O modalitetima umjetnosti

Napeo sam užad od zvonika do zvonika;
vijence od prozora do prozora;
zlatne lance od zvijezde do zvijezde,
pa plešem.

Arthur Rimbaud, *Iluminacije*

U razlici spram konstitutivne analize koja razmatra strukturno-ontičke momente umjetničkoga djela, Fochtova se modalna analiza estetskoga predmeta bavi onim specifično umjetničkim, tj. specifičnom razlikom po kojoj se biće umjetnosti razlikuje od drugih bića. Štoviše, ontološka razlika između neumjetničkih i umjetničkih bića ustvari i proizlazi iz modaliteta ili načina bitka umjetnosti.[117] Ukoliko, naime, kategorije modaliteta, i to u primjeni na tzv. *bitak po sebi*, prema Fochtu, imaju, prije svega, gnoseološki smisao, utoliko one tek u području umjetnosti

> »[…] postaju adekvatne i dobivaju prvorazredan ontološki značaj […]. Jer u umjetnosti nema sila koje bi djelovale izvan čovjeka i time ismijale njegove kategorije modaliteta.«[118]

[117] »Umjetničko biće se od drugih bića razlikuje modalno. Ono isključuje po svojoj prirodi mogućnost da se u bilo kojem vidu subjekt prema njemu odnosi kao prema realnom objektu ili nečemu iz svakodnevnog života, recimo da se prema Raskoljnikovu odnosi kao prema susjedu s trećeg kata.« I. Focht, *Moderna umjetnost kao ontološki problem*, str. 100. »Umjetničko djelo je biće i po činjenici bivstvovanja se ne razlikuje od svih drugih bića, nego samo po svom načinu bivstvovanja. Zato nam samo kategorije modaliteta mogu pomoći da sagledamo njegovu temeljnu specifičnost i odgovorimo na pitanje po čemu se ono ontološki razlikuje od sviju ostalih bića.« I. Focht, *Uvod u estetiku*, str. 92–93. O Fochtovu shvaćanju modalnosti, tj. kategorija modaliteta umjetnosti pobliže vidi: T. Škrbić, *Ontologija umjetnosti*, str. 174–208.

[118] I. Focht, *Uvod u estetiku*, str. 91. U nastavku citirane misli Focht nabraja i kratko opisuje sve modalitete umjetnosti. Tako je, primjerice, sustvarnost modalitet u kojemu »jedan pisac uz stvarne događaje može povezati i nestvarne i općenito, jer jedno djelo, stvarno kao i druga bića, daje uz tu stvarnost i jednu drugu, novu, stvarnost umjetničkog duha«. Ovdje smo izdvojili modalitet sustvarnosti jer je upravo takvo određenje modaliteta sustvarnosti blisko i Hegelovu poimanju razlike između umjetničkog djela i ostalih »izvanjskih pojava prirode«. »Das natürlich Lebendige ist nach innen und außen eine zweckmäßig bis in alle kleinsten Teile ausgeführte

Naime, samo u umjetnosti, kako primjećuje Focht, čovjek doista postaje »prvi uzrok«, dakako tek na način osebujna »privida« jer čovjek nije *apsolutan* uzrok nastanka umjetničkog djela, odnosno »umjetnik je slobodan utoliko što može birati, no neslobodan utoliko što može birati samo između onoga što mu je ponuđeno«.[119]

Polazeći od klasičnih kategorija modaliteta, tj. mogućnosti, stvarnosti, nužnosti (zajedno s njihovim negacijama), a u potonjim spisima i slučajnosti, Ivan Focht u svojoj ontologiji umjetnosti razmatra, prije svega, modalitete *sumogućnosti*, *sunužnosti* i *sustvarnosti* kao kategorije koje se izričito tiču načina bitka umjetničkog djela.[120] Pomoću navedenih kategorija Focht nastoji odrediti način bitka umjetnosti (ono *kako* umjetnosti), odnosno sklopove intermodalnih odnošaja na kojima počiva fenomen umjetnosti.

Organisation, während das Kunstwerk nur in seiner Oberfläche den Schein der Lebendigkeit erreicht, nach innen aber gemeiner Stein oder Holz und Leinwand oder, wie in der Poesie, Vorstellung ist, die in Rede und Buchstaben sich äußert. Aber diese Seite äußerlicher Existenz ist es nicht, welche ein Werk zu einem Produkte der schönen Kunst macht; Kunstwerk ist es nur, insofern es, aus dem Geiste entsprungen, nun auch dem Boden des Geistes angehört, die Taufe des Geistigen erhalten hat und nur dasjenige darstellt, was nach dem Anklange des Geistes gebildet ist.« G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, str. 48. U hrvatskom prijevodu: »Ono što je prirodno živo, izvanjski i unutrašnje je do najmanje pojedinosti svrhovita organizacija, dok umjetničko djelo tek na površini postiže privid životnosti, a prema unutrašnjosti riječ je o običnom drvu ili kamenu ili platnu, ili pak kao u poeziji, predodžba koja se izražava govorom i slovima. No nije ta strana izvanjske egzistencije ona koja neko djelo čini proizvodom lijepe umjetnosti; umjetničko je djelo samo ukoliko, kao proisteklo iz duha, sad i pripada duhovnome tlu, ukoliko je dobilo krštenje duha i prikazuje samo ono što je oblikovano u suzvučju s duhom.« G. W. F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 26.

[119] I. Focht, *Uvod u estetiku*, str. 92.

[120] »U klasičnoj filozofiji utvrđene su tri osnovne pozitivne kategorije modaliteta – mogućnost, stvarnost, nužnost – s njihovim negatima – negativna mogućnost, nestvarnost, nemogućnost – dakle tri osnovna modusa u kojima stvari postoje, odnosno ne postoje.« I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 114. Zanimljivo je da Focht u knjizi *Istina i biće umjetnosti* ne navodi slučajnost kao jednu od kategorija »klasične filozofije«, no problematiku modaliteta slučajnosti razmatra već u knjizi objavljenoj 1961. godine pod naslovom *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost: Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*. Dočim u *Uvodu u estetiku* (1972.) spominje sljedeće modalne kategorije: *mogućnost*, *nužnost*, *slučajnost*, *stvarnost*, *sumogućnost*, *sunužnost*, *vjerojatnost*, *sustvarnost*, *negativna mogućnost*, *negativna nužnost* ili *nemogućnost*, *negativna slučajnost* i *nestvarnost*.

Sustvarnost kao modalitet postojanja umjetničkog djela. Pojam sustvarnosti (*Mitrealität*) u modalno-estetičku problematiku uvodi Max Bense, određujući ga kao »ontološki korelat za estetičko stanje, koje je opisano pojmom ljepote«.[121] Za Bensea je sustvarnost modalitet koji »ovisi« o tzv. objektivnoj stvarnosti, odnosno o materijalno-fizikalnom aspektu umjetničkog djela kao realnog predmeta jer bitak estetskoga predmeta zapravo i nije drugo doli preinačena realna predmetnost umjetničkog djela.[122] Time Bense problematiku postojanja umjetnosti izričito postavlja u kontekst intermodalnih odnosa umjetnost – stvarnost, što zapravo znači da, s obzirom na ontološko-estetički status djela, ne zagovara, za razliku od Fochta, idealni način bitka umjetnosti, kao što je, primjerice, postojanje glazbe u sferi tzv. realnih mogućnosti (unutrašnji sluh kompozitora). Premda je za Bensea ljepota ono čime umjetničko djelo, takoreći, transcendira stvarnost (npr. *nestvarno* postojanje književnoga lika), to dakako ne znači da je stvarnost u umjetnosti dokraja ukinuta, nego se ona ustvari podvrgava zakonitostima *nove* estetske predmetnosti, odnosno ona se preinačuje u estetski privid kao osebujni svijet znakova ili informacija.[123] Međutim, sukladno Fochtovim uvidima, valja napomenuti da je Benseov stav o umjetnosti i ljepoti, po svemu sudeći, »jednostran«, bolje kazano uvjetovan znanstveno-tehničkim

[121] Max Bense, *Estetika*, prev. Radoslav Putar, »Otokar Keršovani«, Rijeka 1978., str. 23.

[122] »Postojanju umjetničkih djela pripada da estetički predmet treba realni predmet kako bi mogao biti i kako bi mogao biti opažen. Estetski bitak je surealan bitak.« Ibid., str. 22.

[123] »Lijepo je prema tome ono po čemu umjetničko djelo nadilazi, transcendira realnost. […] Ljepota nadvisuje zbilju, ali opstati može samo dotle dok postoji zbilja koja je nosi.« Ibid., str. 23. Valja primijetiti da, najvjerojatnije, upravo zbog ovoga momenta transcendencije Benseova knjiga *Aesthetica (I)* iz 1954. godine i nosi podnaslov *Metafizička zapažanja o lijepom*. Nadalje, uzimajući sustvarnost kao ontološki korelat ljepoti, Bense zapravo ostaje »unutar« horizonta tzv. hegelijanske estetike sadržaja. Sustvarnost, ljepota, privid, kao autonomni umjetnički svijet znakova, predstavljaju, prema Benseu, zapravo znakove o / od bitka, tj. upute za spoznavanje smisla bića. »Međutim, za privid vrijedi ono što smo označili kao surealnost. Privid ima surealnost. Prividni svijet je varljiv svijet (i Hegel govori o 'varci'), a gdje je varka, ondje su znakovi. Pojam znaka i znakovnih svjetova pokazao se bogatiji, dublji, kompleksniji od pojma privida, izbjegnuto je i podsjećanje na 'nedostojnost' i tema je bitka zahvaćena jasnije i snažnije. Svjetovi privida svjetovi su znakova.« Ibid., str. 36–37.

značajem suvremenog svijeta,[124] pa upravo stoga Bense »zanemaruje« idealni način bitka bića umjetnosti koji se, prema Fochtu, očituje, primjerice, kao bitak glazbe u sferi idealnih mogućnosti, tj. kao postojanje glazbe na način nadosjetnog, »noetičkog«, »čistog objektiviteta, utemeljena i ugrađena i u makro i u mikrosvijet«.[125] Benseov stav o ontičkoj »nesamostalnosti«, odnosno neslobodi kako estetskog predmeta koji je ovisan o realnom predmetu, tako i ljepote koja »nema samostalnu egzistenciju i estetski predmet«,[126] proizlazi dakle, prema Fochtu, iz »materijalističkog momenta« njegove estetike, pa čak i iz takoreći reduciranog shvaćanja umjetničke materije / materijala. Umjetnost je, po Benseovim uvidima, presudno uvjetovana sferom realnosti koju bi, naime, trebalo nadići ne samo na način oponašanja i tumačenja, kao u klasičnoj umjetnosti, nego, prije svega, na način stvaranja izvornih ili novih umjetničkih stvarnosti (moderna umjetnost). Umjetničko djelo, prema Benseu, otvara drukčiju, odnosno umjetničku stvarnost u kojoj, po Fochtovu tumačenju, »na samim stvarima postaju vidljivi njihovi odnosi«,[127] dok u tzv. običnoj stvarnosti ili svakodnevnici života ti unutrašnji odnošaji nisu posve očiti. Pritom, valja napomenuti da takav umjetnički realitet daje, prije svega, »relacije, tako da postojeće stvari postaju ravno-

[124] »Naša svijest o poretku i o bitku stvari počiva na znanstvenoj i tehnološkoj osnovi, i nipošto više nije kultna ili religiozna.« Ibid., str. 17. »Ako je ono što još uvijek neproblematski nazivamo estetikom u sudaru s logikom tehničkoga svijeta osuđeno da postane neka vrsta posljednjeg utočišta tzv. mogućih svjetova ljudske egzistencije s iluzijom 'prirode' i 'predmetnosti', tada se pojam estetskoga mora razumjeti u proširenju područja tjelesnosti ili osjetilnosti. […] To je izveo Bense još na samom početku uspona *tehnosfere*.« Ž. Paić, *Tehnosfera III.*, str. 439. »Prijelaz iz realnosti u surealnost umjetničkog, za Bensea je prijelaz u estetički bitak, a za našu tezu o modernoj umjetnosti to je od najvećeg značaja. Time se mijenja, kako klasični ontološki pristup bitku, tako i sam pojam bitka moderne umjetnosti. Ona, naime, sada konstituira znakovni bitak, i time svojom znakovnom ontološkom strukturom ulazi u znakovni svijet kao njegov dio, dio objektiviteta. Tu se dogodio pravi rez u modernoj umjetnosti. Kao dio sistema znakovnog svijeta, umjetnost gubi svoj tradicionalni karakter zatvorenog djela i objektivno se otvara u sistem znakova.« Mladen Labus, *Umjetnost i društvo: ontološki i socio-antropološki temelji suvremene umjetnosti*, Institut za društvena istraživanja, Zagreb 2001., str. 132.

[125] I. Focht, »Ništa ne uzeti doslovno«, str. 311.

[126] I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 115.

[127] Ibid., str. 117.

dušne i nebitne, a njihov princip i smisao njihovog postojanja dolazi u prvi plan«,[128] a tek sekundarno upućuje na estetsko-formalni aspekt djela, što znači da zapravo ima takoreći virtualan, znakovno-informacijsko-smisaoni značaj. Može se, stoga, reći da Bense, kao uostalom i Focht, umjetnosti pridaje iznimnu ontološku i gnoseološku važnost jer umjetnost, osim što proizvodi posebnu »umjetnu stvarnost«, i time ispunjava svoju ontološku funkciju, proizvodeći umjetničke tvorevine, ujedno spoznaje »smisao bića«. Drukčije kazano, umjetnost »nije više nešto formalno lijepo, niti može da bude; ona nije privid stvarnosti, niti hoće da bude; ona hoće da bude stvarnost, i stvarnost i jest«.[129] No Benseova je estetika, u konačnici, kako primjećuje Focht, estetika koja počiva na »temeljima Hegelove estetike«, pa zato i ljepota, koju Bense određuje kao »ontološki korelat« sustvarnosti ili kao poseban »svijet znakova«, ustvari ima semantičko-semiotički značaj estetičkoga bitka kao residuuma »mogućih ljudskih svjetova«. S druge strane, biće umjetnosti svojim prisućem, prema Fochtu, ne samo što ne ukida, »nadilazi« ili »spašava« (ljudsku) stvarnost nego ju zapravo ontički obogaćuje, i to bilo na interpretativno-reprezentacijski način, odnosno kao »subjektivni odraz objektivne stvarnosti« (tzv. klasična umjetnost), bilo na produktivno-prezentacijski način kao »objektivni odraz subjektivne stvarnosti« (tzv. moderna umjetnost).[130] Stoga, Fochtova

[128] Ibid.

[129] Ibid., str. 120.

[130] Na pozadini razlikovanja dviju vrsta estetičkih znakova kao znakova koji imaju funkciju reprezentacije ili prikaza nekog objektivnog bića i znakova koji prezentiraju samo umjetničko biće, Bense razlikuje modernu od klasične umjetnosti. Tako je klasična umjetnost za Bensea, kako primjećuje Focht, »subjektivni odraz objektivne stvarnosti«, dok je moderna umjetnost »objektivni odraz subjektivne stvarnosti«. Max Dessoir prilikom pojašnjavanja estetičkog objektivizma konstatira da u okviru objektivizma postoje tri pravca, od kojih je jedan esencijalizam ili idealizam koji tvrdi da je umjetnost nešto više od stvarnosti. Takvo određenje esencijalizma moglo bi se, po svemu sudeći, dovesti u svezu s modalitetom sustvarnosti. »Ovdje se naturalizam dodiruje s *esencijalizmom* (idealizmom), s pravcem inače njemu suprotnim. Esencijalizam želi umjetnosti osigurati sadržaj i cilj koji bi nadilazio običnu stvarnost.« M. Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, str. 21. I Heidegger smatra da umjetničko djelo ima poseban način egzistencije koji ga odvaja od puke stvarnosti. »No, pokuša li se u razlici spram *Platona* na bilo kojim putovima poništiti to uniženje zbiljnosti djela, mora se unatoč osjetilnoj kakvoći djela ustrajavati na činjenici da ono ipak prikazuje

recepcija modaliteta sustvarnosti ipak nije dokraja istovjetna s Benseovim poimanjem sustvarnosti, zato što Focht polazi od ontološkog značaja umjetničkog bića, što znači da i »ljepota u modernoj umjetnosti nije ništa drugo nego snaga i opstojanje istine«.[131] Drugim riječima, »hegelijanstvo« Benseova shvaćanja ljepote kao sustvarnosti očituje se ponajprije u postavci o estetičkom bitku kao svojevrsnu prividu, preciznije kazano znakovno-informacijskom svijetu, tj. svijetu »objektnih i egzistencijalnih obavijesti« ili »znakova o nečemu« i »znakova od nečega«. Pritom, ipak valja imati u vidu da već i Hegel razlikuje ljepotu kao istinski pričin ili sjaj istine u onom osjetilnom od pukog ili, takoreći, prividna privida kao neduhovne ili neslobodne umjetničke tvorevine. S druge strane, Fochtovo je poimanje *sustvarnosti* uvjetovano modalno-ontološkim shvaćanjem umjetničkog djela kao bića koje je sačinjeno kako od »stvarnosti« umjetničke materije / materijala, tako i »nestvarnosti« prikazanih predmeta, odnosno tzv. duhovne atmosfere djela, kao konstitutivnih momenata intermodalnog sklopa kategorije *sustvarnosti*. Premda ne osporava teorijsko-estetičku opoziciju umjetnost – objektivna stvarnost, Focht ujedno »ne prihvaća« gledište tzv. estetike sadržaja za koju su presudno važne izvanumjetničke istine ili pak tzv. teorije odraza za koju vrijednost i istina djela ponajprije proizlaze iz njegova gnoseološkog aspekta, odnosno iz tzv. predmetno-prikazivačkog plana i s njime povezanim intencionalnim sadržajima položenim u djelu. Naime, umjetnik, kako primjećuje Focht, »ne objašnjava ni subjektivni ni objektivni svijet, nego svijet koji je napravio«.[132] Benseu se pak »estetički bitak otkriva kao svijet znakova«, pa mu je zato *sustvarnost* kao »modus bitka umjetničkih djela« ustvari »ljepota semantički shvaćena«.[133] Stoga, ne treba zanemariti, kako primjećuje Focht, da »umjetnost u

ne-osjetilni 'duhovni' sadržaj. Zahvaljujući tom prikazivanju djelo je onda ipak 'idealnije', duhovnije od dohvatljivih stvari svakodnevnice. Izuzima se iz njihova okružja i obavijeno je 'daškom duha'. Tako se umjetničko djelo otima zbilji postojećeg.« M. Heidegger, *Izvor umjetničkog djela*, str. 187.

[131] I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 131.

[132] I. Focht, *Uvod u estetiku*, str. 175.

[133] M. Bense, *Estetika*, str. 38.

istom mediju daje obje vrste znakova«, odnosno »označavajući neko drugo biće ona daje znakove i o samoj sebi«,[134] a to u konačnici znači, kako smo već napomenuli, da za umjetnost nije presudno ono *što*, nego *kako*, tj. naglasak je na ontološkoj moći ili funkciji umjetnosti, odnosno umjetničkog duha, *implicite* umjetničkoj formi. Štoviše, moderna umjetnost »odlazi u apstrakcije« ne samo da bi »duhu dala biće, da bi ljudskost ostvarila, već i da bi odredila i samu realnost«.[135] Upravo je, stoga, za Fochta, naspram Bensea, umjetničko djelo osebujno biće koje se po tome da jest »ne razlikuje od svih drugih bića, nego samo po svom načinu bivstvovanja«.[136] Umjetnost, odnosno umjetnički duh proizvodi, bolje kazano unosi smisao ili istinu u materiju, upravo time da sebe sama objektivira u umjetničkom djelu / umjetničkom biću, a to, među ostalim, odnosno s obzirom na ontološki aspekt umjetnosti, ukazuje na načelnu nevažnost razlikovanja klasične ili mimetičke od moderne ili apstraktne umjetnosti, zato što bilo na posredan (klasična umjetnost), bilo na neposredan (moderna umjetnost) način, i klasična i moderna umjetnička djela nisu drugo doli rezultat objektivacije umjetničkog duha.[137] Moglo bi se čak reći kako se Focht, polazeći od misli o sebeproizvođenju duha u umjetnosti, zapravo navezuje na Hegelovo određenje ljepote kao istinskoga pričina jer umjetnost za Hegela nije drugo doli bitak ideje apsolutnog duha / slobode na način ljepote, tj. na način duhovne proizvodnje kao sebe-samo-uspostavljanja ideje ljepota. Je li pak umjetnost kao objektivacija duha uopće spojiva sa suvremenom posthumanom i transhumanom svjetovnošću svijeta u kojem su odavno upitni, čak i »zastarjeli« ne samo koncept djela kao skladna sklopa materije i forme ili

[134] I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 119.

[135] Ibid., str. 122.

[136] I. Focht, *Uvod u estetiku*, str. 92.

[137] »Nasuprot Benseu treba istaći da se i prava moderna djela moraju ubrojiti u realistička, i obratno, da i prava realistička umjetnost nije golo podvostručavanje realnosti i podražavanje prirode, već ostvarivanje jedne istine, da i ona apstrahira od pojavnosti kako bi otkrila skrivenu suštinu i da i ona stvara nešto novo, samo što ovo novo dobija u starijem periodu svoj dignitet pretežno svojom sličnošću s realnošću, afirmativno, a ne protutežom, negativno, kao što je to slučaj u novijem.« I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 123.

kao umjetničkog sklopa *istine* i *bića* nego i metafizičko poimanje osjetilnosti (*aisthēsis*) predstavlja posve drugo pitanje koje zahtijeva drukčiju vrstu razmatranja.[138]

Premda u konačnici međuodnošenje umjetničke i »objektivne« stvarnosti, po Fochtovu mišljenju, ukazuje na to da je *sustvarnost* »jedan intermodalni odnos«, a ne modalitet umjetnosti po sebi, time se ne umanjuje važnost modusa *sustvarnosti* kao navlastita umjetničkog modaliteta jer je »umjetno biće umjetnosti«, po Fochtovu uvidu, »jedino mogući korelat umjetnom i neprirodnom životu u kapitalističkom i tehnološkom svijetu«.[139] Stoga, na osnovi odnosa umjetnost – objektivna stvarnost umjetnost živi, takoreći, kao »nestvarna stvarnost« ili *sustvarnost*, Focht postavlja sljedeću modalnu odredbu umjetnosti:

> »Umjetnost govori o nestvarnim stvarima, ali je sama u svojim proizvodima stvarna, pa prema tome s objektivnom stvarnošću sustvarna.«[140]

Sunužnost kao modalitet »umjetničke slobode«. Sunužnost (*Konezessität*) i sumogućnost (*Kompossibilität*) kao modalne kategorije u filozofijski diskurs uvodi, prema Benseu, filozof

[138] Žarko Paić smisao osjetilnosti, u kontekstu znanstveno-tehnologijsko-informacijske suvremenosti, razumijeva kao »sinestetiku bez osjetilnosti« ili kao proširenu »kognitivnu tjelesnost«, koja se može odrediti jedino iz »iskustva bio-tehnogeneze«, što nije drugo nego očitovanje posve »nove estetike neljudskoga«. »Čitav se sklop unutar kibernetičkoga samovođenja, samopokretanja i samoorganiziranja *tehnosfere* svodi na tri ključna teorijska pojma i paradigme suvremenih istraživanja u području 'umjetne inteligencije' (*A-intelligence*), 'umjetne emocije' (*A-emotion*) i 'umjetne intuicije' (*A-intuition*). To su: (1) kontingencija, (2) singularnost i (3) emergentni kaos. Za razliku od tehnike koja pripada mehaničkome shvaćanju prirode kao stroja reprodukcije organskoga svijeta, tehnologije koja u moderno doba ulazi u područje poluautomatskoga i automatskoga načina djelovanja strojeva, u doba *tehnosfere* suočeni smo s premještanjem u prostore 'teleprezencije' (Marvin Minsky) kao 'tele-egzistencije' (Sasumi Tachi). Prijenos informacija na daljinu i upravljanje sustavima s pomoću programskoga kôda postaje uvjet mogućnosti interakcije u tehničkome svijetu. Ako je sada riječ o ontologiji usmjerenoj na objekt i ideji njegove autonomnosti, onda je razvidno kako ovo nije 'onaj' objekt s kojim se bavila metafizika subjektivnosti od Descartesa do psihoanalize. Radi se o objektu ili stvari koja misli na posve drukčiji način od ljudskoga mišljenja. Zbog toga je umjesto 'utjelovljenja' (*embodiment*) na djelu 'uklopljenost'/'ugradnja' (*embedment*). […] S ulaskom u doba *tehnosfere* nastaje nova estetika neljudskoga.« Ž. Paić, *Tehnosfera III.*, str. 445.

[139] I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 134.

[140] I. Focht, *Uvod u estetiku*, str. 107.

i matematičar Oskar Becker (*Das formale System der Ontologischen Modalitäten*, 1943.). Focht smisao modaliteta sunužnosti vidi ponajprije u tomu »da dvije stvari moraju zajedno postojati, da su takve da se s jednom nužno postavlja i druga, da se pretpostavljaju«.[141] Kategorija sunužnosti zbog apodiktična značaja, naime, najbliža je sferi idealnih mogućnosti umjetnosti, odnosno modalitetu u kojem umjetnost postoji po sebi. Ako za *sustvarnost* vrijedi to da proizlazi iz odnosa nestvarnost – stvarnost, onda se za sunužnost može reći da je presudno određena odnosom idealna mogućnost - nužnost.

Nadalje, kako bi pobliže odredio sferu tzv. »umjetničkog carstva mogućnosti« Focht uvodi kategorije idealne i realne mogućnosti, koje rabi i Nicolai Hartmann, te ih povezuje u svojevrstan platoničko-aristotelovski pojmovni sklop. Tako je idealna ili »misliva« mogućnost ona »koja leži u pojmu stvari«,[142] odnosno to su, prije svega, »logičko-idejne« mogućnosti koje Focht naposljetku dovodi u svezu s platoničkim pojmom »tópos noētikos«, dočim je realna mogućnost »unutarnja, potencijalna sklonost stvari«,[143] (*causa formalis*, forma kao *morphḗ*), shvaćena dakako pod vidom onoga što Aristotel naziva *dynamis*. Na drugomu pak mjestu, tj. u raspravi *Filozofija prirode*, Focht idealnu mogućnost izjednačuje s pojmom forme kao *morphḗ*, a realnu mogućnost s pojmom »materija-sirovina« (*hylē*). S obzirom na to da oba vida mogućnosti, po Fochtovu mišljenju, imaju pretežito gnoseološki značaj – uzgred kazano, Focht je bio sklon tzv. megarskoj filozofskoj školi koja je zastupala misao o gnoseološkoj naravi *mogućnosti* (»moguće je samo ono što je stvarno«) – čini se kako jedino

[141] I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 114.

[142] I. Focht, *Uvod u estetiku*, str. 107. »Iz onoga što je bilo rečeno jasno je i to da nije pjesnikov posao da pripovijeda o stvarnim događajima nego o onome što bi se moglo očekivati da će se dogoditi, to jest o onome što je moguće po vjerojatnosti ili nužnosti. […] Zato je pjesničko umijeće filozofskije od povijesti i treba ga shvatiti ozbiljnije od nje.« Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, prev. Zdeslav Dukat, »August Cesarec«, Zagreb 1983., str. 24. Franjo Marković navedeno mjesto kod Aristotela tumači kao razliku općeg i pojedinačnog. »Zato i jest pjesničtvo od povjestničtva *filozofičnije* i *vrednije*, jer pjesničtvo više prikazuje ono, što je *obćenito* (generično), a povjestnica *pojedinačno*.« F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 94.

[143] I. Focht, *Uvod u estetiku*, str. 107.

umjetnost ima moć objektivacije *čistih mogućnosti*, tj. moć »da ono što je samo moguće prikaže stvarnim«,[144] štoviše, sâm se realitet ustvari »ne ravna prema idealitetu, dok umjetnost to čini«.[145] Time se, prema Fochtu, a polazeći iz aspekta »slobodne« umjetničko-stvaralačke proizvodnje, istom potvrđuje snaga ontološke funkcije umjetnosti.

Nadalje, osim što sfera idealnih mogućnosti, s jedne strane, omogućuje umjetničku slobodu koja je, dakako, bitstveno ograničena, i to u smislu »izbora« pojedinih mogućnosti ili tema, ona je, s druge strane, prožeta i osebujnim formalno-umjetničkim zakonitostima. Naime, samim »izborom« određenih mogućnosti pred umjetnika se ujedno postavlja zahtjev za uvažavanje njihovih unutrašnjih zakonitosti. Drukčije kazano, riječ je o unutrašnjoj logici idealnih umjetničkih mogućnosti, pa tako, primjerice, izabrana glazbena tema, sukladno načelu tonaliteta, već u sebi samoj zapravo sadrži vlastitu formu (npr. moguće varijacije), kao što, isto tako, neka izabrana »književna« tematika ili predmet podliježu »unutrašnjem diktatu« navlastitih pretpostavki (npr. književni lik ne može istodobno biti i pošten i nepošten). Neuvažavanje zakonitosti umjetničkih mogućnosti koje ih istom »povezuju u jedan lanac nužnosti«,[146] odnosno neuvažavanje ontičkoga principa iz-

[144] Ibid.

[145] Ibid., str. 92.

[146] Ibid., str. 108. »U izboru teme umjetnik je, dakako, slobodan. Ali, izabravši, on gubi slobodu, preuzima obavezu da prisluškuje unutarnje disanje te teme i da ga izvlači, izvije iz te potencije u punu i široku stvarnost.« Ibid. Umjetničku zakonitost Kandinski u svome djelu *O duhovnom u umjetnosti* naziva načelom unutrašnje nužnosti (*Das Prinzip der inneren Notwendigkeit*). Načelo unutrašnje nužnosti temelji se na stavku o čvrstoj povezanosti duše i tijela, odnosno na stavku po kojemu slikarska harmonija bojā, oblika i predmeta počiva na »načelu svrhovitog doticanja ljudske duše«. Drugim riječima, Kandinski smatra da navedeni slikarski elementi, osim psihofizičkog djelovanja na čovjeka, imaju i funkciju izazivanja specifičnog, estetsko-umjetničkog doživljaja. No za nas je ovdje važnije naglasiti upravo moment modalnosti, odnosno sunužnosti kao su-uvjetovanosti dviju stvari. »Istodobno je ta sloboda i najveća nesloboda jer sve mogućnosti između, unutar i izvan granica rastu iz istoga korijena: kategoričkoga poziva *unutarnje nužnosti*.« Wassily Kandinsky [Vasilij Kandinski], *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli Verlag, Bern, Sulgen, Zürich 2009., str. 131–132. Vidi i hrvatski prijevod: Vasilij Kandinski, *O duhovnom u umjetnosti*, u: *Duh apstrakcije*, prev. Jasenka Mirenić-Bačić, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 1999., str. 214.

gradnje umjetničkog bića, primjerice tonaliteta, perspektive i tako dalje, u konačnici proizvodi umjetnički, odnosno estetski bezvrijedna djela. Drugim riječima, nepoštovanje ontičkoga principa izgradnje djela ujedno je »negacija« tzv. interne, odnosno ontičke istinitosti umjetničkog djela. Sâm je pak princip izgradnje prožet osebujnim »osjetilnim racionalitetom« kao svojevrsnim sklopom tzv. principa »unutarnje nužnosti« kao prepoznavanja ili pro-izvođenja umjetničkih mogućnosti, potom umijeća obrade i dorade detalja i dijelova umjetničkog djela, čime se postiže tzv. iluzija o stvarnosti, te umijeća uspostave odnosa kako između pojedinih dijelova cjeline, tako i uspostave odnosa dijelova spram cjeline, što je zapravo umjetnička provedba tzv. načela jedinstva u mnoštvu.

Premda i sunužnost ustvari ima intermodalan značaj jer je, s jedne strane, vezana uz sferu onog umjetničkog po sebi kao začudna sklopa idealna mogućnost – nužnost, dok je, s druge strane, usmjerena na umjetnički subjektivitet i stvarnost, odnosno objektivaciju idealnih umjetničkih mogućnosti u umjetničku stvarnost; razvidno je da sunužnost kao modalna kategorija ima iznimnu važnost za tumačenje fenomena, tj. bića umjetnosti. Naime, umjetnički je produktivitet, prema Fochtu, osebujan splet slobode i nužnosti, što »izdaleka« asocira na *mehanizam* sebesamouspostavljanja onoga apsolutnog, sebeproizvođenja apsolutnog duha kao navlastite »unutrašnje nužnosti« koja supripada inteligibilnom bitstvu ili ideji apsolutne slobode kao *causa sui*. Pritom, moment nužnosti ili neslobode u samomu umjetniku ima ponajprije teoretsko-idealitetan značaj jer se tiče apodiktične naravi onoga idealnog, idealnih umjetničkih mogućnosti, »dok mu se prostor za slobodu otvara tek u detaljima umjetničke prakse«.[147] Drugim riječima, modalitet sunužnosti presudan je za moguće razumijevanje otajstvene moći objektivacije umjetničkog duha u umjetničkom djelu. No umjetnik, naposljetku, ipak nije ono biće koje dokraja može odgovoriti zahtjevu apsolutne slobode, zato što je uvjetovan kako vlastitom (»urođenom« i konačnom) naravi, tako i »svijetom idealnih mogućnosti« koji predodređuje umjetničko

[147] I. Focht, *Uvod u estetiku*, str. 92.

tvorenje. Stoga, Fochtova modalna odredba umjetnosti, polazeći dakako od umjetničko-stvaralačkog čina, glasi:

»Umjetnost pretvara mogućnosti u stvarnost imanentnom nužnošću.«[148]

Sumogućnost kao modalitet ostvarenosti umjetnosti u estetskom subjektu. Za razliku od prethodno navedenih modaliteta umjetnosti koji se, uvjetno kazano, tiču odnosa estetski predmet (umjetničko djelo) – objektivna stvarnost, modalitet sumogućnosti još jasnije ukazuje na problem heteronomije umjetnosti, tj. na pitanje postojanja umjetnosti s obzirom na njezinu *ostvarenost*, i to, prije svega, u receptivnom estetskom subjektu. Iako, primjerice, Bachova *Tokata u c-duru* (BWV 564) već u partituri postoji na svojevrstan idealno-paradigmatski ili shematski način, ona u percepciji ili unutrašnjem sluhu slušatelja može zadobiti takoreći drukčije »tijelo«, zato što je osjetilo sluha, odnosno unutrašnji sluh slušatelja prožet modalitetom slučajnosti, tj. onim »subjektivnim«. Štoviše, glazba se u konačnici može ostvariti čak i jednokratno u svijesti ili unutrašnjem sluhu kompozitora. Umjetnost, stoga, kao estetski i umjetnički vrijedno biće, prema Fochtu, postoji i neovisno o recepciji estetskoga subjekta. Međutim, prijelaz umjetnosti iz navlastite sfere mogućnosti u sferu tzv. stvarnosti, bolje kazano umjetničko-estetske stvarnosti, pretpostavlja receptivno-interpretativni moment posredovanja estetskoga subjekta. Upućenost na recepciju i interpretaciju svojevrsno je unutrašnje proturječje bića umjetnosti jer implicira »skok« umjetničkog bića iz čistote vlastita idealna načina bitka u »šaroliki« realitet onoga svjetovno-ljudskog. To »ulaženje u povijest«, kako Focht na jednomu mjestu kaže povodom muzike, jest »trpljenje analogno Kristovu trpljenju zbog ulaženja

[148] Ibid., str. 107. Osim što načelo unutrašnje nužnosti pretpostavlja čvrstu povezanost duše i tijela, ono, prema Kandinskom, daje čak i ontološko objašnjenje nužnosti objektivacije umjetničkog duha, tj. onoga umjetničkog. »Neminovno samoizražavanje objektivnoga je snaga koja je ovdje označena kao unutarnja nužnost i koja iz onoga subjektivnog *jednu* formu treba danas, a sutra neku *drugu*. […] Ukratko, djelovanje unutarnje nužnosti, te time i razvitak umjetnosti, napredujuće je očitovanje vječno-objektivnog u vremenito-subjektivnom.« W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, str. 86. Vidi hrvatski prijevod: V. Kandinski, *O duhovnom u umjetnosti*, str. 181.

u svjetovni lik«.[149] Stoga, kako modalitet sunužnosti, tako i modaliteti sumogućnosti i sustvarnosti, poprište su očitovanja iskonske prijepornosti idealiteta i realiteta umjetnosti ili idealnog i realnog načina bitka umjetnosti, tj. autonomnosti i heteronomnosti umjetničkog bića, a to znači da umjetničko biće u konačnici ima ambivalentan, noetičko-estetski značaj. Drukčije je kazano, »muzika je autonomna, a muzičko djelo heteronomno«.[150] Istinski pak »prijelaz« umjetničkog bića u stvarnost zahtijeva, prema Fochtu, tzv. »objektivnu interpretaciju« koja se, prije svega, ravna umjetničko-estetskim aspektima djela (partitura, književni tekst, kompozicija slike itd.), a ne mogućim sociološkim, psihološkim ili gnoseološkim aspektima, tj. subjektivnim stavovima i asocijacijama koji su samome djelu zapravo nešto izvanjsko. S obzirom na to da, prema Fochtu, čak i »objektivna interpretacija ne donosi sa sobom *kvalitativno* ništa novo«[151] jer umjetničko djelo već kao »objektivnost postoji« onkraj interpretativnih zahvata, razlike između pojedinačnih konkretizacija ili »reinkarnacija« umjetničkog djela proizlaze, sukladno Fochtovim uvidima, prije svega, iz ontičkoga ustroja samog estetskog subjekta, odnosno iz nastrojenosti njegovih afiniteta, interesa, poriva i slično, a koji k tomu mogu imati pretežito estetski ili pretežito neestetski značaj. Drugim riječima, upućenost umjetnosti na interpretiranje, ostvarenje, stvarnost itd. ustvari je očitovanje njezine svojevrsne »razapetosti« između idealnog, tj. čista i neuvjetovana postojanja u modusu mogućnosti, i postojanja u stvarnosti kao »odjeka« u estetskom subjektu. Stoga, bitak umjetnosti u modalitetu stvarnosti ujedno je i indeks njezine bitstvene slabosti spram bitka tzv. realnog svijeta, »realnih stvari«, prirodnih bića, i to ne samo zbog slabijega ontološkog statusa mogućnosti naspram tzv. žive stvarnosti nego ponajprije zbog presudne ovisnosti o estetskom subjektu. Ulaženje umjetničkog bića u stvarnost »čovjekova svijeta« ne događa se, da-

[149] Ivan Focht, »Problem identiteta muzičkog djela«, *Život umjetnosti* 29–30 (1980), str. 92–102, str. 102.

[150] Ivan Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, Nolit, Beograd 1980., str. 12.

[151] I. Focht, *Uvod u estetiku*, str. 110.

kle, po nužnosti, nego na način sumogućnosti jer je, naime, uvjetovano susretom između, dakako tek moguća, estetskog subjekta i umjetničkog djela.[152] Istom u događaju istinskog ili ontičkog odnošenja između receptivnog estetskog subjekta i djela, koji je ustvari čisti estetski fenomen kao ontičko zbivanje ili kao »dodir dvaju bića« u kojemu subjekt »gradi svoj estetski doživljaj« time da se u potpunosti prepušta estetsko-umjetničkom djelovanju umjetničkog djela, umjetnost u subjektu »postiže silnu, neobičnu moć«.[153] Drugim riječima, estetski subjekt tijekom ontičkoga odnošaja s umjetničkim djelom nadilazi puku ili prirodnu stvarnost jer, ulazeći u sferu duhovne beskonačnosti, *subjekt* ujedno »nadilazi« sferu onoga materijalnog, izračunljivog, konačnog itd.

U razlici, dakle, spram modaliteta sustvarnosti i sunužnosti koji su ponajprije vezani uz objektivaciju umjetnosti, odnosno umjetničkog duha, modalitet sumogućnosti otvara pitanje umjetničke ili estetske recepcije. Na pozadini odnosa umjetnost – receptivni estetski subjekt, mogućnost – stvarnost, tj. konteksta ostvarenosti umjetnosti u estetskom subjektu, Focht izvodi sljedeće modalno određenje:

> »Umjetnost je data kao mogućnost, a da bi postala stvarnost, potrebno je da postoji mogući primalac.«[154]

Nadalje, valja napomenuti i to da Focht, osim aspekta ostvarenosti umjetnosti s obzirom na odnos estetski subjekt – estetski predmet – objektivna stvarnost, razlikuje i umjetničke »modalitete ostvarenosti« s obzirom na samu *strukturu*

[152] »Zato je pravih primalaca toliko malo koliko i pravih umjetnika.« Ibid., str. 38.

[153] Ibid., str. 111. »Čisto estetski stav je, da se poslužimo izrazom fenomenologa, 'posmatrački stav', u kojem se estetski subjekt jednostavno 'prepušta predmetu da na njega djeluje', isključujući potpuno sve druge faktore, asocijacije, 'interese na predmetu', pa i pitanje o realnosti prikazane predmetnosti.« Ibid., str. 131.

[154] Ibid., str. 111. »Dok subjekt ne usvoji umjetničko djelo, ono nema značaja. Objekt jest po sebi, ali nije svijest o sebi i tek ga svijest čini onim što on jest, jer tek kao objekt za jednu svijest on prestaje biti postojanje i postaje egzistencija, koja se katkad naziva 'duhovnom vrijednošću', čime se ne poriče da i sam estetski objekt u sebi ima određena svojstva koja ga razlikuju od pukih predmeta, a i drugih duhovnih proizvoda, svojstva koja ga čine umjetničkim djelom.« Predrag Finci, *Čitatelj Hegelove estetike*, Naklada Breza, Zagreb 2014., str. 56.

ili *planove estetskog predmeta*. Tako se modaliteti *ostvarenosti*, odnosno modalne objektivacije estetskog predmeta, luče i prema tome je li riječ o prikazivačkim ili neprikazivačkim umjetnostima. Kod prikazivačkih umjetnosti »ostvarenost« umjetničkog djela, koja pretpostavlja jedinstvo njegovih triju planova, proizlazi iz uspostave intermodalnih odnosa između *stvarnosti* (prvi ili materijalni plan), *nestvarnosti* (drugi ili predmetno-prikazivački plan) i *ostvarenosti* duhovnih mogućnosti (treći ili metafizičko-duhovni plan). Dočim u neprikazivačkim umjetnostima dolazi do redukcije intermodalnih odnosa zbog nepostojanja tzv. predmetno-prikazivačkog plana, pa stoga tvorevine neprikazivačkih umjetnosti i »djeluju neposrednije«, odnosno estetičnije jer je u njima treći plan izravno »ostvaren« u prvom planu.

Premda, s druge strane, znanstveno-tehnologijsko-informatički ustroj suvremenoga svijeta takoreći »ukida« estetsku autonomnost i posebnost umjetnosti, zato što spaja ono estetsko i tehničko u digitalno-virtualni sklop koji ujedno preinačuje i čovjeka kao psiho-tjelesno biće, ponajprije njegovu *aisthēsis* kao sklop osjetila, moći zamjedbe i onoga osjetivog,[155] nama se ipak čini kako upravo idealni značaj umjetnosti ili »idealan« bitak bića umjetnosti nije »dodirnut« nihilizmom suvremenoga znanstveno-tehničkog svijeta, odnosno *tehno-logikom* kao »logikom bez-mjernog, bez-graničnog, 'beskonačnog'«, koja bi »da se realizira u znanstveno-tehničko-kibernetičkom totalitetu 'dialektičkog' sebeposredovanja mjere i bez-mjernog«.[156]

[155] Ovdje osjetilnost, sukladno Aristotelovim uvidima, shvaćamo u smislu istovjetnosti osjetilnosti i bitka kao »osjetilnog« bitka, što čovjeku uopće omogućuje da pomoću moći zamjedbe uoči ideje u pojavnim bićima. No ukoliko se bitak pod djelovanjem informacijsko-komunikacijske tehnologije već preobrazio u *tehnosferu* kao virtualno-digitalni estetizirani prostor umjetnoga života, utoliko i čovjekova tjelesnost, kao i »duševnost«, više ne odgovaraju tomu sklopu. »Iz svega postaje očitim da je problem 'kraja', 'zastarjelosti' i 'suvišnosti' čovjeka povezan s njegovim tijelom, koje više ne možemo razumjeti kao nastavak djelovanja duše/duha drugim sredstvima. Naprotiv, s *korporalnim obratom (corporeal turn)* ulazimo u neizvjesno područje tehno-genetske i bio-genetske konstrukcije tijela kao avatara u trijadi onoga što australski kibernetički umjetnik Stelarc u jednom svojem projektu/eksperimentu naziva trijadom *mesa-metala-kôda*.« Žarko Paić, *Suvišan čovjek: refleksije*, Matica hrvatska, Zagreb 2021., str. 35.

[156] B. Despot, *Sitnice ili manji radovi Branka Despota*, sv. 2, str. 352.

Naime, ukoliko je, primjerice, muzika *po sebi* ili *pramuzika* uvjet mogućnosti istinskoga glazbenog djela kao »pretvaranja duha u biće putem tonova«, utoliko glazba ima »kozmičko« utemeljenje (npr. kao »muzika sfera«) i ahistorijski, ne-ljudski značaj, što znači da na muziku *po sebi* nemaju nikakav utjecaj ni čovjek ni svijet jer »glazbene forme, veze i kombinacije postoje prije nego je itko na njih 'nadošao'; drugim riječima: ono što čini da su samo neke kombinacije muzički dobre postoji prije svakog iskustva s tonovima, pa bilo ono majmunsko, obično-ljudsko, genijalno ili tehničko«.[157] Isto tako, moguće istinsko umjetničko tvorenje nije tek takoreći »tehničko« proizvođenje koje počiva na sklopu forma-materija i dovršava se u strojnoj autopojetičkoj »umjetničkoj« proizvodnji, nego istom rađajuće, i to prije svega duhovno tvorenje kao rezultat ontičkoga odnošaja čovjeka i onoga (pra)umjetničkog. Može li, stoga, ono umjetničko, kao takoreći »kozmički fenomen«, probuditi, odnosno potaknuti čovjeka na otrgnuće iz sebezaborava uzrokovana nihilizmom »tehničkoga bezdana«? To je, dakako, svojevrstan misterij, tj. ono što se ne da niti izračunati niti proračunati, nego istom *iščekivati*, štoviše, to je mogućnost (*possibilitas*) koja možda nikada neće postati stvarnost.

Fochtova su promišljanja modaliteta umjetnosti prožeta, dakle, osebujnim estetičkim relacionizmom koji se, među ostalim, oslanja kako na Hartmannovo određenje onoga lijepog kao odnosa pojavljivanja tzv. prednjeg i pozadinskog plana estetskog predmeta, tako i na prikriven, štoviše »neosviješten« način i na Hegelovu *Estetiku*. Drugim riječima, Fochtov estetički relacionizam proizlazi ustvari iz njegova shvaćanja estetskog fenomena kao ontičkog odnosa jer je, naime »estetski fenomen u prvom redu jedno ontičko zbivanje, gledano i sa strane umjetnika i sa strane njegove publike. Sa strane umjetnika zato što on umjetnički stvarajući rađa nova bića, sa strane njegove publike zato što ona na osnovu osjećanja tog bića (dakle neposredno) gradi svoj estetski doživljaj«.[158] Fo-

[157] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 54.

[158] I. Focht, *Uvod u estetiku*, str. 37.

cht, stoga, naposljetku način bitka bića umjetnosti na jednomu mjestu opisuje sljedećim upravo poetskim riječima:

> »Između dvije mogućnosti razapeta, umjetnost ‘krvari tako svoju nestvarnu ljepotu’.«[159]

[159] Ibid., str. 111.