljudi dostojni vlastita projekta budućnosti.²¹ Što iz toga proizlazi? Ponajprije da se shvaćanje vitalnoga uma (*Razón Vital*) mora izvesti na podlozi koegzistencije »Ja« i svijeta, mišljenja i bitka. Život valja razumjeti polazeći od onoga istoga što predleži u jezgri ili srcu umjetnosti same. Ovo je postavka koja uistinu odgovara nečemu krajnje suvremenome, ali uistinu »mediteranskome« u iskonskome značenju grčke predaje tragičke vizije svijeta. Život se vodi kao drama, a ne kroz orgije racionalnosti masovnoga društva. Iza toga uvijek stoji čudovišno nasilje i iracionalnost jednoga poretka nesukladnoga ideji čovjeka koja bi trebala imati nasljeđe i budućnost otvorene »kulture« kao *paideie*. Ako je za Ortegu y Gasseta čovjek u bitnome projekt otvorenosti, njegova je sudbina postati »nomadom bitka, lutalicom« koji nigdje ne može imati fiksno obitavalište. Taj donkihotski poriv traganju za novim avanturama unatoč nesvikloga vremena za herojsku egzistenciju umjetnika zahtijeva stoga nešto gotovo još više nemoguće. No, upravo stoga to nemoguće čini se jedino obvezujućim načinom mišljenja *conditio humana* u složenom tehničkom svijetu. Nije to filozofijska antropologija, a niti čak neka nova fenomenologija života izvedena na tragu Nietzschea i Diltheya. Ono što je potrebno za konačno prebolijevanje »ravnodušnosti prema umjetnosti« jest *rehumaniziranje svijeta*. Ili iskazano govorom nadahnuća koji kraši Ortegu y Gasseta kao vjerojatno najvećeg stilista u filozofiji 20. stoljeća – »čovjek potrebuje jednu novu objavu«.²²

2. Aporije »nove objave«

2.1.

Kako god uzeli, potreba čovjeka za »novom objavom« ne odnosi se na religiozno iskustvo života. Pitanje o uvjetima mogućnosti božanskoga i Boga unutar zapadnjačke metafizike kao onto-teologije, da se poslužimo poznatom Heideggerovom sintagmom, za Ortegu y Gasseta ne predstavlja pitanje o prvome uzroku i posljednjoj svrsi bitka. Život kao vitalni um u promišljanju povijesnoga načina egzistencije svijeta određuje granice svijeta samoga. Nije to ništa nalik vitgenštajnovskome zaokretu spram zamuknuća kada se više nema što reći o onome što jest. To je oblik egzistencijalnoga projekta. A s njime se postavlja u pitanje prirodno-racionalna jezgra teologije. Uostalom, kritika Descartesova racionalizma i pozitivizma modernih znanosti mora biti radikalno izvedena do posljednje točke autonomije transcendentne svijesti. Priroda i razum u okviru teologije novoga vijeka čine pritom samu strukturu mišljenja. Iz tog mišljenja život se ne može dohvatiti polazeći od njegove singularnosti koja je nesvodljiva na bilo što apstraktno i postvarujuće. Čovjek nije određen

gotovo ničime što bi ga moglo pretvoriti u roba natpovijesnoga udesa. Sloboda i povijesnost njegove »sudbine« omogućiju mu da se igra s bogovima kao što ima slobodu da tehničkome svijetu otkaže povjerenje u posljednjoj instanciji vlastite odluke da slijedi put svoje duše. »Metafizika humanoga života«, kako čitavu njegovu filozofiju određuje Antonio Rodríguez Huéscar,²³ usmjerava se na nesvodljivost, emergenciju i kontingenciju povijesti. A upravo ovo »sveto trojstvo« kategorija predstavlja otvoreni prostor-vrijeme za ispunjenje ljudskoga projekta. Što označava taj gotovo samorazumljiv pojam života, da ga se često nedostavno precizno rabi na raskrižju između filozofije života i filozofijske antropologije? Ortega y Gasset nedvosmisleno tvrdi da je

»... Ljudski život uistinu rijetka zbilja o kojoj ponajprije valja kazati da jest temeljnom zbiljom i utoliko se sve druge zbilje odnose na njega, jer se ova zbilja, bila ona učinkovita ili tek vjerojatna, mora pojaviti na posve drukčiji način.«²⁴

Mišljenje i život kao stvaralački pojam bitka, kada ga se ontologijski pročišti od različitih inačica filozofije života i filozofijske antropologije uistinu se razumije na specifičan način aktivnoga odnosa spram svijeta. No, svijet nije priroda niti sveukupnost bića u smislu bitka kao cjeline bića. Život s onu stranu opreka organske prirode i duhovnoga sklopa povijesnosti ima svoju vlastitu nesvodljivost. Ona je u prelazju granica prirode, podarujući joj istodobno pojam nužnosti i otvorenosti mogućnosti. Od svega će se ozbiljiti uvijek ono neočekivano ukoliko je riječ o ljudskoj inventivnosti i stvaralaštvu. Život se, dakle, mora razumjeti uvjetom mogućnosti egzistencije. I zato je riječ o »nužnosti nužnosti«. Budući da Ortega y Gasset nije baš volio rabiti temeljnu riječ/pojam suvremene filozofije od Kierkegaarda do Heideggera – egzistenciju – odlučio se za spoj nespojivoga, dekartovski racionalizam i onaj svoj donkijhotovski »idealizam« u ideji konstelacije odnosa »Ja« i »okolnoga svijeta«. Subjekt i svijet nisu ponorom odvojeni. Svijet nije učinak mišljenja u smislu idealizma, kao što je još manje moguće svesti ga na materijalistički pojam objektivnosti prirode neovisno od ljudskoga mišljenja. Sve je to nužno iznijeti na vidjelo u ovome kratkome izvođenju misaona položaja Ortege y Gasset između dviju vodećih orijentacija u filozofiji od Descartesa do Husserla. Metafizička shema nije pritom promijenjena. Radi se o obratu pretpostavki kojim Husserlova fenomenologija propituje intencionalne činove svijesti u dvojstvu subjekta i svijeta. Ono što nas, međutim, u svemu tome osobito zanima jest pokušaj da se iz Ortegina mišljenja o svezi umjetnosti i tehnike otvori mogućnost razumijevanja *posthumanoga stanja* entropije svijeta u suočenju s njegovim posljednjim mogućnostima. Je li takvo mišljenje, koje oscilira između »aktivizma« ljudskoga djelovanja, a unutar kojeg valja smjestiti i tehnički sklop u metafizičkome smislu povijesnoga odnosa bitka, bića i biti čovjeka, alternativom za ono što se već posvuda događa – za kibernetičko-informacijski, autopoietički sustav proizvodnja života s onu stranu binarnih opreka »prirode« i »duha/kulture« iz kojeg proizlazi jedna dublja i čudovišnja apatija od one koju je Ortega y Gasset 1925. godine prepoznao u »ravnodušnosti prema umjetnosti«?

21

José Ortega y Gasset, »History as a System«, u: *History as a System and Other Essays toward a Philosophy of History*, W. W. Norton & comp., New York, 1941., str. 165–233.

22

José Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, sv. IV, DVA, Stuttgart, 1978., str. 385.

23

Antonio Rodríguez Huéscar, *La innovación metafísica de Ortega. Crítica y superración del idealismo*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2002.

24

J. Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, sv. IV, str. 340.

2.2.

Carl Mitcham u studiji o misaonim zasadama tehnologije u filozofiji, antropologiji, sociologiji te kibernetici tvrdi da je Ortega y Gasset bio vjerojatno prvi »profesionalni filozof« koji se intenzivno bavio pitanjem tehnike i tehnologije u moderno doba.²⁵ Otpočeo je niz predavanja 1933. godine u Španjolskoj, da bi nešto od toga objavio 1935. godine u argentinskim novinama *La Nación*. Knjiga o tom problemu pod nazivom *Razmišljanja o tehničarima (Meditación de la Técnica)* pojavila se 1939. godine.²⁶ Već na početku ove možda i najznačajnije knjige Ortege y Gasseta pokazuje se da mišljenje o tehničarima nastaje u suočenju s njezinim opasnostima. Nije teško zapaziti da je to istodobno i unutarnji poriv Heideggerova mišljenja postava (*Gestell*) kao biti tehnike.²⁷ U oba slučaja podrijetlo je i ozračje odnosa mišljenja i tehnike ono čudovišno prijeteće što dolazi iz neposredne opasnosti za ljudsku egzistenciju. Podrijetlo i ozračje tvori poetsko mišljenje Hölderlina iz njegove elegije *Patmos*. Prije no što pokušamo protumačiti način i put Ortegovina mišljenja o odnosu čovjeka i tehnike valja ukratko objasniti terminološki poteškoće koje proizlaze iz biti jezika mišljenja Ortege i Heideggera. Naime, u španjolskome i njemačkome jeziku riječ 'tehnika' (*tecnica, Technik*) sinonimno se koristi i za riječ novijeg datuma. Čini se da ona bolje odgovara modernome načinu ljudskoga odnošenja spram prirode. Ta je riječ, dakako, tehnologija. U engleskome jeziku (*technology*) ona obuhvaća znanje o sustavu djelovanja aparata, bez obzira je li posrijedi mehanička ili električna, da se ne govori o suvremenoj informacijskoj tehnologiji. Tehnika u engleskome jeziku (*technique*) jest značajka sredstva za rad kao metode. Pritom se misli na alat koji služi za djelovanje u oblikovanju nečega novoga. Bez daljnjega, alat stoji u potki svake moderne tehnologije. Ali ne više kao njezina osnova nego kao daleki izvor u smislu kauzalno-teološkoga modela mišljenja. Pomoću njega još je Kant mislio prirodu u metafizičkome smislu »tajnoga plana«. S ciljevima i svrhama koje nadilaze empirijsko iskustvo um utemeljuje smisao povijesti. Kada Ortega y Gasset i Heidegger u španjolskome i njemačkome jeziku, unatoč velikim razlikama u mogućnostima metafizičkoga kazivanja, razmatraju ili razmišljaju o tehničarima, tada se taj pojam pojavljuje u smislu iskonskoga jezičnoga adekvata za ono što je tijekom povijesti od grčkoga *téchne* postalo tehnikom kao atomom. No, riječ preostaje i kada više izravno ne upućuje na bit stvari. Naime, problem je jezika što nasljeđuje svoje podrijetlo i kada se metafizika preobražava u nešto onkraj njezinih granica. Drugim riječima, kada jezik postaje tehničkim načinom kazivanja bitka kao informacije, tada i mišljenje više nije iskonska mogućnost razabiranja onoga što nije svedivo tek na računanje, planiranje i konstrukciju. Sa stajališta jezika tehnika se, dakle, ni u Ortege y Gassetu niti u Heideggeru ne pojavljuje nipošto drukčije od »sudbine« riječi umjetnosti (*arte, Kunst*). U oba slučaja riječ je nečemu što nije više »prirodno« niti »životno«. Ali ipak ima u sebi prirodu života ili životnost prirode samo u drukčijem načinu bitka. Tehnika označava ono »umjetno«, ono što više-nije-priroda. Međutim, priroda ne iščezava iz tehnike. Naprotiv, ona se preoblikuje na taj način da omogućuje čovjeku da bude nešto »više« od puke prirode i njezinih prirodnih zakonitosti. U mišljenju Ortege y Gassetu kao i u kasnoga Heideggera od kraja 1940-ih godina tehnika više nema ništa s onim što ta riječ označava u svakodnevnoj uporabi. Radi se o tehnologiji kao sustavu upravljanja. Na temelju znanstvenoga eksperimentiranja samim životom kao »drugom prirodom« funkcionira moderno društvo. U tom pogledu može se zaključiti da je za Ortegu y Gassetu pitanje o tehničarima ustvari pitanje o mogućnostima umjetnosti na kraju povijesno uspostavljene ideje napretka čovjeka. Kada se razmatra bit tehnike, tada se već

ulazi u razdoblje koje istodobno pretpostavlja *dehumanizaciju umjetnosti*, ali i nešto mnogo opasnije i čudovišnije. Nije to više samo »ravnodušnost prema umjetnosti«. Posrijedi je posvemašnja ravnodušnost prema tehničkoj egzistenciji čovjeka-mase. Njemu se svjetsko-povijesno suprotstavlja paradigmatička egzistencija modernoga individualizma u liku *gentleman*, ali i arhajski odnosno ne-moderni način suočenja s ljudskom biti uopće. Ortega y Gasset ga ocrtava kroz likove istočnjačkoga mudraca *bodhisattve* i španjolskoga *hidalga* (plemenitoga viteza poput Don Quijotea od Manche).

Što je tehnika? Ponajprije, Ortega y Gasset shvaća tehniku kao konstitutivnu značajku ljudskoga života. Izbjegavamo ovdje uporabiti riječ bitak. Razlog leži u tome što se na tragu Nietzschea i Diltheya bitak svagda shvaća kao bivanje ili postajanje (*Werden*).²⁸ To samo znači da bitak kao zbivanje u procesualnosti uključuje prednost ili, ontologijski gledajući, primat promjene nad postojanošću. Povijesnost se suprotstavlja kao otvorenost mogućnosti svakoj prirodnoj faktičnosti. Štoviše, u *Razmišljanjima o tehničarima* nailazimo na formulacije koje čak dovode u pitanje kategorijalnu i metafizičku uporabu modalnoga pojma »nužnosti«. S jedne je strane riječ o području prirodnih nagona, ali s druge strane je jasno da pojava čovjeka kao događaja u prirodi pretpostavlja rez s razumijevanjem vremena kao kontinuiteta organskoga načina bitka. Čovjek se u nizu »drugih nužnosti« može razumjeti slučajem (kontingencijom) povijesno oblikovane slobode vlastita života. S onu stranu prirodne »nužnosti« njegov je dom. Ortega ide još i dalje. On tvrdi da nasuprot pojmu »objektivne nužnosti« bitka kao prirodnoga tijeka postojanosti u promjeni, ljudsku egzistenciju treba shvatiti iz »subjektivne nužnosti« inteligencije. Pomoću nje se radikalno mijenjaju pojmovi objektivnosti i nužnosti. Volja za životom ili subjektivna želja za povijesnim preoblikovanjem svijeta dovodi čovjeka do pronalaska tehnike. Tehnika nije stoga tek neko sredstvo za drugu svrhu – ljudskoga preživljavanja u okolnostima prirode kao »nužnosti«. Umjesto toga, potrebno je govoriti o nečemu onkraj logike sredstva-svrhe. Čovjeku je uskraćen okolni svijet za razliku od životinje (*Umwelt*) kojeg »nosi« posvuda sa sobom kao što kornjača nosi svoj oklop. Nasuprot tome, čovjek ima mogućnosti oblikovanja tehničkih svjetova mašte i zbilje bez obzira što ne može biti i »ovdje« i »tamo«.²⁹

2.3.

U čemu je navlastitost Ortegina razmišljanja (meditacije) o tehnici? Zahvaljujući tehničkoj ljudska bića stvaraju ono što u tekstu naziva »nad-prirodom« (*sobrenaturezza*). Umjesto radikalnoga stava koji zastupa Heidegger u »Pitanju o tehnici« (»Die Frage nach dem Technik«) kako se kroz postav (*Gestell*) ne razotkriva više bitak u značenju čuvanja prirode, nego njezine transforma-

25

Carl Mitcham, *Thinking through Technology: The Path between Engineering and Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994., str. 45.

26

José Ortega y Gasset, *Meditación de la Técnica y Otros Ensayos Sobre Ciencia y Filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 2004. Vidi engleski prijevod: »Man the Technician«, u: *Toward a Philosophy of History*, str. 87–161 i njemački: *Betrachtungen über die Technik – Der Intellektuelle und der Andere*, DVA, Stuttgart, 1949.

27

Martin Heidegger, »Die Frage nach dem Technik«, u: *Vorträge und Aufsätze*, GA, sv. 7, V. Klostermann, Frankfurt/M., 2000., str. 5–36.

28

Vidi o tome: Howard N. Tuttle, *Human Life is Radical Reality: An Idea Developed from Conceptions of Dilthey, Heidegger, and Ortega y Gasset*, Peter Lang Publishing, New York, 2007., str. 1–21.

29

José Ortega y Gasset, »Man the Technician«, u: *History as a System and Other Essays toward a Philosophy of History*, str. 94.

cije u energiju i informaciju, a to znači da je priroda u stanju biti-na-dispoziciji za iskorištavanje (*Bestand*), ovdje su susrećemo s mišlju koja pokazuje ipak stanovit oblik »vjere u budućnost« čovjeka kao tehnički konstruiranoga bića. Ako je tehnika nešto s onu stranu prirode, ona u to valja svrstati »nad-prirodu« i ono što je »izvan-prirode«. Oscilacija između temeljnih postavki o biti čovjeka kako ga je izložio Max Scheler u filozofijskoj antropologiji i onoga što će krajem 1940-ih godina radikalno unijeti Heidegger u promišljanje bitka kao događaja, u Ortege y Gasseta neprestano se odvija u svojevrsnome prolazu između čekića »antropologijskoga subjektivizma« i nakovnja »ontologizma života«. Budući da je tehnika uvjet mogućnosti opstanka čovjeka u svemiru, postavlja se pitanje o njezinome ontologijskome statusu. Usto, pitanje o tehnici za Ortegu y Gasseta nije bilo kakvo usputno pitanje u njegovim razmišljanjima (meditacijama) o fenomenima suvremenoga svijeta, kao što su prodor masovne kulture, dekadencija zapadnjačke civilizacije, dehumanizacija umjetnosti. Ovdje imamo posla s osebujnom filozofijom tehnike. Ona se kreće između »vjere u rehumaniziranje« svijeta i uvida u njegovo planetarno razdoblje. Moderna tehnologija određuje ga tako što izjednačuje prostor i vrijeme. Time svodi svijet na fabrikaciju proizvoda, a čovjeka na samofabrikaciju s kojom umjesto umjetnika i filozofa (*hidalga* i *bodhisattve*) na mjesto liberalno-demokratske figure modernoga *gentlemana* dolazi planetarno bezlična i otuda savršena figura dehumanizacije svijeta – *inženjer*.³⁰

Tehnika kao tehnologija nije više, doduše, sredstvo za neku drugu svrhu gledajući sa stajališta aparata. Umjesto toga potrebno je izaći iz novovjekovne metafizičke sheme stvaralaštva i stvorenoga (onto-teologije) i otvoriti problem konstrukcije svjetova bez izvanjskoga ili unutarnjega smisla njihove »svrhovitosti«. Iako je čovjek *homo faber*, a samofabrikacija za razliku od tradicionalno shvaćene Aristotelove diobe umijeća na teorijsku, praktičnu i poietičku, određuje njegovu bit u moderno doba tehnologije, a ne refleksivno-praktična djelatnost, ovdje još nešto valja dodati. Ortega y Gasset smatra da se tehnikom može upravljati, da je ona u vlasti kibernetičkoga modela razumijevanja bitka. Iako u svojim predavanjima ne koristi tu riječ/pojam, koja će 1960-ih godina biti ključnom za Heideggera zbog toga što u predavanju 1964. godine u Parizu na kolokviju »Živeći Kierkegaard« (»Kierkegaard vivant«), naslovljenom »Kraj filozofije i zadaća mišljenja« (»Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens«) tvrdi da filozofija kao metafizika okončava u kibernetici,³¹ moguće je izvesti postavku da Ortega problem buduće tehnologije vidi u tome što ona »stvara« sama iz sebe sve što jest. Drugim riječima, problem je tehnologije budućnosti u tome što se ne može obuzdati »razvitak« i »napredak« čovjeka kao tehničkoga bića ukoliko se biti tehnike pride tek iz klasične humanističke perspektive. Kontrolu nad čudovišnim stanjem moderne tehnologije, koja je istodobno »šansa«, »mogućnost« i »opasnost« u projektu rehumaniziranja svijeta ne može se ozbiljiti tako što će se sustav strojne tehnike pretvoriti u nadomjestak za radnike, a njih kao suviše u tom autokibernetičkome modelu života čarobnim štapićem revolucionarne promjene kapitalističkoga načina proizvodnje preobraziti u umjetnike i filozofe u novome ruhu. Kritika svakog oblika kolektivizma i mesijanske apokaliptike marksizma, koji se pouzda u moć i inventivnost čovjeka-mase, u Ortege y Gasseta nedvojbeno je više od pitanja smisla vodeće politike u svijetu.³²

Bit tehnike uistinu se skriva u nečemu što nije ni prirodno niti ljudsko, a ponajmanje pripada samoj tehnici. To što nije ništa određeno i dovršeno jest neki preostatak čudovišnoga događaja kojim se čovjek uspostavlja »subjektom« bez »supstancije« čitavoga procesa samostvaranja u povijesti. Kentaur-ska »priroda« njegova projekta bitno je hibridnoga karaktera. Gdje se skriva

bit tehnike za Ortegu y Gasset? Je li uistinu »vjera u rehumanizaciju svijeta« ono što ima opravdanje u tehnološko-estetskom inženjstvu *posthumanoga stanja* kada se »danas« ne samo proizvode nove forme bitka iz ideje »umjetnoga uma« (*A-Intelligence*) nego se ta samoproizvodnja još k tome estetizira do toga da jedan od najnovijih pravaca suvremene umjetnosti nosi naziv znanstvenoga eksperimentiranja s nastankom »umjetnoga života« (*A-Life*) – postgenomika ili transgenska umjetnost?³³ Nedovršenost se čovjeka pokazuje njegovom povijesnom kontingencijom. Bez nje svijet ne može iz stanja »bitka« (*quiddittas*) dospjeti do mogućnosti promjene bića u cjelini i čovjeka navlastito (*quoddittas*). U Ortege nema nimalo tehnofobije niti bilo kakva ostatka tehnodeterminizma. Kraj razmišljanja o tehnici tome vjerodostojno ide u prilog.³⁴ *Hidalgo* i *bodhisattva* nisu zauvijek prohujale figure misaone avanture povijesti kao svjetskoga događanja onoga istoga u razlikama.

Epilog: O iskustvu praznine

Pitanje je tehnike u konačnici pitanje o smrti civilizacije koja se uzdajući u himere napretka olako odrekla jednostavnosti življenja kao iskonske drame. Ludilo slobode jednog neshvatljivoga *hidalga* uistinu jest nešto krajnje zastarjelo u modernoj tehnomorfološkoj kulturi. Njezina umjetnost sve više postaje eksperimentom bez svijeta, a sve manje otvaranjem svijeta kao horizonta smisla. Don Quijote je u svojoj bitnoj neprilagođenosti svijetu kao *tehnosferi* tek jedan od »stilova života«. Imati prema umjetnosti ravnodušnost može samo onaj koji zna da ni umjetnost niti znanost više ne stvaraju i ne pronalaze »novo«. Umjetnici i znanstvenici su postali kolektivnim subjektom inženjerske tehnologije u konstrukciji svijeta kao mreže. U njoj je sve raspoređeno u kaotičnome poretku. Bez središta i bez rubova zbiva se samoorganiziranje nove cjeline. Sve povijesne figure od stoika do *gentlemana* u tome su anakronizmom već činjenicom što nikoga ni na što ne obvezuju. Njihovo je mjesto u muzealiziranoj povijesti tvorevina i figura na putu apsolutne tehničke samofabrikacije. Ali, ipak ima nešto izvan ove zapadnjačke metafizike ništavila, koja otpočinje s grčkom riječju *téhne* i okončava s riječju *tehnosfera*. Ortega y Gasset je svoj spis o tehnici završio s riječju *duša* (*psyhé*) kad je govorio o tome da se istočnjački *bodhisattva* ne može uklopiti ni u jedan poredak tehničkoga sklopa od iskona svijeta do njegova kraja.

»No, ljudski život nije samo borba s prirodom; on je također borba čovjeka sa svojom dušom. Čime je to Euroamerika pridonijela razvitku tehnika duše? Možda je u ovome području ona uistinu inferiornom u odnosu na neshvatljivu Aziju? Zaključimo naše razlaganje s otvaranjem a vista budućih istraživanja koja bi nam trebala suprotstaviti azijske tehnologije s onima zapadnjačke civilizacije.«³⁵

30

Isto, str. 121–123.

31

Martin Heidegger, »Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens«, u: *Zur Sache des Denkens*, 2. izd., M. Niemeyer, Tübingen, 1969., str. 61–80.

32

Vidi o tome: Stephan Günzel, »Der Begriff der 'Masse' in Philosophie und Kulturtheorie« (I), *Dialektik: Zeitschrift für Kulturphilosophie*, br. 2/2004, str. 117–135.

33

Ingeborg Reichle, *Art in the Age of Technoscience: Genetic Engineering, Robotics, and Artificial Life in Contemporary Art*, Springer, Beč – New York, 2009. i Claudia Gianetti, *Digitale Ästhetik: Einführung*, http://www.medienkunstnetz/de/themen/aesthetik_des_digitalen.

34

J. Ortega y Gasset, »Man the Technician«, str. 160–161.

35

Isto, str. 161.

Tehnologija kao iskustvo bezuvjetno iskrsele praznine? A što ako je to krajnji rezultat one čudovišne »ravnodušnosti prema umjetnosti« da nam ne podastire više traganje za ništavilom i prazninom kao dramu ljudskoga života? Umjesto toga ništavilo i praznina postaju iskustvo nadomjesne »ljudske prirode« što se sama stvara i razara. Ono prazno proizlazi iz biti tehnike. U svojoj se moćnoj ništećoj praznini obavlja uz nas poput novoga iskustva mišljenja. A na njegovu tragu u sveopćem »ludilu slobode« okončava svoju neponovljivu dramu egzistencije. U doba kada ono prazno suvereno vlada svijetom od umjetnosti možda valja očekivati samo još novu »tehnologiju slobode« kako u otporu spram bijega izvan svijeta tako i u subverziji poretka metafizike s kojom zaključujemo ovo izlaganje o ravnodušnosti same umjetnosti prema onome što je još preostalo od ideje čovjeka. O tome nam Ortega y Gasset više ništa bitno ne može reći.

Žarko Paić

Technology and the Soul

José Ortega y Gasset and the Question about the Meaning of Art

Abstract

The author tries to explore the problem of articulating the metaphysical issues made by Ortega y Gasset from the premise that classification of his philosophy of life in the manner of conservative cultural critique has lost its credibility. It should be useful to underline the efforts of rehumanization of the world starting from the idea of the end of modernity and progress of Western civilization. Ortega y Gasset has opened the question about the meaning of art deeply brought in close connection to a review of the modern technology. It is the autonomy of works of modern art and sovereignty of contemporary art events that is no longer responding to the challenges of technical world. The human is no longer the center of the world, as the world is no longer the subject of a neutral philosophy beyond what determines the becoming of life itself as a project of existence. In detailed analysis of dehumanization of art and technical constellation of Being in the 20th century, the author shows how clearly Ortega y Gasset along with Heidegger realized far-reaching way beyond the drama of human life and can no longer be understood otherwise than by experience of vital mind on other side of the rationalism and psychologism. Historicity of freedom opens the possibility that art should be an dispositif of different understanding the life from the metaphysical distinction of mind and body. But in the core of the posthuman condition, the technical character of existence created by the logic of "artificial mind" (A-Intelligence) has produced some kind of uncanny apathy to the art as the other side of human destiny. Therefore, it is necessary to rethinking the alternative to metaphysical thought of the West in time to come with the term 'soul' and its irreducibility to any kind of modern technology.

Key words

José Ortega y Gasset, dehumanization, art, technology, metaphysics, vital mind, existence, soul