



Studije

Izvorni članak UDK: 75.01(045)Ortega y Gasset, J.

doi: [10.21464/f42206](https://doi.org/10.21464/f42206)

Primljeno 1. 3. 2021.

Miloš Čipranić

Univerzitet u Beogradu, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Kraljice Natalije 45, RS–11000 Beograd
milos.cipranic@instifdt.bg.ac.rs

Imena slikarstva

Sažetak

Slikarstvo je predmet kojim se José Ortega y Gasset iscrpno bavio u svojem djelu s gledišta koje je označio kao raciovitalizam ili filozofiju životnoga uma. U ovom se radu ispituje je li pojam živopis vjerniji principima raciovitalističke filozofije od pojma pintura koji koristi Ortega y Gasset. Drugim riječima, postavlja se pitanje o tome ne nadmašuje li prijevod, u tom slučaju, sâm original. U skladu s Orteginom tezom o povijesnosti ljudskih tvorevina, potražiti će se i podrijetlo riječi »živopis«, što će doprinijeti zaključku o tome je li ona odgovarajuće ime za umjetnost slikarstva iz perspektive jedne filozofije života.

Ključne riječi

slikarstvo, prijevod, živopis, raciovitalizam, život, jezik, José Ortega y Gasset

Misli dolaze do punoga izražaja onda, kada postoje riječi koje ih dobrim dijelom zahvaćaju i sažimaju. Što je veći jaz između pojma ustaljenoga u jeziku i smisla koji mu se nastoji dati, tim više raste potreba za dodatnim objašnjenjem i naporom. Ogled čiji je predmet pokušaj zamjene jedne riječi drugom koja joj je slična i ne dolazi iz istoga jezika u stanju je pokazati koliko raspoloživi rječnički fond uvjetuje ekonomičnost izražavanja i priopćivanja biti nekoga učenja. Konkretno, ispitat će se je li termin *živopis* prikladan za efektno označavanje slikarstva, onako kako ga José Ortega y Gasset promatra i tumači u svojoj estetičkoj teoriji. Koliko god ta hipoteza na prvi pogled bila primamljiva, tek je treba dokazati. U svakom slučaju, radi se o danas prilično zaboravljenoj i istovremeno izazovnoj riječi, s obzirom na to da osvjetljava jednu posebnu dimenziju umjetnosti slikarstva.

Ako se predložena pretpostavka ispostavi točnom ili uvjerljivom, iz toga će proizaći krajnje neobična stvar u polju teorije prevođenja, naime, da je taj prijevod riječi *pintura*, iz ortegijanske perspektive, vjerniji od izvora s kojega

se prevodi, odnosno da ga na izvjestan način »popravlja« i upotpunjuje. S ciljem da se otkloni moguća greška, tj. utvrdi neodrživost prijedloga, prvo se moraju pažljivo razmotriti osnove Ortegine filozofske pozicije, a potom etimologija pojmova o kojima je riječ. To su dva glavna pitanja koja zahtijevaju razradu, ali svakako nisu jedina koja treba promisliti, s obzirom na to da će ukupan zaključak dobiti svoj jasan obris tek kada se dijelovi mozaika objedine i pravilno slože na jednom mjestu.

Naslov ovoga rada »Imena slikarstva« po sebi može zavesti potencijalnoga čitatelja. Kada bi se samo taj naslov čuo ili pročitao, ne bi bilo neočekivano pomisliti da se u tekstu kojem prethodi govori o umjetnicima koji su ostavili važan trag u toj disciplini. Istina, Ortegi je bila veoma bliska biografska metoda kada je govorio i pisao o slikarstvu, ali uz tu aluziju izbor naslova za ovaj rad ipak prije upućuje na činjenicu da umjetnost slikanja u različitim europskim krajevima nema isti naziv, pa ni unutar jedne jezične obitelji ili čak pojedinačnoga jezika. Više imena za slikarstvo sa sobom povlači i pitanje njegova poimanja. Tome je dokaz istovremeno postojanje dviju ovdašnjih riječi za tu umjetnost vizualnoga – »slikarstvo« i »životis« – jer se tim zapažanjem otvara prostor za mogućnost jezičnoga prevladavanja ograničenosti španjolskoga jezika po pitanju ekonomičnog označavanja te umjetnosti kao *emanacije i traga života*. A to je upravo pozicija koju zastupa Ortegin racionalistička misao.

Osnovne su ideje raciovitalizma izložene ili barem naznačene u knjizi *Tema našega vremena*, ali u njoj se taj termin ne koristi da bi se označila jedna inačica filozofije života. Ortegi je nesumnjivo bliži izraz »životni um«.¹ Raciovitalizam je formulacija jezično veoma slična i idejno identična izrazu *la razón vital*. Tim se terminom jasno ukazuje na traženje trećega puta između redukcionističkih krajnosti dvaju teorijskih stajališta.² U dosad publiciranim Orteginim spisima – naime, najveći dio njegove opsežne prepiske još nije priređen i tiskan – termin *racio-vitalismo* spominje se samo jedanput, u jednom tekstu objavljenom u časopisu *Revista de Occidente*, točnije, desetak godina nakon uvođenja pojma životnoga uma, pa se može primijetiti da su njegovo širenje i popularizacija, prije svega, zasluga proučavatelja Orteginoga djela, među kojima je José Ferrater Mora, sa svojim poznatim *Rječnikom filozofije*, ali i ne samo s njim.

U filozofskom učenju, o kojemu je riječ, primjetan je otklon od hiperontologizacije stvarnosti. S druge strane, odbacuje se i epistemološki primat svijesti u doživljaju stvarnoga kao jednostrana teorijska pozicija. Umjesto pojmova *biće, egzistencija* i *svijest*, kao središnji je pojam postavljen pojam *život*. On se u Orteginjoj »zreloj« fazi mišljenja razumijeva kao »radikalna« stvarnost odnosno kao stvaranje ili aktivnost koji se odvijaju u određenom okruženju. U pitanju je struktura interakcije između djelatnoga činitelja i onoga što je zatečeno ili napravljeno.³ Ovdje je izložena preliminarna definicija koja će se uskoro iznijansirati i dopuniti.

Biometaforika kod Ortege y Gasseta

Status prethodno razmotrene stvarnosti označavan je različito u Orteginu djelu, ali termin *radical* u toj funkciji ima posebno mjesto. Indikativno je, vjerojatno, da je korijen ili osnova te riječi upravo »korijen« (*radix*). Ta je stvarnost definirana kao »korjenita« jer iz nje, kao uvjeta, proistječu ili rastu sve ostale. Kod Ortege su biološke metafore česte su. Njihovo prisustvo čini se razu-

mljivim ako se ima u vidu o kakvoj se vrsti filozofije radi. Otuda bi se moglo primijetiti da slikovit govor takvoga sadržaja, ne samo na leksičko-stilskom nego i na idejnom planu, u određenoj mjeri odgovara raciovitalizmu kao filozofskoj doktrini. Poznato je da je Ortega u svojem pisanju njegovao fini književni izraz. Takav pristup u formulaciji vlastitih ideja uključuje i metaforičke iskaze.⁴ Međutim, upotreba metaforike u filozofskom i, općenito, teorijskom diskursu nije svodiva tek na razinu stilistike.

Ta je teza nesumnjivo zastupana u Orteginim spisima i njoj se u prilog ne mora detaljno izložiti članak »Dvije velike metafore«. Dovoljna će biti dva druga eseja. U jednom je izneseno mišljenje da su metafore vjerojatno i »najplodnija« (*más fértil*) moć koju čovjek ima.⁵ One pomažu da se stvari imenuju i razumiju. Još ranije, u »Eseju o estetici u vidu prologa« metafora je označena kao »stanica« (*célula*) koju krasi ljepota.⁶ Zadržimo se na trenutak na riječima *fértil* i *célula*. Jasno je da moć kao pojam doslovno ne može biti plodna jer nije živo biće koje ima sposobnost razmnožavanja. S druge strane, kao oruđe mišljenja, metafora nije ni osnovna jedinica organizma, ni, još izvornije gledano, prostorija, na što ukazuje latinsko podrijetlo termina *célula* (»ćelija«) izvedenoga od deminutiva riječi »soba«, od *cella*. Očito je da ni prirodne znanosti nisu slobodne od slikovitoga jezika. U oba se primjera pri vrjednovanju i opisivanju metafore, dakle, koristi i njen potencijal. Čini se da to nije čista slučajnost.

Vrsta metafora o kojoj je riječ pronalazi se i u razmatranju slikarstva. Zapravo, umjetničke slike tretiraju se *kao živa bića*.⁷ Dok u eseju »Umjetnost u

1 José Ortega y Gasset, »El tema de nuestro tiempo«, u: José Ortega y Gasset, *Obras completas*, sv. III, Fundación José Ortega y Gasset – Taurus, Madrid 2005., str. 558–616, ovdje str. 593, 615. Ono što je u toj knjizi, proizašlo iz predavanja s kojima je Ortega započeo akademsku godinu 1921./1922. na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Madridu, izloženo na načelnom planu nadalje će se varirati, pročišćivati i produbljivati u različitim pravcima, ovisno o Orteginom žarištu interesa i tematskom opsegu u kasnijim djelima manjega ili većega opsega.

2 O zahtjevu za širim određenjem uma u odnosu na čisti, »fizičko-matematički«, vidi više u: Milijana Sladojević-Maleš, »Temeljni pojmovi filozofije Joséa Ortege y Gasset«, u: Tomislav Krznar (ur.), *Filozofija je djelo: približavanje misli španjolskog filozofa Joséa Ortege y Gasset*, Hrvatsko filozofsko društvo – Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 2017., str. 347–364, poglavito str. 362–364.

3 Za detaljnije objašnjenje toga pojma vidi više seriju predavanja posmrtno naslovljenu »Što je život?«. Usp. José Ortega y Gasset, »¿Qué es la vida? Lecciones del curso 1930–1931«, u: José Ortega y Gasset, *Obras completas*, sv. VIII, Fundación José Ortega y Gasset – Taurus, Madrid 2008., str. 413–447.

4 U Orteginu djelu – kako je uočeno – posebno su česte *las metáforas animales*, tj. slikoviti govor zoomorfoga karaktera, iako se u njemu pojavljuju i botaničke slike. O tome vidi više u: Ricardo Senabre Sempere, *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, Acta Salmanticensia, Salamanca 1964., str. 158–161.

5 Usp. José Ortega y Gasset, »La deshumanización del arte«, u: J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, sv. III, str. 847–877, ovdje str. 865.

6 Usp. José Ortega y Gasset, »Ensayo de estética a manera de prólogo«, u: José Ortega y Gasset, *Obras completas*, sv. I, Fundación José Ortega y Gasset – Taurus, Madrid 2004., str. 664–680, ovdje str. 673.

7 Antropomorfne metafore kod Ortege prilično su rjeđe od iskaza u prenesenom smislu sa životinjskom tematikom. »Taj podatak je utoliko čudan, prije svega ako se ima u vidu sklonost toga autora da materijalizira najapstraktnije ideje i da im dodjeli tjelesnost.« – R. Senabre Sempere, *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, str. 157. Istina, u nekim primjerima – primjećuje Senabre – teško je razlučiti misli li se na dijelove tijela čovjeka ili životinje. U svakom slučaju, vrijedi dodatno razmotriti tezu o »vitalističkom antropo-

sadašnjem i prošlom vremenu« čitamo da umjetničko djelo »stari«, u »Oživljavanju slika« pronalazimo da se slika »rađa«. Ta ideja ne formulira se samo pomoću glagola nego i upotrebom imenice te se u upravo spomenutim tekstovima zatječu sintagma »organizam slike« i govori se o »rađanju« umjetničkih formi i slika.⁸ Ne nedostaju ni formulacije pomoću atributa. Kroz čitavu »Dehumanizaciju umjetnosti« povijesna se avangarda prvenstveno naziva »mlada« umjetnost, a ona protiv koje ustaju njeni predstavnici »stara«.⁹ Naspram onoga što je označeno kao *el viejo cuadro*, pojavljuju se *las obras jóvenes* poput novoga naraštaja ili pokoljenja koje uzdrma i smjenjuje prethodno. Ostanemo li u područjima botanike i zoologije, primijetiti ćemo da se govori o ljudskoj i psihičkoj »flori«, dok se termin »fauna« koristi kada se označava grupa ljudi koja dijeli određenu sličnost ili ukupan zbroj figura koje stvara određeni umjetnik.

Ovdje se, naravno, krećemo u području jezičnoga, s obzirom na to da se radi o primjeni jednoga tropa u teorijskom diskursu. Orteginu stajalištu veoma je bliska antička ideja o čovjeku kao »jezičnoj životinji«, a u njegovu djelu variran je taj filozofski motiv.¹⁰ Po prirodi stvari, filozofi se moraju služiti jezikom da bi formulirali i priopćili svoje stavove, ali on se nerijetko pretvara i u izravni predmet njihovih analiza. Ortega nije samo njegovao specifičan način izražavanja u svojim tekstovima – koji, dakle, obuhvaća i slikovite iskaze – nego je smišljao i nove riječi kada je za to bilo potrebe. Pored uvedene složenice »raciovitalizam«, skovao je i riječ *vivencia* kao prijevod njemačke riječi *Erlebnis*, dotada nepoznatu u španjolskom jeziku, a danas standardiziranu i uveliko u upotrebi.¹¹ Za stvaranje te riječi, koja znači »doživljaj«, nije postojao čisto lingvistički interes; prije je bila nužna za označavanje pojma neophodnog za razumijevanje filozofija života i svijesti. Da bi se izrazile određene misli na određenom jeziku, nužne su riječi koje im odgovaraju, bilo da su već tu, makar i kao zaboravljene, bilo da ih tek treba izmisliti.

Na mjestu gdje Ortega sustavno i iscrpno izlaže svoju teoriju odnosa između života i kulture, iznosi se zapravo zahtjev za njihovim stalnim međusobnim nadopunjavanjem, neophodnim da bi se sinergijski održali i potrajali. Kulturne vrijednosti i njeni proizvodi zaista su transvitalni, ali se ne smiju otuđiti od izvora iz kojega bi se morali napajati. Odatle se i umjetnost određuje prvenstveno kao jedna od »emanacija života«.¹² Među njima su znanost, moral, ekonomija, religija, u vezi s kojima se postavlja pitanje bi li trebali služiti čovjeku i njegovim životnim potrebama ili obratno. Svakako upada u oči da se na stranicama *Teme našega vremena* nijednom riječju ne problematizira jezik, pa ni u tom kontekstu, kao da se ne radi o ljudskoj tvorevini kroz koju se određena kultura možda najbolje ogleda te kao da i sâm nije podložan devitalizaciji, poglavito njegov rječnik.

Jezik kao predmet Orteginih refleksija izbit će u prvi plan u potonjim analizama društvenih normi kao sustava izvanjskoga pritiska na život svakoga pojedinca obuhvaćenoga njihovim djelokrugom. Taj je pritisak posebno primjetan na jezičnoj razini, s obzirom na to da najčešće usvajamo i počinjemo koristiti riječi prije nego što uopće i promislimo o onome što zapravo znače ili o njihovom podrijetlu. Kada *danas* disciplinu kojom se izrađuju umjetničke slike pomalo mehanički nazovemo »slikarstvo«, to je prvenstveno njeno konvencionalno ime, dok korištenje drugačije oznake, koja nije toliko u opticaju, jedna je osobna, promišljena i atipična odluka. Sve veće zanimanje za društvenu funkciju jezika kod Ortege ići će ruku pod ruku s otkrivanjem povijesnosti kao osnovnoga horizonta ljudske egzistencije i njenih proizvoda. Značenje

termina »etimologija«, u skladu s tom konvergencijom, proširit će se na područje izvan strogo lingvističkoga u pravcu društvenoga i povijesnoga. Taj je čin opravdan, pođe li se od tvrdnje da se o prošlosti i drugim vremenskim dimenzijama, sa svim onim što nose sa sobom, jedino može izlagati i promišljati riječima.

»Prema tome, čitava bi povijest bila samo jedna neizmijerna etimologija, veličanstven sustav etimologija. I zato povijest postoji, zato je čovjeku potrebna jer je jedina disciplina koja može otkriti smisao onoga što čovjek čini i, stoga, onoga što on jest.«¹³

Od života prema slici i obrnuto

Posve je moguća, štoviše, više puta povijesno osvjedočena, pojava raskoraka između statusa koji se pripisivao umjetnosti, odnosno onoga što se očekivalo od jedne umjetničke vrste, i njenih težnji, koje su u stvarnosti počinjale odudarati od do tada postavljenoga i dobrim dijelom utvrđenoga pravca. Slikarstvo, poput drugih umjetnosti, sudjeluje u »općoj ekonomiji života«.¹⁴ Konkretna umjetnička djela svakako su u toj kretnji simptom promjena koje se događaju u određenom društvu iz kojega su proizašla. Međutim, svako takvo djelo istovremeno je i »tvorac čovjeka, tvorac svijeta«.¹⁵ Kako god bile

morfizmu« iznesenu u: Ksenija Atanasijević, »Humanistička misao španjolskog filozofa Jose Ortege i Gaset«, *Savremeni* 13 (1967) 3, str. 234–253, ovdje str. 240.

8

Usp. José Ortega y Gasset, »El arte en presente y en pretérito«, u: J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, sv. III, str. 909–913; José Ortega y Gasset, »La reviviscencia de los cuadros«, u: José Ortega y Gasset, *Obras completas*, sv. VI, Fundación José Ortega y Gasset – Taurus, Madrid 2006., str. 607–623.

9

U tom svjetlu, zanimljivo je primijetiti da u svom prijevodu »Dehumanizacije umjetnosti« Dunja Frankol *todo estilo recién* prevodi sa »svaki novorođeni stil«. To nije doslovno rješenje za navedenu sintagmu, ali je, u maniri ortegijanske biometaforike, vjernije duhu, nego slovu teksta. Usp. José Ortega y Gasset, »Dehumanizacija umjetnosti«, u: José Ortega y Gasset, *Dehumanizacija umjetnosti i drugi eseji*, prev. Marko Grčić *et al.*, Litteris, Zagreb 2007., str. 7–81, ovdje str. 51.

10

O jeziku kao distinktivnom obilježju *animal rationale* u odnosu na druge životinjske vrste vidi više u: Predrag Krstić, *Filozofska životinja: zoografski nagovor na filozofiju*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Službeni glasnik, Beograd 2008., str. 383–398.

11

Kada se čita autoritativni *Rječnik Španjolske kraljevske akademije*, u okviru odrednice za

tu imenicu stoji da ju »je stvorio filozof José Ortega y Gasset«. – *Diccionario de la lengua española*, sv. II, Espasa Calpe, Madrid 222001., str. 2312. Na mjestu gdje se govori o riječi *Erlebnis* i potrebi njena prevođenja, pronalazi se sljedeća »ispovijed«: »Nakon razmišljanja o njoj godinama, nadajući se da ću naletjeti na riječ koja već postoji u našem jeziku i koja je dovoljno prikladna za njenu transkripciju, morao sam odustati i potražiti novu.« – José Ortega y Gasset, »Sobre el concepto de sensación«, u: J. Ortega y Gasset, sv. I, *Obras completas*, str. 624–638, ovdje str. 634.

12

J. Ortega y Gasset, »El tema de nuestro tiempo«, str. 599.

13

José Ortega y Gasset, »El hombre y la gente [Curso de 1949-1950]«, u: José Ortega y Gasset, *Obras completas*, sv. X, Fundación José Ortega y Gasset – Taurus, Madrid 2010., str. 139–326, ovdje str. 276.

14

J. Ortega y Gasset, »La reviviscencia de los cuadros«, str. 618.

15

Anri Fosijon [Henri Focillon], »Život oblika«, u: *Život oblika. Pohvala ruci*, prev. Tihomir Marsenić, Kultura, Beograd 1964., str. 1–113, ovdje str. 4.

tumačene, ni umjetničke slike nisu samo vitalni znakovi jedne kulture nego su i njeni pokretači.

Dakle, ako je, uz druge vrste djela, slika – kako tvrdi Henri Focillon – i *créatrice de l'homme, créatrice du monde*, onda ona ima moć djelovanja na one koji je promatraju. Odnos između područja umjetničkoga i stvarnoga, odnosno životnoga, moguće je sagledati iz jedne posebne perspektive, naime, kroz problem njihove razgraničenosti. To je bitan predmet filozofske estetike, ali prvenstveno nešto s čime se susrećemo u domeni svakodnevice, i to kada uživamo u umjetničkim djelima.

U skladu s dosadašnjim izlaganjem, ostanimo u domeni vizualnih umjetnosti, preciznije, slikarstva, iako je opseg toga pitanja daleko širi i obuhvaća druge umjetnosti, poput filma, u kojem se prožimaju dimenzije zvučnoga i vidljivoga. Promatrači umjetničkih djela u stanju su *uživjeti se* do te mjere u ono što gledaju da se naposljetku u njihovim očima gubi granica između stvarnoga i umjetničkoga, živoga i neživoga. Govorim, naravno, o odsustvu estetske distance ili naivnom stavu. To je motiv za koji je kao polazište uzeta »Dehumanizacija umjetnosti«. Sprega umjetnikove vještine i moći fikcije potpuno zavodi oko onoga koji gleda umjetničke slike te se tada umjesto estetskoga objekta vidi prizor iz stvarnosti.

Vještina podražavanja važan je uzrok suživljavanju s prikazanim, reprodukcija stvarnoga dovodi do određene iluzije. Ono što se ne razumije načelo je prema kojem je umjetničko djelo trag života, a ne njegov puki odraz, *reflejo de la vida*, kazao bi Ortega. Naslikane osobe izgledaju kao da su pored nas, pejzaž kao da se proteže pred našim pogledom u svojoj dubini i širini. U oba slučaja radi se o dvostrukoj iluziji: ljudi i drveće niti su tu gdje izgleda da jesu, niti su živi, ali to ne mora značiti da su istovremeno i »beživotni«, ako se pod tim podrazumijeva »neizražajni«. Svakako ne mogu rasti iz sebe, što je ukupno odlika živih bića. Nisu se u stanju niti razmnožavati, osim ako se ne misli na reprodukciju slika na kojima su umjetnički predočeni.

Pored prethodno spomenutoga eseja o avangardnim umjetničkim tendencijama, još jedan ulaz u problematiku odnosa umjetnosti i života već je citirani esej »Oživljavanje slika«. U njemu se više nego jedanput slika određuje kao »fragment života jednoga čovjeka«. ¹⁶ Oživjeti je znači proniknuti u odluke koje njen autor donosi i, posljedično, poteze koje nanosi na određenu površinu. Još šire, u život uložen u čin slikanja. U pitanju je metoda pomoću koje se doseže značenje umjetničkoga djela. U vezi s njom, pročitajmo iz eseja o kojem je riječ jedno mjesto kojemu ne nedostaje slikovitosti:

»To možemo postići tako da sliku odlučno izdvojimo iz područja neodređenosti u kojima umjetnička djela obično lebde, i pristupimo joj u njezinom izvornom obliku, što znači kao okamenjenom fosilu, u kojem je ostao sačuvan, pretvoren u običnu i mrtvu 'stvar', djelić života jednoga čovjeka.«¹⁷

Umjetničko djelo, stoga, postaje materijalni posrednik između dviju osoba. Onaj koji gleda ili razmišlja o slici zapravo se preko nje kao traga usmjerava k onome koji ju je izradio. Promatrač oživljava i sliku i život njena tvorca. Ako se radi o umjetnicima prošlih stoljeća, tumačenje slike ispostavlja se kao prizivanje i oživljavanje mrtvoga sa svime što on nosi sa sobom. Iznesena teza može zazvučati bizarno, u najmanju ruku njena formulacija. Međutim, nanoseni potez kistom definira se i kao »besmrtni trag već mrtvoga života«, dok je povijest tehnika »razgovora i druženja s onima koji više nisu živi«. ¹⁸ U središtu se obaju navedenih iskaza iz »Oživljavanja slika« nalazi figura

umjetnika kao konačnoga bića, osobe koja ima ograničeni vijek trajanja, a ne toliko njegovo djelo. Doduše, za istraživača ono je osnovno polazište, do te mjere da zapravo razgovara s njim, a ne sa slikarom. Kod Ortege, uočljiv je stav nadmenosti prema povjesničarima umjetnosti kada na slikare primjenjuje svoje učenje o životnom i povijesnom umu. Ipak, pitanje glasi: je li taj stav više posljedica njegova karaktera ili uvjerenja o nadmoći filozofije nad ostalim disciplinama?

U promišljanju o umjetničkim slikama polazi se suprotnim smjerom od onoga koji slijede njihovi autori – ne od zamisli k djelu, nego obrnuto. Prema toj metodi, objekt vodi do subjekta, od proizvoda idemo k njegovu tvorcu. Namjere, odluke i činovi umjetnika sagledavaju se polazeći od njegova vremena i mjesta na kojima se kretao i živio. Horizont promatranja slikarskoga djela odatle se, tj. preko onoga koji ga je stvorio, širi do povijesne epohe u kojoj je nastalo i na taj se način postavlja određena vrsta općeg okvira za njegovo razumijevanje.

»U činjenici da je netko slikar sažet je cijeli život jednoga čovjeka, pa prema tome i cijeloga njegova vremena. Sve to postoji u svakome potezu, pa upravo to moramo oživjeti, moramo vidjeti u trenutku djelovanja, stvaranja, postojanja. Jednom riječju, znati gledati sliku znači gledati je kako nastaje, promatrati je u trajnom stvaranju, oživjeti je uz pomoć događaja iz slikareva života.«¹⁹

Discipline, kao što su filozofija i slikarstvo, dosežu svoju punu »stvarnost« tek kroz čin, odnosno kada su na djelu. Bez tih radnji, samo su apstrakcije, svedene na fizičke objekte koji čuvaju njihova dostignuća – knjige ili površine na koje je nanosena materija. U tome se temeljno slažu *Što je filozofija?* i »Oživljavanje slika«. Stoga, obje su discipline, prije svega, djelatnosti koje dolaze do izražaja, ispunjenja u njihovom prakticiranju. U suprotnom, od filozofije ostaje samo njeno »polumrtvo tijelo«, pa je primijećeno da su je stari Grci na njenom izvoru doživljavali kao nešto oličeno u pojedincima koji se njome bave:

»Za njih je filozofirati bilo prije svega *βίος θεωρητικός*.«²⁰

16

José Ortega y Gasset, »Oživljavanje slika«, u: J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacija umjetnosti i drugi eseji*, str. 83–122, ovdje str. 119.

17

Ibid., str. 92.

18

Ibid., str. 103, 96. Teorija traga prožetoga smislom kao posrednika ne obuhvaća samo umjetnička djela. U predgovoru knjizi iz 1932. godine u kojoj je objedinjena glavnina njegovih dotadašnjih djela, Ortega se slikovito izražava i govori o prizoru otisaka koraka koje na plaži ostavljamo iza sebe te dodaje da od egzistencije jednoga čovjeka preostaju tek »tragovi« kojima treba dati riječ. Kao znakovi, oni predstavljaju osnovu za pokušaj sagledavanja nečijega života, koji je uvijek tajna u koju prodire intuicija. O tome vidi više u: José Ortega y Gasset, »Prólogo a una edición de sus obras«, u: J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, sv. V, str. 88–99, ovdje str. 89. Dijalog s mrtvima, dakle, mora biti neizravan jer se odvija preko fizičkih objekata i tekstova

i povezivanjem dva različita vremena – onog u kojem su nastali i onog u kojem se tumače. Poput dobroga jazz glazbenika, Ortega je u stanju umješno varirati ključne motive svoje filozofije na više načina. Neke zaista nebrojeno puta, nikada se doslovno ne ponavljajući. Motiv o kojem je riječ iznošen je potom u ciklusima predavanja s kraja četrdesetih godina 20. stoljeća održanima u madridskom Institutu za humanističke znanosti. Zapravo, atribut »mrtav« u ortegijanskom poimanju povijesti ne primjenjuje se samo u biološkom smislu, tj. na ljude koji više nisu živi, nego i na sve ono iz prošlosti što je zaboravljeno ili neaktualizirano.

19

Usp. J. Ortega y Gasset, »Oživljavanje slika«, str. 102–103.

20

José Ortega y Gasset, *Što je filozofija?*, prev. Valentina Otmačić, Demetra, Zagreb 2004., str. 256–257.

Filozofski dijalozi nazivani su po imenima mislitelja koji se u njima pojavljuju i iznose svoje stavove, ideje ili učenja. Antička književnost, historiografska i filozofska, poznavala je životopis, a iz pojma za označavanje »života« upotrebljavanoga u naslovima djela iz toga žanra jasno se vidi diferenciranje biografskoga od čisto biološkoga.

Slikarstvo je, također, moguće sagledati kroz pripovijedanje o životima slikara. Povijest umjetnosti u tom bi slučaju bila povijest umjetnika, skup njihovih biografija. Pored naručitelja, trgovaca, uživatelja u djelima, umjetnici su jedan od glavnih izvora ili činitelja koji pokreću, održavaju i usmjeravaju život umjetničkih disciplina u jednom društvu. Doista, povijesna je činjenica da je tijekom epoha renesanse i baroka njegovan biografski žanr u tom području. *Le vite* i, još ranije, antički *βίοι* preci su Orteginih spisa posvećenih pojedinačnim umjetnicima. Takav kut gledanja na umjetnost u španjolskoj tradiciji nije bio nepoznat ni ranije.

Prijevod ili više od originala

Nakon što su naznačene osnove Orteginе filozofije života i njegova poimanja umjetnosti slikarstva iz »zreloga« razdoblja, ovdje od interesa, stekli su se uvjeti da se pristupi rješavanju najavljenoga pitanja prevođenja riječi *pintura* na ovaj jezik. Može li se, s ortegijanske točke gledišta, za umjetnost slikarstva zapravo tvrditi da je živopis?²¹ Na prvi pogled, čini se da taj termin u jačem smislu označava ono što madridski filozof podrazumijeva pod slikarstvom. Činjenica je da su taj termin i ostali njemu srodni termini danas u velikoj mjeri zaboravljeni i da se ne koriste u svakodnevnom govoru.²² Pokušaj zamjene jedne riječi drugom, dakako, traži svoje uporište u idejama raciovitalizma. To je i jedini mogući način da se prijedlog o kojem je riječ podvrgne provjeri.

Prijevod je djelatnost koja je nesumnjivo stoljećima zaokupljala filozofe. Njime se nisu bavili samo kada su nadgledali i autorizirali izdanja svojih tekstova na stranim im jezicima ili se pored teorijskoga rada bavili prevođenjem filozofske literature, spisa svojih kolega. Također, nije rijedak ni slučaj zalaganja za prijevode djela koja su smatrali kapitalnima i njihova pozdravljanja kroz pisanje predgovora koji ih upotpunjuju. To potvrđuje i Ortega, koji je i sâm uređivao ediciju *Biblioteca de ideas del siglo XX (Biblioteka ideja XX. stoljeća)* i osnovao izdavačku kuću »Revista de Occidente«. Uz istoimenu časopis, oba pokrenuta projekta uvela su u područje španjolskoga jezika značajna djela ondašnjega razdoblja iz različitih disciplina – od fizike i biologije do filozofije i književnosti.

Pored toga što je jezik sustav kojim se formuliraju i izražavaju misli, on je i njihov prijenosnik, kako onima kojima je jezik kojim se neka osoba izražava materinji, tako i svima ostalima, tj. onima koji ne pripadaju njezinom govornom području. Riječi su jedno od glavnih sredstava komuniciranja i povezivanja među ljudima, pa i onda kada dvije osobe međusobno komuniciraju različitim jezicima, a posjedovanje jezične moći temeljni je uvjet društvenosti čovjeka i postojanja kulture.²³ To jednostavno zapažanje može se produbiti iz više kutova. Koliko je važno mjesto prevoditeljske djelatnosti odlučno dokazuje Ortegin tekst »Bijeda i sjaj prevođenja« iz 1937. godine. Ovdje se na taj esej ne osvrćem toliko radi načelnoga razmatranja teorije prevođenja, koliko radi pokazivanja da se legitimnost pitanja na kojem inzistiram upravo crpi iz Orteginoga djela.

Ne samo teoretičar nego i svaki čovjek ograničen je horizontom vlastitoga jezika. Jednostavno, čitamo da on »otežava izražavanje izvjesnih misli«. ²⁴ Otuda bi njihov prijenos iz jednoga u drugi jezik mogao osvijetliti ono što u prvome ostaje suzbijeno. Može se pretpostaviti da bi Ortega volio kada bi španjolski jezik imao riječ »životopis« jer se čini da bi samo jedna bila u stanju zamijeniti ili barem olakšati napor dužega objašnjavanja onoga što slikarstvo za sobom povlači iz raciovitalističke perspektive. S obzirom na to da filozofovu materinjem jeziku nedostaje takva riječ, ostaje da se isključivo posredno ide k određivanju smisla slikarske umjetnosti. Drugi način bio bi izmišljanje i uvođenje nove složenice. Riječ poput *vitaloscritura* bila bi vjerojatno previše rogovatna i neobična.

Esej je napisan u maniri antičkih filozofskih dijaloga, što je književna forma koju je Ortega primjenjivao i drugdje kada se bavio estetičkim problemima. U razgovoru, pored »ja«, sudionici su i osobe kao što su lingvist i profesor povijesti umjetnosti. Tekst počinje iznošenjem jednoga stava, koji se mogao čuti, da je određene njemačke filozofe nemoguće prevesti. On se zaoštrava provokativnom tezom da tu sudbinu ima svaki prijevod. ²⁵ Njoj u prilog ide i činjenica postojanja više prijevoda na istom jeziku za jedno djelo. Kada po-

21

U dosadašnjim prijevodima Orteginih spisa to rješenje nije primjenjivano. Za spisak prevedenih djela vidi više u: Berislav Čović, »Recepcija misli španjolskog filozofa Josúa Ortege y Gasseta u Hrvatskoj – preliminarni izvidi«, *Filozofska istraživanja* 35 (2015) 4, str. 699–703; Ksenija Šulović, *Hose Ortega i Gaset: život i delo sa bibliografijom*, Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu, Novi Sad 2019., str. 334–341.

22

Ortegin suvremenik, Baltazar Bogišić, inače filološki vrlo osjetljiv i obrazovan, u svojoj prepisci za slikara upotrebljava riječ »životopisac«. Ovdje navodim taj primjer jer zbilja predstavlja rijetkost u području koje nije čisto akademsko ili književno, iako se čini da je posve razumljiv onovremenom i suvremenom čitatelju. O tome vidi više u: Viktor Novak (ur.), *Valtazar Bogišić i Franjo Rački: prepiska (1866–1893)*, Srpska akademija nauka i umjetnosti – Naučno delo, Beograd 1960., str. 154. Pismo nosi nadnevak 18. listopada 1868. godine.

23

Čovjek se može definirati i kao »životinja koja prevodi«. S druge strane, opisan je i kao *el animal etimológico*. O tome vidi više u: Luca Illetterati, »Translating Animals«, u: Irena Fiket, Saša Hrnjez, Davide Scalmani (ur.), *Culture in traduzione: un paradigma per l'Europa*, Mimesis, Milano – Udine 2018., str. 89–102; J. Ortega y Gasset, »El hombre y la gente [Curso de 1949-1950]«, str. 276. Oba određenja zapravo su varijacije definicije ljudskoga bića kao ζῷον λόγον ἔχων, odnosno jezične ili razumske životinje.

24

Hose Ortega i Gaset [José Ortega y Gasset], *Beda i sjaj prevodenja*, prev. Aleksandra Mančić, Rad, Beograd 2004., str. 43.

25

Odatle se logično nameće sljedeće pitanje: Ako je neprevodivost ono što bitno određuje prevoditeljski rad, koliko je razumljivo djelo jednoga autora kada je preneseno u njemu nematerinji jezik? Ovdje je uputan stav koji je iznio Milan Damjanović u jednom svom članku nastalom na osnovi njemačkoga izdanja Orteginih *Sabranih djela*: »Zbog toga, ipak, želim jer je Ortega zastupao gledište o načelnoj neprevodivosti literarnih i filozofskih tekstova. No kao veliki pobornik europskoga i kozmopolitskoga duha, Ortega je znao da se u osnovi njegova španjolskoga nalazi univerzalni latinski jezik, pa je stoga dovoljno potražiti originalne ključne termine i usporediti ključne formulacije Ortegina jezika s prijevodom da bi jezično razumijevanje bilo potpuno.« – Milan Damjanović, »Mesto estetike u filozofskom mišljenju Ortege i Gaset«, *Književna kritika* 16 (1985) 1, str. 40–50, ovdje str. 41. Koliko god se inzistiralo na neprevodivom, kao nijansi ili determinanti kulturne osjetljivosti i prepoznavanja drugosti kao nevlastitoga, jasno je da se misao prenosi i kroz druge jezike u velikoj, odlučujućoj mjeri, premda nikada ne treba ispustiti iz vida načelnu unutrašnju povezanost i nedjeljivost dijelova znaka. Sâm je Ortega tvrdio da je najveću zaslugu za njegov dobar prijem u Njemačkoj imalo kvalitetno prevodenje njegovih spisa. Na izvjestan način, filozof u svojem odsustvu govori kroz prevoditelja, odnosno prevoditelj se izražava u njegovo ime.

seže za primjerom dviju riječi iz različitih jezika koje teže istom označenom (pojmu šume), Ortega čini usporedbu s mutnom slikom koja nastaje preklapanjem dvaju fotografskih portreta.

»Jezici nas razdvajaju i sprječavaju komunikaciju, ne zato što su kao jezici različiti, nego zato što potječu iz različitih mentalnih slika, iz raznih intelektualnih sustava, u krajnjoj liniji, iz različitih filozofija.«²⁶

Ekvivalencija u prevođenju nije dostižna i, kao pojam preuzet iz matematike u tom polju, teorijski je sporna. Prijevodom se dodaje ono što nije postojalo u izvornom tekstu. S druge strane, u originalu uvijek ostaje nešto što se u prijenosu gubi. To, ipak, nije razlog – smatrao je Ortega – da se odustane od prevoditeljskoga rada kao izuzetno plemenite i korisne radnje.²⁷ Ako nas jezici dijele, prijevodi nas spajaju. Kroz njih se narodi povezuju i približavaju jedni drugima. On je jedan od stožernih oblika interkulture razmijene. Drugim riječima, od onoga što nužno iščezava ipak je važnije ono što se prenosi i ostaje. Zadržimo se na jednom slučaju toga problema, i to izuzetno važnom. Bitna odlika kulturnoga identiteta Europe njena je višejezičnost. S obzirom na to da ne postoji jedan jezik kojim bi govorili svi njeni građani, nužan uvjet daljnega otkrivanja i jačanja toga identiteta, dakle, prevoditeljska je djelatnost, pod uvjetom da i čin prevođenja nije izraz međunarodne netrpeljivosti. U odsustvu toga jezika – ortegijanski rečeno – jesu i slabost i snaga Europe. Prevođenje se ispostavlja kao čin od vitalne važnosti za jedinstvo njenih naroda čak ili upravo kada se susrećemo s neprevodivim, bilo da se radi o našem, bilo o tuđim jezicima. S druge strane, i kada se misli da umjesto jednoga jezika postoje dva, njihova diferencijacija u jednom ili drugom pravcu na kraju ipak obogaćuje oba.

Pored upravo navedene i izložene teme, Europa je još jedan od velikih filozofskih predmeta koje je obrađivao i Ortega. Svjedočanstvo je toga promišljanja spis *De Europa meditatio quaedam*, iscrpniji rukopis izrastao iz predavanja održanoga 1949. godine u Berlinu. Tijekom pedesetih godina 20. stoljeća u predavanjima održanima u različitim gradovima izvan Španjolske (pa i u spisu proisteklom iz berlinskoga predavanja), madridski filozof često se vraćao problemu jezika koji je već tu (*está ahí*), uvijek *nekoga* jezika, kao sustava koji ograničava pojedinca i prethodi njegovom govoru. U tom nezavršenom i posthumno objavljenom djelu, čiji je sadržaj tom prilikom izložen na autoru stranom, ma koliko bliskom i poznatom jeziku, toliko važno pitanje prevođenja nije stavljeno u prvi plan, ali to ne znači da ono ne provijava u pozadini teksta. Ne mislim na iznesenu tezu po kojoj ne možemo do kraja prodrijeti u jezik koji nam nije materinji ili na pokazano i primijenjeno poznavanje više jezika – pa i klasične filologije – koje bi trebalo odlikovati intelektualca i otvoriti mu nove horizonte, nego na integrativnu funkciju prevoditeljske djelatnosti, o čemu je izričito bilo riječi na drugom mjestu.

U tom rukopisu, u kojem ne nedostaju ilustrativni primjeri vezani za slikarstvo, ali i drugdje u srodnim predavanjima koja se zalažu za reafirmaciju europskoga identiteta, ukazano je na porast otuđenja među nacijama do koje je došlo tijekom prve polovine prošloga, 20. stoljeća, usprkos njihovom jedinstvenom nadnacionalnom zaleđu. U pitanju je neobična pojava ako se ima u vidu da se radi o vremenu kada su se počeli široko primjenjivati tehnički izumi koji su ukinuli ili barem, vremenski gledano, osjetno smanjili prostornu udaljenost između ljudi i različitih točaka na svijetu. Ako bi se odvojili kulturni i tehnički napredak, kao dvije različite varijable, jasno je da bi teza o prevoditeljskoj djelatnosti, kao obliku povezivanja među narodima, odgo-

varala onome prvom. Na prostoru Europe ta djelatnost nastavlja doprinositi boljem međusobnom upoznavanju nacija i njihova nasljeđa u trenutku kada se čini da one u svojoj izoliranosti postaju istrošene ili devitalizirane tvorevine.

U svakom slučaju, esej »Bijeda i sjaj prevođenja« – i sâm pretočen i publiciran na više europskih jezika, od engleskoga i talijanskoga do njemačkoga ili portugalskoga – izazovan je prevoditeljima zbog svoje teme i zbog svoje književne vrijednosti, piscu svojstvenoga stila. To su dva jaka razloga zašto je objavljivan u dvojezičnom izdanju, što je slučaj i s ovdašnjim. Zasigurno je da se u prevođenju ne prenosi izvorni tekst u svojoj cjelokupnosti. Ako se izuzmu dvojezična izdanja, prevoditeljske napomene na dnu stranice ili originalne riječi navedene u zagradama, uz njihove koliko-toliko uspješne prijevode, načini su da se ublaže ograničenja, ali takve intervencije, prije svega, ovise o volji prevoditelja.

Ortega iznosi stav da su nam »danas« od svih najpotrebniji prijevodi starogrčkih i latinskih tekstova. Stvarno je pitanje vrijedi li to *hoy* i za sadašnji trenutak, iako nas od te izjave dijeli skoro čitavo stoljeće, na način analogan pitanju jesu li problemi izneseni u *Temi našega vremena* oni koji stoje i za ovo doba, doista *nuestro tiempo*. Ortegin argument za to mišljenje ne zasniva se na normativnom idealu grčko-rimske civilizacije, kojemu bi, prihvaćanjem zdravo za gotovo, trebali stremiti iznova suočavani s kriznim situacijama. Povijest se nikada ne kreće unazad, što je inače odlika koju dijeli s prevođenjem i životom organizama.²⁶ Važnost Ortegina apela počiva u zapažanju da biologija i druge prirodne znanosti, koje su doživjele veliki uspon posljednjih stoljeća, nisu uspjele naučiti čovjeka da se ne ponaša kao divlja životinja. Neophodna je ona vrsta spoznaje koja će pokazati njegovu povijesnost, sve ono što je činio, do dubine u kojoj se više ne prepoznajemo.

Antička je civilizacija – prema madridskom filozofu – jedina koja nam je potpuno strana, a da pri tome posjedujemo dovoljno pisanih izvora i umjetničkih djela da bismo bili u stanju šire nazrijeti i pokušati rekonstruirati pogled na svijet prilično nesumjerljiv u odnosu na naš, taj perfekt ili pluskvamperfekt svijeta u kojemu obitavamo. Odatle današnji »zapadni« ili europski čovjek može štošta izvući i spoznati. To je upravo i civilizacija iz koje potječe termin *živopis*. Stoga, pravo je vrijeme za osvrt na njegovo podrijetlo. S druge strane, razmotrit će se etimološki i riječ koju Ortega koristi da na svom materinjem jeziku označi pojam slikarstva. Naravno, u pitanju je *pintura*.

26

Usp. H. Ortega i Gaset [J. Ortega y Gasset], *Beda i sjaj prevođenja*, str. 53.

27

U jednoj knjizi – u kojoj se, inače, govori o »životima« tekstova – Aleksandra Mančić, autorica koja se iscrpnije teorijski bavila Orteginim esejom, pored toga što ga je prevela, obrazlaže stajalište po kojem je prevođenje »oruđe spoznaje« i otuda uključuje u sebe i rad u područjima od jezika do humanistike i šire jer se uz riječi prevode i ideje. Ne, dakle, samo jezici, s obzirom na to da bi to bilo preusko određenje prevoditeljske djelatnosti. »Susret različitih kultura i njihovih jezika i sustava mišljenja ostvaruje se prevođenjem.«

– Aleksandra Mančić, *Prevod i kritika*, Institut za književnost i umetnost, Beograd 2010., str. 49. Jedno poglavlje knjige posvećeno je poglavito Ortegi i nosi naslov »Duh jezika ili prijevod kao kulturni model i književni žanr« (str. 66–83).

28

Usp. Gaetano Chiurazzi, »La storicità della traduzione: asimmetria, irreversibilità, storicità, entropia«, u: Irena Fiket, Saša Hrnjez, Davide Scalmani (ur.), *Culture in traduzione: un paradigma per l'Europa*, Mimesis, Milano – Udine 2018., str. 103–111.

Sokrat i »živopis«

Kada se isključivo čitaju prijevodi starogrčkih tekstova na skoro sve suvremene, »žive« jezike, određeni važni termini u originalu – i, posljedično, ono na što upućuju – ostaju neprimijećeni. To će se pokazati i u sljedećem slučaju, ovdje od interesa. Riječ *ζωγραφία* kao oznaka za slikarstvo pronalazi se kao prilično utvrđena kod Platona i Ksenofonta.²⁹ Njenim razlaganjem i prevodjenjem odmah postaje jasno da ukazuje na bilježenje živoga. Otuda, strogo govoreći, radi se o prikazivanju prvenstveno živih bića, što je, uostalom, odavno i privilegirani predmet europskoga slikarstva. U brojnim spisima Sokratovih učenika prisutni su i, više ili manje, česti drugi termini s navedenim u neposrednoj vezi: *ζωγράφος*, *ζωγραφέω*, *ζωγράφημα*. Ta obitelj riječi etimološki je i značenjski prilično specifična da bi jednostavno i bez ostatka mogla odgovarati onome što se danas uopće podrazumijeva pod umjetnošću slikarstva.

Da bi taj termin i pojam na koji se odnosi bili dodatno razjašnjeni, najbolje je poći od *Fedra* i *Uspomena o Sokratu*. U dijalogu *Fedar* atenski filozof primjećuje da slikarski proizvodi »stoje pred nama kao da su živi«³⁰ (275d). Uslijed vještine vjernoga oponašanja, naslikane ljudske figure izgledaju tako da se mogu pomiješati sa stvarnim osobama. S druge strane, u odnosu na zapažanje da se likovi koje umjetnik stvara »čine živima«, »pojavljuju kao živi«, postavljeno mu je pitanje:

»Kada izrađuješ umjetničko djelo, uzimaš li žive ljude kao uzor?«³¹ (Plat. *Fed.* III, 10, 7)

Umjetnik Sokratu odgovara potvrdno. Pred kiparevim ili slikarevim očima iskrsavaju tijela, biološki mu slični ili istovjetni modeli kojima se služi da bi prikazao ono što se vidi i, još uže, privid života.

Od ljudskih do ne-ljudskih životinja ili figura, u pitanju je, dakle, slikovni prikaz živoga, odnosno njegovo podražavanje. Prvi dio složenice o kojoj je riječ odvaja slikanje od čina zapisivanja na koji upućuje njen drugi dio, premda je ta umjetnička djelatnost nazivana i *ἡ γραφικὴ*. Iz očiglednih razloga, naime lingvističkih i tematskih, umjesto sa »slikarstvo« najvjernije je *ζωγραφία* prevesti sa »živopis«.³² Pa ipak, to na ovim prostorima nije ustaljena praksa kada se ima u vidu ukupna antička grčka književnost.

Prevoditelji Platonovih i Ksenofontovih dijaloga dosad su prevodili *ζωγράφος* sa »slikar«. Za početak, navest ću primjer iz *Gorgije* koji to pokazuje. Upitan kakvo ime treba dati onome koji posjeduje slikarsku vještinu, odgovor jednoga od sudionika dijaloga krajnje je predvidljiv:

»Pa ime slikara, to je bar jasno.«³³ (Plat. *Gorg.* 448c)

Između ostaloga, isti je slučaj u *Ekonomiji*: »A o slikarima i drugome tome slično«³⁴ (XIX, 16)? Osvrnemo li se i na druge srodne mu riječi, primijetit ćemo da tako stoje stvari i sa *ζωγραφέω*. Dok se taj glagol prebacuje u »slikati«, »stvarati slike«, pronalazi se i rješenje »crtati«. Proizvod su te djelatnosti *ζωγραφήματα*. Drugim riječima, »slike« ili »slikarska djela«.

»A ime je, kao i slika, oponašanje.«³⁵ (Plat. *Crat.* 430e)

Na kraju, i *ζωγραφία* je mahom prevedena kao »slikarstvo«, ali i izrazima »slikarska vještina« i »slikarska umjetnost«. Pobrojani su skoro svi članovi te grupe međusobno povezanih riječi iz starogrčkoga jezika i istovremeno su dana prevoditeljska rješenja za njih na primjeru spisa dvojice Sokratovih učenika, što nije proizvoljno, ako se ima u vidu da su u njima dobro zastupljeni

i rašireni, i to posebno kod Platona, čija su gotova sva djela ovdje »pronašli« različiti prevoditelji, a neka više nego jedanput.

Istina je da ovaj jezik podjednako podržava i jednu i drugu varijantu prevođenja te obitelji riječi, tj. i onu koja uključuje osnovu »živ« i onu kod koje se ne javlja. Ta mogućnost izbora ne postoji u većini ostalih europskih jezika.³⁶ Ovdje su pretešla rješenja koja se izvode iz »slika«, što je razumljivo, iako su manje precizna od rješenja iz usporedne im grupe. Jedini je izuzetak Albin Vilhar. Kako smo zapazili, u Vilharovu *Gorgiji* ζωγράφος je, konvencionalno, i dalje »slikar«, ali je u njemu upotrijebljen termin »životopis«. I to ne samo jednom. U usporedbi s drugim prijevodima Platona, mjesto poput »a ti bi odgovorio da je to slikar koji slika životopis« (453c) donosi tu novinu.³⁷ Upotreba

29

U dijalozima u kojima Sokrat sudjeluje upotrebljava se taj termin, točnije, i sâm ga koristi. U jednom svojem ranom članku, u kojemu nas podsjeća na to da ljudi poslije svoje smrti ne umiru u potpunosti, Ortega primjećuje da je Sokrat »bio Platon i Ksenofont, Sokrat je djelić svih nas, koji se već dvadeset pet stoljeća rađamo s nekim sokratovskim akordima unutar dvosmislene harmonije našega duha«. – José Ortega y Gasset, »Canto a los muertos, a los deberes y a los ideales«, u: J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, sv. I, str. 104–110, ovdje str. 105.

30

Platon, *Fedar*, u: Platon, *Dela*, prev. Miloš N. Đurić, Dereta, Beograd 2002., str. 79–132; ovdje str. 128.

31

Ksenofont, *Uspomene o Sokratu*, prev. Miloš N. Đurić, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1980., str. 84.

32

Prema *Rječniku JAZU-a*, na prvom mjestu, »životopis« je »slika, slikanje, slikarstvo«. Uz tu odrednicu dana je i originalna grčka riječ na koju se odnosi, u značenju »opis živoga, životinja«. Usp. *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, sv. XCVI, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1976., str. 431.

33

Platon, *Gorgija*, u: Platon, *Protagora – Gorgija*, prev. Mirjana Drašković – Albin Vilhar, Kultura, Beograd 1968., str. 69–193, ovdje str. 75.

34

Ksenofont, *Ekonomija*, prev. Slađana Milinković, Akademska knjiga, Novi Sad 2011., str. 175.

35

Platon, *Kratil*, prev. Dinko Štambak, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1976., str. 83.

36

Uzmimo za primjer španjolski jezik i to ne samo zato što je Ortegin materinji jezik nego i zato što je tipičan predstavnik romanskih jezika, tj. onih koji vuku podrijetlo od latinskoga jezika. I u tom jeziku dolazi do preobražaja koji se mogao pretpostaviti, s obzirom na rječnički fond koji je naslijedio i na značenja pojedinačnih riječi koja su konvencijom utvrđena. U uglednoj ediciji *Biblioteca Clásica Gredos* spomenute starogrčke riječi premetnute su u *pintor*, *pintar* i *pintura*, s napomenom da ta posljednja stoji i za označavanje umjetnosti slikarstva i njenih proizvoda. Ponove li se neka mjesta iz Platona i Ksenofonta, koja sam istaknuo kao paradigmatična, potvrdit ćemo u konkretnim rečenicama i izrazima ono što je upravo kazano. »Es evidente que pintor.« (*Gorg.* 448c) – Platón, *Gorgias*, u: Platón, *Diálogos*, sv. II, prev. Julio Calonge, Gredos, Madrid 1983., str. 23–145, ovdje str. 26. I u prijevodu Ksenofonta ζωγράφος je *pintor* (»y lo mismo respecto a los pintores y otros artistas semejantes«) (*Oec.* XIX, 16). – Jenofonte, *Económico*, u: Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates – Económico – Banquete – Apología de Sócrates*, prev. Juan Zaragoza, Gredos, Madrid 1993., str. 213–291, ovdje str. 283. Ni sa zoografemom stvari ne stoje drukčije u odnosu na riječi povezane s njom jer čitamo da »también el nombre es una imitación como la pintura« (*Crat.* 430e). – Platón, *Crátilo*, u: Platón, *Diálogos*, sv. II, prev. José Luis Calvo, str. 363–461, ovdje str. 445. Ζωγραφία je također *pintura*. O tome vidi više u: Platón, *Fedro*, u: Platón, *Diálogos*, sv. III, prev. Emilio Lledó Íñigo, Gredos, Madrid 1986., str. 309–413, ovdje str. 405; Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, u: Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates – Económico – Banquete – Apología de Sócrates*, prev. Juan Zaragoza, Gredos, Madrid 1993., str. 19–200, ovdje str. 46.

37

Platon, *Gorgija*, str. 83. Za izraz τὸν ζωγράφον [...] ὅτι ὁ τὰ ζῷα γράφων (»slikar koji slika životopis«) na španjolskom jeziku ponuđeno je



te riječi nije toliko iznenađenje ako se ima na umu da se radi o prijevodu koji je doista sadržajno vjeran originalu.

S druge strane, da označi slikarstvo, Ortega koristi termine *el arte pictórico* i, najčešće, *pintura*. Za razliku od »živopisa«, koji vuče podrijetlo iz starogrčkoga jezika i, štoviše, doslovan je prijevod jedne složenice iz toga jezika osvjedočene u antici, *pintura* i ostale španjolske riječi s njome povezane – poput one prisutne u izrazu za umjetničko djelo, *la obra pictórica* – potječu iz drugoga europskog klasičnog jezika. Jasno je, dakle, da se ovaj put krećemo u krugu latinskoga jezika i da se radi o terminu *pictura*, točnije postverbalu od glagola *pingo*.³⁸ Velika sličnost, gotovo identičnost, između tih latinskih i španjolskih riječi ide u prilog tezi da su tzv. »mrtvi« jezici samo relativno mrtvi. Pojam života u Orteginjoj filozofiji precizno je određen, iako je u njoj dolazilo i do preplitanja između njegova biološkoga i ne-biološkoga određenja. Kao oznaka za jedan od središnjih pojmova raciovitalizma, *vida* se ne odnosi tek na život uopće, na sve ono što se može podvesti pod njega. Da bi se pokazala bit učenja koje Ortega neumorno podcrtava i izlaže u svojim spisima, za početak je dovoljno posegnuti za jednom distinkcijom koju poznaje grčki jezik. Razlog više za ponovno vraćanje na jedan inače veoma složen i bogat jezik, da bi se došlo do tražene specifikacije, činjenica je da ni ovaj, ni Ortegin materinji jezik ne razaznaju tu razliku na leksičkoj razini, tj. imaju samo jednu riječ koja se upotrebljava podjednako na mjestima gdje se u grčkom jeziku bira između dvije jer nose međusobno ne sasvim istovjetna određenja onoga što se podrazumijeva pod »životom«. ³⁹ Izričito rečeno, govorimo o ζωή i βίος. Raciovitalističku misao prvenstveno zanima poimanje života izraženo kroz drugu riječ. Zapravo, to je poimanje njen stožer, jedan od temelja na kojima je zasnovana.

U *Temi našega vremena* uz obje grčke riječi razlučene su vrste života na koje se referiraju. S ukazivanjem na potrebu njihova odvajanja, pa i na primat jedne u odnosu na drugu, nastavit će se u tekstovima koji su potom uslijedili. Kao βίος, uvijek uvjetovan i nečiji, život se sastoji iz činjenja. On nije toliko suprotnost smrti, trajanje jednoga organizma, koliko način postupanja i ponašanja. Područje ζωή svedeno je na živa tijela, na somatsku organizaciju bića. Otuda i ζωγραφία za svoj glavni predmet ima prikazivanje tjelesnih formi, kako ljudskih, tako i životinjskih, svega onoga što je oko sposobno zahvatiti. Pri tome, u nastojanju da što bolje i estetski uspješnije ostvari taj cilj, da ovlada slikarskom vještinom i usavrši svoj životni poziv, slikar je u stanju uložiti sve što ima, skoro čitavo svoje vrijeme. Pođe li se od premise da je život činjenje i stvaranje, onda, uže gledano, kod istinskoga slikara zaista nema razlike između »živjeti«, »biti« i »slikati«. Stoga, dok stvara, umjetnik ispisuje i svoju autobiografiju, iako toga ne mora biti svjestan.

Ekskurs o El Grecu

Jedna El Grecova slika plastično pokazuje Orteginu razumijevanje života u njegovom primarnom smislu. Po filozofovu mišljenju, *Mučeništvo sv. Mauricija* može nositi i naslov *Poziv na smrt*. U prvom planu kompozicije iz Escoriala prikazan je Mauricijev razgovor s prvacima svoje legije. Drugi plan sastoji se od prizora pogublivanja rimskih vojnika zbog njihove neposlušnosti. Iznad mrtvih tijela anđeli sviraju glazbu dobrodošlice koju ne čujemo. Primijećeno je da je slikar htio prikazati trenutak u kojemu Mauricije čestita svojim vojnicima, »bitnu vibraciju tih riječi«, ⁴⁰ zato što su zajedno s njim odabra-

li stradati zbog vlastitih moralnih i religijskih uvjerenja. Takav je stav u bitnome sokratovski. Opisivanje se nastavlja usredotočenjem na odnos istaknutih figura. Na platnu se vidi da su njihova usta zatvorena i da se komunikacija između njih odvija elegantnim, ali ipak živim pokretima ruku. Gestikulacija, dakako, ovdje preuzima funkciju rječitosti. Ne samo nužno, što je uvijek slučaj kod slikovnih djela, nego i emfatički.

Poanta koja se izvlači iz toga djela ili legende na kojoj je zasnovana prilično je očita. Život nije toliko biološka danost, koliko izbor, nešto što se ostvaruje u domeni prakse. U pitanju su, dakle, prije *βίος* i njegova afirmacija, nego *ζωή*. Etički gledano, i čin odricanja od života njegova je potvrda. Taj zaključak srodan je stavu o samoubojstvu, kasnije izloženom u *Razmišljanjima o tehničarima*. U svakom trenutku čovjek može *odlučiti* sebi oduzeti život uslijed situacije u kojoj se nađe. Oruđa ili oružja koja je izmislio i napravio – nepoznati drugim životinjskim vrstama – prikladno su sredstvo za taj, u svojoj biti, neprirodan čin.

Svoju biografsku metodu Ortega nikada nije primijenio na El Greca. Propitivao ju je na drugim istaknutim slikarima, ali na njemu nije. To ne znači da nije promišljao o slikaru iz Toleda jer postoje brojna mjesta u njegovu djelu koja svjedoče suprotno.⁴¹ Što bi mogao biti razlog odsustvu jednoga takvog rada? Čini se da je Ortegin ukupan stav o El Grecu bio veoma dvosmislen – ni pozitivan ni negativan. Isticao je ekscentričnost njegova slikarskoga »jezika« i u njemu je vidio nešto »heteroklitsko«, što je inače termin ustaljen na po-

rješenje »pintor de animales« i odmah poslije njega za *ὁ τὰ πάντα τῶν ζώων γράφων καὶ ποῦ* [»kakav on to živopis slika?« / »qué clase de animales pinta y de que modo?«]. S lingvističke, ali i filozofsko-antropološke točke gledišta, to je rješenje održivo ako se pod »životinjom« podrazumijeva i čovjek, kao jedna od vrsta živih bića (*život-inja*) jer je u suprotnom prijevod dosta redukcionistički. O tome vidi više u: Platón, *Gorgias*, str. 33–34.

38

Ako se uđe u etimologiju riječi *pictura* i *pingere*, doći će se do indoeuropskoga korena *peik-*, odnosno *peig-*, koji dijele i s našim glagolom »pisati«, čije je osnovno značenje »praviti šare«. O tome vidi više u: Julius Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, sv. I, A. Francke Verlag, Bern 1956., str. 794–795; Petar Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika: K–poni*, sv. II, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1972., str. 662–663.

39

U pitanju je filozofsko razlikovanje između života u biološkom i praktičkom ili etičkom smislu, odnosno organskoga i specifično ljudskoga. O tome vidi više u: José Ferrater Mora, »Vida«, u: José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, sv. IV, Ariel, Barcelona 2001., str. 3689–3694, ovdje str. 3689, 3693.

40

Hose Ortega i Gaset [José Ortega y Gasset], »Smrt i vaskrsenje«, u: Hose Ortega i Gaset

[José Ortega y Gasset], *Posmatrač*, prev. Biljana Bukvić, Clio, Beograd 1998., str. 83–94, ovdje str. 87.

41

El Greco se prilično rano počinje spominjati u Orteginim tekstovima. Naime, već od 1906. godine u člancima tiskanima u dnevnom listu *El Imparcial*. Nedugo potom, pojavljuje se i novinski članak »El Greco u Njemačkoj«, jedini tekst koji je Ortega u potpunosti posvetio tom slikaru, ako se izuzme »Smrt i uskrsnuće«, u kojem je njegovo platno, o kojem je bilo riječi, jedno od polazišta za tu filozofsku meditaciju visokih književnih dometa. U esejima o umjetnosti vraćat će se na El Greca. U jednom eseju, na primjeru njegova stvaralaštva, ukazuje na bitnost uzimanja u obzir pretpostavki povijesne epohe da bi se razumjela djela nastala u njoj. El Grecov slikovni izraz – po Orteginu mišljenju – ima dimenziju koja je »teratološka«, što je oznaka za abnormalne pojave kod životinjskih i biljnih vrsta, a i zbog svoje neobičnosti i krajnosti pogodan je za uviđanje potrebe za dosezanjem ne uvijek toliko vidljivoga zaleda umjetničkih tvorevina iz svijeta prošlosti: »Mukotrpan zadatak povjesničara, filologa, sastoji se upravo u rekonstrukciji skrivenoga sustava pretpostavki i uvjerenja iz kojih su proizašla djela drugih vremena.« – J. Ortega y Gasset, »El arte en presente y en pretérito«, str. 913–914.

dručju lingvistike. Već sama ta riječ podrazumijeva neku drugost. El Grecoov položaj doista je takav, s obzirom na njegov osobni stil i na to što je u tadašnju Španjolsku unio slikarske tendencije iz inozemnih joj umjetničkih središta. I nadimak »El Greco«, pod kojim je i danas poznat Domenikos Theotokopoulos, trag je događaja s kojim se iznutra suočila španjolska kultura.

Bitna crta El Grecovih djela, pa i u analiziranoj slici, jaka je prisutnost njegove osobnosti. Ortega je inače bliska ideja slikarstva kao ispovijedi, umjetnikova govora o sebi. Stilska prepoznatljivost slikara ne mora nužno biti negativna estetička odlika, nego se može promatrati kao specifičnost koja istraživaču olakšava prodor u njihove živote. S ortegijanske točke gledišta, sadržaj slika promatra se u odnosu na njihove autore, i to u rasponu dviju krajnosti – od njihova radikalnoga odsustva do totalnoga prisustva. El Greco je vidljiv u svim stvarima i osobama koje je naslikao i portretirao.

Spomenutu rječitost slika podržavaju geste prikazane u njima. One ne moraju biti brojne na pojedinačnoj kompoziciji. Naime, dovoljna je i upečatljivost jedne, na što ukazuje i *Vitez s rukom na grudima*. Radi se o El Grecovoj slici kojoj se Ortega y Gasset u svojim tekstovima vraćao više nego ostalim djelima toga umjetnika. To je možda i jedan od razloga zašto je njena reprodukcija stavljena na prednju koricu ovdašnjega prijevoda izabranih eseja iz višesvesčana djela *Promatrač*. I u njemu pronalazi svoje mjesto portret o kojem je riječ. Na njemu je prikazan nepoznati čovjek čija je gesta toliko upečatljiva da je slika nazvana po njoj. Onome tko je naknadno dao naslov tome djelu, ništa se nije činilo vizualno prepoznatljivije ili razlikovnije, u odnosu na druge slične slike, od položaja lijeve šake prikazane figure. I povodom toga portreta iz Prada može se primijeniti motiv koji se javlja u Orteginim tekstovima estetičke tematike: pitanje tkooga zapravo gleda.

U El Grecovu djelu primjetan je kontinuitet s određenim odlikama koje karakteriziraju *cinquecento*. Njima je slikar ovladao tijekom svojega boravka u talijanskim gradovima, prije nego što se nastanio u Toledu. Ortega iznosi stajalište da slikarstvo kasne renesanse ili manirizma još nije dovoljno razlučeno od skulpture. Ljudske figure prikazane u El Grecovu slikarstvu i dalje se odlikuju volumenom, skoro do opipljivosti naglašenom tjelesnošću, umjesto čisto fantazmatskim kvalitetama. Nedostaje korak do slikarstva kao *čistog* slikarstva, optičke umjetnosti. Do ispunjenja toga potencijala umjetničke slike doći će u epohi baroka, i to španjolskog, u stoljeću čiji je početak El Grecoov život načeo. Prema Orteginu mišljenju, u njegovu slikarstvu nije došlo do toga revolucionarnog obrata, a to bi bio jedan od razloga da ostane u drugom planu.

Na dubljoj razini, ono što moguće ne odgovara Orteginu oku trag je »bizantinizma« kod El Greca, ma koliko bio dalek i skriven. Jaka duhovnost do granica misticizma, poneko ikonografsko rješenje, antinaturalizam ili artifičijelnost u stilu, manira. Činjenica je da je El Greco odrastao u okruženju tzv. »italo-kretske škole« slikarstva, postbizantske umjetnosti. Na Kreti je ovladao slikarskom vještinom, dok mu je riječ *ζωγραφία*, u njenoj dijalektalnoj varijaciji, svakako morala biti više nego poznata.⁴² Sada se vratimo na termin s početka paragrafa. U *Temima našega vremena* bizantinizam je definiran kao »devalvirana kultura«.⁴³ I drugdje Ortega upotrebljava taj poprilično kontroverzan termin. Polisemičan, on označava ispraznu suprotnost neciviliziranom životu, besmislenost, formalizam, pretjerivanje koje je samo sebi cilj, odumrlost.

U djelu madridskoga filozofa pronalazi se stara opreka između Zapada i Istoka – ustanovljena još kod antičkih Grka – čiji članovi, s okcidentne točke gledišta, vrijednosno nisu jednaki. S vremenom je ta suprotnost preinačena u antagonizam između latinskoga i grčkoga djela nekadašnjega Rimskog carstva. Odavno je prisutan u zapadnoeuropskom diskursu odbojan stav prema civilizaciji ponikloj iz bizantske. Znakovito je da Ortega otpočinje razmatranje povijesti europskoga slikarstva od trenutka kada je odbačeno ono što je nazvano *maniera greca*. Bizant je ocrnjivan i promatran kao zakržljali ili zaostali izdanak starogrčke civilizacije, premda je dobro poznato da su, na primjer, spisi dvojice prethodno spominjanih filozofa, Platona i Ksenofonta, očuvani upravo preko njega.

Jedna se druga Europa na osnovi te postavke previđa i zapostavlja, što je tendencija koju treba imati na umu i u odnosu na Orteginu ostavštinu.⁴⁴ Kada se čita *De Europa meditatio quaedam*, primjetno je svodenje ukupnoga europskog identiteta na njegovu zapadnu tradiciju. Protivno takvoj vrsti redukcionalizma, može se tvrditi da je El Greco zaista prvi umjetnik koji je idejno kroz svoje djelo objedinio oba kraja Europe. U svjetlu porasta zanimanja za El Grecove slike i širega prepoznavanja njihove vrijednosti u zapadnim kulturnim središtima početkom prošloga, 20. stoljeća, nakon dugo vremena njihove zapostavljenosti, krajem 1911. godine Ortega je primijetio da »je El Greco ušao u europsku svijest«.⁴⁵ Njegova je vrijednost u kritičarskim, povijesno-umjetničkim i muzejskim krugovima, kao i na tržištu umjetnina, prepoznata, premda su je slikari još ranije uvidjeli, ali, pored toga što je u jednom trenutku postao predmet pažnje intelektualaca širom

42

U jednom notarskom zapisu načinjenom 1566. godine u Kandiji, današnjem Heraklionu, uz El Grecovo ime stoji *μαῖστρο [...] σγουράφος*. – Konstantinos D. Mertzios, »Domenicos Theotocopoulos: nouveaux éléments biographiques«, *Arte Veneta* 15 (1961), str. 217–219.

43

J. Ortega y Gasset, »El tema de nuestro tiempo«, str. 584. U jednom od predavanja – čiji je skupni naslov varijacija naziva prethodno spomenute knjige – *bizantinismo* se događa onda kada su forme kulture jednoga naroda »već mrtve u svom korištenju«. – José Ortega y Gasset, »Meditación de nuestro tiempo: introducción al presente«, u: J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, sv. VIII, str. 31–116, ovdje str. 110.

44

Naime, cjelovita »biografija« Europe nezamisliva je bez njene istočne strane, odnosno onoga prostora koji je u znatnoj mjeri do danas oblikovan bizantinskim nasljeđem. Promatramo li Europu kao »kontinent«, onda se, u skladu s navedenom riječju latinskoga podrijetla, može primijetiti da je ona skladište koje sadrži (*continent*) veoma raznovrsne elemente u sebi. Ovdje je već spomenuta ideja o integrativnoj ulozi prevoditeljske aktivnosti, njenom doprinosu poznavanju i razumijevanju, više ili manje, različitih kultura i zemalja. Prevođenje

bi, dakle, bilo jedan od načina da se prevlada odnos napetosti koji danas postoji između dvaju suprotnih krajeva našega kontinenta, tenzija koja je, možda u još zaoštrenijem vidu, postojala i u Orteginu doba. Iako je sigurno da je Ortega dobro poznao grčki termin o kojem je riječ – *ζωγραφία* – manje je izvjesno da je bio upoznat s činjenicom da je on opstao u jezicima onih naroda koji su trpjeli kulturni utjecaj Bizanta. Trag njegove emanacije prisutan je i na samoj granici Europe, u ruskom jeziku, o čemu govore postojanje i trajanje riječi *живопись* u tom jeziku. U jednom od razgovora s Bogdanom Radicom, u kojem se govorilo i o problemu samosvojnosti kulture naroda i unosu inozemnih iskustava, znanja i dostignuća u nju, španjolski je filozof izjavio da ne poznaje zemlju iz koje njegov sugovornik dolazi. Ako je vjerovati Radičinu zapisu, Ortega je dodao i sljedeće: »Želim upoznati male i nepoznate zemlje, kao što je vaša ili zemlje kao što je Rusija, koje sa Španjolskom imaju najviše veze.« – »Hoze Ortega i Gaset o sutrašnjoj liberalnoj ili totalitarnoj Evropi«, u: Bogdan Radica, *Agonija Evrope: razgovori i susreti*, Geca Kon, Beograd 1940., str. 219–237, ovdje str. 227.

45

José Ortega y Gasset, »El Greco en Alemania«, u: J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, sv. I, str. 521–527, ovdje str. 525.

zapadne Europe, treba dodati da je on jedan od temeljnih činitelja cjelovitoga europskog identiteta. Možda je zapravo u tome izvor »heteroklitskoga« karaktera njegovih slika.

Ortega, dakle, nije pokušao detaljnije i opširnije prodrijeti u El Grecov život, kako kroz analizu očuvanih pisanih izvora, tako i kroz tumačenje sâmh umjetničkih slika i, još preciznije, svih njih kao jedne cjeline koju bi dopunio osvrt na suvremenije sudove o njemu. Ne smije se izostaviti ni pristup negativnim putem: promišljanje o onome što pojedinačni slikar nije prikazivao, a mogao je s obzirom na postojanje repertoara tema ustaljenoga ili prisutnoga oko njega. Biografija načelno mora prevladati izlaganje nečijega života kao pukog zbroja činjenica. Od njenog se autora zahtijeva da uloži napor i prihvati perspektivu biografranoga, što je zahtjev u kojem se nadopunjuju pozicije životnoga i povijesnoga uma. Ukupno gledano, u pitanju je postupak koji je Ortega s vremenom sve više razrađivao na svojim stranicama o umjetnosti slikarstva.

Istina je da je toliko teško dosegnuti unutrašnjost druge osobe, prodrijeti u njene odluke i saznati sve što je učinila, čak i kada, pored istraživačke intuicije, postoji dovoljno građe za jedan takav pokušaj. Uspjeh promjene točke gledišta, gledati svijet očima slikara čije djelo nastojimo razumjeti, u odnosu je napetosti s jedinstvenošću svakoga života. Ali to sada nije tema kojoj bi trebalo posvetiti dužu raspravu, bitno je samo istaknuti da je, smatrao je Ortega, biografija vrhunski žanr, koji je u stanju adekvatno iskazati dostignuća filozofije, književnosti i, u ovom slučaju, povijesti umjetnosti.

Je li u slavenskim jezicima sinonim termina »biografija« imao više sreće od »sinonima« zoografije? Do današnjih dana, u toj jezičnoj grupi usporedno se s grecizmom koristi riječ »životopis«, a negdje je ta i potpuno prevagnula, što je slučaj u češkom jeziku. Koliko god složenice »životopis« i »živopis« bile slične, razlika je samo u dvama slovima, one ipak nemaju podrijetlo iz istih riječi, nego jednim svojim dijelom, doduše značenjski presudnim, upućuju na dvije vrste života koje su međusobno koliko-toliko razgraničene. Na južnoslavenskom jezičnom prostoru, danas se pod živopisom, prije svega, misli na crkveno slikarstvo i slike *affresco* izvedene u bizantskom stilu, poglavito u povijesno-umjetničkoj literaturi, što je svakako redukcija u odnosu na izvorno značenje toga termina koja je u međuvremenu izvršena. Otuda, treba primijetiti da, sa suvremene točke gledišta, taj termin nosi teret bizantinizma. To nije slučaj s drugim terminom.

»Život« i brisanje razlike

U dijakronijskoj perspektivi – dobro je poznato – nastaju riječi koje pret hodno nisu postojale, a neke dobivaju nove konotacije. I one su povijesne; štoviše, čitavi su jezici nestali. Da jedna složenica stekne značenje koje ne bi nužno morala imati, gledano na osnovi njene etimologije, svjedoči i primjer relativno mlade riječi »biologija«. S obzirom na to što *βίος* podrazumijeva, disciplina pod tim nazivom mogla bi imati i drugi predmet od onoga koji je već postavljen i definiran. U tom pravcu, iznesena je potreba za konstituiranjem jedne opće znanosti ili teorije života, kao »temeljne spoznaje o kojoj ovisе sve druge«. ⁴⁶ I umjetnost bi s toga stajališta bila jedna biološka disciplina. Objektivizacija fenomena života sa sobom povlači nezanemariv problem. Kao znanost, biologija je ipak jedna od ljudskih tvorevina – podsjeća Ortega – pa je uvjerljiva teza, po svojoj logici primjenjiva i na druge predmete, da život

nije tek nešto što se može objasniti polaskom od stanice kao osnovne jedinice živih bića. Ni smrt nije čisto »biološki« fenomen, u užem i konvencionalnom značenju toga atributa.

Termini *život* i *vida* označavaju oba poimanja života leksički razlučena u grčkom jeziku. Po sebi su, dakle, dvosmisleni jer – ovisno o upotrebi i zbog brisanja razlike do koje je došlo na čisto jezičnoj razini – mogu ukazati i na njegovo biološko i na njegovo biografsko određenje. Objedinjuju li ih? Reklo bi se da je kod čovjeka egzistencija, u biološkom smislu, uvjet svake druge. Nema ni mogućnosti djelovanja, niti čistoga promatranja ako nismo živi. Povijesno ili umjetničko nasljeđe, ma koliko da je dobro uskladišteno, zapravo se prenosi tek kada ga netko primi. Aktualizacija značenja jedne slike zahtijeva prisustvo onoga koji stoji naspram nje: oči uprte u nju.

Umjetnička slika zapravo »oživljava« u trenutku kada djeluje na svojega promatrača, dok mu priopćuje nešto što taj prepoznaje u njoj. Niz dojmova koje pojedinačna slika ostavlja i različita tumačenja što se o njoj vremenom iznose ukazuju da i ona ima svoju sudbinu. Utoliko »život« nemaju samo stvorenja koja su doslovno živa bića. Njega imaju, između ostalih, i Ortegina djela – prevođenje je jedan od njegovih oblika – imat će ga nužno i ovaj rad, pri tome je istovremeno i manifestacija živoga trajanja spisa madridskoga filozofa kroz oblik donekle drugačiji od čisto prevoditeljskoga. Činjenica da knjige, članci u časopisima ili dnevnom tisku, slike pobuđuju reakcije, pokazuje da život ne mora biti tek organski fenomen, nego da je prvenstveno jedna vrsta uzajamnoga djelovanja između dvaju elemenata, u ovom slučaju između specifičnoga »ja« (bilo autora, bilo njegova djela) i sredine u kojoj se nalazi.

Prema mimetičkoj teoriji umjetnosti crpljenoj iz sokratovske tradicije, slikarstvo daje fantazmu života. Figura pred nama nije živa, nego se samo čini da jest, ali je istina i da je dočaravanje takvoga prizora, koliko god bilo iluzionističko i zavodljivo, ulaganje kroz taj čin. Stoga, na djelu nije samo zakon trošenja pojedinca u trenutku u kojem se izražava, što bi bila teza u skladu s pretpostavkama vitalističke filozofije. Ulažući napor ili sebe, čovjek se troši neovisno o cilju prema kojemu stremlji, dok njegovo prakticiranje slikarstva kao discipline povlači za sobom jednu dimenziju koja nije tek biološka. U tom smislu, umjesto o gubitku, radi se o ostvarivanju i stjecanju.

Potezi kistom ili olovkom na jednoj površini trag su uložene energije, potrošenoga vremena i izvjesne odluke slikara koji ih je nanio, svjedočanstvo o tko zna čemu, no svakako nešto što je u stanju trajati nakon njegove smrti. I tu, u jakom smislu, vrijedi Saramagova misao da svaka gesta koju čovjek načini, postaje dio njegove »nehotične autobiografije«⁴⁷ (*autobiografia não intencional*). Za razliku od postupaka koji su trenutačni ili prolazni uslijed nedostatka čvrstoga oslonca, ali koji ipak čine – kako se nastavlja u *Bilježnici* – »neku vrstu našeg životopisa«, djelu njegova materijalnost daje posebnu težinu, do te mjere da bi se moglo tvrditi da je u njega upisana besmrtna poruka, kada i ono ne bi bilo podložno fizičkom nestanku. Ostaje pitanje ukazuje li svaki slikarski opus prije na svojega autora ili okruženje u kojemu nastaje.

Slikarstvo definitivno nije živopis, ako zoografiju razumijemo kao prikazivanje ili odraz živih bića, odnosno shvatimo li taj pojam u njegovu užem

46

J. Ortega y Gasset, »El tema de nuestro tiempo«, str. 579.

47

Jose Saramago, *Bilježnica: tekstovi napisani za blog od rujna 2008. do ožujka 2009.*, prev. Dean Trdak, V.B.Z., Zagreb 2010., str. 25.

značenju, onako kako je promatran u antici. Apstraktni pravci u vizualnim umjetnostima dovoljan su razlog da se prethodna definicija odbaci uslijed nje-ne nedovoljnosti. Međutim, slikarstvo itekako ima veze s područjem života, čak i kada umjetnik ne prikazuje ljudske i životinjske figure ili biljke. Drugim riječima, i kada je njegov predmet »nepredmetno«, ono što prevladava reprodukciju izgleda tijela u prostoru. Slikanje je nesumnjivo proizvodnja u području vidljivoga, ali postoji jedan dodatak toj tvrdnji. Kao djelatan čin, ono je i forma življenja, slikarstvo kao poziv je egzistencijalni izbor.

Dok je za slikare područje somatskoga legitiman predmet – disciplina kojom se bave na osnovi te teme ponijela je jedno od svojih imena – slikarska su djela uvijek trag života autora koji su ih načinili, ako je suditi prema eseju »Oživljavanje slika«. Okret od biološkoga k biografskom u razumijevanju slika ne remeti tezu prema kojoj je život ono što emanira iz njih. Dosezanje njihova smisla povezuje se tako sa slikarevim životopisom, ali ne smije se smetnuti s uma da je umjetnik, prije svega, konačno biće koje sudjeluje u ekonomiji života.

Miloš Čipranić

Names of Painting

Abstract

José Ortega y Gasset studied painting in depth from the standpoint he called ratio-vitalism or the philosophy of vital reason. This paper explores whether the term živopis corresponds more to ratio-vitalist philosophy than the term pintura used by the Spanish philosopher. In other words, the question is whether the translation, in this case, is better than the original. Following Ortega's thesis on the historicity of human creations, we will look for the origin of the word živopis, which contributes to the consideration of whether it is an appropriate word for the art of painting from the perspective of the philosophy of life.

Keywords

painting, translation, živopis, ratio-vitalism, life, language, José Ortega y Gasset