

Miloš Čipranić

## Indić i Velaskez

**Apstrakt** Svrha rada je dovođenje u pitanje logike čitanja tekstova Ortege i Gasete o Velaskezu koje je sproveo Trivo Indić. Beogradski sociolog je u tekstu „Ortega i Velaskez“ prevideo bitno pitanje koje postavlja madridski filozof u okviru njegove interpretacije Velaskeza, a to je – koji je zapravo uslov mogućnosti poimanja dela (ovog) slikara? Slikarstvo je nema forma izraza. Ortega i Gaset se pita – kako govoriti o ljudima koji ne govore? Pošto Trivo Indić nije istakao bitnost ovog pitanja i otkrio taj transcendentni motiv, sam njegov njegov tekst o Velaskezu biće problematizovan u tom pravcu.

**Cljučne reči:** mutizam, slikarstvo, Hose Ortega i Gaset, Trivo Indić, Dijego Velaskez

664

Tekstovi Triva Indića u odnosu na misao Hose Ortege i Gasete (José Ortega y Gasset) ne mogu da se posmatraju kao prolegomena. Oni ne pretenduju da budu opšti uvod u misao ovog filozofa. Delo Triva Indića o Ortegi i Gasetu ne može biti označeno na taj način, jer nema nameru da *tout court* iznese osnovne teze njegovog filozofskog sistema u celini.

Trivo Indić u najvećoj meri posmatra misao Ortege i Gasete sa stanovišta nauke o društvu. Njegov glavni tekst posvećen ovom misliocu je knjiga *Uspón masa*, u kojoj razmatra dualističku koncepciju društva i istorije Ortege i Gasete sa sociološko-antropološkog stanovišta. Još dalje od svakog propedeutičkog momenta, ovo delo iz 1985. godine zasnovano je na istraživanju sa zaključkom koji je nastao uz pomoć precizno određenog metodološkog aparata. Iako izvesno najvažniji, ta knjiga nije njegov jedini tekst o ovom misliocu.

Upravo bi jedan rad Ksenije Atanasijević o Ortegi mogao da odgovara načelima prolegomena. U članku „Humanistička misao španskog filozofa Hose Ortege i Gasete“, zamišljenom kao kratki uvod u obimno delo, na elementaran način obuhvaćena je i pregledno izložena njegova misao i to je prvi tekst na srpskom jeziku koji ima takav cilj. Ako delo Triva Indića ne može da se posmatra kao opšti uvod u misao ovog filozofa, može kao suštinski doprinos njegovom uvođenju na ove prostore. Radi se o odlučujućem momentu prenosa Ortetine misli sa jednog na drugi kraj našeg kontinenta, iz Španije u Srbiju, sa jugozapada na jugoistok Evrope. U pitanju je bitan događaj približavanja Madrida Beogradu, kritičko preuzimanje i problematizacija ideja jednog u to vreme ovde delimično znanog filozofa. Već je Ksenija Atanasijević, krajem sedme decenije XX veka, sa pravom govorila o njegovoj delatnosti kao „nedovoljno poznatoj u našoj sredini“ (Atanasijević 1967: 234).

Kada sam naznačio da delo Triva Indića o Ortegi i Gasetu nije zamišljeno kao uvođenje u njegovu misao, to takođe mislim jer ono nema ambiciju da pokrije sve oblasti kojima se on bavio. Međutim, jedno područje kojim se Indić između ostalih konkretno jeste bavio je područje njegove estetičke teorije. Radi se o tekstu „Ortega i Velasques“. Tu ću i zastati. Dakle, moja namera nije da ovde pregledno izložim i rekonstruišem celokupno Indićevo čitanje Ortege i Gasetu. Zadržaću se jedino na stabilnosti jednog momenta koji me interesuje, a to je njegova analiza Orteginih radova o slikaru Dijegu Velaskezu (Diego Velázquez). Iako ovaj kraći tekst predstavlja tek jedan segment Indićevo delo o Ortegi i Gasetu, on se ipak čini vrlo vrednim njegovog isticanja.

Pored Indića, u projektu otpočinjanja promišljanja Orteginе teorije umetnosti bitnu ulogu imao je i Milan Damnjanović. Naglašavam „otpočinjanja“, jer uostalom i sam Damnjanović u članku „Mesto estetike u filozofskom mišljenju Ortege i Gasetu“ navodi, potvrđujući stav Ksenije Atanasijević, da „se malo pisalo i o njegovoj [Ortege i Gasetu] estetici ili filozofiji umetnosti“, a ne samo uopšte o njegovoj filozofiji (Damnjanović 1985: 41). U članku je napravljen logičan prelaz od opšteg sistema Orteginе filozofije ka njegovoj estetici, izvođenjem druge iz prve. Međutim, u njemu nije pokriveno celokupno delo sa estetičkom problematikom ovog mislioca, mnogi tekstovi nisu uzeti u razmatranje, već se Damnjanović zadržava prevashodno na uticajnom eseju *Dehumanizacija umetnosti* (1925).

665

U odnosu na Milana Damnjanovića koji daje opšti pregled Orteginе filozofije umetnosti, Trivo Indić se prevashodno usredsredio na jedan poseban predmet, a to je Orteginа interpretacija umetnosti Dijega Velaskeza. Damnjanović uopšte ne pominje ciklus tekstova o španskom slikaru XVII veka, to jest predmet koji će obraditi Indić. Analiza Velaskeza od strane Ortege i Gasetu vrlo je snažna, promišljena i filozofski utemeljena. Zbog toga je od velikog značaja namera Triva Indića da je prenese ovdašnjim čitaocima i da ukaže na nju. U pitanju je jedan vrlo specifičan segment Orteginog opusa uopšte, znalački i pažljivo odabran, i da nije bilo Indićevo gestu ta celina bi svakako duže vreme na ovim prostorima ostala neopažena i nepoznata. U tom pravcu njegov tekst, koliko informativan, toliko je i dobrodošao.

Odmah na početku teksta „Ortega i Velasques“ ukazano je na širinu životne delatnosti madridskog filozofa, i na praktičnom i na teorijskom planu, koju je pratila njegova široka erudicija. Pri tome, naglašena je raznovrsnost problema kojima se bavio i o kojima je promišljao, i to „nikada bez sluha“ da ih čuje u njihovovoj izazovnosti. Predmeti njegovog interesovanja bili su raznovrsni – od metafizike do politike – ali ih je vodila i spajala jasna ideja, uprkos specifičnom načinu pisanja.

Težio je ka sistematičnoj, metodičnoj, rigoroznoj misli, mada sam nikad nije napisao ono što bismo nazvali kompletnom knjigom, završenom studijom. (Indić 1985b: 33)

U delu Ortege i Gasete slikar „Vulkanove kovačnice“ i „Demokrita“ ima istakuto mesto, bez ikakve sumnje najistaknutije od svih slikara. „Velázquez je, naime, trajna Ortegovina preokupacija.“ (Inđić 1985b: 34) Njime se bavio celog života, njegovo ime bilo je čest motiv u njegovim analizama, slikar kome se iznova vraćao, prvo kao prateći primer na koga se pozivao u bavljenju različitim estetičkim razmatranjima, a potom i kao središnja figura njegove analize. Trivo Inđić tačno navodi da se Ortega i Gaset naročito intenzivno usredsredio na njegovo proučavanje između 1943. i 1954. godine. Zašto baš interval koji se proteže između ove dve godine? Iako to izričito ne navodi, razlog je zato što su tada izdata dva *Uvoda u Velaskeza*. Takođe, u međuvremenu je Ortega 1947. godine držao kurs pod istim nazivom u San Sebastijanu. Tri godine kasnije pojavio se i njegov tekst „Velaskezovske teme“. Ti radovi čine jezgro ciklusa Ortegovih tekstova o ovom slikaru.

666

U istom tekstu, pre fokusiranja na glavni predmet, izložena je geneza poimanja fenomena evropskog slikarstva u misli Ortege i Gasete. Inđić navodi da je ovaj fenomen prvo sagledavan kroz kategorije umetničkih stilova, da bi potom takav klasifikacioni pristup bio odbačen okretanjem ka istraživanju biografije umetnika, odnosno „ontologije ljudskog života“ (Inđić 1985b: 36). Kao paradigma prvobitnog pristupa uputan je esej „O tački gledišta u umetnostima“ (1924). U njemu se razvoj zapadnoevropskog slikarstva posmatra kao proces interiorizacije, to jest kao „progresivna introverzija tačke gledišta“. Promenom stilova kroz istoriju prvo su se – smatra Ortega – slikale stvari, zatim čulni utisci i, na kraju, ideje.

Kako se Ortegovina misao o umetnosti bude dalje razvijala, njega će – napominje Inđić – sve više počinjati da interesuje život umetnika kao centralna kategorija u vezi sa ovom problematikom (Inđić 1985b: 37). Naravno, ne ulazeći u mogućnost promene relacionih shema, pitanje je koliko je u stvari moguće razdvojiti slikarev život od njegovog dela. Velaskez ne bi bio Velaskez da ne postoje slike koje su ga učinile time što jeste. Njegovo ime stoji za njegova dela. Zbog toga ne bi bila greška ako bi se, zbog ekonomičnosti izraza, umesto Velaskeza govorilo o Velaskezima, na onaj način kao kada se kaže da jedna zemlja, institucija ili osoba poseduje određeni broj Velaskeza. U tom pravcu, može se reći: „Srbija nema nijednog Velaskeza.“ Ako bi se ovaj iskaz uzeo u doslovnom značenju, ispalo bi da postoji više njih, a u stvari se sve vreme metonimijski govori o njegovim pojedinačnim slikama, a ne o više različitih osoba.

Paralelno sa prebacivanjem akcenta na figuru umetnika, uz insistiranje na singularitetu vrsnog pojedinca kao odlučujućeg elementa u okviru razvoja zajednice kojoj pripada, težiće se izbegavanju pozitivističkog modela interakcije značajnog umetnika i njegovog epohalnog konteksta. Po filozofovom mišljenju, ideja o eliminaciji pojedinih ličnosti koje ne odgovaraju vrednostima određene epohe u kojoj su situirani, to jest onih koje ne izražavaju

najjasnije norme u njoj ustanovljene, mora biti odbačena. U suprotnosti sa takvim modelom, Ortega anti-pozitivistički brani ideju po kojoj znamenita osoba ne mora idealno da reprezentuje vladajuće ideje vremena u kome živi, nego da ih svojim delanjem odlučno negira i prevazilazi.

Ne može se razumeti Velaskez ako se ne sagleda kao oštra suprotnost zanosima svog vremena. Greška je pretpostaviti da su veliki ljudi uvek predstavnici svoje epohe, kao da se ne razume da biti predstavnik znači suprostaviti se svojoj epohi. Istina je najčešće obrunuto: veliki čovek je veliki jer se opire svom vremenu. (Ortega y Gasset 1965, VIII: 589)

U čemu se sastojala Velaskezova izuzetnost prema Ortega i Gasetu? Kao važan podatak navodi da on pripada generaciji Dekarta (René Descartes). U njegovim očima to neće biti nebitna konstatacija. Velaskez je rođen 1599. godine, Dekart „tri godine ranije“. Ono na čemu španski filozof insistira jeste da je tzv. „kopernikanski obrt“ u mišljenju počeo istovremeno da se događa i u filozofiji i u slikarstvu.<sup>1</sup> U eseju „O tački gledišta u umetnostima“ rečeno je kako se pre Velaskeza slikarevo oko „ptolomejski okretalo oko svakog objekta držeći se svoje ropske putanje“. Subjekt umetnika, međutim, sada dolazi u centar, istiskujući tako objekt postavljajući ga ispred i na osnovu sebe:

Oko umetnika postavlja se u središte plastičkog Kosmosa i oko njega počinju da kruže forme objekata. (Ortega y Gasset 1966, IV: 452)

Dovođenje u vezu Dekarta i Velaskeza, započeto u ovom eseju, biće kasnije razrađeno u dva *Uvoda u Velaskeza*. Već na početku prvog Ortega i Gaset će istaći da primedba da oba pripadaju istoj epohi i, još uže, istoj generaciji, može da deluje iznenađujuće za čitaoca, pretpostavljajući da se oni retko dovode u vezi jedan sa drugim, da se radi o potpuno različitim putevima bez njihovog ukrštanja ili zajedničkog imenitelja. Iako Ortega i Gaset vidi filozofiju i slikarstvo kao „suprostavljene discipline“, on ide ka tome da Velaskeza vidi kao Dekarta slikarstva, a Dekarta kao Velaskeza filozofije. U svakom slučaju, oba jesu mislioci *proze*.

Sada će se razumeti zašto sam na početku ovih stranica smatrao bitnim podsetiti da Dekart strogo pripada generaciji Velaskeza. Discipline kojima se obojica bave ne mogu biti udaljenije – one su skoro dva suprotna pola kulture. Međutim, pronalazim primeran paralelizam između ova dva čoveka. [...] I jedan i drugi vrše, dakle, istu promenu unutar svojih suprostavljenih disciplina. Kao što Dekart svodi mišljenje na racionalnost, Velaskez svodi slikarstvo na vizuelnost. (Ortega y Gasset 1965, VIII: 484)

1 Dok Ortega aluzivno govori o Velaskezovom delu kao o „kritici čistog oka“ (*la crítica de la pura retina*) (Ortega y Gasset 1965, VIII: 477), Maravalj (José Antonio Maravall), čiji je dug prema Ortega očigledan i višestruko isplativ, u obimnoj studiji *Kultura baroka* iznova iznosi ideju o Velaskezu kao umetniku koji slika u prvom licu (*en primera persona*) (Maravall 1975: 354).

Obojica se okreću protiv modela ustaljenih u tradiciji koji više nisu dovoljni. Kada Ortega i Gaset promišlja njihov odnos prema tada aktualnoj društvenoj stvarnosti, često i konstitutivno iskrsava reč *contra*. I jedan i drugi, u konfliktu sa prevladajućom klimom svog vremena, kao uzorni pojedinci „orijentišu se ka budućnosti“, težeći u efektivnosti svoje misaone delatnosti „putu najkraćem, ali najstabilnijem“, razborito pročišćavajući polja svojih disciplina. I na ovom konkretnom mestu prisutna je i primenjena Ortegina paradigma logike društvenog kretanja i razvoja, to jest ono što čini glavni predmet Indićevo istraživanja povodom misli madridskog filozofa.

668 Sociološke aspekte Ortegine teorije u bitnome je, dakle, proučio Trivo Indić. U knjizi *Uspón masa*, koja je objavljena iste godine kada i tekst „Ortega i Velaskez“, on je izložio temeljna načela i pojmove društvene teorije Ortege i Gasete, ali i dao racionalnu kritiku istih. Bit tog učenja nalazi se u ideji borbe između dva pola društvene zajednice, tzv. „elita“ i „masa“, i ta dihotomija je ono što određuje prirodu i strukturu svakog društva kao takvog. Španski filozof ključnu ulogu u održanju i razvoju jedne zajednice bezuslovno pridaje njenim elitnim slojevima i Indić je sa pravom označio ovo stanovište kao „aristokratsku interpretaciju istorije“ (Indić 1985a: 74).

Prema tome, u okviru intersubjektivnih razmena dešava se proces sličan zakonu gravitacije, gde jedna grupa ili pojedinac svojom snagom aktivno privlači one kojima nedostaje odličnost prvih. Fenomen takvog društvenog raslojavanja evidentan je već na najjednostavnijim nivoima međuljudskog odnošenja, već na nivou obične konverzacije. U prilog toj tezi Indić ističe jedan čisto empirijski argument:

Kada se šest ljudi nađu da razgovaraju, u početku neizdiferencirana masa sabesednika uskoro se artikuliše u dve grupe, od kojih jedna u razgovoru vodi drugu, utiče na nju, poklanja više nego što prima. Ako se to ne događa, radi se o tome da se inferiorni deo grupe nenormalno opire da bude vođen, da bude pod uticajem superiornijeg dela, i tada je svaki razgovor nemoguć. (Indić 1985a: 73)

Treba ponoviti da Ortegina ideja o društvenoj stratifikaciji nije klasno, nego etički koncipirana. Nije toliko bitno ko kom društvenom sloju pripada, bitno je da pojedinac stremljenosti i autentičnosti kao svrsi života. Moralna norma je uslov pripadnosti boljem delu društvene zajednice. Trivo Indić odlučno kritikuje ovakvu Orteginu poziciju, jer smatra da ona zanemaruje „konkretno-istorijsku analizu klasne strukture“ društva, to jest da je Ortegina društvena teorija u osnovi neistorična (Indić 1985a: 16, 113, 158). Izvor dinamičke strukture društva nije ništa drugo nego borba između njegovih boljih i lošijih pripadnika i u takvoj vrsti odnošenja jedino što se dešava je da jedna elita dolazi umesto druge, da je menja u jednoj vrsti cirkularnog kruženja, ali to ne treba da iznenadi, jer je „ciklično poimanje

istorije tipično za sve elitističke koncepcije“ (Indić 1985a: 76) određivanja prirode društvene konstitucije.

Polazeći od navedenih Indićevisih zapažanja u Orteginoj misli, očitava se suštinska protivrečnost – kako to da filozof koji se zalaže za ideju „istorijskog uma“ (*razón histórica*) koristi neistorično određene kategorije? Ovakve to da mislilac koji je napisao da „čovjek nema prirodu, nego ima... istoriju“ (Ortega y Gasset 1964: VI, 41), tvrdi da je priroda čovjeka u proseku koruptivna i loša, to jest istovremeno vrši „dedukciju iz neistorijskih, metafizičkih shvatanja o ljudskoj prirodi“ (Indić 1985a: 131)? Da li je Ortegina filozofska pozicija po ovom pitanju u osnovi kontradiktorna?

Sa druge strane, Indić naglašava da se u načelu na osnovu kojeg Ortega definiše ove pojmove nalazi psihološki mehanizam, jer se njihovo određivanje svodi na određne tipove ljudskog ponašanja – primernost i poslušnost (Indić 1985a: 147). Zaista, tragovi psihologizma primetni su i na stranicama posvećenim Velaskezu. Tražeći uzrok broju naslikanih slika i njihovoj prirodi, Ortega će posegnuti za psihološkim tipom objašnjenja. Štaviše, na osnovu poznatih istorijskih dokumenata pokušao je ući u profil njegove ličnosti, to jest u konstituciju njene psihe.

Velaskezova flegmatičnost bila je, dakle, poznata. Ipak, flegmatičnost je najviši stepen mirnoće a flegmatik multimilioner vremena, onaj ko uvek ima previše vremena. (Ortega y Gasset 1965, VIII: 462)

Na mestu gde se bavi ovim pitanjima, Ortega i Gaset upotrebljava termin „parsimonija“. On nosi barem tri značenja. Može da označava usporenost prouzrokovanu spokojnošću, štedljivost u pogledu trošenja i razboritost u ponašanju, ali parsimonija se takođe uzima kao jedno od načela valjanog filozofskog mišljenja, u ontologiji i logici. Sve u svemu, u pitanju je jedan od načina opšte ekonomije života.

U cilju temeljnijeg razumevanja misaone pozicije pisca „Istorije kao sistema“ s obzirom na logiku društvene morfologije dobrodošao je, ako ne i neophodan, osvrt na kontekst u kome je filozof delovao. Čini se da su okolnosti u kojima je Ortega bio ne samo filozofski, nego i politički aktivan doprinele uobličavanju njegove teorije društva. Antikolektivističke tendencije u njegovoj misli, oličene u izdizanju i odbrani figure uzornog i samosvesnog pojedinca, od kojih bira Velaskeza kao u istoriji jedne od te vrste egzemplarnih, mogu da se posmatraju i kao odgovor na krize koje su potresale španski politički sistem tokom prve polovine XX veka. Vredan prilog analizi ove teme dao je Trivo Indić studijom pod naslovom *Savremena Španija*.

Najvažniji i najpoznatiji Ortegin tekst posvećen problemu razvoja modernih društava svakako je *Pobuna masa*. On je pisan 1926. godine (objavljen u formi zasebne knjige četiri godine kasnije) kao diskurzivno uobličeno

svedočenje nastanku i razvoju totalitarnih ideologija i pokreta tog vremena. To je generalno razdoblje krize liberalne države u Evropi, a u Španiji konkretno razdoblje vojne diktature Prima de Riverera (Miguel Primo de Rivera) (1923–1930). Period u kome je Ortega razvijao svoju teoriju o masifikaciji društva i njenim posledicama, naročito kroz članke štampane u listu *El Sol*, Indić je opisao na sledeći način:

„Novi poredak“ je počeo „zavođenjem reda“ i „ozdravljenjem nacije“: ukinut je parlament, zabranjene političke aktivnosti, proganjane političke partije, zavedena cenzura, ućutkani intelektualci. (Indić 1982: 30)

670

Međutim, uprkos jakom Orteginom republikanskom i liberalističkom impulsu, veoma je znakovito da je iz njegovih tekstova crpeo inspiraciju i jedan Hose Antonio Primo de Rivera (José Antonio Primo de Rivera), sin prethodno pomenutog generala i osnivač Falange, fašističke organizacije koja je postala oslonac frankističkog režima.<sup>2</sup> Ambivalentnost Orteginih filozofsko-političkih ideja, koje kao takve mogu biti različito interpretirane, ili barem upotreba njegovog pojmovnog aparata i jezika, odnosno zavodljive terminologije i njihova performativna snaga unutar ambijenta u kome su pisane, ali i Ortegina kritika i rezerva prema parlamentarističkom sistemu, pružili su mogućnost i za jedan takav oblik politikološkog uticaja.

Slom Druge Republike i građanski rat, naročito njegov epilog, doveli su do toga da je veliki broj građana usled straha od odmazde i nasilja nad njima napustio granice razorene države, među njima i Ortega i Gaset, ulazeći u okvir onoga što se naziva „Španijom izgnanstva“ (*España peregrina*). Ortega je prvo izbegao u Francusku, da bi na kraju prešao u Portugaliju i odatle, iz zemlje Velaskezovog porekla, nakon godina egzila vratio se u Španiju. Strahovanje je bilo opravdano, represalije nad gubitnicima rata bile su naročito intenzivne odmah u početku, za vreme tzv. „Plave epohe“ (*Era Azul*). „Španijom vlada muk“, a zemlja pretvorena u „ogromnu tamnicu“, utvrdiće Indić u *Savremenoj Španiji* (Indić 1982: 89 i 90). Represivnost režima, koji se održao do sredine sedamdesetih godina XX veka, ogledala se i u zabranjivanju štampanja određenih stranih knjiga, među kojima je bila i *Rasprava o metodi* već pomenutog Dekarta.

Da bi se utvrdilo kako se implikacije Orteginе društvene teorije manifestuju na jednom posebnom nivou intersubjektivnog odnošenja potrebno je zadržati se za trenutak na njegovoj studiji pod nazivom *Čovek i ljudi*. Već u samom njenom naslovu, u kome između dva njegova glavna elementa postoji odnos oponiranja, iako ih spaja veznik „i“, postavljena je Ortegina osnovna ideja društvene strukturalne i dinamike. One će se analoški preneti i na konkretne vidove čovekovog izražavanja i odnošenja. Ovaj delom nezavršeni tekst publikovan je posle njegove smrti, 1957. godine. Međutim,

2 Uporedi Indić 1982: 172–173 i Indić 1985a: 118.

iako takve prirode, njegova poglavlja jasno su artikulirana a sveukupna ideja koju nosi nesumnjiva. On nije završen pre svega iz razloga što mu nedostaju poslednja poglavlja, čiji naslovi su nam ipak poznati. Sama misao koja ga oblikuje u njegovom kretanju nedvosmisleno je jasna i očitana.

Jedan od osnovnih načina konstitucije društvenosti izvesno je jezik, jer je on „činjenica u kojoj se najjasnije i najčistije daju karakteristike društvene stvarnosti i, zbog toga, u njemu se ispoljava neopisivom preciznošću biće jednog društva“ (Ortega y Gasset 1964, VII: 237–238). Ortega je potom u vidu dodatka napravio terminološku ogradu u vezi sa reči koju je na prethodnom mestu upotrebio. To je uradio zbog toga što „jezik nikada nije „činjenica“ (*el hecho*) iz jednostavnog razloga što nikada nije „učinjen“ (*no está nunca „hecha“*), to jest zatvoren i statičan.

U tekstu *Čovek i ljudi* vidno je naglašena ideja o „dehumanizirajućem“ aspektu jezika. U svim društvima na delu je tenzija između jezika kao opšteg sistema govornih sredstava koji je nametnut pojedincu spolja u obliku pritiska i njegovih vlastitih stremljenja u verbalnom izražavanju. Uz to, treba reći da je govor (*habla*) tek jedan od načina ispoljavanja njegovog bića. U istom tekstu naveden je i jedan drugi modalitet izraza, za predmet ove studije podjednako bitan. „Sve lepe umetnosti, na primer, jesu načini govora (*decir*).“ U nameri da se autentično izrazi, čovek ne mora da se apsolutno okrene protiv ustaljenog obrasca govora ljudi, ali se mora diferencirati u odnosu na njega. Iz ovakve pretpostavke proizilazi da se razvoj jedne društvene zajednice izvorno zasniva na sukobu unutar nje, a koji se, sa svoje strane, otvara i u upotrebi jezika.

Ova borba između izraza pojedinca i izraza ljudi normalan je oblik postojanja jezika. (Ortega y Gasset 1964, VII: 254)

Da bi se razumela umetnikova namera, da bi se pojnilo ono što je hteo da kaže, do toga se dolazi na osnovu onoga što je već kazao. U čemu se sastoji obrt koji je umetnik izveo u odnosu na dotadašnju tradiciju evropskog slikarstva može da se sagleda ako se spozna šta je specifičnost Velaskezovog govora naspram drugih umetnika, ali i, što je važnije, naspram u to vreme ustaljenih konvencija slikovnog izražavanja. Šta je umetnik nameravao da saopšti zavisni od toga šta ga je stimulisalo da to učini.

Kada slikar nanese jedan potez, on ga nanese zbog određenih motiva koje, manje ili više jasne, ima na svom umu. Ti motivi su oni koje nam je slikar hteo kazati (*decir*). (Ortega y Gasset 1965, VIII: 564)

Gledano iz postavljene perspektive, značenje slike bi bilo ono što nam slikar njome govori. To je legitimno prihvatiti kao polaznu osnovu. Međutim, mnogo teže je reći šta je to što je slikar hteo da izrazi, to jest da „kaže“. Upravo i sam Ortega kaže da su takvi motivi „manje ili više jasni“ (da ne govorimo što je reč „motiv“ stavljena u množinu). Ovaj dodatak treba



ozbiljno uzeti u obzir i ne treba preletati olako ili brzo preko njega, jer je „govor“ slikara vrlo specifičan, on nije verbalne prirode.

Indić prepoznaje doprinos Ortege i Gasete nauci o društvu, posebno knjigom *Pobuna masa* iz 1929. godine. Isticanjem sociološkog aspekta Orteginе misli, on će je blisko toj logici čitati i interpretirati. Iako ona u bitnom sadrži društveno-političku dimenziju, ne bi je trebalo i ne bi se smela sociologizirati, poistovetiti u potpunosti sa tom problematikom. To nije namera Triva Indića i on to ne čini. Nauka, a samim tim i nauka o društvu, zasniva se na jednom dubljem, metafizičkom mišljenju, onome što je Ortega i Gaset označio kao filozofiju „vitalnog uma“ (*razón vital*).

672

Dijego Velaskez je za Ortegu i Gasetu nesumnjivo paradigma „aristokratskog ideala čoveka“ o kome se govori. Izvesno to je *jedan* pravac koji može legitimno da se sledi u okviru Orteginе analize španskog slikara XVII veka. Logično iz više razloga, Trivo Indić u svom tekstu „Ortega i Velaskez“ to i čini. On naglašava Orteginu tezu prema kojoj je Velaskez označen kao „vršni pojedinac“ koji se suprostavlja „socijalnog inerciji“, oličenoj u nepovoljnim spacio-temporalnim uslovima unutar kojih nastoji da ostvari zahteve svoje vokacije (Indić 1985b: 34). U tom smislu, osa Indićevoг istraživanja iz knjige *Uspón masa* korelativna je osi njegovog teksta „Ortega i Velaskez“. Opozicija elite/mase svakako jeste jedna od osovina kategorijalnog aparata Ortege i Gasete i postaviti je kao predmet u prvi plan jeste apsolutno utemeljen i opravdan gest. Ali glavno je pitanje da li u Orteginom poimanju suštine umetnosti ovog slikara postoji još jedan put koji nije obuhvaćen u tekstu beogradskog sociologa.

Trivo Indić zapravo u svom tekstu i daje naznake za jedan drugačiji pristup, on prenosi Orteginu ideju prema kojoj je zadatak Velaskezovog dela „problem slike kao same slike“. Sa svoje strane, u takvoj vrsti istraživanja postoji osnova za pokretanje fundamentalnog pitanja o uslovu mogućnosti govora o njima. Međutim, Indić ne pravi taj odlučujući korak i zadržava se na sledećem zapažanju povodom Velaskezovog gesta:

„Predmet se pretvorio u čisti vizuelni entitet [...]. Time je slikarstvo prihvatilo samo sebe i postalo isključivo slikarstvo.“ (Indić 1985b: 38)

Čini se da ovaj momenat, gde Ortega govori o redukciji slikarstva na sebe samog, o otkrivanju njegove biti koja se manifestuje u optičkoj pojavnosti slike, jeste onaj koji je trebalo dalje radikalizovati i izvući iz njega krajnje konsekvence, umesto da se tek ostane na prethodno navedenoj konstataciji. Upravo Orteginim tekstovima pravdaju i nalažu rizik takve odluke.

Velaskezova namera sastojala se u pokušaju izgradnje jedinstvenog vizuelnog jezika. Radi se o jednom od odlučujućih momenata u ukupnom razvoju evropskog slikarstva. „Još od Đota (Giotto) ovo je najradikalnija promena u

likovnoj umetnosti.“ Za čas ću se odmaknuti od ove tvrdnje iz članka „Ortega i Velaskez“ i vratiti se na tekst „Velaskezovske teme“, da bismo videli u čemu je za Ortega bit individualnog jezika bilo kog značajnog slikara.

Niko nije veliki slikar ako nema jedan jezik (*idioma*). Zbog toga veliki umetnik se ne razume ni sa kim. Kako će se razumeti ako je njegovo poslanstvo da govori drugim jezikom (*lenguaje*)? Zbog toga istorija umetnosti jeste Vavilonska kula. Slikari se ne razumeju se među sobom – isključuju se. Veliki umetnik gradi oko sebe vlastitu izolaciju i guši se unutra. Takva je njegova sudbina. (Ortega y Gasset 1965, VIII: 612–613)

Posledica ovakvog viđenja, gde se insistira na posebnosti i neponovljivosti formalnog jezika svakog značajnog slikara zasebno, jeste uspostavljanje monadologije slikarskih jezika. Više njih iz sebe egzistiraju naporedo, poput monada, kroz idiomatsku mnoštvenost. Međutim, ono što je presudno – smatra Ortega – jeste to što je kod Velaskeza došlo do negiranja slikarskih jezika u ime jezika slikarstva.

673

Svrha Velaskezovog rada se, prema tome, vidi u jednoj konkretnoj nameri. Njegov projekat je bio svesti slikarstvo na slikarstvo. Rečeno vokabularom vizibilističke teorije umetnosti, oduzeti stvarima koje slika svaki elemenat korporalnosti, odbaciti ono voluminozno u njima, negirati „taktilno“ u ime čisto „optičkog“.

U prvom *Uvodu* postavljeno je pitanje zbog čega o ovom umetniku ima malo podataka datiranih u vreme njegovog života. Zašto se o njemu, danas nesumljivo jednom od napoznatijih i najpriznatijih španskih i evropskih umetnika, malo govorilo, odnosno zašto on nije bilo popularan koliko je to objektivno zbog svog umeća zasluživao? Odakle to „ćutanje pisaca u odnosu na Velaskeza“? (Ortega y Gasset 1965, VIII: 463) Štaviše, od njega je, ukupno gledano, ostalo tek nekoliko izjava, i to uvek u formi „sentenciozne sažetosti“. Ortega, slikovito govoreći, razlog takve okolnosti pronalazi u „zmijama zavisti“ prisutnim u njegovom okruženju.

Nije se širila [njegova slava], nije proizvodila efekte, i budući da je značenje reči „slava“ (*fama*) „govoriti o“, o Velaskezu se ćutalo. Zavidni, već kada nisu mogli da je razore, pokušali su da je parališu, zaustave njene efekte i spreče njeno širenje. (Ortega y Gasset 1965, VIII: 465)

Izvedeni zaključak psihološke je provinijencije. Umesto da se jedno negativno ljudsko osećanje, kakvo je ljubomora, traži kao uzrok prećutkivanja, odnosno odsustva biografskih informacija, on može da se traži i u društvenom položaju i ugledu profesije slikara u Španiji XVII veka, to jest o njoj, na primer u poređenju sa situacijom na Apeneninskom poluostrvu, nezavidnoj poziciji. Takvu liniju istraživanja ustanovio je i otvorio 1976. godine Hulijan Galjego (Julián Gállego) knjigom *El pintor de artesano a artista*, gde je dao istoriju pravne borbe španskih slikara od XVI do XVIII veka u

cilju poboljšanja svog statusa u društvu i drugačijeg vrednovanja njihovog rada i delatnosti. Pored psihološkog, na ovom mestu valjalo bi tražiti i odgovor sociološke prirode.

674 U drugom *Uvodu*, u kome je u odnosu na prvi više pažnje posvećeno analizi pojedinačnih slika, kao razlog u početku nepopularnosti Velaskeza van granica Španije naveden je podatak da su duže vremena njegova dela bila zatvorena u kraljevskoj palati i samim tim nedostupna za javnost. Taj fenomen svakako predstavlja predmet sociologije kao nauke. Velaskezova zaštićenost od podilaženja ukusu svakog klijenta ponaosob doprinela je – Ortega tvrdi – da svakom svojom slikom slobodno razvija vlastite slikarske ideje. Njegov karakterističan način slikanja, označen kao *manera abreviada*, to jest ekonomičan potez kistom, kojim nanosi tek onoliko elemenata koliko je potrebno da bi ispunio svoju nameru, do te mere da su njegove slike izgledale kao „nezavršene“, to jest da su čekale da ih oko posmatrača „završi“, mogao je nesmetano da se razvija bez rizika od uslovljavanja potencijalnih konzervativnijih naručioaca. Otvaranjem kolekcije na uvid široj publici situacija se znatno promenila i Velaskezova slava potom se širila i dostigla *akmé* – smatra Ortega – između 1880. i 1920. godine. Šezdesetih godina XIX veka od strane Manea (Édouard Manet) biće označen kao *le peintre des peintres*. Njegova iskustva usvojili su oni umetnici koji će postati začetnici modernog slikarstva.

Ortega i Gaset navodi kako je početak XIX veka vreme kada u Evropi počinju da se prepoznaju Velaskezova dostignuća i uočavaju vrednosti koje otvara njegova umetnost. Otkriven je „Velaskez, jedan novi Velaskez“, *un nuevo Velázquez*, onaj koji će biti prepoznat od strane umetnika koji će na njegovom tragu određivati dalju sudbinu evropskog slikarstva. Slikarstvo „se zatvara u sebe“, pročišćivanjem postaje ono samo. Trivo Indić, sledeći Ortegu i Gasetu, potvrđuje da je tek „impresionizam posle 1870. shvatio ovo Velázquezovo otkriće i doveo ga do ekstrema“.

U eseju „O realizmu u slikarstvu“ iz 1912. godine pronalazimo jednu rečenicu čiji početak nas tera da se tu zaustavimo. Filozof na tom mestu počinje: „Velaskez o kome se danas govori...“ (Ortega y Gasset 1966, I: 566). Ne jednostavno Velaskez, nego *onaj* o kome se danas govori (*El Velázquez de que hoy se habla...*). Taj određeni član „el“ koji stoji ispred imena slikara ima odlučujuću bitnost za ovu problematiku. To nije Velaskez, to je određeni Velaskez (*El Velázquez*), ovaj a ne neki drugi, neki o kome se priča danas (*hoy*), to jest juče, baš taj a ne onaj o kome se pričalo ranije ili o kome će se pričati ubuduće.

Velaskez je u određenom trenutku bio prepoznat kao otac impresionizma i posmatran je iz te perspektive. Stoji li iza Orteginih reči izvestan istorizam koji njima upravlja? Potkazuje li ga u toj rečenici prilog „danas“? Međutim,

možda se ovde uopšte ne radi o istorističkom načinu mišljenja, nego o ukazivanju na postojanje različitih praksi govora o slikaru? Gde bi one govora o Velaskezu „o kome se danas govori“ ili o „Velaskezu, jednom novom Velaskezu“ bile tek jedne među ostalim? Nijedna perspektiva ne može biti apsolutizovana isključivanjem drugih načina posmatranja njegovog dela. Artikulaciju te ideje barem pratimo još od teksta „Istina i perspektiva“ iz 1916. godine. Načelo takve vrste mišljenja u svojoj demokratičnosti onemogućava esencijalizaciju jednog pogleda na španskog slikara i obezbeđuje prostor za postojanje diskurzivnog perspektivizma.

Ono što je vrlo indikativno, što upozorava u startu na ozbiljan i oprezan način kretanja u istraživanju Velaskeza od strane Ortege i Gasete, jeste to što njegov tekst o ovom slikaru u svom naslovu nosi termin „uvod“ (*introducción*). Iako je tekst vrlo sadržajan i otkrivalači i iako je Ortega posvetio dosta vremena njegovom izučavanju, on mu ipak daje naziv *Uvod u Velaskeza*. To ipak nešto govori. Uprkos ili upravo u ime onoga što je tu zapisao i izneo, on tako definisan ipak ostaje uvod u delo slikara. Ortega rezultate svog istraživanja ne smatra, dakle, toliko zaključkom. Ako se radikalnije promisli ova ideja, onda se tu zapravo ni ne radi o „uvodu“, nego o „uvođenju“. „Introducción“ znači i jedno i drugo, ova glagolska imenica nosi u sebi i svoj svršen i nesvršen oblik. Kao takva ona dozvoljava oba prevoda.

675

Promišljati o slikarima znači uvoditi u njihova dela. Ispred mislilaca o slikarstvu stoji određeni zadatak. Međutim, cilj koji treba ispuniti jednostavno se ne može ispuniti, što ne znači da treba odustati od te radnje. Na kraju krajeva, kada su predmet mišljenja slike, ta namera ne cilja na svoje ispunjenje, ako njena realizacija znači završetak uvoda. Govoriti o jednom slikaru znači praviti beskonačan uvod i pred misliocima stoji beskonačan rad. Uprkos tome napor neće biti uzaludan. Uvođenje je i ovde i sada na delu.

Sa druge strane, nikada ne postoji jedan uvod. I zaista, ako pogledamo knjige i studije o Velaskezu postoji mnoštvo tema i problema koje one pokrivaju i kojima se bave. To znači da sve tekstove o slikaru „Menipa“ i „Predaje Brede“, a ima ih dosta, koliko god između sebe bili različiti, treba posmatrati pre svega kao uvode u njegovo delo. To ne protivreči njihovom karakteru kao gotovim studijama. Ukupno govoreći, takva strategija izgleda obećavajuće i čini se valjanom. Ono što bi bilo pogrešno jeste čitati je kao negativnu stvar.

Sama sinteza, u svojoj ekonomizirajućoj strategiji, nužno podrazumeva *isticanje* određenih ideja. Jedan momenat dođe do izražaja u prvi plan, dok se u istom aktu drugi gubi. Kakav je bilans teksta Triva Indića o Ortegi i Gasetu i Velaskezu s obzirom na neumitnost posledica takve logike? U njegovom sažimajućem pregledu estetičke misli ovog filozofa kroz odnos prema španskom slikaru, izostavljena je jedna naizgled nebitna napomena, a za koju se čini da je od odlučujuće važnosti.

Kako Trivo Indić sa pravom primećuje, estetika Ortege i Gasete jeste „razuđena“. Ne samo što postoji njena razuđenost, što je rasuta u mnoštvu tekstova, ona pored toga pokriva „raznovrsne teme“, što ipak ne sprečava – dodaje Indić – da one budu „uvek u funkciji osnovnog filozofskog opredeljenja“ Ortege i Gasete (Indić 1985b: 33). Treba priznati da ih je nemoguće na jednom relativno malom prostoru sve obuhvatiti. Međutim, ona o kojoj govorim nije jedna od ostalih, ona je uslov svih drugih tema. Upravo usled tematske raznovrsnosti u okviru njegove estetike, i rekli bismo usled njene perspektivističnosti, otvaraju se različiti pravci kojima ona može da bude izlagana i dalje razvijana.

676 Prvo što bi trebalo uraditi jeste promisliti na kakvoj je osnovi uopšte moguć takav projekat bavljenja i pisanja o jednom slikaru. Koje je ono pitanje koje prethodi analizama kakve daje Trivo Indić, ali i svim onima takve vrste? Šta prvo treba uraditi i rešiti da bi se one preduzele? Vratiti predmet u predsociološki prostor i postaviti njegovo istraživanje na transcendentalnu ravan.

Postoji jedna tema, jedna perspektiva koja je zapravo tema svih tema, perspektiva svih perspektiva. Ona se tiče same mogućnosti pisanja i govorenja o slikarstvu uopšte. Tek kada se jasno promisli ovaj problem i postavi kao polazište za sva dalja istraživanja, uz prihvatanje svih posledica koje njegovo postavljanje sa sobom nosi, onda se oprezno može preći na analizu drugih problema. Ortega i Gaset postavlja radikalno pitanje koje se sastoji u tome kako uopšte govoriti o onome što ne može da govori? Sa tim problemom mora da se suoči onaj ko, generalno govoreći, hoće da se bavi slikarstvom.

Ovaj problem predstavlja bitan motiv u tekstovima o umetnosti Ortege i Gasete. Njega pronalazima i u oba *Uvoda u Velaskeza*. U prvom *Uvodu*, onom iz 1943. godine, za početak je izneseno jedno zapažanje koje se konkretno odnosi na ovog slikara, a povodom osobine za koju smatra da je tipična za ljude čiji je proizvod zasnovan i na radu manuelne prirode.

Međutim, često je da slikari, u kojima istrajava izvesna zanatlijska osnova za divljenje, ona manuelnog radnika, budu ćutljivi (*taciturnos*), a o Velaskezu znamo da je to bio u najvećoj meri. (Ortega y Gasset 1965, VIII: 463)

Ova opservacija ima privremenu vrednost i na njoj se kao takvoj ne može ostate. Ne radi se tek o pretpostavci da Velaskez nije voleo da priča, ili da to slikari u empirijskom preseku izbegavaju da rade. Ortega i Gaset kasnije u istom tekstu ističe temeljnu pretpostavku od koje mora da krene mislilac o umetnosti slikarstva. On mora da govori o onome ko ne govori i to je suština. Konstitutivna neizvesnost zasnivanja takvog projekta, kojim upravlja *a priori* vitalnog, mora se očitovati na njegov rezultat. Drugačije je kada se govori o onima koji koriste reči i bave se njima, jer slikar se prashodno nemo izražava.

Biti slikar znači odlučiti se na nemost (*mudez*). (Ortega y Gasset 1965, VIII: 482)

U drugom *Uvodu* (1954) Ortega i Gaset potvrđuje ideju izrečenu u prethodnom, ali sada ovo svojstvo premešta i proširuje sa slikara na slikarstvo u celini, što bitno s obzirom na dominantne relacije u njegovoj misli ne menja stvari. Ako se slikar izražava na nem način, slikarstvo jeste nema forma izraza. U pitanju je transcendentalna tišina slike kao uslov njenom pristupanju. Pošto Velasquez hoće da od slikarstva načini ono što ono zaista jeste, njegov jezik najadekvatnije pokazuje ovo opšte svojstvo koje ono u sebi nosi.

Ovaj opšti mutizam (*mutismo*) slikarstva štaviše je naglašen kod Velaskeza. (Ortega y Gasset 1965, VIII: 631)

Oni koji su proučavali estetiku Ortege i Gasete i njegovu misao o slikarskoj umetnosti, a na ovim prostorima su tome dali svoj doprinos Ksenija Atansijević, Milan Damjanović i Trivo Indić, morali su da se susretnu i suoče sa problemom mutizma slikarstva kao njegovim radikalnim određenjem. Poslednji pomenuti od njih je, uzimajući za predmet Orteginu misao o Velaskezu, otvorio, tako što je nije istakao, upravo onu temu koju je Ortega i Gaset u svojim tekstovima o velikom evropskom slikaru XVII veka postavio. U odnosu na sve ono do sada rečeno – da li je to uistinu Velasquez, taj *gran silencioso*? Šta nam govore njegove slike? Ko može poslednji da da odgovor na to pitanje i kako ga jednom za svagda rešiti i zatvoriti?

677

Kao što pisac „Istine i perspektive“ kaže da se slikar određuje ne samo po onome što je naslikao, nego i po onome što nije, isto tako se može kod Triva Indića posmatrati šta on smatra za bitno kod Orteginine misli o umetnosti, a šta ne toliko. Ono što se ne pominje u njegovom tekstu o Velaskezu ne znači da nije bitno, na osnovu tog odsustva moguće je odrediti njegovu poziciju. Zato što nije uzeo u razmatranje i taj problem i sam njegov tekst o Velaskezu se na kraju dovodi u pitanje.

Ovaj gest se čini opravdanim iz razloga što je u tekstu Triva Indića propuštena da bude istaknuta temeljna ideja, ona koja propituje samu mogućnosti govora i pisanja o slikarstvu generalno. Moj tekst nije toliko kritički, koliko označava dopisivanje u odnosu na postojeći. Ne označava nikakvu reviziju prethodnog, on je tek jedan dodatak, aneks koji istovremeno potvrđuje i destabilizuje ideje izložene u njemu.

Ne kažem da Trivo Indić nije bio svestan tog problema ili jeste, nego da i sam njegov tekst o Velaskezu ne ostaje izvan, nego podleže radu ograničavanja izrečenih ideja. Iz područja dejstva temeljne opservacije o mutizmu slikarstva nije isključen ni onaj koji ju je izrekao. Upravo zbog transcendentnog motiva koji je otkrio i istakao, mora se uzeti kao uslovno i ono što je Ortega i Gaset pisao o Velaskezu. Pronaći i iznova naglasiti taj motiv ne znači biti pošteđen njegovog efekta. Ni ovaj tekst nije izuzet od te opasnosti.

## Literatura

- Atanasijević, Ksenija (1967): „Humanistička misao španskog filozofa Hose Ortege i Gasete“, *Savremenik* 3 (13): 234–253.
- Damnjanović, Milan (1985): „Mesto estetike u filozofskom mišljenju Ortege i Gasete“, *Književna kritika* 1 (16): 40–50.
- Indić, Trivo (1982): *Savremena Španija*, Beograd: Nolit.
- (1985a): *Uspon masa*, Beograd: IIC SSO Srbije.
- (1985b): „Ortega i Velaskes“, *Književna kritika* 1 (16): 33–39.
- Maravall, José Antonio (1975): *La Cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel.
- Ortega y Gasset, José (1963-1969): *Obras completas I–XI*, Madrid: Revista de Occidente.

## Miloš Čipranić

### Indić and Velázquez

678

#### Abstract

The aim of this paper is to call into question the logic of interpretation of the texts of Ortega y Gasset about Velázquez made by Trivo Indić. The sociologist from Belgrade in his text „Ortega i Velaskes“ [„Ortega and Velázquez“] overlooked an important question which the philosopher from Madrid proposed with regard to his interpretation of Velázquez – what is actually the condition of possibility to comprehend the work of (this) painter? Painting is a mute form of expression. Ortega y Gasset asks – how to speak about the persons who do not speak? Because Trivo Indić did not stress the importance of this question and did not discover this transcendental motif, his text will be problematized in that direction.

**Keywords:** mutism, painting, José Ortega y Gasset, Trivo Indić, Diego Velázquez