

Mladen Labus, Zagreb

Ontologijski prilaz umjetnosti u djelu Ivana Fochta

Najviše ljudskosti sačuvano je baš u umjetnosti.

(Ivan Focht)

Istina i biće umjetnosti

Temeljno i najteže svoje pitanje Focht označava tajnom umjetnosti. Ono je bremenito gotovo mističnim konotacijama i pokazuje njegov ontologijski i estetički proseed: »prodiranje« u tu tajnu predstavlja teorijski zahtjev, ali i (egzistencijalni) zalog umjetnosti.

Početni postav jest osvjedočenost da put u spoznaju tajne umjetnosti vodi preko »Forme«. Ona se pokazuje kao »jezik« svih umjetnosti i nagovještuje da je u stanju dati njihov temelj. Forma je jedina koja može obuhvatiti najdublje dimenzije čovjekove osjećajnosti, ili:

»Za formu čovjek je vezan svojim emotivnim dijelom.«¹

Metodski je Focht raščistio područje svog istraživanja: tajnu umjetnosti ne treba tražiti pomoću estetike, ali »jedna jedinstvena opća estetika« može približiti nekim općim (ontološkim) temeljima umjetnosti.

Sa svijesću da »umjetnička bit« izmiče estetici, on kritički govori o njezinoj gnoseologističkoj orijentaciji (naročito o Hegelovu štetnom utjecaju na razvoj ove discipline). Tek u jednoj ontološki orijentiranoj estetici, Focht vidi mogućnost za približavanje tajni umjetnosti i umjetničkog.

Tajna umjetnosti krije se u njezinoj »formi« i njezin je nosivi jezik. A ona (forma) je uvijek neuhvatljiva, neodrediva, drukčija u svakom novom umjetničkom djelu.

Međutim, forma, iako fundamentalna, ne iscrpljuje sav fenomen umjetnosti i, mogli bismo reći, ona je ujedno granica ontološkog pristupa umjetnosti: drugi značajni izvori (i konstituensi) jesu egzistencijalne, estetičke, emocionalne, moralne, kognitivne, psihološke, društvene, povijesne, itd. provenijencije. Sadržaji izloženi u umjetnosti mogu biti dani i u drugim oblicima duha (filozofiji, znanosti, teorijama, itd.), pa tako

»... razlika između umjetnosti i ostalih ljudskih proizvoda mora postojati samo u formi, jer umjetnost nema nikakvu samo za sebe rezerviranu specifičnu predmetnost.«²

I nešto dalje:

¹ Ivan Focht, *Istina i biće umjetnosti*, Svjetlost, Sarajevo 1959., str. 8.

² Ivan Focht, *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb 1976., str. 11.

»Konačno da je za umjetnost kao umjetnost konstitutivna određena forma, ono 'kako' a ne ono 'što', do toga se može doći kod proučavanja filozofije umjetnosti, odnosno estetike, tako i na osnovi refleksija koje polaze od dugogodišnjeg iskustva umjetnika samih, te iskustvo s umjetnošću u doživljavanju istinskih ostvarenja.«³

Iako Focht metodički razdvaja »formu« i »sadržaj« u umjetnosti, jasno je da mu je to potrebno kako bi, ontologijski, razgrnuo sve slojeve umjetničkog i pomoću analize »forme« dopro do samog temelja umjetnosti, kao najvišeg oblika ljudskog duha.

Naglašuje da o »formi nije moguć iskaz«, i zato ona (kao ontološki jezik umjetnosti) ostaje *tajna*: neuhvatljiva, nedosežna, u svakom autentičnom umjetničkom djelu uvijek nova, a ipak ista!

To da je ona uvijek ista, sačinjava ontologijski temelj, biće umjetnosti, koje »jest« u umjetničkim djelima i predstavlja najveću tajnu: njezino biće (ontologijski) *jest* uvijek isto, ali je forma svakog novog umjetničkog djela uvijek nova, drukčija!

A upravo je to ontološki uvjet njezina postojanja.

Focht daje fundamentalno određenje forme u umjetnosti: ona se ne može odrediti (pojmovno definirati) zato što nije naprosto dana kao faktum (realna ili teorijska činjenica), nego predstavlja »odnos sveukupnih dijelova cjeline«, dakle onaj odnos u umjetničkom djelu koji ga čini novim, jedinstvenim i neponovljivim bićem Tajne.

»... a kad se radi o nedjeljivoj formi (oduzimanjem samo jednog korelata u odnosu svih dijelova i cjeline i forma više nije ista), bilo kakvo izdvajanje ujedno je i njeno ukidanje.«⁴

Focht pokazuje da analiza umjetničkog djela nije moguća; ne može se izdvojiti i jedan jedini korelat u umjetničkom djelu, a da se ono ne destruiraju, zato što je forma djela jedinstvenost i cjelovitost svih relata u njemu.

Time on otvara i jedno od najznačajnijih metodičkih, epistemologijskih i ontologijskih pitanja u umjetnosti: je li moguća znanost o umjetnosti?

Odgovor bi bio: znanost o umjetnosti moguća je samo ukoliko otkriva pojedine (parcijalne) aspekte umjetničkog djela.

No, kako je umjetničko djelo jedinstveno, njemu se mogu tek približavati umjetnička kritika i teorijska refleksija.

Estetika i ontologija umjetnosti ispituju pretpostavke njegove cjelovitosti, što znači, ispituju biće umjetničkog djela: što je to što ga čini umjetničkim djelom?

Forma umjetničkog djela pojavljuje se u svom dvostrukom vidu: forma (ontološki fundirana) i forma (konkretnog umjetničkog djela). Ove su dvije forme nedjeljiva, sljubljena lica umjetničkog djela, pri čemu je ovaj spoj [»ljub«] nevidljiv, a njegovo biće tajna.

Focht svoj prilaz biću umjetnosti i umjetničkog određuje pitanjem o »ono-me što umjetnost jest, a ne što umjetnost znači i predstavlja, što može značiti ili predstavljati.«⁵

Iako bi se na prvi pogled moglo učiniti da je ontologijski prilaz umjetnosti hladan, objektiv, pa čak i dosadan, kao najopćenitije pitanje o biću kao biću umjetnosti – istina je sasvim suprotna: upravo ovaj prilaz zahtijeva i veliku (teorijsku) strast i strpljivost i ogromnu erudiciju, sve osobine što ih je Focht imao.

Nasuprot onim estetičarima koji takav pristup smatraju anakronim i neprimjerenim modernoj umjetnosti, smatra da je isti ne samo moguć nego i najadekvatniji:

»... pitanje o biti umjetnosti... mora pogađati svaku umjetnost ukoliko je umjetnošću nazivamo, pa prema tome i najmoderniju«. ⁶

Osnovni je njegov stav: ontologijsko pitanje nije spekulativno, nego tek *analize umjetničkih djela* i njihovi odgovori vode otkriću »onog zajedničkog svim umjetničkim djelima, onog na osnovi čega su ta djela umjetnička«. ⁷

Teorijska Fochtova impostacija osniva se na otkriću da je »ključ za rješenje umjetničke tajne u »formi«: no, on je iz estetičke postavljenosti morao prijeći u ontologijsku, jer su »forma kao i materija« pojmovi i predmeti ontologije (općenito), pa tako i ontologije umjetnosti.

Focht ne prelazi olako preko činjenice, da »specijalne metafizike danas sve više zamjenjuju, odnosno preuzimaju im predmet, fizičke i pozitivne značnosti«. ⁸

Stoga misli da je urgentna zadaća (teorije i filozofije umjetnosti) da i

»... ontologija umjetnosti (treba da, op. M.L.) prijeđe u opću ontologiju... da bismo mogli utvrditi odredbe jednoga specifičnog bića, u našem slučaju umjetničkog...« ⁹

Takav zahtjev ima utoliko veće opravdanje što u situaciji potpune teorijske i umjetničke dezorijentacije (uz nebrojeno mnoštvo teorijâ, estetika, stilova, umjetničkih manifestacija, pokreta itd.) nestaje i sam pojam predmetnosti umjetnosti. Ova se predmetnost, na neki način, mora ponovno utemeljiti i teorijski legitimirati: mora zadobiti teorijsku svijest o svojem »okružju bitka« i »samoutemeljenje«.

Dakle, kao specijalna ontologija umjetnosti, mora omediti svoju regiju bitka i sebe iznova utemeljiti, povratkom svom najvažnijem pitanju: odnosu »prema biću kao biću po sebi«.

Zbrajanje i spašavanje teorijske refleksije umjetnosti o samoj sebi, Focht vidi kao najhitniju zadaću i pretpostavku svakog problematiziranja umjetnosti uopće.

U nedostatku ontologijskog temelja, umjetnost ne može imati više bilo kakav smisleni teorijski legitimitet: ostaje prepuštena lutanju, bez teorijske samosvijesti, što znači, bez duhovne dimenzije. To bi, u modernom bitku, bitno određenom racionalnim kategorijama (pojmovnog) i refleksivnog, *eo ipso* predstavljalo takav teorijski manjak samorazumijevanja da bi moglo izazvati i kraj samog pojma umjetnosti.

Upravo moderna umjetnost, u najvećoj mjeri, zahtijeva samorefleksiju i čvrstu uporišnu »ontologijsku točku«.

Focht jasno vidi problem teorijskog i ontologijskog samoutemeljenja (moderne umjetnosti): da bi se zahvatila »ontička specifičnost umjetnosti«, potrebno je izaći iz njezinih okvira i ući u »opću ontologiju«.

³ Isto, str. 11–12.

⁴ Isto, str. 15.

⁵ Isto, str. 74.

⁶ Isto, str. 74.

⁷ Isto, str. 75.

⁸ Isto, str. 76.

⁹ Isto, str. 76.

Focht postavlja svoj teorijski zadatak – otkriti što je to »biće umjetnosti«. No, to neće biti samo zadatak ontologije umjetnosti nego se mora proširiti na filozofiju, u sâmo mišljenje.

Moderna umjetnost kao ontološki problem

Iako je Focht dao cijeli niz ontologijskih analiza o modernoj umjetnosti – kako o njezinim teorijskim i ontološkim problemima, tako i o filozofskim i estetičkim misliocima umjetničkog – možda se nigdje tako jasno ne otkriva odnos prema njoj, kao u elaboraciji najvažnijih estetičkih i teorijskih postavki Maxa Bensea, autora svjetski priznate *Estetike* moderne umjetnosti, pretežno ontološki orijentirane, koja predstavlja veliku novinu i doprinos teoriji moderne umjetnosti.

Prema Fochtu, ontologija umjetnosti bavi se bitkom umjetnosti i njegovom strukturom, modusom postojanja i zakonima kojima je podvrgnut, kao i izrazom preko kojeg se biće umjetnosti ospoljuje.

On akceptira fundamentalnu Benseovu tezu, na osnovi i vlastitih brojnih istraživanja, te daje ontološku dijagnozu moderne umjetnosti: *umjetnost spoznaje bitka tako što ga pravi*.

Modernog umjetnika vidi okrenutog prema svijetu svojih preokupacija:

»... pretežno apstrahira od stvari, ideira, otkriva relacije i stvara privatne svjetove. Oponašanjem svijet se prihvaća, apstrahiranjem traži mu se smisao.«¹⁰

Dok je za njega klasična umjetnost bila uglavnom »subjektivni odraz objektivne stvarnosti«, dotle modernu naziva »odrazom subjektivne stvarnosti«, »objektiviranjem subjektivnosti«, te time, u duhu Benseove ontologije, točno definira ontološki status moderne umjetnosti u bitku suvremenog svijeta.

»Danas se umjetnost otvara krugu u kojem egzistencije nastaju, traju i nestaju, ona danas rješava egzistencijalno pitanje.«¹¹

Umjetničko se konstituira kao spoznajna samorefleksija subjekta kao procesa. Činjenica da moderna umjetnost pravi novo (umjetničko) biće, određuje i njezin novi ontološki status: praveći novo biće bitno ju obilježuje proces i njegovo trajanje.

Ili, »na mjesto romantike stupa sve više prozaičnosti.«¹²

»Potreba modernog čovjeka da racionalno pristupa svijetu našla je svoj odjek i u umjetnosti, ali time da nije uništila efikasnost umjetničkih sredstava i sposobnosti umjetnosti da djeluje na emotivni život čovjeka. To je moguće zato što se same emocije danas sve više racionaliziraju, što današnji čovjek i doživjeti može samo u procesu razmišljanja.«¹³

Ili na istom mjestu, »kako čovjek time što je misaoniji nije izgubio svoje osjećaje, umjetnost se održava.«¹⁴

Ovi stavovi precizno ekspliciraju njegov stav o ontološkom temelju umjetnosti: po svojoj formi ona je specifičan izraz ljudske egzistencije, što znači doživljaja, spoznavanja, traganja za smislom postojanja. I zato je predmet ontologijski (i egzistencijalno) orijentirane filozofije umjetnosti.

Tek u odnosu na tu odrednicu umjetnosti, mogu se ispitivati sve mijene i ontološki rezovi što ih ona povijesno prolazi. Svi načini, tehnike, preobrazbe itd., samo su unutrašnje pretpostavke formi umjetničkog izražavanja, a racionalni (metodski, tehnički itd.) postupci i sredstva same umjetnosti. Na kraju, ona uvijek ostaje individualna, ljudska, egzistencijalna; bez toga ne bi

imala svoju *differentia specifica* spram svih ostalih postojećih (i mogućih) formi ljudskoga duha.

Umjetnost je živi život formi, energija duha, njegova otjelotvorena i živa forma, živi život duha. Svojom sposobnošću da zaroni u beskrajno bogatstvo pojedinačnosti u svijetu i u ljudske sudbine, umjetnost je jedina u stanju istinski (*stvarnim bićem umjetničkog djela*) problematizirati smisao ljudske egzistencije.

Osim svoje estetičke i spoznajne funkcije, umjetnost imanentno sadržava i svoju, možda najobuhvatniju i najsmisleniju, moralnu funkciju, izrastajući iz humanuma kojim zrači svako autentično umjetničko djelo.

Pojavljivanjem svijesti kroz umjetničku formu, ona je snaga duha, koji se iz žive umjetničke forme preobražava u život sam, pa ako se hoće, i u vitalnu (životnu, biološku) energiju.

»Da je umjetnost stavljena pred zadatak da otkriva i pravi nepoznate svjetove, a ne da bude lijepa.«¹⁵

Ova konstatacija precizno određuje novi ontološki položaj umjetnosti u poznanstvljenom bitku. Ljepota se drukčije raspoređuje u biću umjetnosti: više nema najviši ontološki rang, ali to ne znači da umjetnost bez nje uopće može postojati.

Njezino su mjesto sada zauzele refleksija i svijest, pravljenje i otkrivanje (kao metodičko/znanstveni postupci stvaranja i recipiranja umjetnosti).

Bićem ljepote umjetnost se i razlikuje od znanstvenog duha (znanosti, tehnike, tehnologije itd.) kao nositelja »prirodne determinacije«.

Kroz ljepotu, umjetnost otkriva slobodu kao najviši ontološki bezdan – svoj i svijeta.

»Istražiti strukturu i način postojanja ovog umjetničkog realiteta, to je eto zadatak naše estetike, odnosno ontologije umjetnosti.«¹⁶

Bez obzira na svoje forme i tehnike, umjetnost kao umjetnost neodvojiva je od svog izvornog grčkog značenja – *aisthesis*=osjetilno. Kroz osjetilnost probija duhovno i vodi do smisla ili besmisla, što su podjednako legitimne teme moderne umjetnosti. Umjetnost problematizira čovjekovu egzistenciju i zato nijedna druga forma ljudskog duha ne može toliko duboko i potpuno potresti čovjeka kao umjetnost, noseći u sebi »višak« smisla, transcendenciju.

»A upravo je to bitno za umjetnost: ne da bude lijepa, nego da ostvari i u objektivnost prenese ljudski duh.«¹⁷

Slažemo se da »umjetnost prenosi ljudski duh«, ali se postavlja pitanje: na koji način? Koja je ontološka struktura umjetničkog djela i je li ona moguća bez ljepote?

10
Ivan Focht, *Istina i biće umjetnosti*, Sarajevo 1959., str. 119.

11
Isto, str. 120.

12
Isto, str. 30.

13
Isto, str. 30–31.

14
Isto, str. 31.

15
Ivan Focht, *Moderna umjetnost kao ontološki problem*, Institut društvenih nauka, Beograd 1965., str. 7.

16
Isto, str. 7.

17
Isto, str. 8.

Ako je forma umjetničkog djela način njegova postojanja, njegova ontološka struktura, onda je nezamislivo da u toj formi ljepota ne postoji ili ne igra nikakvu ulogu. Upravo je ljepota, koja proizlazi iz forme umjetničkog djela, temelj samog bića onog umjetničkog i *differentia specifica* spram svih ostalih čovjekovih duhovnih formi, sa svom osebnjuošću čovjekovih osjećajnih, osjetilnih, estetskih, kognitivnih, moralnih, psiholoških i drugih mogućnosti – riječju, njegova cjelovitost.

Čisto ontološka struktura kao način (modus) postojanja umjetničkog djela ne može iscrpiti ljepotu i smisao, koji čine bit umjetničkog djela, po čemu se ono i razlikuje od svih ostalih čovjekovih duhovnih očitovanja.

»Umjetnost ne želi više da bude 'iluzija', 'Schein', slatka i varljiva i lijepa priča o stvarnosti, ona hoće sama da bude stvarnost. Razvitak umjetnosti se sastoji upravo od ovog postepenog pomicanja iz sfere 'Schein' ('iluzija o biću') ka sferi 'Sein' ('smisao bića').«¹⁸

Umjetnost ispitujući sferu »Sein« (»smisao bića«) i tvoreći »svoju umjetničku stvarnost«, nužno ulazi u savezništvo s postojećom povijesnom stvarnošću, pa time i u savez sa znanošću, tehnikom, tehnologijom, kompjutorskom konceptualizacijom zbilje, itd. Drugim riječima, u prvi plan dolazi njezino spoznajno-teorijsko i refleksivno problematiziranje stvarnosti.

Umjetnost svoju umjetničku zbilju više i ne može konstituirati izvan (i bez) ovog refleksivnog posredovanja i istraživanja same (postojeće) stvarnosti. Ona ulazi u krug apsolutne refleksije kao dio apsolutnog duha (znanosti), a jezik njezina bića postaje samospoznaja/samorefleksija kao istraživanje stvarnosti.

Ovo je istraživanje samorefleksivni medij moderne umjetnosti pomoću kojega tvori svoje biće umjetničke zbilje. Refleksivni i istraživački karakter moderne umjetnosti onaj je nužni član *posredovanja* koji bitno mijenja njezin ontološki karakter.

»Prijelaz od starije umjetnosti je prijelaz od, kako čitamo u (Benseovoj, op. M.L.) *Aesthetici*, 'svijeta znakova' koji realnost *tumači* ka svijetu znakova koji 'realnost *jeste*'. Umjetnost više nije nešto formalno lijepo, niti može da bude; ona nije privid stvarnosti, niti hoće da bude, ona hoće da bude stvarnost, i stvarnost i jeste.«¹⁹

Moderna umjetnost mijenja svoju (ontološku) bit: postaje nova stvarnost, ali ne samo svoja stvarnost u umjetničkom djelu kao »Schein«, nego svoj »Sein« (»smisao«) emitira kao svijet znakova, kao svijet značenja, svijet smisla.

Time ulazi u raz-govor sa svijetom (mora ga uzeti/istražiti kao stvarnost, da bi mogla stvarati svoju stvarnost smisla kao smisla svijeta.).

Umjetnost se pojmovno/refleksivno integrira u stvarnost i principi racionalnog unose se u samu prirodu njezina nastajanja. Preuzima načela znanstvene metodologije, filozofsku refleksiju i stvaralačku otvorenost visoko podignutih stvaralačkih mogućnosti tehnike i tehnologije.

Preko ontoloških problema umjetnosti dopire se do bitnih filozofskih pitanja cijele povijesne epohe.

Činjenica da moderna umjetnost više nije (prije svega) u mediju osjećaja, nego u mediju misli, pojmova, refleksije, ne govori samo o njezinoj unutrašnjoj preobrazbi nego, možda još i više, o njoj kao nositelju novog duha epohe modernog subjektiviteta.

U njemu je duh samorefleksije jednog samouspostavljenog svijeta. Takvom je svijetu potrebna refleksija kao medij samospoznavanja u odnosu na ontički (druga) »proizvedena« bića.

Samospoznaja kroz duh/refleksiju medij je novog povijesnog duha. U tome jest (ontološki) značaj misli/pojma presudan.

Čini se da se sada nalazimo u srži Hegelove »presude« umjetnosti.

Možda Hegel, fenomenologijski gledano, i nije najtočnije prognozirao u vezi s umjetnošću, određen primarno gnoseologističkim tretiranjem umjetnosti unutar svoje filozofije apsolutnog duha, ali ostaje neporeciva »ontološka činjenica«: umjetnost u današnjem (modernom) bitku više *nema status najvišeg oblika duha*, što, naravno, ne znači da to umjetnost *po sebi*, po svom ontološkom/utopijskom potencijalu, ne bi trebala biti.

Istovremeno ona sve više postaje dio/oblik apsolutnog duha znanosti.

Njezino biće suštinski poprima taj duh, bez obzira na sve oblike i mogućnosti što ih kao specifična forma u sebi nosi.

Tu leži pravi smisao teze da umjetnost sve više ulazi u sferu misli i pojmova.

Iz ove epohalno nove biti, umjetnost problematizira povijesnu stvarnost i samu sebe.

Bit književnosti

Književnost, kao predmet specijalne ontologije umjetnosti, ima svoju specifičnu ontološku strukturu i predmetnost, pa su i Fochtove analize književnog djela adekvatne takvoj strukturi bez fiksnog ležišta svojih gradbenih elemenata, jer se »jedno na drugom nadograđuju, redom ovi momenti: znak-značenje-utisak-predmet«.²⁰

Čar književnosti leži u dočaravanju predmetnog svijeta.

Književno djelo prije svega jest jedno »estetsko igranje« u »uspostavljanju svijeta, koje ima sudbinu intencionalnosti i irealnosti«... Za književnost su (ontički) važni »prvi, fizički plan« djela, i »treći, duhovni plan djela«.²¹

Svi momenti književnog djela (glasovi i riječi) stupaju u odnos harmonije, iz koje onda proizlazi i jedna atmosfera, ritam, emotivne kvalitete i duhovna raspoloženja, pa tako, pozivajući se na Bergsona, Focht određuje ontičko u književnosti njezinim glazbenim momentom, »fluidom« i estetski pogodnim izmjenama mjesta, kretanju.

Sve to daje prozračnost koja se kreće, mijenja mjesta, iznenađuje. Focht smatra da se treći (duhovni) plan djela poklapa s prvim (fizičkim) planom i da je njihov odnos medij unutarnjeg života djela. No, u drugom planu djela, planu značenja, estetika kao ontologija umjetnosti nema nikakvih ovlasti, jer taj plan ne postoji predmetno kao objekt ontologije. Isti je određen izvanumjetničkim sadržajima.

»A upravo u tom planu sastoji se ono što nazivamo 'dubinom književnosti', u njemu je položena najveća draž i vrijednost velike beletristike.«²²

Značenjâ, što ih nosi ovaj drugi plan književnog djela, jesu »dubina« književnosti, koja se ne može jednoznačno odrediti: podložna su različitim interpretacijama.

18
Ivan Focht, *Istina i biće umjetnosti*, Svjetlost, Sarajevo 1959., str. 120.

19
Isto, str. 120.

20
Ivan Focht, *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb 1976., str. 81.

21
Isto, str. 81.

22
Isto, str. 82.

Međutim, Focht misli da »dubina« nije estetsko-egzistencijalna kategorija, te da je književnost najmanje estetična od svih umjetnosti; *aisthesis* je izvorno neposrednost (osjetilnost), a književnost se daje »posredno« putem znakova, simbola, itd.

Cijela je intencija usmjerena na to da pokaže da se estetički i ontološki interesi poklapaju, odnosno »sve što u umjetničkom djelu nije objektno, nije ni estetično«, te, slijedom toga, put u opću ontologiju nikako ne znači iznevjeravanje osnovne namjere estetike.

Iznimno su zanimljive (i teorijski intrigantne) Fochtove teze o umjetnosti unutar sklopa i očitovanja drugih bića, kao dio jednog šireg filozofskog i antropološkog promišljanja čovjekova bitka unutar bitka suvremenog svijeta.

To pokazuje izvorni filozofski eros, ali i njegov ethos: jedan je od zadataka

»... ontološki istražiti mogućnosti načelno novoga bića umjetnosti posred svijeta drugih umjetnih i prirodnih bića, njihove interferencije i moduse koegzistencije – postaviti tako reći, temelje jedne umjetničke 'ekologije'.«²³

Njegovu istraživačku znatiželju prepoznajemo u sljedećem:

»... kako je moguće da estetički, bez posredstva pojma ili znaka za pojam, neposredno osjetilima izručeno, kao biće, a ne kao što interpretacija bića doživljava: kako to da duh uz materiju prijanja.«²⁴

Pitajući se o tome koja umjetnička vrsta može umjetnički zadovoljiti suvremenog čovjeka, ujedno i odgovara:

»... preostala je samo književnost... jer je u stanju da ideju, ma kako apstraktna bila poveže s pojedinačnim, s konkretnim zbivanjem i time joj prida život i tijelo.«²⁵

Književnost u modernom vremenu, možda najviše od svih drugih umjetnosti, u svom bogatstvu izraza, pokazuje raznolikost metoda i postupaka, koji su promijenili njezino biće.

O tome će Focht napisati:

»... jer, književnost pripravlja fizička i metafizička iskustva; da se misli i slike povežu s realitetima i ponovo od njih odvoje kad su ozlijeđeni sekularni odnosi bića.«²⁶

Književnost se nalazi u nekoj vrsti (dvostruke) prednosti, jer je u stanju »pomiriti« najudaljenije prostore bića: ideju i konkretnu životnu situaciju, dosižući onu vrst napetosti totaliteta životne forme u kojoj umjetničko biće njezino pulsira istom energijom i autentičnošću kao i sam život, gdje se »ideja i osjetilnost« ne pomiruju samo u svom »umjetničkom prividu« nego su refleksivna problematizacija i umjetnička objektivacija samog pulsa života, što znači njegovih moralnih, smislenih, estetičkih i drugih manifestacija.

Utoliko će i moderni roman, kao (možda najviši) umjetnički oblik izraza ljudske egzistencije, u svoj postupak, kao posve legitimne, uključiti filozofski esej, kratku prozu, autentični dokument, citat i drugo.

Bit modernog romana, kao izraza totaliteta stvarnosti/i/umjetničke zbilje kroz odnos dokument-imaginacija, znači epohalno novu postmodernu interpretaciju povijesti.

U tome presudnu ulogu ima upravo dokument, ali ne samo kao povijesna činjenica nego se promijenjenim načinom/odnosom/značenjem mijenja i povijesno tumačenje.

Teorijski je veoma intrigantan ovaj paralelan i divergentan proces koji prolazi dokument u umjetničkom djelu u postmodernoj interpretaciji povijesti:

dok u umjetnosti dokument ulazi u umjetničko biće »pojačavajući« njegovu estetičku/spoznajnu (povijesnu) stvarnost, dotle u postmodernoj interpretaciji povijesti dokument »slabi«, već samim pluralizmom odnosa prema njemu, što znači mogućih pridavanja smisla.

Sve to pokazuje povezanost umjetničke prakse s kulturno-duhovnim i povijesnim mijenama, s poviješću samoga bitka.

Bit glazbe

Od svih umjetnosti, Focht glazbu izdvaja kao onu u kojoj bi, naslućuje, mogao biti skriven ključ za tajnu umjetnosti.

»Pitanje 'Što je glazba?', sudeći po svemu, najteže je među svima koja su se postavljala filozofiji umjetnosti. Odgovor na njega značio bi ujedno da je predvorje umjetnosti širom otvoreno.«²⁷

Focht glazbu promatra kao poeziju, kao ono nedohvatljivo, a ipak tako izvjesno biće sveg umjetničkog, njezin iskon, ono poetsko sâmo: to je nedosežna slika svekolike umjetnosti, i zato se Focht (ne bez čvrstog ontološkog uporišta) i nada da je put u glazbu istodobno i put u tajnu umjetnosti.

Postavlja se važno pitanje, koje se napose odnosi na položaj glazbe u modernoj umjetnosti: naime, je li način »proizvodnje« umjetnosti (u ovom slučaju kompjutorske glazbe) odlučan za njezin umjetnički status? Focht zaključuje da sam način nastanka glazbe (i umjetnosti općenito) ne može objasniti što je ona, ne može objasniti (ontologijski) njezino biće.

Čak i slučaj(nost), kao bitni proceduralni činitelj u modernoj umjetnosti, legitiman je i dobrodošao, ukoliko pridonosi stvaranju umjetničkog djela, ali on sam po sebi ne stvara umjetnost, kao što to, uostalom, ne čini niti svaki subjektivni napor umjetnika.

»Ali to što iskrsne i ima na sebi glazbeni biljeg ne može učiniti glazbenim ni čovjek, ni kompjutor: oni ga mogu samo otkriti. U tom smislu... glazba je nešto idealno, ahistorijsko i apriorno, jer glazbena forma, veze i kombinacije postoje prije nego je itko na njih nadošao.«²⁸

Ontološki pojam onog umjetničkog koje tek treba biti otkriveno, sugerira Fochtovu osnovnu orijentaciju (kao estetičara i ontologa umjetnosti) na neku vrst Platonove ontologije ideja, odnosno carstvo bića umjetničkog, koje umjetnik otkriva i iznosi na vidjelo (svjetlo).

Ili, u duhu Heideggerova mišljenja kazano, je li umjetnik onaj koji ima najistančaniji sluh za bitak?

Focht ostaje dosljedan u skidanju svih akcidentalnih i nevažnih definicija, uporan na svom ontologijskom putu, koji ga vodi prema onom umjetničkom u glazbi:

»Riječ djelo ne mora ući ako se glazba ne veže na ljudsku, odnosno božju djelatnost, pa čak ni pojam 'proizvod' nije neophodan... ako se pod glazbom razumijeva jedan idealan sistem duha

²³
Isto, str. 83.

²⁴
Isto, str. 83.

²⁵
Ivan Focht, *Istina i biće umjetnosti*, Svjetlost, Sarajevo 1959., str. 38.

²⁶
Isto, str. 126.

²⁷
Ivan Focht, *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb 1976., str. 51.

²⁸
Isto, str. 53–54.

u kojem je već predodređeno što uopće glazbu gledamo kao na objektivni, a ne objektivirani duh.«²⁹

Focht je, nakon brojnih istraživanja i analiza glazbe, ustanovio njezin, kako kaže Platon, *topos noetikos* kao njezino ontološko mjesto postojanja.

Analize glazbe (umjetničkih djela i stvaraočâ) vode ga, uvijek iznova, do »ontičkih principa njezine izgradnje«, kao i do zaključka da sve zamke, hirovitosti i proizvoljnosti umjetnost može izbjeći, samo ako je »ozakonjena u ontološkoj strukturi svijeta«.³⁰

Focht ima u vidu psihologijske i semantičke značajke glazbe, no on ih ne smatra bitnima za ontičku (i ontološku) konstituciju glazbe.

Pozivajući se na Heideggerovo djelo *Doba slike svijeta*, kao svijeta u »ubrzanju« svog tehničko-znanstvenog bitka (>pogona«), određenog svojom samoproducirajećom slikom svijeta, daje njegovu kritiku (kao i Heidegger): u tom svijetu nestaje »veličanstvena težnja svjetova pomoću glazbe«.³¹

Glazba postaje instrument tog i takvog svijeta, najudaljenija od svoje biti.

U sklopu ovog Fochtova kontrapunkta nalazi se i decidirano određenje:

»Objektivnost i metafizička predanost Bachove glazbe u izgradnji svjetova ravnodušnih prema zemaljskim, individualnim čežnjama ljudi je možda najveća potvrda veličine pitagorejskog Weltanschaunga.«³²

Ovi nam redovi otkrivaju stalno prisutan Fochtov (ontološki) stav da se ontički i ontološki temelj glazbe krije u nečem zadanom, nepromjenivom, vječno istome samom sebi, broju i njegovim odnosima: *harmonia* kao bitak glazbe.

Smatrajući da glazbena romantika predstavlja ozbiljan prekid s glazbenom tradicijom, te na suprotstavljanju njezina i pitagorejskog principa, on utvrđuje razliku između ontološkog i gnoseološkog pristupa »predmetu« glazbe:

»Ontološki uzima svoje predmete 'po sebi' (te fisei), gnoseološki 'za nas' (pros hemas), tj. po nečem drugom...«³³

Ovaj stav uzima glazbu po onome »što ona jest«, a ne po tome »što ona prikazuje«; tonovi su materijal »izgradnje jednog posebnog svijeta«, a ne kao u gnoseologističko-semantičkom shvaćanju, »sistem znakova«.³⁴

Na ovom, gotovo kontrarnom modelu prilaza glazbi, Focht demonstrira vlastiti, duboko fundiran i konzekventno proveden, teorijski stav – jedino ontološki put vodi prema biću glazbe.

Slijedom svojih analiza, on dolazi do sljedećeg, najtežeg problema biti glazbe: transcendentnog i njezina metafizičkog karaktera:

»... i u glazbi u jednoj točki razvoja dogodilo (se) da iskoči iz svoga uskog antropocentrički-egzistencijalnog pogona, iz svoje psihofizičke sapetosti – u jednu sasvim novu, metafizičku dimenziju«.³⁵

I malo dalje:

»Svijet transcencije, s onu stranu, preostaje i kad se apstrahira od svih ljudskih relacija, kad taj svijet prestane da bude ljudski predmet.«³⁶

Dakle, pitanje o biti glazbe susreće se s najtežim pitanjem o njezinoj *moći transcencije*: »je li već u samoj naravi glazbe da transcendira ili ne«?³⁷

Ovim pitanjima, Focht prevladava tradicionalni ontologijski diskurs i otvara ispitivanje biti glazbe u horizont transcendentnog, u ono, u duhu Jaspersove filozofije, transcendentno, sveobuhvatno, što nadilazi i samo mišljenje.

»Zato ako nas glazba odvodi u metafizičko, tada to nije njen ishitren potez, nego u samim temeljima njena pojma: bit glazbe poklapa se s težnjom k transcencijji.«³⁸

I ovo mjesto pokazuje Fochtovo diferenciranje glazbe i ostalih duhovnih oblika (filozofije, npr.) kada je riječ o metafizičkom i transcendentnom: jedino glazba ostvaruje ono *metafizičko u punini svoje neposredne prisutnosti*, djelovanjem na cjelinu čovjekova bića.

Ideja »zadatosti« ontološkog temelja u glazbi, prisutna je i u Fochtovim istraživanjima drugih umjetnosti: ono (biće) u svom temelju *već postoji* (poput Platonova carstva ideja [bića – TO ON] vječnih, nepromjenljivih, a na umjetniku jest da ta bića, umjetničkim činom stvaranja, pro-izvede u njihovu umjetničku formu, u umjetničko (ostvareno, konkretno) *biće*, ili, kada je riječ o glazbi, »da metafizičko dovede do nas«.

Iako glazba u najvećoj mjeri oslobađa u čovjeku čitav svijet njegovih mogućnosti – kao što su osjećaji, mašta, misli, ispunjavajući ga cjelovitim svojim djelovanjem – ona ipak, svojim bićem, cilja na najviše razine »subjektivne regije« konkretne čovjekove doživljajnosti, jer je glazba po sebi duhovna djelatnost.

Ontologijski temelj glazbe Focht vidi u onom »po sebi duhovnom«: ono što *jest* (biće glazbe) jest duhovno i objektivno (po sebi) utemeljeno.

»Upravo to biće glazbe je metafizičko, ono što je iza tonova, a što tonovi, samo u posebnom međusobnom poretku, daju da izbije dovede u stvarnost iz svijeta glazbenih idealnih mogućnosti.«³⁹

Kao što je vidljivo, Fochtova se ontologija bitno razlikuje od Platonove: naglasak je na *idealnim mogućnostima*, što ih jedino umjetnik može (ali i ne mora) pro-izvesti u stvarni svijet umjetničkim djelom.

Najsublimiraniji ontologijski uvid u bit glazbe dao je Focht u sljedećem:

»Bit glazbe poklapa se s metafizikom u njezinoj neposrednosti, putem tonova prizvanoj, ali na tonovima označenoj.«⁴⁰

Usudili bismo se ustvrditi da je to ujedno i najpotpunije (moguće) ontološko određenje glazbe.

Govoreći, pored analiza cijelog niza glazbenih djela i skladatelja, o Bachovoj glazbi, Focht je zapisao:

29
Isto, str. 54.

30
Isto, str. 56.

31
Isto, str. 58.

32
Isto, str. 58.

33
Isto, str. 59–60.

34
Isto, str. 60.

35
Isto, str. 61.

36
Isto, str. 64.

37
Isto, str. 66.

38
Isto, str. 67.

39
Isto, str. 68.

40
Isto, str. 69.

»Slušajući ovu metafiziku tonova, obuzima nas istovremeno i osjećaj jeze, kao nekakvi trnci, i doživljaj neodređene, ali velike sreće: jeze od lebdenja kroz neizmjerena prostranstva bez čvrstog uporišta, sreće od toga što su nam ta prostranstva postala prisna i poznata.«⁴¹

U ovim redovima progovara ne samo ontolog umjetnosti par excellence nego i iznimni (misaoni) umjetnik, u najobuhvatnijem značenju svojih očitovanja, koja ga vode prema svojoj (prirodnoj) cjelovitosti – mišljenju i stvaranju.

Mladen Labus

**Ontological Approach to Art
in the Work of Ivan Focht**

The article places its interest on basic characteristics of ontological approach to art in the work of Ivan Focht, one of the greatest aestheticians and ontologists of art. It consists of four essential themes in his thought. The *Truth and Being of art* introduces us into central Focht's »vor-stellung«, into his (theoretic) ontological procédé, with a question: 'What is the being of art?'. *Modern art as ontological problem* discusses the themes of ontological issues of modern art and its changed (ontological) status in the Being of contemporary world; the artwork is no more *Schein* (illusion) but *Sein* (meaning of Being) and it knows the meaning of Being by *making it*. The *Essence of Literature* challenges ontological presuppositions of literary work (and also literature in itself), as an issue of special ontology of artwork (with specific ontological structure and its subject) – its ontological »landscapes«, its place among other artistic forms and in modern art. The part *Essence of Music* confronts itself with »secret of music«; the question 'What is Music?' is one of the most complicated questions which were asked by philosophy of art. In the music, says Focht, is the hidden answer to the question on the secret of art itself.

⁴¹
Isto, str. 73.