ONTOLOGIJA UMJETNOSTI IVANA FOCHTA

Škrbić, Tomislav

Doctoral thesis / Disertacija

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Department of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:111:301451

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
UNIVERSITY OF ZAGREB
CENTER FOR CROATIAN STUDIES

Repository / Repozitorij:

Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI

Tomislav Škrbić

ONTOLOGIJA UMJETNOSTI IVANA FOCHTA

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2014.

UNIVERSITY OF ZAGREB
CENTRE FOR CROATIAN STUDIES

Tomislav Škrbić

IVAN FOCHT ON ONTOLOGY OF ART

DOCTORAL THESIS

Zagreb, 2014.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI

Tomislav Škrbić

ONTOLOGIJA UMJETNOSTI IVANA FOCHTA

DOKTORSKI RAD

Mentor:

Prof. dr. sc. Damir Barbarić

Zagreb, 2014.

Sažetak

U radu se pokušalo što obuhvatnije izložiti osnovne postavke filozofije umjetnosti Ivana Fochta. S obzirom na nepostojanje opširnijih monografskih radova o Fochtovu filozofskom djelu, nastojalo se njegova estetička stajališta dovesti u vezu te usporediti s relevantnim stajalištima hrvatske i europske estetičko-filozofske misli. Stoga se očekivani znanstveni doprinos prvenstveno odnosi na uspostavu interpretacijskih osnova kako za buduće vrednovanje, tako i za buduća tumačenja Fochtova djela. U metodskom smislu rad počiva na analitici izvornih Fochtovih tekstova, ali i odgovarajuće klasične i recentne sekundarne literature. Iz razmatranja koja su u radu provedena proizašla su četiri bitna i nosiva određenja Fochtove ontologije umjetnosti.

Prvo: ispostavilo se da je Fochtova estetika u metodološkom pogledu objektivizam, tj. da polazi od forme i strukture estetskog predmeta (formalna estetika). Na pozadini ideje o slojevitoj strukturi estetskog predmeta (npr. N. Hartmann, R. Ingarden) Focht izvodi svoj *nacrt strukture* prema kojemu estetski predmet ima tri osnovna plana (materijalno-fizikalni, predmetno-prikazivački i duhovno-metafizički).

Drugo: u ontološkom pogledu Fochtova estetika zagovara esencijalizam, odnosno stav da estetske forme prethode egzistenciji estetskog predmeta. Polazeći od idealnog karaktera umjetnosti Focht ne prihvaća, dokraja, fenomenologijsko razlikovanje idealnog estetskog predmeta i realnog umjetničkog djela, jer smatra da je moment modalnosti presudno određen upravo idealnim karakterom umjetnosti.

Treće: Fochtova estetika prožeta je gnoseološkim realizmom koji polazi od stava da estetske forme postoje objektivno, odnosno, da nisu proizvod svijesti estetskog subjekta. Iz gnoseološkog realizma proizlazi i shvaćanje da estetski predmet bitno uvjetuje estetski akt. Tako bi se moglo reći da Focht u gnoseologijskom pogledu zastupa jedan osebujan spoj platonizma, tj. fenomenologije, i dijalektičkog materijalizma.

Četvrto: Fochtova je ontologija umjetnosti zasnovana na ontološkom monizmu i gnoseološkom dualizmu. Ontološki monizam je najočitiji u konstitutivnoj analizi estetskog predmeta, tj. u Fochtovu nacrtu strukture umjetničkog djela. Dočim se gnoseološki dualizam na poseban način očituje u Fochtovu shvaćanju umjetničke spoznaje kao dijalektičkog odnosa subjekta i objekta.

Zaključno valja napomenuti da ontologija umjetnosti Ivana Fochta sadržava teoretska dostignuća koja u cijelosti mogu podržavati sud o izvornosti njegovog pristupa estetskom fenomenu. Izlazak iz područja umjetnosti u područje prirode i prirodno lijepog, kako bi se još više približilo metafizičkom smislu identiteta materije i duha, ono je što u konačnici preostaje kao krajnji rezultat Fochtove filozofije umjetnosti.

Ključne riječi: Ivan Focht, ontologija umjetnosti, estetski predmet, estetski akt, objektivacija

Abstract

The paper attempts to expound the basic postulates of Ivan Focht's philosophy of art as comprehensively as possible. Given the absence of more extensive monographs on Focht's philosophical work, efforts are made to correlate his aesthetic standpoints and to compare the same with relevant standpoints of both Croatian and European aesthetic-philosophical thought. Accordingly, the expected scientific contribution pertains primarily to the establishment of an interpretive basis for both the future evaluation and future interpretations of Focht's works. Methodologically, the paper is based on an analysis of Focht's original texts, but also on relevant classical and recent secondary literature. The author's considerations presented in the paper have resulted in four essential and underlying designations of Focht's ontology of art.

First, it turns out that, methodologically speaking, Focht's aesthetics is objectivism, i.e. that it sets forth from the form and structure of aesthetic objects (formal aesthetics). Drawing on the idea that the structure of aesthetic objects is layered (e.g., N. Hartmann, R. Ingarden), Focht drafts his *structure scheme*, according to which aesthetic objects have three basic plans (the material-physical, the objective-display, and the spiritual-metaphysical plan).

Second, in ontological terms, Focht's aesthetics advocates essentialism, i.e. the view that aesthetic forms precede the existence of aesthetic objects. Starting from the ideal character of art, Focht does not accept fully the phenomenological distinction between ideal aesthetic objects and real works of art because he believes that the moment of modality is crucially determined by exactly the ideal character of art.

Third, Focht's aesthetics is permeated by gnoseological realism which takes the position that aesthetic forms exist objectively or that they are not the product of the consciousness of aesthetic subjects. It is also from gnoseological realism that the understanding that aesthetic acts are conditioned significantly by aesthetic objects stems. Correspondingly, it could be said that, in gnoseological terms, Focht represents a distinctive amalgam of Platonism, i.e. phenomenology, and dialectical materialism.

Fourth, Focht's ontology of art is based on ontological monism and gnoseological dualism. His ontological monism is most obvious in the constitutive analysis of aesthetic objects, i.e. in Focht's scheme of the structure of works of art, while his gnoseological dualism is revealed in a special way in Focht's understanding of artistic cognition as a dialectic relationship between subject and object.

In conclusion, it should be noted that Ivan Focht's ontology of art contains theoretical achievements that can fully support the judgment on the authenticity of his approach to the aesthetic phenomenon. Exiting the field of art and entering the realm of nature and the naturally beautiful – so as to draw closer to the metaphysical sense of the identity of matter and spirit – is what ultimately remains as the final result of Focht's philosophy of art.

Key words: Ivan Focht, ontology of art, aesthetic objects, aesthetic acts, objectivisation

Sadržaj

1. UVOD……...1

2. ESTETIKA KAO FILOZOFIJSKA DISCIPLINA …….6

2.1 Metodološki prijepori oko određenja estetike ……...6

2.1.1. Estetika kao ontologija umjetnosti …….....6
2.1.2. Fochtova kritika Hegelove teze o odumiranju umjetnosti …….29
2.1.3. Estetika kao samostalna znanost ……...36

2.2. Predmet ontologije umjetnosti ……44

2.2.1. Prijepori oko *prirodno* i *umjetnički* lijepog ……...44
2.2.2. Pojam estetskog fenomena ……59
2.2.3. Opravdanost estetičkog objektivizma ……...65

3. ESTETSKI PREDMET ……70

3.1. Struktura estetskog predmeta ……70

3.1.1. O biću umjetnosti ……70
3.1.1.1. Književnost u kontekstu ontologije umjetnosti ……80
3.1.1.2. Glazba u kontekstu ontologije umjetnosti ……85
3.1.2. Smisao "forme" i "sadržaja" u Fochtovoj ontologiji umjetnosti …….92
3.1.2.1. Filozofijsko-estetičke forme ……...101
a) Umjetničke forme ……...103
b) Prirodno-umjetničke forme……..109
c) *"Strukturne formule" umjetničkog bića*……....115
3.1.3. Struktura estetskog predmeta: Hartmannova "nedosegnuta metafizika"……....117
3.1.4. Struktura estetskog predmeta: Ingardenova "intencionalna metafizičnost"……120
3.1.5. Fochtov *"Nacrt strukture umjetničkog djela"*……..123

3.2. Modalnost estetskog predmeta……...130
3.2.1. Izvanumjetnička značenja kategorija modaliteta……130
3.2.2. Kategorije modaliteta u kontekstu umjetnosti……..141
3.2.2.1. Modalne odredbe fenomena umjetnosti……...150
3.2.2.2. Značaj mogućnosti u ontologiji umjetnosti……..155

4. ESTETSKI AKT……...160

4.1. Karakter estetskog akta……..160
4.2. Receptivni estetski akt……167
4.3. Produktivni estetski akt…….....175
4.4. Umjetnička spoznaja……..186

5. POVIJESNOST UMJETNOSTI……...192
5.1. Umjetnost i objektivacija……...192
5.2. Objektivacija duha u modernoj umjetnosti……....200
5.3. Estetske vrednote……204

6. ZAKLJUČAK……208

7. BIBLIOGRAFIJA IVANA FOCHTA ……...213

8. POPIS LITERATURE……..220

9. ŽIVOTOPIS AUTORA……..227

1. UVOD

Mogućnost ontologije umjetnosti kao estetičke teorije počiva na uvidu o potrebi estetike za osvrtom na vlastite ontologijske i gnoseologijske pretpostavke. Stoga je prije razlučivanja postavki Fochtove ontologije umjetnosti potrebno izložiti njegovo osnovno metodičko polazište prema kojemu je svrha estetike istraživanje bića umjetnosti pri čemu je, naravno, sama estetika bitno ovisna o "predrazumijevanju" pojma bića. Primjeren pristup biću umjetnosti nije, kako misli Focht, niti moguć bez prethodno zauzetih ontologijskih i gnoseologijskih stavova. No, kako je ontologija čvrsto povezana s metafizikom, ali po drugoj strani u određenom pogledu i s prirodnim znanostima, Focht upravo u ontologiji umjetnosti vidi mogućnost za povezivanje metafizike i znanosti. Povezanost metafizike i estetike je načelne naravi, jer su po Fochtu i jedna i druga "znanosti o mogućnostima". Osim toga, pokazat će se da Fochtov ontologizam odnosno inzistiranje na ontološkoj funkciji umjetnosti, ne znači zalaganje za "estetički materijalizam", nego da je kod Fochta više riječ o svojevrsnom "objektivnom idealizmu" (ontološki esencijalizam i gnoseološki realizam).

Sklonost onom formalnom, tj. ontološkom, razvidna je i na primjeru Fochtovog odnosa spram Hegela kao najvećeg sistematičara idealističke (sadržajne) estetike. Focht kritički pristupa Hegelu polazeći prvenstveno od Hegelove ideje filozofijskog sistema kao ontologičkog sistema apsolutnog znanja. Posljedice toga sistema po Fochtu su: podređeno mjesto umjetnosti u sistematici apsolutnog duha, odnosno prevođenje estetike u gnoseologiju, te u konačnici i odumiranje umjetnosti. Valja također napomenuti da Focht kritiku Hegelove filozofije poduzima na pozadini Marxove kritike Hegela.

S druge strane, na zablude estetičkog pozitivizma, odnosno pokušaje autonomnog zasnivanja estetike, može se ukazati na primjerima psihologizma, fizikalizma i komparativne estetike, te također i opće znanosti o umjetnosti koja naime dolazi do određenih teorijskih doprinosa u pojedinim umjetničkim područjima ali je, po Fochtu, ipak filozofijski nefundirana.

Pitanje predmeta ontologije umjetnosti postaje jasnije tek kada se uzme u obzir Fochtovo shvaćanje estetskog fenomena kao čistog ontičkog zbivanja u kojemu je estetski predmet centar za sve vrste estetskih akata. S time je u vezi i Fochtovo ontološko poimanje ljepote, te uvođenje formalnih estetskih kategorija koje se odnose na umjetnička djela, ali i na prirodne tvorevine. Time Focht, preko svojevrsne ontologije umjetničkih formi, pokušava povezati estetsko i umjetničko, odnosno prirodu i ono duhovno-metafizičko. Fochtov estetički

objektivizam i ontologizam proizlaze iz njegove temeljne misli o identitetu materije i duha (ontološki monizam).

Analiza, pak, estetskog predmeta postaje smislena tek u slučaju kada se ima u vidu Fochtova postavka da u "umjetnosti nema ni traga o neprijateljstvu između misli i osjećaja". Prožimajuće jedinstvo duha i materije bitno je obilježje bića umjetnosti. Stoga je potrebno, kako bi se potvrdilo da ontološki moment u umjetničkim djelima ima prvenstvo nad gnoseološkim, na primjerima književnosti i glazbe (kao dvije nasuprotne umjetnosti) pokazati da je bez estetskog elementa upitna kako sama egzistencija djela, tako i njegov umjetnički moment.

Iz ontološkog pristupa umjetničkom djelu proizlazi i pridavanje značajne važnosti pojmovima forme i sadržaja, ali i načelni stav o ontološkom prvenstvu forme nad sadržajem. Po Fochtu tako postoje dvije osnovne karakteristike forme po kojima ona u okvirima ontologije umjetnosti ima prvenstvo nad sadržajem. Forma je prije svega ontološko konstitutivno načelo umjetničkog bića, odnosno forma je ono idealno, opće ili metafizičko umjetničkog djela. Ali forma je ujedno i konkretna forma umjetničkog djela preko koje estetski subjekt uspostavlja estetsko-umjetnički odnos s djelom. Međutim, valja naglasiti da u samom umjetničkom djelu nije moguće razlučiti ontološki i ontički vid forme, tj. opću od konkretne forme. Ta "nerazlučivost" dodatno se potvrđuje i kod navođenja umjetničkih i prirodno-umjetničkih formi do kojih je Focht došao u svojim istraživanjima. Estetske forme se mogu "razlučiti" jedino onda ako se pretvore u filozofske pojmove. Fochtova teza o umjetničkom djelu kao prožimajućem jedinstvu materije i duha završava u konačnici s njegovim izvornim *nacrtom strukture umjetničkog djela* po kojemu je tzv. duhovno-metafizički plan, na izravan ili neizravan način, prisutan u materijalno-fizikalnom planu. Ono duhovno i metafizičko u Fochtovu shvaćanju umjetnosti nije, usprkos fenomenologiji, intencionalno ili puko idealno odnosno irealno.

Pored konstitutivne analize estetskog predmeta Focht u svojoj filozofiji umjetnosti provodi i modalnu analizu predmeta, jer smatra da upravo modalna analiza iznosi na vidjelo onu presudnu razliku između umjetničkog bića i svih drugih bića. Iako su kategorije modaliteta gnoseološko-logičke kategorije odnosno sredstvo za ovladavanjem objektivitetom ("izraz i odraz spoznajnog svladavanja predmeta"), tek u području umjetnosti kategorije modaliteta po Fochtu "postaju adekvatne i dobijaju prvorazredan ontološki značaj" jer "u umjetnosti nema sila koje bi djelovale izvan čovjeka i time ismijale njegove kategorije modaliteta". Tako su modaliteti sustvarnosti, sunužnosti i sumogućnosti posebno značajni za fenomen umjetnosti, i to s obzirom da proizlaze iz intermodalnih odnosa. Modalna analiza

estetskog predmeta rezultira u konačnici time što mogućnost postaje upravo ona kategorija koja bitno određuje fenomen umjetnost, jer je samo u umjetnosti "antropos uistinu centar i tvorac morfe".

Fochtova analiza estetskog akta uvelike je ograničena, tj. bitno određena, estetskim predmetom. Estetički objektivizam kao Fochtovo metodičko polazište u pitanjima umjetnosti mjerodavan je na neki način i za problematiku estetskog akta. Misao o bitnoj uvjetovanosti akta njegovim predmetom Focht preuzima iz fenomenologijske tradicije, ali pritom uvažava i napomenu Nicolaia Hartmanna o tomu da su bitstva objekta zapravo prirodno dostupnija svijesti (*intentio recta*) od bitstva akta koja postaju dostupna tek putem refleksije na svijest o objektu (*intentio obliqutia*). Estetski akt uvjetovan je po jednoj strani strukturom predmeta, a po drugoj i ontičkom strukturom estetskog subjekta. Stoga se u kontekstu problematike estetskog akta pred subjekt postavlja izuzetno zahtjevan zadatak, a to je da prigodom dodira s umjetničkim djelom "naš interes mora biti usmjeren tom djelu, a ne nečem drugom". Karakter estetskog akta Focht shvaća sukladno svome ontološkom usmjerenju, pa mu zato nije prihvatljiva racionalistička ideja o dvije vrste tzv. više i niže spoznaje, već zastupa ideju o estetskom aktu kao jedinstvu intuicije i intelekta. Shodno tomu umjetnička spoznaja nije odraz stvarnosti, nego proizvodnja nove stvarnosti; a estetski doživljaj nije puko unutrašnje osjećanje, već živi doživljaj prisutnosti bića umjetnosti.

U zadnjem koraku ovog rada pokazalo se kao neizbježno barem naznačiti Fochtove stavove o pitanju objektivacije umjetnosti u realnu povijest. Ova se problematika razlaže na pozadini dva oprečna stava od kojih je prvi Hegelov stav o potrebi objektiviranja kao izrazu "neizdrživosti" ostanka duha u unutrašnjoj beskonačnosti subjektiviteta, a drugi je Marxov koji govori o tome da je stvaralačko opredmećenje stvarnosti izraz potrebe za zadobivanjem subjektivne samosvijesti. Tako kod prvoga osjetilnost i materija predstavlja nedostatak, dočim je kod drugoga prednost, tj. sredstvo čovjekova ostvarenja. Objektiviranje umjetničkog duha vezano je dakle uz konstituciju onog humanog. Jedna od bitnih pretpostavki u Fochtovoj filozofiji umjetnosti, a koja se tiče objektiviranja umjetnosti, jest zahtjev za unosom ljudskog smisla u sve ono što je neljudsko i besmisleno. Focht dakle načelno ne osporava Marxovu misao u humanizaciji stvarnosti pomoću umjetnosti, nego nas ponad toga upućuje na susret s onim što ostaje izvan domašaja čovjeka i njegovih spoznajnih sposobnosti, tj. na ono "(nad)metafizičko". K tomu, objektiviranje umjetničkog duha u modernoj umjetnosti obilježeno je ukidanjem predmetne svijesti čime se neizravno potvrđuje da je ovaj naš svijet tek "fragment beskrajnog prostora i vremena", odnosno jedan privid koji "prikriva pravu prirodu svijeta iza svoje površine".

Problematici estetskih vrednota Focht ne pridaje previše pozornosti s obzirom da su estetske vrednote "nešto najdifuznije i najsablasnije što se može zamisliti", te zato predstavljaju zapravo "granično područje estetike". Međutim, Focht ipak konstatira da se vrijednost umjetničkog djela ne sastoji tek u *prikazivanju* idealnih mogućnosti bića umjetnosti već u umjetničkom ostvarivanju tih mogućnosti, pa mu stoga u konačnici ni umjetnička istina nije apstraktni odnos adekvacije između stvari i mišljenja, nego je umjetnička istina zapravo jedan "odjek bića".

O Fochtovu životu te stručnom i akademskom djelovanju valja istaknuti nekoliko činjenica. Ivan Focht rođen je 07. lipnja 1927. u Sarajevu od oca Josipa Fochta, po zanimanju privatnog činovnika i majke Sare Focht rođ. Ozmo, inače sestre Danijela Ozme sarajevskog slikara. Osnovnu školu Focht pohađa i završava u Sarajevu 1938. godine. Do početka II svjetskog rata uspješno prolazi tri razreda sarajevske realne gimnazije na kojoj će 1946. godine i maturirati. Nakon gimnazije upisuje Filozofski fakultet u Zagrebu i to studijske grupe filozofija i ruski jezik i književnost, a 1951. godine diplomira na grupi filozofija. Iste je godine primljen kao asistent na Filozofskom fakultetu u Sarajevu na katedri za logiku, a potom i na katedru za estetiku. U međuvremenu je (tijekom 1948) nekoliko mjeseci radio i kao službenik u Muzeju "Narodnog oslobođenja" u Sarajevu. Preporuku za primanje na mjesto asistenta napisao mu je tadašnji predstojnik Filozofijskoga seminara Filozofskog fakulteta u Zagrebu prof. dr. Vladimir Filipović. Te se godine Focht oženio Slavicom Vučetić, studenticom Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Pod vodstvom mentora prof. dr. Marijana Tkalčića i pred komisijom Filozofskog fakulteta u Zagrebu u sastavu Vladimir Filipović, Rudolf Supek i Grga Gamulin, Focht je 03.07.1958. obranio doktorski rad *Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*. Za docenta na Filozofskom fakultetu u Sarajevu izabran je 1959, za izvanrednog profesora na istom fakultetu 1963, a za redovnog 1968. godine. Pored toga Focht je u više navrata odlazio na studijske specijalizacije u inozemstvo, pa je tako 1958. godine tri mjeseca boravio u Münchenu kod profesora Helmuta Kuhna, a 1962. i 1963. godine devet mjeseci kao stipendist UNESCO-a boravi u Frankfurtu, a 1967. na mjesec dana odlazi u Köln i Amsterdam.

Focht je bio višegodišnji urednik sarajevskih časopisa *Odjek* i *Izraz*, ali i jedan od urednika edicije *Logos* IP "Veselin Masleša", član savjeta nakladničkog niza "Bibliotheca Encyclopediae modernae" i časopisa "Praxis" u Zagrebu i predsjednik Jugoslavenskog udruženja za filozofiju. Surađivao je s časopisima kao što su: *Naše teme* (Zagreb), *Delo* (Beograd), *Filozofija* (Beograd), *Forum* (Zagreb), *Republika* (Zagreb), *Pogledi* (Zagreb), *Pregled* (Sarajevo) i *Život* (Sarajevo), te u raznim drugim časopisima i revijama.

Estetiku glazbe predavao je četiri godina (od 1959) kao vanjski suradnik na Muzičkoj akademiji u Sarajevu. Međutim, značajni su i Fochtovi nastupi, tj. predavanja, na javnim tribinama kao što su: "Književni petak" i "Pet minuta poslije osam" u Zagrebu, "Kolarčev narodni univerzitet" i "Muzej savremene umjetnosti" u Beogradu i "Radnički i Narodni univerzitet" u Sarajevu. Dugo je godina uspješno surađivao i s III programom Radio Zagreba i III programom Radio Beograda (kao član programskog savjeta). Focht je također bio član u znanstvenim i kulturnim institucijama kao što su Naučno vijeće "Instituta društvenih nauka" u Beogradu i Savjet "Festivala mladih scena" i "Dramskog studija" u Sarajevu. Za dopisnog člana ANUBiH izabran je 1973. godine. U tzv. nacionalnu mirovinu, zbog zdravstvenih problema, odlazi u veljači 1974. Ivan Focht umro je 20. listopada 1992. u Zagrebu.

2. ESTETIKA KAO FILOZOFIJSKA DISCIPLINA

2.1. Metodološki prijepori oko određenja estetike

2.1.1. Estetika kao ontologija umjetnosti

Ivan Focht estetiku poima kao ontologiju, tj. filozofiju, umjetnosti. Sam pak predmet istraživanja ontologije umjetnosti prvenstveno je biće umjetnosti, odnosno struktura i način bitka estetskog predmeta.[1] Focht u metodološkom pogledu ontološku problematiku strukture i modaliteta bića umjetnosti postavlja u središte svojih estetičkih istraživanja, ali pri tome ne zanemaruje ni gnoseološku dimenziju estetskog fenomena, tj. pitanje istine i spoznaje u umjetnosti. Fochtova filozofska orijentacija u pitanjima oko umjetnosti i umjetničkog djela mogla bi se stoga imenovati kao "**ontološka estetika**". Ova formalna odredba Fochtova shvaćanja estetike svoje puno značenje može zadobiti tek u kontekstu razlikovanja estetike kao filozofijske discipline i estetike kao autonomne znanosti.[2]

Izdvajanju posebnih vidova (filozofijske discipline kao zasebne znanosti) iz filozofije kao ("predlogičkog") *gledanja* cjeline svega što jest, prethodilo je pojmovno razlikovanje ontološkog (*physis*) i gnoseološkog (*logos*) vida bitka. Ovo pojmovno razlikovanje, koje se u povijesnom hodu mišljenja razvijalo kao prijepor između filozofijskog objektivizma i

---

[1] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 15: "Istražiti strukturu i način postojanja ovog umjetničkog realiteta, to je eto zadatak dostojan estetike, odnosno da se sad poslužimo sinonimom, ontologije umjetnosti.". Focht, inače, od samih početaka pa sve do kasnijeg perioda vlastitog mišljenja dosljedno zastupa ontologiju (filozofiju) umjetnosti odnosno ontologijski pristup umjetnosti. Usp. I. Focht, *Ontologia artis rediviva*, str. 201: "Dok se opća ontologija kao centralna i utemeljiteljska filozofska disciplina bavi bićem kao takvim, njegovom strukturom i načinom postojanja, ontologija umjetnosti je jedna od mnogih specijalnih ontologija, nauka koja nastoji da istraži strukturu i način postojanja jednog specijalnog predmeta − umjetničkog djela.". Usp. također I. Focht, *Muzičko-estetički agnosticizam Vladimira Jankeleviča*, str. 6: "Budući da smatram da je estetika filozofijska disciplina i da, kao takva, ne samo da pretpostavlja druge filozofijske discipline i na njih se oslanja, nego čak sama primjenjuje postupke i načine pristupa problematici uobičajene u tim drugim disciplinama…".

[2] Focht već i u predgovoru knjige *Istina i biće umjetnosti* izražava sumnju u mogućnost autonomne estetike. Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 6: "Polazim od pretpostavke da estetika nije, ili još uvijek nije u stanju da bude, samostalna i autonomna disciplina. Ona se utemeljuje na tlu gnoseoloških i ontoloških shvatanja, odnosno, ta shvatanja su njene pretpostavke.". Usp. također I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 19: "Estetika je tako upućena i vezana za jedan filozofijski sistem, pa umjesto da induktivnim putem iz empirijskog materijala koji bi pružili historija umjetnosti i primjeri prirodno lijepoga izvuče estetske principe i zakone, ona mora preuzeti gotov pojam o umjetnosti i o lijepom iz duha osnovnih filozofijskih disciplina, te tako reći 'odozgo' razmotriti da li mu ima mjesta i da li na ovom području važi. Time se estetika mora podvrgnuti redu subordinacije, koji vlada filozofijskim sistemom, i osloniti se na 'fundamentalnije' njegove grane.". Neophodnost uklopljenosti estetike u filozofiju, odnosno shvaćanje estetike kao ontologije umjetnosti, potvrđuje se i kod Nicolaia Hartmanna koji polazi od toga da je ontička struktura realnog svijeta i ontička struktura svijeta umjetničkih tvorevina istovjetna. Premda Focht ne prihvaća u cijelosti Hartmannovu tezu o analogiji struktura njegovo je osnovno estetičko usmjerenje čini se, ipak, izuzetno blisko Hartmannovoj ontologiji estetskog predmeta. Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 458: "Sad se mora jasno izreći: u estetskom su predmetu, u osnovi, isti ontički slojevi koji sačinjavaju i tvorevinu realnog svijeta.". Usp. srp. prijevod N. Hartmann, *Estetika*, str. 433.

subjektivizma, jest svojevrsno nasilje apstraktnog razuma nad životom kao bivajućim bitkom. Kako *physis* kao beskonačno sebe-proizvođenje bitka, tj. kao ishođenje bića iz vlastite zakrivenosti u pojavnost, jest ujedno i zbor, zborenje ili znamenovanje (*λόγος*) bića, ono se nadalje očituje i kao imenovanje u jeziku. Imenovanje je uopće i moguće tek na osnovi prarazlike između "neodredive dinamičke" prvotnosti bitka i drugotnosti "pojavne statičnosti" bića. S obzirom da je čovjek spoznajno ograničen spram onog prvotnog on se neminovno okreće prema sebi, odnosno prema onom pojavnom. Stoga je pojmovno-logičko razlikovanje prirode i duha, zapravo, tek izraz osebujne nemoći koja se preokreće u potrebu za spoznajnim ovladavanjem drugim unutarsvjetskim bićima.

Na osnovi potrebe za "spoznajnim ovladavanjem bićima" dolazi dakle do pojmovnog razlikovanja, te u konačnici do teoretsko-praktičke opreke i razdvojenosti bitka i mišljenja (znanje-djelovanje), svijesti i predmeta (spoznaja-biće), subjekta i objekta (pojedinačno-opće) odnosno unutarnjeg i izvanjskog (psihološko-ontološko). Tako se iz onog biti kao jedinstvene duhovno-tvarne cjeline, a pod pritiskom pitanja o smislu i mjestu čovjeka unutar kozmičke cjeline, umjetno izdvajaju njegovi konstitutivni momenti (vidovi) koji postupno postaju zasebna metafizička načela. S obzirom na povijest filozofije Focht smatra da je "prvobitna podjela područja ili sferâ (duh-materija, osjeti-razum, nužnost-sloboda itd.) postepeno vodila i sve više dovodila do produbljenja jaza između razlikovanih strana"[3]. Uslijed "prvobitne podjele područja" i filozofija se u sebi samoj razdijelila na teoretsku, praktičku i poietičku. Proces razlikovanja bića od njegovih "istina" te uspostava posebnih (regionalnih) znanosti po Fochtu – pored Aristotela koji filozofijski formulira pojedinačna pitanja ili predmete mogućih znanosti – započinje zapravo već sa Sokratom, tj. sa sofistima. Tom odredbom Focht i konkretno (historijsko-filozofski) imenuje "krivce" za zaborav izvornog (neposredovanog) jedinstva bitka i mišljenja. Naspram cjelovite slike svijeta odnosno kozmosa kao samodostatne cjeline (kod tzv. predsokratovaca) iz koje proizlazi spoznaja "da je važnije i prioritetnije odgovoriti na pitanje: otkud i što je cijeli kozmos? (pitanje o počelu, *arhé*)"[4],

---

[3] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 15−16. Fochtova misao o *prvobitnoj podjeli* i teoretskom razdvajanju jednote onog biti na područja nastalih i nenastalih bića te k tomu i izdvajanje čovjeka kao posebnog bića odgovara u određenoj mjeri onome što D. Pirjevec (inače recenzent *Uvoda u estetiku*) vidi – pozivajući se pri tome na Platonov *Simpozij* – kao stanje razdvojenosti načela nastajanja od onog *kako* nastajanja. Usp. D. Pirjevec, *Smrt i niština (Odabrani spisi)*, str. 95−96: "Umjesto naše riječi umjetnost stoji tu *poiesis* koja nam je dala riječ poezija. Umjetnost-*poiesis* je prvotno bila svaki uzrok za prelaženje iz nebića u biće i kao takva je prekrivala cjelinu svih radnji na području što ga obilježava grčka riječ *techne*. Umjetnost-*poiesis* je takoreći bit *techne*, to jest bit proizvođenja, izrađivanja itd., ukratko, bit svega što proizvodi ili učini čovjek. No tako je bilo nekada – a sada su *poiesis* i *techne* već razdvojeni, pri čemu je *poiesis* doživjela bitno sužavanje od cjeline na dio, postala je poezijom u užem smislu riječi, odnosno umjetnost-poezija.".

[4] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 180. B. Bošnjak na sličan način shvaća tzv. kozmološko razdoblje grčke filozofije. Usp. B. Bošnjak, *Filozofija i povijest*, str. 47: "Tako je pitanje o redu svijeta glavna tema filozofskih

Sokrat i tzv. sofisti skreću spoznajni interes "prema specifično ljudskoj, psihološko-etičko-antropološkoj problematici; jer time su u kozmosu ujedno i izmislili središte: čovjeka"[5]. Okret filozofije k pitanjima o čovjeku, odnosno potiskivanje kozmološke problematike u drugi plan, postaje nadalje osnova za izgradnju pojma istine čiji kriterij postaje "operativna funkcionalnost i sposobnost"[6]. Drugim riječima, "istinito je ono s čime čovjek ima uspjeha"[7].

Moglo bi se stoga reći, polazeći od Fochtovih tvrdnji, da je na pozadini shvaćanja istine kao podudaranja stvari i mišljenja subjekt postepeno zadobivao sve veću važnost i vrijednost, te analogno tomu objekt sekundarnu i izvedenu što je u konačnici dovelo do situacije u kojoj se objektivno svelo na predmetno. Proces pretvaranja onog *po sebi* u ono *za nas* (predmet) prvotno je, dakle, izraz spoznajne nemoći, koja se u svojim krajnjim učincima pokazuje ipak kao jedna antihumana – tehnikom posredovana – volja za ovladavanjem i raspolaganjem cjelinom svijeta (bićima u svijetu). Time je izvorna duhovna potreba za "neposrednim razumijevanjem" te usklađivanjem sa svjetskom cjelinom bila osuđena na zaborav. Preokret izvornog bitkovnog poretka – po kojemu je čovjek naime samo poseban slučaj unutar kozmičke cjeline – te vrijednosno uzdizanje onog ljudskog na mjesto općeg ili

---

škola tokom nekoliko stotina godina. Ni jedan od filozofa prirode ne sumnja u ideju kozmosa u odnosu na čovjeka, no ostaje ipak otvoreno da se kaže što je taj red, a i kako je do toga došlo. To uostalom nije malen zahtjev, ali se ipak treba angažirati da se u mišljenju obrazloži bit cjeline, a time i čovjek kao *mikrokozam* (mali uređeni svijet) za razliku od *makrokozma* (velikog uređenog svijeta).".

[5] Isto, str. 181. U raspravi o filozofiji prirode Focht također zastupa tezu o svojevrsnoj povijesno-filozofijskoj *nužnosti* razdiobe filozofije na posebne znanosti. Usp. I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 30−31: "Između filozofije prirode i prirodnih nauka počeo se dakle produbljavati jaz od trenutka kad su se počele formirati discipline, 'fahovi' i struke. Tu je već Aristotel prvi veliki krivac, jer je ono veliko, najvažnije pitanje razudio na niz potpitanja oko kojih su se počele formirati posebne grane filozofije.". Da je Aristotel − na pozadini shvaćanja istine kao znanosti o biću − začetnik posebnih znanosti smatra i M. Cipra. Usp. M. Cipra, *Metamorfoze metafizike*, str. 257: "Ako dakle Aristotelovu metafiziku prati načelna nemogućnost da se uspostavi kao zasebna i na logici zasnovana znanost, to je, naprotiv, svaka druga znanost, upravo zahvaljujući svom posebnom – eidetskom − predmetu i općenito j− logičkoj − Aristotelovoj metodi povijesno prvi put i načelno našla svoje utemeljenje. Aristotel se s pravom smatra utemeljiteljem posebnih znanosti". Usp. također M. Cipra, *Uvod u filozofiju*, str. 18: "Sokrat nastupa u duhovnoj povijesti kao svjetska povijesna ličnost. U njemu se sama istina preobrće i umjesto u istraživanju samonikle prirode – *fysis* – usmjeruje se prema ljudskoj mudrosti – anthropine sofia – gdje se traži pojam neke stvari. Sokrat se ne bavi prirodom, nego traži znanje o ljudskim stvarima, o dobru i zlu, o vrlini, o ljepoti ili ljubavi.". B. Bošnjak povijesni okret mišljenja prema antropološkim pitanjima razumijeva u smislu nužnosti koja proizlazi iz naravi čovjeka kao bića mišljenja i djelovanja. Time se po Bošnjaku mišljenje ne odvaja od svijeta kao cjeline, nego i nadalje ostaje u odnosu spram cjeline, tj. samo kroz odnos s cjelinom i dolazi do određenja onog ljudskog. Usp. B. Bošnjak, *Filozofija i povijest*, str. 43: "Čovjek se nalazi u svijetu prirode jer je i sam dio toga svega, no on je po sebi biće mišljenja i djela, stoga nužno traži svoje mjesto na svoj, ljudski način. Da bi se to mjesto našlo, ono mora biti shvaćeno i određeno kao dovoljna mogućnost za primjerenu egzistenciju. Izolirano, to se ne može postići kao kad bi čovjek bio sam, već se ta posebnost čovjekovog postojanja i mišljenja mora uključiti u osmišljavanje prema cjelini.".

[6] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 181. M. Cipra, međutim, smatra da je problematika kozmosa u centru grčkog mišljenja uopće. Usp. M. Cipra, *Metamorfoze metafizike*, str. 304: "…grčko mišljenje zaokupljeno je u prvom redu *kozmosom* kao cjelinom, i pred *kozmičkom cjelinom* pitanja o čovjeku ili o bogu povlače se u drugi plan.".

[7] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 181. Usp. također nav. dj. str. 197: "To su, čini se, dvije različite stvari: svladavanje i spoznavanje. Ljudi su se možda uvijek i u načelu bavili samo prvim (jer, naravno, za čovjeka je mnogo probitačnije da svlada prirodu nego da sazna što je ona po sebi).".

cjeline postat će tako jedno od trajnih obilježja duhovne, a potom i realne povijesti zapadnog čovječanstva.

Smještaj estetike u okrug filozofije proizlazi dakle iz Fochtovog uvida u neraskidivu povezanost estetike s općim ontologijskim i gnoseologijskim pretpostavkama. Kako estetika ima zadaću istražiti biće umjetnosti ona bez prethodnog filozofijskog ispitivanja pojma bića, zapravo, i nije u mogućnosti primjereno pristupiti samom biću umjetnosti. Tako se estetika otvara spram viših metafizičkih pitanja o biću te si time ujedno raskriva pogled na prijepornost i zagonetnost umjetničkog bića kao svog središnjeg pojma.

Problematiku pojma bitka Focht sagledava preko, po njegovom mišljenju, centralnog pitanja ontologije (metafizike) koje glasi : "Otkud to da ima bilo čega a ne naprotiv ničega?" [8]. Filozofija, po Fochtu, na ovo pitanje još uvijek ne može odgovoriti, jer mu pristupa isključivo s teoretske strane. Drugačije kazano, pretpostavka filozofije kao znanstveno-metafizičkog mišljenja je opredmećenje stvarnosti u svijesti spoznajnog subjekta, tj. transcendentalna i apriorna (re)konstrukcija bića u spoznajni predmet. Misao o "navlastitoj nemoći" filozofije za uspostavu neposrednog odnosa s bićem prisutna je kao jedan od bitnih problema, primjerice, u Heideggerovoj filozofiji te potom i kod mislioca iz kruga tzv. hermeneutičke filozofije.[9]

Međutim, ono što filozofija kao "teoretsko umijeće" ne može, to istom može umjetnost kao poietičko umijeće, i to stoga jer se u umjetnosti prigodom "konstruiranja" estetskog predmeta otvara mogućnost prisustva *čistom ontičkom zbivanju*, tj. nastajanju bića iz nebića.

---

[8] I. Focht, *Uvod u estetiku* (*1. izd.)*, str. 12. M. Cipra prilikom razmatranja Aristotelove filozofije dolazi također do slične formulacije *najdubljeg metafizičkog problema*. Prema Cipri kod Aristotela je riječ o problemu odnosa, tj. prijelaza, metafizike u posebne znanosti odnosno prijelaza bitka u biće. Filozofija je, čini se, uopće i počela pitati o "nužnosti" izlaženja nebića u biće tek nakon presudnog Aristotelovog pretumačenja platonički shvaćene istine kao *poistovjećenja s bićem* u ideju istine kao *znanosti o biću*. Usp. M. Cipra, *Metamorfoze metafizike*, str. 220: "Odnos između prve i drugih filozofija, između metafizike i posebnih znanosti, odgovarajući primjereno odnosu bitka i bića, nije odnos nužnog logičkog slijeda kao što niti bića ne proizlaze iz bitka ontičkom nužnošću.".

[9] M. Heidegger u tekstu *Kraj filozofije i zadaća mišljenja* konstatira da metafizičko mišljenje ima predodžbeni karakter. Usp. M. Heidegger, *Kraj filozofije i zadaća mišljenja; rasprave i članci*, str. 400: "Ono odlikovno metafizičkoga mišljenja, koje biću dokučuje temelj, sastoji se u tome, što ga ono, polazeći od prisutnog, predstavlja u njegovoj prisutnosti, te ga tako iz njegova temelja izlaže kao utemeljeno". A s obzirom na onto-teologijski karakter metafizike Heidegger na jednom drugom mjestu dolazi do, po smislu, istovjetne konstatacije. Usp. M. Heidegger, *Što je metafizika?*, str. 39−40: "Metafizika je kao istina bića kao takva dvoznačna. Ali temelj ove dvoznačnosti i čak njegovo porijeklo ostaju metafizici zatvoreni, i to ne slučajno ili zbog nekog propusta. Metafizika uzima na sebe ovu dvoznačnost time što jest ono što jest: predočivanje bića kao bića.". − Također i za H.-G. Gadamera kao glavnog zastupnika moderne filozofijske hermeneutike grčka filozofija je mjesto iznalaska teoretskog odnosa spram svijeta. No, mogućnost teoretskog odnošenja spram stvarnosti poprima u modernoj znanstvenosti karakter jedne puko tehničke odnosno teorijsko-pragmatične sposobnosti ovladavanja svijetom. Kod Grka se po Gadamerovom mišljenju radi ipak o takvom teoretskom odnosu spram cjeline svijeta u kojem razumijevanje polazi od žive, neopredmećene stvarnosti. Usp. H.-G. Gadamer, *Čitanka*, str. 229 i dalje. U duhu hermeneutičke filozofije promišlja i G. Figal kada dovodi u vezu filozofiju i retoriku preko pojma logosa kao moći prikazivanja stvarnosti. Po Figalu filozofiranje i filozofija pretpostavlja povjerenje u prikazivačku moć logosa, a ta pak moć po svojoj naravi ipak nikada ne može neposredno zahvatiti cjelinu fenomena. Usp. G. Figal, *Smisao razumijevanja*, str. 132: "Budući da je filozofija u svojim prikazima i samoprikazima retorična, pri njoj ne smijemo očekivati konačne evidentnosti".

U objektiviranju idealnih umjetničkih mogućnosti – pomoću estetske moći uobrazilje (fantazije) i umjetničke tehnike – sadržana je naime jedna viša vrijednost za estetiku odnosno za filozofiju uopće. Štoviše, za Fochta je upravo umjetnost "ona 'čvrsta točka' koju je metafizika uzalud tražila kroz cijelu svoju povijest"[10].

Svezu estetike i metafizike potrebno je dodatno pojasniti. Naime, "klasični" odnos estetike i metafizike uspostavljen je na postavci koja ima porijeklo u njemačkom klasičnom idealizmu, a po kojoj je estetika zapravo metafizika onog osjetilnog, odnosno, umjetnost je prikaz apsolutnog u osjetilnom. Tijekom druge polovine XIX stoljeća estetika postepeno napušta metafizičku poziciju i započinje samu sebe razumijevati iz konteksta antimetafizičke ili pozitivno znanstvene pozicije. Za antimetafizičku estetiku umjetnost postaje isključivo jedan od načina objektiviranja konačnog subjektiviteta, tj. ljudskog duha.[11] Posljedice ovakvoga razvoja estetičkih shvaćanja očituju se i kao dodatno produbljivanje razdvoja duha i materije, tj. gubljenja ontološko-metafizičkog značaja umjetničkog djela. Moguće prevladavanje razdvoja metafizike i znanosti, a u okviru filozofijske estetike, donosi ontologija umjetnosti kao filozofijsko istraživanje bića i istine umjetnosti. Focht naime ne polazi niti od metafizičkog apsoluta, ali ne zastaje niti pri konačnom subjektivitetu, nego preko pitanja o porijeklu mogućnosti (**otkud uopće nešto?)**, pokušava misliti pojam istovjedbe duha i materije. Drugim riječima, i metafizika i estetika po Fochtu su "*nauke o mogućnostima*"[12].

U raspravi objavljenoj pod naslovom *Filozofija prirode*[13] Focht poduzima tumačenje nekih od temeljnih ontologijskih pojmova (ništa–nešto, prvo počelo, mogućnost–stvarnost, materija–duh, supstancija–stvar, načelo zakonitosti). U pristupu prvom pojmovnom paru ništa–nešto Focht uzima u obzir nekoliko povijesno-filozofijskih interpretacijskih mogućnosti. Tako je, po Fochtu, problemu nečega i ničega moguće pristupiti iz buddhističke misaone pozicije (stav: *Ništa postoji, Nešto ne postoji*) ili iz konteksta Parmenidove misli o istovjedbi bitka i mišljenja (stav: *Postoji samo Nešto, Ništa ne postoji*). Focht smatra da navedeni

---

[10] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 15.

[11] O konačnom subjektivitetu kao temeljnom problemu postidealističke estetike vidi: A. Halder, *Umjetnost i kult*, str. 11 i dalje.

[12] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 14. − Estetika, za razliku od umjetnosti, nije poietička, nego teoretska djelatnost. Takav smisao estetike zagovara primjerice i N. Hartmann u svojoj *Estetici*. Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 1: "Estetika se ne piše niti za stvaraoca niti za motrioca lijepog, nego isključivo za mislioca kojemu činjenje i držanje obojice biva zagonetkom.". To, s druge strane, ne znači da djela iz područja filozofijske estetike ne mogu u svojoj strukturi imati i nešto umjetničko odnosno formalno-estetsko.

[13] Fochtova rasprava o filozofiji prirode proistječe zapravo iz potrebe same estetike za propitivanjem vlastitih metafizičkih pretpostavki. Ovdje također podsjećamo i na to da filozofija umjetnosti u tradiciji njemačkog idealizma zauzima mjesto kozmologije kao jedne od grana klasične metafizike.

stavovi nisu ništa drugo, nego "drugačija formulacija iste spoznaje"[14], jer "Parmenidovo Biće pojmovno se poklapa s nirvanom"[15]. Drugim riječima, pojam bitka kod buddhista i Parmenida sadržajno je istovjetan, tj. trebalo bi ga razumijevati kao ono "sveobuhvatno Jedno, vječno i nepromjenjivo"[16].

Nadalje, Hegelova spekulativna razmatranja (*Znanost logike*) pojmova ništa i nešto nemaju po Fochtovom mnijenju korelaciju s realitetom (stav: *Ništa je samo pojam, dakle ne postoji*). Drugačije kazano, Hegelov poduhvat spekulativno-filozofijske eksplikacije misli o istovjedbi bitka i mišljenja za Fochta je tek "konsekventno sprovedeni formalno-logički način mišljenja"[17], odnosno za "Hegela Ništa figurira samo kao *mišljena* suprotnost Nečemu – kod njega *misao postavlja (setz)* Ništa kao jedan protupojam"[18]. Hegelovom racionalističkom pristupu po Fochtu je načelno bliska i Heideggerova pozicija, jer primjerice u spisu *Što je metafizika?* pojmu ništa odriče ontologijski status (stav: *Ništa je samo ime, dakle ne postoji*). Ništa je, po Fochtovom mnijenju, za Heideggera tek ime i kao takvo "izraz subjektivnog stanja razočaranog iščekivanja, konstatacije da Nešto nije došlo"[19]. Stoga u kontekstu

---

[14] I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 39.
[15] Isto.
[16] Isto.
[17] Isto, str. 41.
[18] Isto.
[19] I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 42. Usp. također I. Focht, *Kierkegaard o odnosu forme i sadržaja*, str. 33: "Heidegger u svom kratkom, ali veoma teškom djelu 'Što je metafizika' također dolazi do zaključka da logički sistem otkazuje upravo kod najtežih i najvažnijih stvari. Tako se ono Ništa ne može shvatiti logičkim aktom, već samo egzistencijalnim iskustvom. U samoj ekspoziciji pitanja o Ničemu zakazuje moć razuma, a s njim i logike, koja sve mora uzeti kao *predmet*. A naravno, Ništa ne može biti pred metnuto. I, isti udar protiv apstraktnog razmatranja problema. Krivo je shvatiti ono Ništa kao negaciju svega postojećeg, jer i samo postojeće samo je shvaćeno kao postojeće. Ovakvo Ništa je 'pojmovno Ništa' kao što je i sve postojeće samo pojmovno postojeće. To je tzv. 'uobraženo Ništa'. Kako je Ništa u sebi bez razlike, nemoguće je doći do razlike između 'pojmovnog' i 'pravog' Ništa. Pravo Ništa manifestira se tek u iskustvu, u štimungu, strahu ili dosadi. 'U strahu isklizava postojeće u cjelini'. Tako ovi egzistencijali postaju kultura na kojoj rastu klice spoznaje.". Na jednom drugom mjestu Focht će prilikom izvođenja kritike ideje umjetnosti kao govora ili jezika ponoviti misao o Heideggeru kao nominalistu. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 155: "U ovom pogledu, kao Croce, nominalist je i Heidegger, jer smatra da su u jeziku pohranjene sve spoznaje i iskustva čovječanstva i da ih iz riječi treba samo otčitati.". Štoviše, Focht će u jednoj usputnoj primjedbi Heideggerovo filozofijsko polazište opisati kao subjektivističko i antropocentrično. Usp. I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 100: "Teško je osloboditi se ovog subjektivizma i antropocentrizma. Od njega pati i egzistencijalizam, pa čak i Heidegger koji je potekao iz fenomenološke škole. Već sâm pojam egzistiranja je antropomorfan.". Drugim riječima, Focht smatra da je Heideggerov pristup problemu egzistencije suviše prožet onim ljudskim (tubitak) te je stoga i načelno neprimjeren. Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 247: "Tako Heidegger iz godine u godinu piše nove knjige koje odbacuju rezultate, prethodnih, korigiraju ih i nadrastaju. Silnom erudicijom i enciklopedijskim znanjem, ovaj neumorni filozof nastoji da seriozno i duboko izgradi jednu 'filozofiju o egzistenciji', nastoji i – ne uspijeva.". U kojoj mjeri je Fochtovo tumačenje Heideggera promašeno ili pogođeno, te u kojoj se mjeri oslanja na primjerice M. Tkalčića (vidi bilj. 40) predstavlja jedno zasebno pitanje. Fochtovo shvaćanje Heideggerovog pojma Ništa, kao alogičkog psihologijskog fenomena koji se očituje kao stanje tjeskobe i straha, čini se da je oslonjeno na neke Tkalčićeve interpretacije Heideggera. Tako Blaženka Horvat u monografiji o M. Tkalčiću primjećuje da Tkalčić tjeskobu povezuje s konkretnim ljudskim strahom, odnosno, da ono ništa kod Heideggera predstavlja zapravo smrt. Iako Tkalčić, po tumačenju B. Horvat, također uviđa ontološku povezanost bitka i ničega kod Heideggera, Focht u svome tumačenju Heideggera preuzima samo onaj moment Tkalčićeve interpretacije koji ono ništa povezuje sa subjektivno-psihološkim stanjem pojedinca. Usp. B.

postavljene ontologijske problematike Heideggerovu misaonu poziciju Focht poima kao osebujni filozofijski nominalizam.

U konačnici preostaje još jedan mogući pristup problematici onog ništa i nešto koji se konstituira na pozadini tzv. Demokritovog atomizma (stav: *I Ništa i Nešto postoje podjednako*). Ovom pristupu sklon je i sam Focht, premda sa zadrškom. Ono što se kao pozitivno može usvojiti iz Demokritovog nauka, a što je ujedno sukladno i suvremenoj fizici (kvantna mehanika), Focht sažima u sljedećoj spoznaji: "*Nebiće je dio bića*, Ništa je uključeno u Nešto i time sâmo postalo Nešto"[20].

Svi prethodno navedeni pristupi po Fochtu su načelno nedostatni, jer zapravo sadržavaju metafizički problemski ostatak.[21] Tako se u buddhističkom i eleatskom pristupu,

---

Horvat, *Filozofski pogledi Marijana Tkalčića*, str. 80: "Tjeskobu ne stavlja Tkalčić u vezu sa svekolikom filozofijom koja je pokušavala iznaći smisao čovjeka i njegovog odnosa prema bitku, nego je smatra konkretnim strahom izgubljenih i suvišnih (na jednom mjestu kaže čak — nezaposlenih) ljudi u kapitalizmu. Egzistirati na Heideggerov način znači, po Tkalčiću, nestajati, što nije točno. Odnositi se spram Ničega nema implikacije na postojanje onoga tko se odnosi.". U ovome kontekstu zanimljivo je i zapažanje I. Kordića po kojemu Heidegger svojim shvaćanjem onog Ništa mijenja cjelokupnu dotadašnju paradigmu mogućeg utemeljenja metafizike. Usp. I. Kordić, *Heideggerovo propitivanje Hegelova govora o kraju umjetnosti*, str. 214–215: "Kad, naime, Heidegger već u svom freiburškom nastupnom predavanju opisuje čovjekovu konfrontaciju s 'Ničim' u temeljnom raspoloženju tjeskobe, onda on smjera prema afektno-teorijskom utemeljenju metafizike, koje ostvaruje promjenu paradigme u odnosu na primat onoga kognitivnog u idealizmu i onoga voluntativnog kod Schopenhauera i Nietzschea, iz čega izrasta teorija konačnosti, koja stoji u protivnosti prema Hegelu.". Nadalje, D. Barbarić misli da je kod Heideggera riječ o ontologijskoj istovjetnosti bitka i ništa. Usp. D. Barbarić, *Martin Heidegger*, str. 443: "Spoznaja o svojevrsnoj unutrašnjoj istovjetnosti bitka i onog ništa, o tomu da je ništa uistinu samo 'omotač bitka' te da je ništenje prava bitna narav bitka samog, svakako je jedna od najdubljih i najpresudnijih u cjelokupnom Heideggerovu filozofiranju i samo se na osnovi nje mogu pače dostatno pojmiti i dvije njegove možda najznačajnije filozofijske teme odnosno postavke, naime ona o *ontologijskoj diferenciji* i ona o prapočetnoj *konačnosti* bitka samog.". Premda Focht u pogledu ontologijske problematike Heideggera, uvjetno rečeno, određuje kao nominalistu, on istodobno u estetičkom pogledu Heideggera stavlja u krug mislioca koji fenomenu umjetnosti pristupaju iz ontologijskog aspekta. Jer umjetnost je za Heideggera, ipak, *udjelovljenje* istine bića (*Ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*). Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 21: "Gotovo svi mislioci od formata fundiraju danas svoju estetiku na ontološkom tlu, pa pored Heideggera (»Porijeklo umjetničkog djela«) i njegovog sljedbenika Bede Allemanna (»O pjesničkom«)…".

[20] I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 41. Usp. također I. Focht, *Estetika i moderna umjetnost*, str. 71: "Suvremena fizika je razorila osnovnu kategoriju psihofizičkog svijeta, na kojoj su se temeljile kako klasična fizika, tako i klasična umjetnost i klasična filozofija. Zapravo, ono suponirano jedinstvo zasnovano u 'nosiocu' svih bića (u umjetnosti gotovog, zatvorenog djela), danas više nije moguće zato što je oduvijek i bilo nemoguće. Supstancije nikad nije ni bilo, bila je samo prividna, kako u stvarima, tako i u živim bićima, i u umjetničkim djelima.". – Valja napomenuti da sličnost tzv. kvantne fizike i antičke atomne teorije proizlazi iz misli o strukturi kozmosa, a koja struktura počiva na dva osnovna načela (atom i praznina). Međutim, klasična atomna teorija narav atoma shvaća u smislu materije ili matematičke veličine, a kvanta fizika kao kvant djelovanja, pri čemu i atom kao materijalno-matematička čestica i kvant kao "nematerijalna" čestica imaju karakter nedjeljivosti. Nadalje, presudna je odlika kvantne mehanike shvaćanje o diskontinuiranosti atomnih procesa u razlici spram klasične fizike koja polazi od načela uzročnosti odnosno od shvaćanja prirode kao jedinstvenog kauzalnog kontinuuma. – Spomenimo usputno, tek da ukažemo na analogiju s Fochtom, i jednu Nietzscheovu misao o "*supstancijalnosti svijeta*". Usp. F. Nietzsche, *Radosna znanost*, str. 98: "Čuvajmo se mišljenja da svijet vječito stvara nešto novo. Nema nikakve vječito trajuće supstancije; materija je upravo takva zabluda kao i bog Eleaćana.".

[21] Preliminarno možemo reći da je *problematičnost* bitka jedan od Fochtovih filozofskih motiva. Ne ulazeći u daljnju eksplikaciju ovakve karakterizacije Fochtovog filozofiranja ovdje samo napominjemo da je *metafizika problema* kao filozofski motiv prisutna i u filozofiji N. Hartmanna. Usp. N. Hartmann, *Prilog zasnivanju ontologije*, str. 46: "Posvuda se pojavljuje nešto irealno u realnom, jasno od ovog razlučivo pa ipak nerazrješivo vezano uz njegovu datost. Motrenje duhovne vrste stalno nadvisuje osjetilno viđenje ili slušanje; umjetničko je

kao varijantama ontološkog monizma, problem prividno razrješava negacijom jednog od članova pojmovnog para ništa–nešto. Dočim se "racionalizam" i "nominalizam" Hegelovog i Heideggerovog pristupa problemu mora oslanjati na pretpostavke svjetskog uma odnosno jezika kao *kuće bitka*. Time se ne otklanja i metafizički problemski ostatak koji Focht vidi u tomu da je "jezik u stvari iracionalan kao i sama priroda ili život u društvu"[22]. Drugim riječima, cjelina svega što uopće jest prožeta je iracionalnošću.

Međutim niti atomizam, koji u ontologijskom smislu pojmovima ništa i nešto pridaje karakter pozitiviteta, nema odgovor, tj. zastaje, pred pitanjem o porijeklu i metafizičkim pretpostavkama prijelaza mogućnosti u stvarnost. Stoga Focht mora konstatirati: "Ali, sada na kraju ipak ostajemo bez odgovora – i njega niko ne zna – bez odgovora na naše najosnovnije i najzanimljivije pitanje koje ne pretpostavlja nijedno drugo: Otkud mogućnost bilo čega u bilo kojem vremenu?"[23].

Razmatranje pojmova ništa i nešto upućuje nas pitanje prvog počela ili prasupstancije svijeta. Focht polazi od postavke da je (rano)grčko i buddhističko shvaćanje praosnove svijeta načelno istovjetno, pa se tako primjerice može reći da je ono bezgranično (το απειρον) kod Anaksimandra u ontologijskom smislu identično buddhističkoj nirvani. Razlika se pojavljuje na aksiološkoj razini odnosno na razini vrednovanja prvog počela i onoga što od njega ishodi.[24] S druge strane, poznato je da klasicistička povijest filozofije cjelokupno razdoblje

---

djelo stalno dvostruka tvorba iz dvojakog načina bitka, pa ipak je ono jedino čvrsto sraslo jedinstvo. (…) U tome je upravo problem, kako jedna realna tvorba, osjetilno data kao i ostale stvari, omogućuje 'pojavljivanje' jednog od nje posve različitog i po naravi bitka heterogenog sadržaja". Nešto dalje Hartmann iznosi stav o (ne)mogućnosti neposredovane ontologijske spoznaje, a s obzirom na načelnu neodredljivost nekih od osnovnih fenomena. Usp. nav. dj., str. 70: "Na svim problemskim područjima imade nešto posljednje, što se kao takvo ne može pobliže odrediti. Nitko ne može definirati što je duh, što svijest, što materija. To se može samo omeđiti, istaknuti nasuprot drugome, te opisati na osnovu uposebljenja.". Na drugom mjestu Hartmann eksplicitno iznosi stav o problematičnosti predmetne apriorne spoznaje u odnosu spram, kako samih kategorija bitka, tako i racionalnih spoznajnih kategorija. Usp. N. Hartmann, *Novi putovi ontologije*, str. 251: "To je razlog zašto se ne samo kategorije bitka nego ni naše vlastite spoznajne kategorije, na kojima počiva sva spoznaja *a priori*, same ne mogu *a priori* spoznati. Da, mora se dodati, u predmetnoj spoznaji one najčešće ostaju uopće nespoznate. One doduše funkcioniraju u našoj spoznaji, ali ne postaju predmetom spoznaje.". Odredbu Hartmannove filozofije kao *metafizike problema* mjerodavno iznosi i B. Despot. Usp. B. Despot, *Filozofija kao sistem?*, str. 88: "Spoznaja pak onog nespoznatljivog u njegovoj nespoznatljivosti ili problema bitka u njegovoj čistoći, to svojevrsno 'znanje neznanja', za Hartmanna jest *metafizika*.".

[22] I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 43. Usp. također I. Focht, *Esej – protuteža filozofijskom sistemu*, str. 88: "Već sama činjenica života je krajnje iracionalna: život se rađa i razmnožava upornošću i žilavošću, tvrdoglavošću koju nikakva logika ne može pratiti; on po sebi nema nikakvog smisla, kakav mu racionalistička filozofija pripisuje.". Na jednom drugom mjestu Focht na sličan način objašnjava pojam svjetskog uma. Usp. I. Focht, *Postoji li svjetski um*, str. 16: "Odgovor na pitanje da li postoji Svjetski um, stvar je vjerovanja. Može se reći da su katastrofe, što se čovječanstvu sve češće i češće javljaju, u kosmičkim okvirima zapravo samo lokalnog karaktera i da u jednom višem planu, što ga naš jadni konačni um ne može dokučiti, ti apsurdi sasvim mirno i skladno ulaze u jednu razumsku koncepciju, dobijajući tako svoje objašnjenje, logiku i smisao. (…) Ako 'Svjetski um' i postoji, njegovi 'viši planovi' nisu u interesu čovjeka.".

[23] I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 44.

[24] Usp. I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 46: "I Grci i budisti došli su dakle do istih počela, ali i do različitih ocjena tog stanja stvari, do drugačijeg stava prema njemu. Dok se na Zapadu razvila težnja za posjedovanjem što većih

grčkog mišljenja do Platona i Aristotela (tzv. predsokratovci) sagledava pod vidom ontologijskog monizma, i to monizma u kojemu je ono tvarno istinsko počelo. U okvirima ovoga rada ne možemo ulaziti u suptilne prijepornosti takvog ustaljenog mišljenja, nego jedino možemo naglasiti da je spomenuta predodžba najvećim dijelom proistekla iz višestoljetne recepcije Aristotela i njegova poimanja predsokratovskih mislioca.[25] Za nas je ovdje ipak značajnije naglasiti da se svaki monizam suočava s problemom samoograničavanja (individuacije) nerazlučenog Jednog. Premda je Focht, u suočavanju s pitanjem o naravi tzv. načela individuacije (*principum individuationis*), sklon pitagorejskoj misli o broju kao prapočelu nastajanja jer mu se pokazalo da su "*matematičke* strukture jedino objektivno svojstvo, priroda po sebi"[26], i sam pitagorejski pristup nije oslobođen iracionalnosti, koja se pokazuje ako se zapitamo o metafizičkim pretpostavkama bitka broja. Drugim riječima, mi se zapravo i "ne pitamo *zašto* pridolazi broj, nego *otkud* broj dolazi"[27]. Focht dakle strogo razlikuje teleologijsko pitanje o svrsi koje pretpostavlja prvi uzrok ili božju egzistenciju od pitanja porijekla broja. Moguće razrješenje problema porijekla mogućnosti nastajanja bića trebalo bi stoga ipak potražiti u okviru jednog "nauka o modalitetu", ali ne izlazeći pritom iz

---

količina ovih 'zgrušanih materijalnih formi', to jest stvari, budisti ih smatraju smetnjom, lutanjem u predmetnosti.". – Ovdje možemo ustvrditi da vrijednosni stav spram istine cjeline svega što jest ili prasupstancije svijeta uvjetuje čak i karakter čitavih kultura kao duhovno-povijesnih tvorevina. U fenomenološkom smislu nameće nam se tako razlika između tzv. pasiviteta Istoka i aktiviteta Zapada. Istočnjački narodi načelno su skloniji prepuštanju "pasivnom" duhovnom motrenju istine, dočim je za zapadnjačke narode ipak specifično shvaćanje onog teoretskog kao jednog oblika proizvođenja. Razlika između okcidentalne i orijentalne filozofije mogla bi se stoga opisati kao razlika između zapadnjačkih duhovno-povijesnih metamorfoza iskonske istine i istočnjačke tradicije predaje, usavršavanja i nadograđivanja istine iskona. Suvremeni pokušaji razumijevanja filozofije kao pozitivne znanosti svoj uvjet mogućnosti imaju u unutrašnjoj krizi zapadnjačke filozofije. Kriza zapadnjačke filozofije je zapravo tek realno očitovanje idealnog razdvoja filozofije od vlastitog iskona kao onog nadbićevnog (nadjesućeg). Usp. također I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 7: "Za zapadnjaka je istina da se ne smije gubiti vrijeme, za istočnjaka da treba mirovati.".

[25] Usp. D. Barbarić, *Grčka filozofija-naznake za lektiru i studij tekstova*, str. 30–31: "U odnosu na Sokrata raniji se mislioci štoviše za Aristotela opasno približavaju drevnim 'teolozima', pod kojim imenom on razumije rane mitičke mislioce i epske pjesnike, prije svega dakako Homera i Hesioda. U nastojanju da nekako omeđi svoje filozofijske prethodnike do Sokrata od Sokrata samog s jedne a od tih 'teologa' s druge strane, odredit će ih onda Aristotel kao 'fiziologe', takve naime koji doduše već napuštaju nesigurno i varavo tlo pukoga mita te se odlučno zapućuju u smjeru ispitivanja o 'počelima i uzrocima' svega, ali ipak to 'sve' još uvijek sagledavaju isključivo pod vidom osjetilnosti, tjelesnosti i 'materijalnosti' te tako shvaćene *physis*, ne dopirući do spoznaje mislivih i nadosjetilnih bića.". No, i predsokratovci te također Platon i Aristotel, u temelju svojeg mišljenja imaju zapravo pojam supstancije kao principa jedinstva cjeline bića. Kod predsokratovaca supstancija, prema tradicionalnom filozofskom mnijenju, ima tvarni karakter, dočim kod potonjih mislioca narav supstancije postaje naglašeno idealna. U kontekstu ove problematike zanimljivo je spomenuti i Hartmannovo shvaćanje tradicionalnog pojma jedinstva kao svojevrsne umske zablude. Usp. N. Hartmann, *Prilog zasnivanju ontologije*, str. 81: "Bitkovni primat jedinstva u osnovi je jedna racionalistička predrasuda.".

[26] I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 50.

[27] Isto. – No, ako je upitna postavka o brojevima kao prapočelima bića, onda vjerojatno ne bi trebala biti upitna postavka o brojevima kao počelima glazbe. Focht u jednom kraćem eseju posvećenom knjizi W. Danckerta dolazi upravo do takve konstatacije. Usp. I. Focht, *Muzika i simbolika brojeva*, str. 6: "Naravno, daleko bi nas odvelo kad bismo te dokaze iznosili na ovom mjestu, ali, ako brojevi i nisu prapočelo svega postojećeg, tj. ako pitagorejci i s njima i moderna teorijska fizika i nisu u pravu što se tiče svedivosti svekolikog bića na matematičku strukturu, tad na osnovu ovog Danckertovog djela izgleda da je dokazano da su brojevi bar prapočelo muzike.".

okruga fenomena umjetnosti. Tako bi se možda mogla naslutiti i dublja osnova povezanosti sfere čistih (idealnih) mogućnosti s realnim nastajanjem onih jesućih. U tome kontekstu Focht primjećuje: "Teleološko pitanje, pitanje o svrsi, možda je antropomorfno i možda se uopće ne smije postavljati prirodi. Možda je sve što se u prirodi zbiva samo slučajno."[28]. Drugim riječima, primjena kategorija modaliteta na realitete koji postoje neovisno od čovjeka krajnje je dvojbena zbog antropomorfnog porijekla samih modalnih kategorija. Međutim, u umjetnosti te kategorije zadobivaju specifičnu smislenost.

Problematika kategorija modaliteta izravno nas dakle povezuje sa estetskom sferom, tj. bićem umjetnosti, jer kategorije modaliteta po Fochtu, zapravo, tek u području umjetnosti zadobivaju "prvorazredan ontološki značaj". Ovdje ćemo se stoga, s obzirom na vezu metafizike i estetike, ukratko osvrnuti na Fochtove izvide o kategorijama modaliteta, a specifična razmatranja koja se tiču kategorija modaliteta i modalnosti umjetnosti bit će posebno provedena u poglavlju o modalitetu estetskog predmeta.

Premda Focht u svojoj ranoj raspravi *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost* kategorije modaliteta određuje kao "gnoseološko-logičke kategorije"[29] to ujedno ne znači da se

---

[28] I. Focht, *Filozofija prirode*, 1975, str. 50. S obzirom da Focht u kozmološkom pogledu načelno ne prihvaća postavku o svrhovitosti nastajanja, nego polazi od kozmologijske ideje o osebujnom *prastanju* kao stanju nerazlučenosti modaliteta mogućnosti, slučajnosti, stvarnosti i nužnosti, jasno je da mu modalna problematika postaje jedno od središta vlastite filozofije. Usp. I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 57–58: "U tom pra-stanju, pravoj domaji mogućnosti (pravoj jer je ni stvarnost ni nužnost tu još ne ukidaju), tu još ništa nije odlučeno – nema još nikakve stvarnosti. A *factum* da se iz tog pra-stanja ipak izlučila kakva takva stvarnost, puka je slučajnost – jer samo je slučajnost komposibilna sa mogućnošću – jer, postojale su mogućnosti i drugih svjetova, pa i danas postoje, jer, mogućnost je neiscrpan rezervoar. Ako dakle primijenimo modalnu logiku na cjelinu svijeta, *srodnost između mogućnosti i slučajnosti* ukazuje na to da je i naš određeni svijet nastao slučajno, da je slučaj prevagnuo na vagi Ničega i Nečega na ovu desnu stranu. *Sve što jest čisti je slučaj da jest, a ne naprotiv nije*.". Usp. također I. Focht, *Smrt i beskonačnost*, str. 32: "Što je sve potrebno da se jedno Ja (i po prvi put) rodi! Koliki je silan lanac slučajnosti morao da prethodi čudu da se jedno određeno Ja prizove i izluči iz beskonačne nirvane bezimenosti i nebitka!". Fochtova misao o prevlasti slučajnosti u prirodi u izravnoj je vezi s postavkom o prirodnim zakonima kao "čovjekovoj projekciji u objektivitet". Na mjesto prirodne zakonitosti trebalo bi po Fochtu staviti dva moguća načela: prirodnu nužnost (*anánke fiseos*) i slučajnost (*tihé*). No, i nužnost shvaćena kao učinak uzroká ili svrhâ za Fochta predstavlja jednu antropomorfno-modalnu kategoriju. Nužnost bi se naime trebala poimati kao svojevrsna "slijepa prinuda" (*élan vital*) koja ne sadržava "racionalitet". Nužnost kao "prinuda" upućuje nas na predsokratovsku kozmologiju koja uz nužnost ne veže niti svrhovitost, niti kauzalitet shvaćen primjerice u aristotelovskom smislu, nego polazeći od nužnosti kao od onoga po sebi (*té físei*) poima slučajnost kao pojedinačno svojstvo onih jesućih. Riječ je u konačnici o Fochtovoj sklonosti prema panvitalističkom kozmološkom shvaćanju jedinstva žive i nežive prirode. Za Fochta se stoga načelno i ne bi moglo reći da je čisti materijalist ili atomist, kako primjerice F. Marković naziva one kojima je uzrok sklada u kozmosu "puki slučaj". Naravno, ova problematika s druge strane niti nije posebno relevantna za umjetnost i estetiku, jer se u njima po Fochtu "pitanje o primarnosti materije, odnosno duha uopće ni ne postavlja".

[29] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 30. Inače, sama rasprava *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost* čini se da je bila izvedena u sklopu priprema Fochtova doktorskog rada na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Focht je međutim odustao od rada na temi vezanoj uz gnoseologijske probleme, te potom uzima temu iz područja estetike kod mentora prof. Marijana Tkalčića. U dopisu Fakultetskoj upravi Filozofskog fakulteta u Sarajevu od 22.01.1955. Focht sljedećim riječima objašnjava razloge za promjenu teme: "Ovih dana bio sam u Zagrebu i konačno, poslije sedam mjeseci, doznao mišljenje g. prof. Vl. Filipovića o radnji kojom sam namjeravao da doktoriram. Predsjednik komisije prof. Filipović izvijestio me je da bi u osnovu radnje morao postaviti razmatranje širih problema, problema koji zalaze u tri

kategorije modaliteta isključivo odnose na područja formalne logike ili pak gnoseologije. Focht smatra da su kategorije modaliteta zapravo "izraz i odraz spoznajnog svladavanja predmeta"[30], pa time i neizravno očitovanje spoznajne nemoći subjekta spram fenomena bitka. S druge je strane odnos spoznajnog subjekta i bitka kao spoznajnog objekta dvosmislen. Spoznajni subjekt zbog ograničenosti u pogledu cjelovitog spoznajnog zahvaćanja bitka projicira modalne kategorije u sam bitak, a pritom modalne kategorije nisu tek puki proizvod mišljenja, nego su zapravo indicirane konstitutivnim odredbama bitka. Drugačije kazano: "Konstitutivne odredbe bitka subjekt prerušava, transformira u modalne, već samim golim faktom što o njima reflektira".[31] Iz toga je razvidno da Focht već od svojih prvih rasprava pridaje prvenstvo onom ontološkom nad onim gnoseološkim. Sam bitak u presudnom smislu određuje mišljenje, koje onda povratno u pojam bitka unosi momente modalnosti.

Nadalje, ispostavlja se da je povezanost metafizike i estetike sistematske naravi. Ontologija (opća metafizika) propituje bitak ili biće po sebi, a estetika sa svoje strane niti ne može započeti ozbiljno razmatranje bića umjetnosti bez prethodnog osvrta na pojam bitka. Ali, pretpostavljena spoznajna dostupnost konstitutivnih odredbi (slojeva) bića uopće, te onda posebno i umjetničkog bića, po Fochtu nije dostatna za cjelovitu spoznaju fenomena umjetnosti. Potrebno je naime provesti i modalnu analizu nad bićem umjetnosti, jer upravo kategorije modaliteta, između ostalog, obavljaju "jednu dijalektičku funkciju: nastaju zato što je spoznajni aspekt ograničen, a ujedno pomažu da se ta ograničenost prevazilazi".[32] Stoga Focht, nimalo slučajno, modalnost umjetnosti i razmatra unutar ontologijske problematike umjetničkog bića, i to kao modalnu analizu estetskog predmeta.

Modalna ontologijska analiza iznosi na vidjelo posebnost načina bitka bića odnosno utvrđuje specifičnosti po kojima se biće umjetnosti razlikuje od svih drugih bića. Time se, naime, dodatno potvrđuju razlike između *smislenosti* umjetničke stvarnosti koja izaziva osjećaj jedne imanentne nužnosti i *besmislenosti* puke stvarnosti koja je podložna vladavini slučaja. Ontologijska razlika između pojma bića i pojma umjetničkog bića (djela) dolazi od različitosti njihovih ontičkih načela. Umjetničko djelo duguje svoj nastanak čovjekovoj

---

razna područja. Kako ovom poslu nisam dorastao jer se radi o fundamentima čitavih disciplina (logike, ontologije i gnoseologije), odlučio sam da uzmem jednu lakšu, monografsku temu. I kad bih uspio, posao oko stare radnje potrajao bi toliko koliko je potrebno za novu. O tome će Upravu izvijestiti i sam gospodin profesor pismeno. S druge strane, i činjenica da na fakultetu neću raditi na disciplinama koje dotiče moja stara radnja potakla me je da promijenim temu. Rad na staroj odvlačio bi me iz kruga problematike kojom mislim da se bavim.". Ovdje se ujedno zahvaljujemo na izuzetnoj ljubaznosti akademiku **Vladimiru Premecu** kao osnivaču Arhiva Odsjeka za filozofiju i sociologiju Filozofskog fakulteta u Sarajevu. Dobrohotnošću akademika Premeca dobiven je na uvid i osobni arhivski fond Ivana Fochta iz kojega i potječe prethodno citirani Fochtov dopis.

[30] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 31.

[31] Isto, str. 32.

[32] Isto, str. 36.

sposobnosti umjetničkog proizvođenja. Ali unatoč svojevrsne ovisnosti umjetnosti o antropo-poietičkoj moći preostaje nam ipak pitanje o porijeklu mogućnosti umjetnosti, ali i pitanje same potrebe objektiviranja umjetničkog duha u konkretno umjetničko djelo. Stoga je metafizičko pitanje o uvjetu mogućnosti bića uopće podudarno s pitanjem ontologije umjetnosti o uvjetu mogućnosti bića umjetnosti.

Potrebno je, nadalje, napomenuti da Fochtovo shvaćanje estetike kao filozofijske discipline nije iznimka u tradiciji hrvatske estetičke misli. Tako primjerice Danko Grlić konstatira sljedeće: "Estetika je, naime, po mome mišljenju, eminentno filozofija, i to u tolikoj mjeri filozofija da svaka estetika koja s pravom nosi to ime mora odgovoriti i na neka fundamentalna filozofska pitanja, prije svega gnoseološka i ontološka, da bi uopće mogla raspravljati o bitnim problemima estetike"[33]. Grlić estetiku kao filozofijsku disciplinu sagledava iz "marksističke pozicije" odnosno iz pozicije čovjekove potrebe za prevladavanjem otuđenosti. Tako bi se i ono istinito u filozofiji i filozofiranju, kako mnije Grlić polazeći od Marxovog dijalektičkog materijalizma, trebalo razumijevati kao mišljenje prakse, a ne kao transcendencija u ono idejno odnosno kao mišljenje ideje. S druge strane, Grlić odriče pravo bilo kakvom ontološkom determinizmu ili "metafizičkom fiksiranju", jer upravo "marksizam ili tačnije Marx u svojoj bitnoj upravljenosti negira takav determinizam, zastupa tezu o potrebi slobodne kreativnosti, štaviše o nonkonformnom stavu prema svemu što nas okružuje, o punom, nekontroliranom i nedirigiranom stvaralaštvu"[34]. Fochtova filozofijska pozicija čini se da je bliska Grlićevoj. Međutim, sličnost često skriva i razlike. Kao prvo, za Grlića je umjetnost praktičko ostvarivanje smisla onog ljudskog, a za Fochta je umjetnost tek *umjetno* sredstvo realizacije smisla onog humanog, jer "bolje je bar umjetno ostvariti ljudski smisao nego nikako"[35]. "Marksistička misao" o potrebi praktičke "sinteze

---

[33] D. Grlić, *Umjetnost i filozofija (Odabrana djela; knj. 3)*, str. 167–168.

[34] D. Grlić, *Estetika I: Povijest filozofskih problema*, str. 17. Treba napomenuti da u pozadini "marksističke filozofije" kao svojevrsne filozofije samooslobođenja čovjeka stoji povijesno-filozofijska postavka o potrebi prelaska iz carstva nužnosti kao pretpovijesnog stanja čovječanstva u carstvo slobode kao istinski ljudsko, tj. povijesno, stanje postajanja istinskim čovjekom. U tome kontekstu treba onda shvatiti i zazor spram svake onostrane supstancijalnosti ili uvjetovanosti metafizičkim kategorijama. Marxovo je mišljenje, u općenitom pogledu, okrenuto povijesnom bitku, a ne nadhistorijskom bivstvu. V. Sutlić razliku između Marxovog "povijesnog mišljenja" i klasične metafizike vidi i kao razliku između onostranog i ovostranog svijeta. Usp. V. Sutlić, *Praksa rada kao znanstvena povijest: Ogledi uz filozofijsko ustrojstvo Marxove misli*, str. 267: "Nasuprot stalnosti i stabilnosti »pravog svijeta« metafizike insistira se ovdje na promjenljivosti, prolaznosti, »povijesnosti«, transformabilnosti »ovostranog«, »zbiljskog« svijeta (sume-sinteze-jedinosti učinaka, učinka), na njegovom nadmašivanju, intenzivno-ekstenzivnom rastu proizvodnje.". B. Despot u Marxovom mišljenju vidi povijesno-filozofijski obrat apsolutnog idealizma u dijalektički materijalizam. Usp. B. Despot, *Vidokrug apsoluta. Prilog indiskutabilnoj diagnostici nihilizma (Sveska prva)*, str. 79: "U opreci spram *mišljenja* kao samodjelatnosti ideje Marx postavlja *praksu* kao hiletičku samodjelatnost.".

[35] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 201. Toj konstataciji prethode pomalo ironične Fochtove riječi, ali koje zapravo izražavaju skepsu spram, na budućnost usmjerenih, povijesno-političkih projekcija ljudskog zajedništva: "Jer, po svemu sudeći, put iz otuđenja u slobodu veoma se produžio, pa čak, i pod pretpostavkom da je izabrani

duhovnog i materijalnog" pretpostavlja naime stanje realne povijesne razdvojenosti teorije i prakse, te stoga i odsutnost "filozofskih ili znanstvenih disciplina kod Marxa znači da je postalo zbiljsko prevladavanje posebnih regija ili sfera ispoljavanja bitka kao ukidanje onih duhovnih i materijalnih pretpostavki na kojima se temelji svaka mogućnost njihovog razlikovanja i izdvajanja"[36]. No, može se pitati nije li upravo ovom tezom Grlić nehotimice suponirao načelno prvenstvo onog teoretskog (ideologijskog) nad onim praktičkim. Drugim riječima, Grlić nedostatak sustavno izložene estetike kod Marxa tumači kao posljedicu teorijski već prevladanog pojma estetike unutar cjeline Marxova djela, pri čemu previđa da teorijsko ukidanje pojma estetike nije istodobno i njeno realno-povijesno ukidanje već samo zahtjev za budućnost. Estetika kao teoretska djelatnost trebala bi po "marksističkom shvaćanju" ukinuti samu sebe, odnosno, postati na određeni način znanstveno mišljenje umjetničke stvarnosti. Međutim, izostajanje sustavno izložene estetike u djelu Karla Marxa pretpostavlja i još jednu teškoću koju historijski materijalizam ima u odnosu spram umjetnosti. Radi se naime o tomu da iz pozicije historijskog materijalizma nije moguće odrediti estetičko-znanstvene kriterije po kojima, primjerice grčka umjetnost kao duhovna nadgradnja grčkog svijeta, djeluje na suvremenog čovjeka (Marx o tome daje napomenu u Uvodu djela *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Vidi K. Marx – F. Engels, *Werke*, str. 45). Drugačije kazano, dijalektički materijalizam ima načelni problem s idealnim, odnosno, nevremenskim karakterom umjetnosti.

Kao drugo, iz materijalističkog je gledišta objektiviranje duha u realnu sferu, po Fochtu, zasnovano na još uvijek *nedokazanoj* pretpostavci o naravi onog humanog. Smisao se te pretpostavke sastoji u tome da potrebu za prevođenjem idealnih mogućnosti u predmetnu

---

put jedino moguć, još će se otezati toliko da na njemu treba izdržati". – Ovdje se možemo i nakratko osvrnuti na Grlićevu misao o umjetnosti kao sredstvu čovjekovog razotuđenja koja je po svojoj intenciji ipak osebujna revizija Marxove misli. Marx nije bio sklon umjetnost shvaćati kao sredstvo čovjekova samooslobođanja. Usp. W. Oelmüller, *Nove tendencije i diskusije marksističke estetike*, str. 218–219: "Kao Hegel, Vischer, Nietzsche i drugi bio je uvjeren da su nužni uvjeti umjetnosti propali, odnosno da će propasti s izgradnjom industrijskog društva, da je zato i umjetnost (kao i religija) povijesno premašeno sredstvo za prevladavanje ljudskog samootuđenja i neljudske zbilje. Stoga nakon 1859. Marx doduše još višestruko zauzima stav spram pitanja umjetnosti i književnosti, primjerice od ožujka do svibnja 1859. u glasovitu prijeporu oko drame Franz von Lassallove *Sickingen*; ali neko obuhvatno tumačenje temeljnih estetičkih kategorija, neku smjernicu o tome koju bi funkciju umjetnost trebala imati u socijalističkom društvu, više ne pokušava dati.".

[36] D. Grlić, *Estetika IV: S onu stranu estetike*, str. 274. Misao o tomu da je razdvoj teoretičke, praktičke i poietičke djelatnosti već samim Marxovim djelom na neki način dokinut izgleda prilično utopijska, ako istodobno ne dolazi u zajednici s procesom ukidanja kapitalskog načina proizvodnje. Usp. V. Sutlić, *Praksa rada kao znanstvena povijest: Povijesno mišljenje kao kritika kriptofilozofijskog ustrojstva Marxove misli*, str. 39: " Iako Marxova bitna kritika implicira ukidanje do istovetnosti tri oblika djelatnosti, dakako u sačuvanom i uzdignutom vidu, ipak se ona, usprkos Marxovom praktičkom angažmanu, odvija za njegova života, dakle predrevolucionarno, kao i dalje u njegovih nastavljača pa i 'realizatora', revolucionara, s jedne strane, teorijski, a s druge primjenski ili spontano praktički, u užem smislu. To je dalekosežni ali zbiljski fundirani paradokson, da, naime, Marxova kritika ideologije i njezinih formi sama kao 'teorija' ostaje ideologijska a praktička djelatnost njegova i njegovih nastavljača ostaje ipak samo praksa, tj. praksa u užem smislu (otuđena i klasno određena).".

materijalnu stvarnost uzima kao temeljnu ontologijsku odrednicu onog ljudskog (praxis odnosno rad kao bivstvo čovjeka). Drugim riječima, dijalektički materijalizam bivstvo čovjeka sagledava pod vidom povijesnosti, odnosno pod vidom potrebe za pretvaranjem onog *po sebi* objektivnog u ono *za nas* objektivno, tj. kao proces proizvođenja ljudskog svijeta (revolucionarno mijenjanje svijeta). Stoga Fochtov prigovor materijalističkom shvaćanju ostvarenja onog humanog početno i polazi iz antropologijske sfere, jer u konačnici bogatstvo idealnih mogućnosti umjetnosti koje čovjek u svijesti zahvaća nije moguće u cijelosti prevesti u materijalnu stvarnost, dočim one mogućnosti koje i postaju materijalne (stvarne) samim time gube svoj izvorni objektivno-idealni identitet. Objektivne idealne mogućnosti umjetnosti predstavljaju jednu stvarnost koja je samodostatna, tj. u kojoj načelno ne postoji prijepor između biti i egzistencije. S druge strane, ne treba zaboraviti da se i samo umjetničko biće pojavljuje u modalitetima koji nisu uvijek istovjetni s "objektivnom stvarnošću", odnosno umjetnost je ahistorična stoga što može postojati i prije objektiviranja u "ljudsku stvarnost".

Međutim, bivstvo čovjeka nije moguće jednoznačno odrediti niti s idealističke, a niti s materijalističke teorijske pozicije, pa se to pitanje u konačnici može sagledati i iz gledišta vjere i vjerovanja kao metodičke pretpostavke navedenih pozicija. Štoviše, za čovjeka je možda primjerenije kazati da u većoj mjeri teži kretanju *od* materije nego *k* materiji, pri čemu se jedan od načina kretanja sastoji u tome da se materija umjetnički preoblikuje u djelo, te potom u umjetničkoj spoznaji transcendira. Stoga Focht zauzima jedno općenitije stajalište koje po svojoj širini obuhvaća raznolike mogućnosti pristupa tajni onog ljudskog. Focht bivstvo čovjeka ne sagledava pod vidom neke pretpostavljene materijalističke ili idealističke supstancijalnosti subjekta (praktičko-duhovna sposobnost opredmećenja i proizvođenja objektiviteta odnosno metafizička "idealizacija" realnosti), nego bivstvo onog ljudskog shvaća kao kretanje od "nižeg" k "višem", odnosno kao poriv za transcendencijom iz opore prirodne nužnosti u slobodu duhovnosti. Transcendiranje kao jedna od temeljnih karakteristika čovjekove naravi treba po Fochtu shvaćati u smislu nadilaženja kako svega puko ljudskog (predmetno-prirodnog), tako i svih *antropomorfno-idealističkih* predodžbi o naravi i porijeklu svijeta i kozmosa, odnosno u smislu jedne "čežnje za beskonačnošću" izvana "utisnute" u pojedinca.[37] Naspram "smisaono indiferentnog" prirodnog poriva za samoodržanjem

[37] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 205: "Ukratko, ljudsko je dato u jednoj tendenciji ka prevazilaženju, prevladavanju vezanosti za zatečene okvire i uvjete, u mijenjanju onoga što je te fisei u ono što je pros hemas, u transcendenciji iz materijalnog u duhovno – u težnji za slobodom.". Usp. također I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 63: "Jer, metafizička moć, kao i nadnaravna inteligencija, mogu biti utisnuti u pojedinca i bez njegove zasluge i bez objektivnog razloga. (…) Transcendencija je prijelaz, prelaženje iz jednog svijeta u drugi. Nešto se napušta i u nešto iz temelja drukčije se stupa. Napušteni svijet je lako opisati – to je realitet antropocentrički shvaćen, u kojem se sve tumači ljudskom mjerom.". Citiranom mjestu također prethodi slična

pojavljuje se dakle poriv za transcendencijom k jednom "svijetu po sebi", tj. k realitetu koji nadilazi *našu* stvarnost, *naš* ljudski svijet. Stoga upravo fenomen umjetnosti predstavlja onu izuzetnu mogućnost za transcendentni iskorak iz ljudske, po sebi ograničene stvarnosti, u svijet čistog objektiviteta. Umjetnost (osobito glazba) u svojim krajnjim konsekvencijama i dometima (moderna umjetnost) ukida predmetnost te je i time, naspram drugih duhovnih djelatnosti, najpogodnija za pokušaj transcendencije ("neposredno osjećanje srodnosti svog bića s cjelinom svijeta").

"Svijet" idealnih mogućnosti umjetnosti zahvaćen estetskim zorom prvotno se, po Fochtu, pojavljuje kao "vizija o mnoštvu mogućnosti"[38], te je stoga neminovno da "objektivna stvarnost u svakom času ostvaruje samo jednu mogućnost, a umjetnička djela one ostale mogućnosti koje se nedvoumno pokazuju kao ljudske"[39]. Ako naime uzmemo da su idealne mogućnosti prisutne u svijesti isključivo kao osebujna slika "neograničenog mnoštva mogućnosti", onda se možemo složiti s postavkom o ljudskom porijeklu idealnih mogućnosti. Međutim, ako uzmemo da idealne mogućnosti postoje i prije svakog mogućeg estetskog zrenja (subjektivne svijesti), onda treba imati na umu da sfera ili *svijet* idealnih mogućnosti prethodi i uvjetuje akt zrenja. Idealne mogućnosti su ljudske time što su umjetničke, a objektivne time što proizlaze iz "pojma stvari". Sam *svijet* ("regija") objektivnih idealnih mogućnosti jest zapravo svojevrsna transcendentalna sabranost *paradigmatskih* umjetničkih formi. Ovu transcendentalnu stvarnost, nadalje, ne bi trebalo shvaćati samo u smislu onog svjesnog ili umnog, nego ujedno i kao osebujnu pasliku *kozmološkog realiteta* .[40]

---

misao. Usp. nav. dj., str. 62: "Transcendencija na koju mislim je uzdizanje pogleda iznad ljudske razine u koju je uključena i ljudska navada da Boga predočuje u analogiji sa svojim likom. Takva transcendencija moguća je samo na osnovi spoznaje ljudske beznačajnosti u kosmosu, spoznaje koja ima kao pretpostavku nevjerojatnu moć da se apstrahira od samoga sebe i vlastitih antropomorfnih predodžaba.". Može se reći da je ovdje zapravo riječ o pojmu transcendencije koji je dobrim dijelom preuzet iz fenomenologijske tradicije. Transcendenciju odnosno fenomenologijsku redukciju Husserl određuje kao napuštanje tzv. prirodnog stava i stavljanje u zagrade cjelokupnog prirodnog svijeta te prelaženje u regiju čiste ili apsolutne svijesti. Ontolog umjetnosti R. Ingarden transcendentnost poima kao potrebu za nadilaženjem onog puko prirodnog, te stvaranjem "nove stvarnosti" kao djela ljudske duhovne kulture. Međutim, za Ingardena su čovjekova duhovna-kulturna djela kao "čisto intencionalne tvorevine" ipak tek "sjena stvarnosti". Usp. R. Ingarden, *Mala knjiga o čovjeku*, str. 19–20: "Djela ljudske duhovne kulture u materijalnim stvarima nikada ne pronalaze tako čvrst oslonac, da bi mogla postojati posve bez pomoći ljudskoga djelovanja i ljudske svijesti. (…) Ljudska narav počiva na nesustajućem naporu prekoračivanja granica životinjstva, koje leži u njemu, i izrastanja povrh njega čovječnošću i ulogom čovjeka kao tvorca vrijednosti. Bez toga poslanja i bez toga napora izrastanja povrh sebe samoga, čovjek pada natrag i bez spasa u svoje životinjstvo, koje predstavlja njegovu smrt.".

[38] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 202.

[39] Isto.

[40] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 93: "Vidjeli smo da umjetnik ne može isisati iz svog duha tvorevinu čija ideja ne bi već prije njegovog stvaralačkog akta bila zasnovana, da ne kažemo zacrtana, u svijetu idealnih mogućnosti; da bi njegovo djelo postalo stvarno, mora prije svega biti moguće; da bi egzistiralo realiter, mora prije toga biti idealiter; da bi bilo objektivirano kao određeni kvalitet, ono mora biti objektivno utemeljeno u jednoj estetskoj relaciji koja je data (pored drugih) unutar okvira idealnih mogućnosti gdje su, tako da kažemo, sabrani svi prototipi estetski vrijednih formi.". Focht, nadalje, smatra da transcendentalna stvarnost načelno

Tako je, pored idealnih mogućnosti pojedinih umjetnosti koje se mogu zahvatiti u estetskom zoru, prigodom realizacije umjetničkog djela poželjno uvesti i *nadumjetničku*, tj. metafizičku, formu jedinstva u mnoštvenosti. Ova *nadforma* podjednako omogućava cjelovitost i smislenost kako bića kozmosa, tako i bića umjetnosti, odnosno kao istinsko formalno načelo bitka bića ona predstavlja način sjedinjavanja duha i materije. Međutim, izostanak toga načela u konkretnim djelima umjetnosti ukazuje na negaciju metafizičnosti (duhovnosti), a u konačnici i na tehnifikaciju umjetnosti te uspostavu onog tehničkog kao ontičkog počela izgradnje umjetničkog bića (npr. objektiviranje zvučnih uzoraka, "instrumentacija", opredmećenje sredstava u gotova djela, prihvaćanje izvanumjetničkih tehnika kao umjetničkih). Umjetnost na taj način prelazi u sferu znanstveno-tehničkog

---

sadržava ograničenu količinu mogućnosti, ali koje se kao prauzori beskonačno ponavljaju u pojedinačnom estetskom činu (platonizam). Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 108: "Naravno, postoji gotovo neizmjeran broj mogućih tema. Hauer je izračunao da postoji 479001600 tropa, koje mogu poslužiti kao muzičke teme, odnosno najkraći motivi.". Usp. također I. Focht, *Estetika i moderna umjetnost*, str 71–72: "Ako je glazba u kozmosu utemeljena, ako postoje likovne praforme, ako postoji jedna centralna harmonija, na njihovu sudbinu ne može imati efekta nikakav 'samozaborav bitka'. Umjetnost može biti samo na Zemlji zaboravljena.". Slična misao ponavlja se i na drugom mjestu, ali u kontekstu rasprave o idealnom karakteru glazbe. Usp. I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 107: "U objektivno-idealnom svijetu date su (odnosno predodređene) sve moguće kombinacije tonova koje su muzikalno vrijedne i koje umjetnik treba samo da otkrije (odnosno zrijenjem ugleda) i zapiše. Tako on dolazi do idealnih muzikalnih suština ili 'pralikova', u kojima tek muzika zapravo najčistije postoji.". Na jednom drugom mjestu, koje se tiče logičke problematike tzv. formalne i materijalne istine, Focht konstatira ovisnost onog logičkog od onog transcendentnog, a to je u osnovi analogno prethodnim tvrdnjama. Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 47: "Da bi formalna istina bila i materijalna, njoj treba pridoći još nešto drugo. To nešto se dobiva samo ako se uzme u obzir i transcendentni bitak.". – U studiji o srednjovjekovnoj estetici U. Eco na jednom mjestu ustvrđuje da su za srednjovjekovni svijet kozmološke kategorije ujedno bile i estetske kategorije. Usp. U. Eco, *Umjetnost i ljepota u srednjovjekovnoj estetici*, str. 29: "Uči *Geneza* da je na kraju šestoga dana Bog vidio kako je dobro sve što je učinio (1,31), a iz knjige *Mudrosti*, koju je komentirao Augustin, srednjovjekovni su ljudi saznavali da je svijet stvorio Bog prema *numerus*, *pondus* i *mensura*: a to su kozmološke kategorije koje su, kako ćemo dalje vidjeti, estetske kategorije, osim što su manifestacije metafizičkog *Bonum*.". – Ovdje također izlazi na vidjelo i problem odnosa duha (idealni bitak) i materije (realni bitak). Focht je taj problem pokušavao razriješiti preko misli o istovjetnosti duha i materije, te se time u određenoj mjeri udaljio od primjerice izvornog Husserlova fenomenologijskoj diskursa o apsolutnosti svijesti odnosno o načelnoj neovisnosti svijesti o realnom bitku. Usp. E. Husserl, *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*, str. 109: "*Dakle*, *nikoji realni bitak*, nikoji bitak koji se svjesno prikazuje i pokazuje putem pojava, *nije nužan za bitak same svijesti* (u najširem smislu struje svijesti). *Imanentni bitak jest dakle nedvojbeno apsolutni bitak*, *u tom smislu da on principijelno nulla 're' indiget ad existendum*.". Međutim, Husserl na drugi način povezuje svijest i realni bitak. On naime transcendentalnu svijest shvaća kao "apsolutni bitak" koji je svojevrsno izvorište i stanište idealnih "prastruktura" od kojeg ovise sva područja bitka, pa tako i realni bitak. Stoga *carstvo transcendentalne svijesti* nije isključivo područje imanentnih eidetskih idealnih bîtî ili možda rodnih bîtî mogućih bića kao tvorevina svijesti, ali niti samo područje transcendentnih bîtî kao svijesti o onome što se u svjesnim tvorevinama očituje, nego je pretpostavka bitka uopće. Usp. E. Husserl, *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*, str. 166: "Fenomenologijskom redukcijom otkrilo nam se carstvo transcendentalne svijesti kao carstvo u jednom određenom smislu 'apsolutnog' bitka. To je prakategorija bitka uopće (ili rečeno našim riječima: praregija), u kojoj su ukorijenjene sve druge regije bitka, na koju se one odnose po svojoj bîti, o kojoj su stoga sve one bitno ovisne.". – Problematičnost Husserlova projekta fenomenologijske filozofije uviđa primjerice M. Tkalčić. Usp. M. Tkalčić, *Oblik i sadržaj: problem i osnovna rješenja u novijoj idealističkoj estetici*, str. 19: "Ne ostaje li međutim egzistencijalizmu opće, oblik i intelekt izvan pojedinačnoga, sadržajnog i emocionalnog, kao što je fenomenologiji pojedinačno, sadržajno i emocionalno ostalo izvan općega, izvan oblika i intelekta? Nije li Heideggerov pokušaj, da iz egzistencije izvede esenciju propao jednako, kao što je propao i Husserlov, da iz esencije izvede egzistenciju?".

proizvođenja, a to se ujedno poklapa i sa sveprisutnim "doživljajem" kozmosa kao mehaničkog prirodno-znanstvenog sklopa.

Razvidno je dakle da i u marksističkoj interpretaciji umjetnosti postoji teorijski problemski ostatak koji se može formulirati na sljedeći način: U kakvom se odnosu nalaze objektivno-idealni (kozmički?) karakter bića umjetnosti i materijalističko shvaćanje o humanom porijeklu mogućnosti koje se u umjetnosti objektiviraju ("korijen čovjeka jest čovjek sam")?[41]

S obzirom na to može se reći da pretpostavljeni čovjekov habitus ("opredmećenje ili proizvodnja stvarnosti") već po sebi sadržava i ograničenja, i to u smislu da ne dozvoljava prijelaz i spajanje svih idealnih mogućnosti s materijom, tj. totalno postvarenje ili objektiviranje onog idealnog. Drugačije kazano: čovjek ne može u cijelosti postvariti ono idealno, jer to predstavlja kako gnoseologičku, tako i ontologičku (točnije ontičku) proturječnost u pojmu onog humanog. Premda dijalektički materijalizam zauzima perspektivu o beskonačnosti procesa proizvođenja, pa time odbacuje mogući prigovor o nemogućnosti apsolutnog objektiviranja idealnih mogućnosti, to ne znači da iz pukog pojma humanog proizlazi i živi, pojedinačni čovjek-proizvođač stvarnosti. Upravo fenomen umjetnosti ukazuje na to da je individualni ontički ustroj presudan za odnos između subjekta i estetskog predmeta, a ontički ustroj pojedinačnog čovjeka dobrim dijelom ima transcendentalni karakter, tj. dat je prije bilo kakvog životnog ili umjetničkog iskustva, te se u tome smislu može reći da je prethodno ugođen ili prirođen.

Preostaje da ustanovimo u kojoj se točki poklapaju "marksistička estetika" i ontologija umjetnosti. Oba se pristupa naime slažu oko ontološke funkcije umjetnosti odnosno Fochtovom terminologijom iskazano *ontičke misije umjetnosti*, a koja se sastoji u tome da umjetnost stvara, tj. proizvodi, nova bića. Smisao ontičke misije umjetnosti u okvirima "marksističke estetike" Focht tumači preko Marxove misli o razvitku osjećaja ljepote (Marx primjerice konstatira da tek glazba može probuditi glazbeni smisao u čovjeku) odnosno Marxove teze "po kojoj ljepota nastaje u omjeru u kojem se *čovjek opredmećuje*"[42]. Osim toga, i sam pristup fenomenu umjetnosti sa strane "marksističke estetike" načelno je ontološki, jer i Marx po Fochtovu mnijenju "na umjetnost i ne gleda drugačije nego

[41] Preko pitanja o umjetnosti može se dospjeti i do bitne problematičnosti Marxove misli uopće. Tu problematičnost, kao svojevrsnu redukciju filozofije, uviđa primjerice i T. Vereš. Usp. T. Vereš, *Filozofsko-teološki dijalog s Marxom*, str. 16–17: "Najadekvatnije ime za Marxovu misao je – da se izrazimo neizbježnom klasičnom filozofskom terminologijom – *ontološki naturalizam-humanizam*. Pod ontološkim naturalizmom-humanizmom razumijevamo misao koja vjekovnu ontološku problematiku filozofije rješava u perspektivi čovjeka kao proizvoditelja bića iz prirode u povijesni svijet. (…) Marx svodi protoetiološku i teološku tematiku filozofije na njihovu ontološko-humanističku osnovu.".

[42] I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 80.

ontološki"[43] što je zapravo "potpuno u skladu s njegovim shvaćanjem o determiniranosti sveukupne oblasti kulturne nadgradnje"[44]. Međutim, ovdje ipak treba imati na umu da u pozadini dijalektičkog materijalizma stoji misao o uvjetovanosti i ovisnosti svijesti od bića. Ta pak uvjetovanost nije drugo doli ontologijska postavka o materiji kao supstanciji i duhu kao atributu te supstancije.

Nadalje, i Franjo Marković estetici pridaje mjesto unutar filozofije kao sustava ljudske spoznaje, pri čemu filozofiju razumijeva kao jedinstvo empirijske i umske spoznaje sa krajnjom svrhom umske spoznaje apsolutnog bića.[45] Dočim je filozofijska estetika "umstvena spoznaja ljepote i divote"[46]. Markovićeva odredba estetike kao spoznaje o lijepom i uzvišenom svoju misaonu pozadinu ima u njemačkom idealizmu i njegovom centralnom pojmu onog apsolutnog. Ovdje se, dakako, prvenstveno misli na idealizam Hegela i

---

[43] I. Focht, *Put k ontologiji umjetnosti*, str. 198. Stav da je marksistički pristup umjetnosti po svojoj naravi ontološki Focht zastupa na više mjesta u svojim tekstovima. Tako primjerice u studiji o marksističkoj estetici G. Lukácsa najprije iznosi dijagnozu po kojoj Lukács funkciju umjetnosti razumijeva pretjerano gnoseološki (hegelijanski), tj. kao odraz stvarnosti. Dočim na samome kraju studije konstatira kako se i Lukács približio ontološkom smislu umjetnosti. Usp. I. Focht, *Temelji Lukačeve estetike*, str. xxxiv: "Ova velika ontološka funkcija umjetnosti po kojoj ljudski duh postiže svoju objektivnu, u materiji opredmećenu egzistenciju, to je ona druga strana umjetnosti kojoj Lukač nije stigao da posveti veću pažnju. No mi vidimo kako se Lukač, mučno i s naprezanjem, približava i njoj, gotovo plastično možemo pratiti kako se otrže od svoje ranije ograničenosti, ograničenosti na samo jedan aspekt koji nam pruža umjetnost i umijeće književnosti.". – V. Mikecin razlikuje ontološku (H. Marcuse, T.W. Adorno, A. Banfi, R. Garaudy, K. Kosik, E. Fischer) i gnoseološku (G. della Volpe, A. Hauser, B. Brecht, J.M. Lotman) struju unutar "marksističke estetike", pa shodno tome Lukácsevu estetiku određuje kao "tradicionalnu gnoseološku verziju estetike s materijalističkim predznakom". Naspram tako određene estetike te potom i umjetnosti kao odraza i odražavanja objektivne stvarnosti Mikecin smatra da umjetnost, u kontekstu Marxove misli, ima prvenstveno ontološku funkciju. Usp. V. Mikecin, *Problemi marksističkog shvaćanja umjetnosti*, str. x: "Za ovo je shvaćanje (gnoseološke estetike, op.T.Š.) strano da bi umjetnost bila ne samo forma spoznaje svijeta nego i *proizvođenje nove zbilje*, nove predmetnosti, a time i stvaranje, obogaćivanje itd. one, aristotelovskim jezikom nazvane, 'druge prirode' (povijesnog svijeta).". – Po M. Damnjanoviću ontologizam "marksističke estetike" proizlazi iz njezinog pretpostavljenog znanstveno-filozofijskog karaktera. Usp. M. Damnjanović, *Strujanja u savremenoj estetici*, str. 132–133: "I kao što je neophodno prevazilaženje takvog posebno-naučnog stava u filosofskom promišljanju, pri čemu se potvrđuje i naučni karakter marksističke estetike, tako isto se sad može zastupati teza da između deskriptivnog i normativnog dela marksističke teorije umetnosti i lepote postoji unutrašnja suglasnost koja se izražava u umetničkom *realizmu* i u estetičkom *ontologizmu*.".

[44] I. Focht, *Put k ontologiji umjetnosti*, str. 198. Postoje, međutim, i drugačija mišljenja o shemi odnosa tzv. materijalne baze i duhovne nadgradnje. Tako primjerice R. Bubner smatra da upravo preko te sheme materijalistička estetika upada u aporiju, te poprima karakter gnoseološke estetike. Usp. R. Bubner, *Estetsko iskustvo*, str. 36–37: "Na posljetku se materijalistička estetika pridržava Hegela utoliko što ona umjetnost, uz filozofiju, uvrštava među likove duha. Ona se, međutim, kritički suprotstavlja Hegelovom idealizmu time što svekoliki duh poima samo kao nadgradnju određene materijalne baze. Time ona zapada u aporiju, u sklopu koje više nije u stanju umjetnost na specifičan način razlikovati od ostalih pojava ideologije, a ipak joj pripisuje normativni moment ljepote i istine, koji ukazuje s onu stranu ideološke obmane, dapače upravo od umjetnosti očekuje razjašnjenje biti društvene prakse koja leži u osnovi nadgradnje. Na taj način estetika i u materijalističkom okviru zadobiva spoznajnu funkciju.".

[45] Vidi poglavlje "Estetika prema filozofiji i ostalim znanostima" (str. 1–42) *Razvoja i sustava obćenite estetike*. Na drugom mjestu Marković daje jednu, skoro bi se moglo reći, "fenomenološku" definiciju filozofije. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 225: "Filozofija je umstvena znanost, koja, obradjujući pojmove, štono su nastali opažanjem tvarnoga svieta i duševnosti ljudske, nastoji te pojmove dotjerati do podpunosti, koje oni još ne postigoše u posebnih stručnih znanostih".

[46] F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 40.

Schellinga koji, u razlici spram Kanta, zastupaju misao o estetičkom jedinstvu lijepog i uzvišenog. Marković, inače, ne zastupa stav svoga učitelja Roberta Zimmermanna o apriornosti estetike kao filozofijske znanosti. U povijesno-filozofijskom razdoblju koje je bilo obilježeno prijeporima o prvenstvu osjetilne ili umske spoznajne moći, tj. empirizma i racionalizma, Marković je načelno skloniji "hegelijanskom" smjeru u filozofiji kojeg tumači kao smjer posredovanja između "skrajnjim racionalizmom i skrajnjim empirizmom"[47]. Stoga Marković naspram Zimmermannova racionalističkog shvaćanja estetike kao apriorne znanosti, tj. kao apriorističkog nauka o lijepim oblicima, smatra da estetika mora uzeti u obzir područje estetičkog iskustva te time odbacuje metodičku usmjerenost estetike na sferu onog apriorno-formalnog. Po Markoviću je estetsko iskustvo pretpostavka za spoznaju estetskih formi, jer: "Ako postupamo na Zimmermannovu, to gradimo samo *logične* pojmovne *kombinacije*, a tako se ne možemo nikada primaći *ćućenju* estetičnome; gdje pak nema ćućenja, gdje nema miloćutja, tu još nema ništa estetična. Tko postupa na Zimmermannovu, taj ostaje svedjer u okrugu pojmovna, abstraktna, ter zato bezćutna mišljenja"[48].

Premda, i Marković i Focht estetiku razumijevaju prvenstveno kao filozofijsku disciplinu, ipak, prisutna je i znatna razlika u shvaćanjima ove dvojice mislioca, koja se tiče karaktera same filozofije. U osnovnim crtama ta se razlika sastoji u sljedećem: Marković pretpostavlja bitak apsolutnog bića kao svrhu i temelj života i filozofije (po Markoviću svijet kao harmonija prirode i duhe jest *najveći i najuzvišeniji umotvor, umotvor absolutnoga duha*), a nasuprot tomu Focht ne pretpostavlja božju egzistenciju, nego polazi od načelne zagonetnosti fenomena čovjeka, kozmosa i umjetnosti (problem/pitanje prapočela), te shodno tome smatra da je narav filozofije kao pojmovnog mišljenja ono po sebi samom problematično. Stoga na jednom mjestu usputno konstatira da "do današnjeg dana filozofija nije riješila nijedan jedini problem"[49].

---

[47] Isto, str. 7. V. Filipović određuje Markovićevo mišljenje kao svojevrsno kritičko filozofiranje. Usp. V. Filipović, *Franjo Marković – rodoljubni pjesnik i učitelj filozofije*, str. 15: "U toj opće prisutnoj alternativi idealizma-materijalizma te prirodnoznanstvenog naturalizma i svestranim pokušajima eklekticizma (koji se po mišljenju Markovića u svakom narodu javlja vrlo kasno, a ne na početku filozofiranja), Marković traži za početak filozofiranja školu koja će odgajati *kritički duh*.".

[48] F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 249.

[49] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 5. Focht, u najopćenitijem smislu, nema pouzdanja u snagu pojmovnog mišljenja spram osnovnih metafizičkih pitanja. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 8–9: "Konačno, uzrok da filozofija još nije riješila nijedan problem može ležati u prirodi samog mišljenja, odnosno postoji mogućnost da pojmovno mišljenje kao takvo nikad i načelno ne može uspostaviti kontakt sa realnošću ili sa predmetnošću na koju se problemi odnose, nego da intendira jedino prema svojim vlastitim pojmovima, koji, ispriječivši se poput zida između subjekta i objekta, odbijaju intenciju unatrag i ne propuštaju je do takozvanog predmeta mišljenja.". Međutim, istodobno smatra da filozofija ne smije izgubiti karakter *sistematskog* mišljenja, te da bi njezin predmet istraživanja trebao postati staro kozmologijsko pitanje o prvim počelima. Kako bi nadalje uopće i mogla pristupiti tome pitanju filozofija kao metafizika trebala bi se oslanjati na fiziku i umjetnost. S druge strane, Marković zbog vlastite filozofske pozicije nije u tolikoj mjeri skeptičan spram racionalne spoznajne

Po Markoviću estetika kao "praktična filozofija", koja se bavi procjenom onoga što u svijetu "pojavno biva", ima zadaću dovesti do pojma "plodove empirijske spoznaje o ljepoti i divoti"[50], tj. treba obraditi rezultate istraživanja različitih empirijskih znanosti (psihologija, povijest umjetnosti i književnosti, antropologija, jezikoslovlje itd.) provedenih nad estetskim predmetom i estetskim aktom. Nadalje, estetička spoznaja po Markoviću zahvaća i idealne vrijednosti. Idealne umjetničke vrijednosti osim estetičkog karaktera (ljepota) imaju i etički karakter (dobro). Štoviše, Marković pretpostavlja da su etičke vrijednosti izravno prisutne ("etično ćućenje") u svakom istinskom estetskom fenomenu te time provodi svojevrsno miješanje ontoloških razina, i to u smislu pridavanja estetičkih osobina onom etičkom, a s druge strane i preko svojevrsne identifikacije etičkih vrijednosnih sadržaja s prikazivačkim planom umjetničkog djela.[51]

S obzirom na prethodno navedenu razliku Fochtovih i Markovićevih filozofskih polazišta značajno je ipak da obojica mislioca estetiku fundiraju ontološki, tj. polaze od bitka estetskog predmeta. Međutim, kod Fochta ontološke i gnoseološke estetske vrijednosti proizlaze prvenstveno iz bića umjetnosti, dok se kod Markovića navezuju na najviše ili apsolutno bića kao prvi uzrok i "vrhovni ideal". Stoga je za prvog smisao umjetnosti proizvođenje novih bića (ontološka funkcija), a za drugog primjeren prikaz "etičkog sadržaja" u onom osjetilnom (gnoseološka funkcija).

Može se reći da Focht i Marković, a u krajnjoj liniji i Grlić, pristupaju estetskom fenomenu polazeći od estetskog predmeta ili djela (objektivistička estetika). U konačnici, međutim, Markovićevo shvaćanje umjetnosti implicira to da je umjetnička materija, tj. prikazani etički sadržaj u umjetničkom djelu, ipak neizostavan element u konstituciji istinski umjetnički lijepog (Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 32: "Nam je dakle pravom ljepotom *duševni sklad prikazan u pojavnom skladu*."). Focht je s druge strane više okrenut

---

moći, nego ju shvaća pod vidom konačnosti te ujedno zagovara ustrajnost u spoznavanju apsolutnog bića, a s obzirom na prirodnu težnju ljudskog duha za spoznajom istog. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 39: "Ljudski duh, budući da je ograničen, ne može nikad polučiti podpunu spoznaju o absolutnom duhu, pak stoga ostaje vršak ljudske spoznajne zgrade do vieka nedovršen: piramida ljudske spoznajne zgrade produljuje se u svom vršku u neizmjernost. (…) Ali ta priznaja svoje ograničenosti ne smije ljudskoga duha nagoniti na to, da bi odustajao od svoje prirodjene težnje na što podpuniju i savršeniju spoznaju.".

[50] F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 40.

[51] Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 301: "Tako se uvjeravamo, da ima dovoljno razloga *proti podpunome lučenju* etičnoga sadržaja od pukoga pojavnog oblika, kad se odredjuje bivstvo ljepote.". Valja imati u vidu da Marković pod umjetničkim djelom prvenstveno misli na pojam prikazivačke umjetnosti. Stoga pred umjetnošću stoji zahtjev za prikazivanjem *vrhovnog ideala* kao spoja istine, dobrote i krasote. Kako je pak umjetnost vezana uz područje pojavnog (lijepog) ona ne može biti neko posebno biće, ali niti "abstraktan pojam". Drugačije kazano, umjetnost je po Markoviću ontološki neautonomna. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 277–278: "Mi tvrdimo, pristajući uz Zimmermanna, da ljepota nije samosebno biće, ili ideja u Platonovu smislu; ali tvrdimo i to, da ni abstraktan pojam ne može biti nješto liepo. Idejnu bićnost ljepote ne priznajući, ne prihvaćamo ovakove definicije ili dedukcije ljepote: 'liepo je ono, što odgovara božanskome uzoru, ili što odgovara božanskoj volji'.".

pitanjima koja se odnose na strukturno-modalnu problematiku umjetničkog bića. U metodološkom pogledu Focht dakle daje prednost "formalnoj estetici" pred bilo kakvom inačicom "materijalne estetike". Ovo razlikovanje nije analogno uobičajenim podjelama unutar klasične metafizike kao što je primjerice podjela na materijalizam i idealizam, jer se naime u estetici "pitanje o primarnosti materije, odnosno duha uopće ni ne postavlja, a kamoli rješava"[52]. Fochtovo inzistiranje na ontološkoj funkciji umjetnosti približava ga, naizgled, "materijalističko-marksističkom" misaonom krugu. Međutim, Focht preko pitanja o porijeklu mogućnosti umjetnosti nadilazi materijalizam te se približava "objektivnom idealizmu".[53] Objektivne idealne mogućnosti umjetnosti (umjetničke forme) transcendentne su za estetski subjekt, ali i s obzirom na puku materijalnost materije (npr. zvučanje zvukova), međutim ne i u pogledu tzv. materijalno-fizikalnog plana umjetničkog djela.

Stoga je potrebno razlučiti Fochtovu poziciju od pozicije antimetafizičkih estetika odnosno marksističke, pa i pozitivno-znanstvene estetike. Focht kaže: "Međutim, pred čudom nastanka umjetničkog djela nalazimo se na samom izvoru rađanja bića, neposredno osjećamo kako iz Ničega klija Nešto i ovo iskustvo toliko je dragocjeno da ga nijedno drugo ne može nadomjestiti. Zato je ontologija umjetnosti možda jedina šansa da se prodre u istinski metafizičku problematiku. Umjetnost, o kojoj estetika razmišlja, također transcendira stvarnost

[52] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 39.

[53] Ova je problematika najočitija u glazbi pa ćemo stoga navesti jedno od karakterističnih mjesta na kojemu Focht opetovano ustvrđuje presudnost pitanja o porijeklu *objektivnih* mogućnosti umjetnosti. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 13: "Muzikalne mogućnosti (mogućnosti da bude muzike) predodređuju muzikalnu stvarnost, te se estetičko pitanje ne sastoji u pitanju o prirodi te stvarnosti (realne muzičke produkcije-to bi bilo pitanje historije muzike), nego otkud izviru te mogućnosti muzike, ili šta *unaprijed* čini da se samo neke od mogućih kombinacija tonova pokazuju muzikalnim.". Može se slobodno reći da Focht u određenom pogledu zastupa ontološki esencijalizam. Usp. I. Focht, *Ništa ne uzeti doslovno*, str. 309: "Za mene je nezamisliv stav da »egzistencija prethodi esenciji«, kao da nešto može egzistirati poput praznog okvira koji se naknadno može ispunjavati sadržajima, kao da nešto može egzistirati a da istodobno nije već i esencijalno determinirano; naprotiv, estetski vrijedan predmet ne mora uopće egzistirati; ali mora kvalitativno i kvantitativno biti određen.". Međutim, valja razlikovati Fochtov ontološko-estetički esencijalizam od esencijalizma kojega, primjerice, spominje M. Dessoir u svojoj *Estetici i općoj znanosti o umjetnosti*. Usp. M. Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, str. 21: "Esencijalizam želi da umjetnosti osigura sadržaj i cilj koji bi prevazilazio običnu stvarnost. Filozofska pretpostavka koju pobijaju relativizam i pozitivizam, kazuje da iza stvari stoluje nešto natčulno: svijet se ne iscrpljuje u pojavama, već posjeduje i jedan idealan sadržaj, jednu 'essentiu'.". Za U. Eca, primjerice, ontološki esencijalizam srednjovjekovnog estetičkog mišljenja sadrži jednu "idealističku napast", međutim njegovo određenje esencijalizma blisko je i Fochtovom shvaćanju ontološkog esencijalizma. Usp. U. Eco, *Umjetnost i ljepota u srednjovjekovnoj estetici*, str. 97: "Mišljenje o stvarima u terminima supstancijalne konkretnosti karakteristično je za metafiziku svetog Tome. Vidjeti u stvarima najprije supstancijalnu formu stav je aristotelovski korektan, ali ipak pod utjecajem platonovskih mentalnih navika, sklonih razaznavati *ideju* u osjetnom (ako ne protiv osjetnog). (…) Ali i u ontologiji esencija uvijek je, makar na skriven način, prisutna ta idealistička napast, zajedno s uvjerenjem kako je važnije da se neka stvar može odrediti nego činjenica da ona konkretno *jest*.".

i ide iza nje, kako u spoznaji, tako i u građenju ne-stvarnih bića–time što prikaz stvarnosti nadilazi i na njemu se kao takva ne konstituira. Ona sama je metafizična".[54]

Focht, dakle, načelno ne prihvaća intenciju negacije, ukidanja i prevladavanja estetike u ime umjetnosti odnosno reduciranja umjetnosti i umjetničkog djela na pozitivne činjenice dostupne estetičkim eksperimentalno-empirijskim istraživanjima, nego potaknut pitanjima o ontološkom statusu umjetnosti i porijeklu mogućnosti bića umjetnosti, odnosno prijepornostima oko umjetničke proizvodnje (spoznaje) i umjetničkog bića – sve u okviru svoje filozofije umjetnosti – pokušava vlastito mišljenje usmjeravati izvan okvira "ljudske stvarnosti", te time pokazati da umjetnost može pomoći u prevladavanju naše prirodne upućenosti upravo na tu stvarnost.[55]

---

[54] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 13. Na jednom mjestu Focht konstatira da već sama nesklonost suvremene filozofije spram sistematičnosti predstavlja vidljivi simptom njene ne-metafizičnosti. Usp. I. Focht, *Posljednji veliki sistem estetike*, str. 159: "Suvremena filozofija danas nije više sklona sistemima, ne samo radi toga što sve njene discipline nisu od podjednake važnosti i domašaja (da bi se svima, od metafizike do etike, podjednako bavila), već, daleko više, što je vodećim suvremenim pravcima sistem po duhu svom stran. Danas se već jasno pokazuje duhovna nadmoć triju filozofskih smjerova: logičkog pozitivizma, egzistencijalizma i marksizma. Prvi jednostrano respektira samo metode prirodnih nauka i ne želi da zalazi u metafizičku spekulaciju koja tek jedino može deducirati sistem iz jednog centra; drugi uopće ne može razviti sistem jer goli pojam egzistencije nije razloživ na kategorije; treći se plaši da je sistem zatvor u kojem će se ugušiti smisao za realno promatranje svijeta.".

[55] Tako, primjerice, Grlić u jednoj od interpretacija Marxove teze o prevladavanju metafizike ne uvodi i mogućnost drugovrsnog porijekla zakonitosti lijepog, nego suponira čovjeka kao estetski zakonodavni kriterij. Usp. D. Grlić, *Estetika IV: S onu stranu estetike*, str. 274–275: "A Marxova misao o tome da je nužno otpočeti umjetnički živjeti, revolucionirajući time i opstanak u njegovoj svakodnevnici, njegova teza da i samu proizvodnju, dakle najgrublju vezanost uz materijalno, valja podvrći zakonima ljepote, ujedno je i najzbiljskija negacija metafizike, pa stoga i same estetske znanosti.". S druge strane, A. Halder lucidno primjećuje kako je estetika metafizički uvjetovana. Usp. A. Halder, *Umjetnost i kult*, str. 20: " 'Metafiziciranju' svega ontičkog suprotstavio se dakle pokušaj da se diferirajući načini danosti zbilje i načini čovjekova ponašanja 'shvate ozbiljno' upravo kao takvi diferirajući, tj. da se apsolutno ne ukidaju. Oba naglaska, onaj na estetskom ponašanju uopće i onaj na umjetničkom produciranju i recipiranju, u svojem su pozicijskom karakteru ipak ostala određena pozicijom kojoj su se suprotstavljala.". – Ovdje možemo konstatirati da je pitanje ontološkog statusa umjetnosti zapravo centralno pitanje Fochtove filozofije umjetnosti. Usp. M. Labus, *Filozofija moderne umjetnosti*, str. 173: "Dakle, kao specijalna ontologija umjetnosti, mora omeđiti svoju regiju bitka i sebe iznova utemeljiti, povratkom svom najvažnijem pitanju: odnosu 'prema biću kao biću po sebi'. Sabiranje i spašavanje teorijske refleksije umjetnosti o samoj sebi, Focht vidi kao najhitniju zadaću i pretpostavku svakog problematiziranja umjetnosti uopće.". Usp. također Lj. Schiffler, *Ivanu Fochtu – In memoriam*, str. 6: "Kao originalni mislitelj prvenstveno ostaje Focht zapitan nad središnjim pitanjem filozofije umjetnosti kako ga u brojnim svojim teorijskim raspravama sam vidi, pitanjem mogućnosti umjetnosti, dilemama i antinomijama; postoji li umjetnost po sebi ili egzistira samo za čovjeka, ima li vlastiti supstancijalitet, svoje objektivno, o subjektu nezavisno biće?". Moglo bi se s oprezom konstatirati da Fochtov, kako ontološki esencijalizam, tako i gnoseološki realizam, predstavljaju zapravo izraze njegovog shvaćanja umjetnosti odnosno umjetničkih formi kao bića koja postoje i objektivno, tj. neovisno od "naše" svijesti. Potrebno je ipak biti na oprezu stoga, jer još nije razvidno da li je za Fochta umjetničko biće, tj. *ono umjetničko*, neovisno samo od konkretne ljudske svjesnosti ili od čiste svjesnosti (transcendentalna svjesnost). To nadalje implicira pitanje o bitstvu svijesti uopće odnosno pitanje o naravi veze svijesti i bića. Focht očito, u duhu Marxovog mišljenja, smatra da svijest uvijek jest u nekakvoj zajednici s bićem, pa je stoga izvjesno da je neovisnost od konkretne ljudske svjesnosti ona mogućnost na koju ovdje treba supomišljati (vidi bilj. 120). Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 54:"…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.". Usp. također I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 20: "Isto kao što je i svijest uvijek data u biću (Marx: svijest je uvijek svjesno biće), i ne postoji samostalno, tako i misao ne može postojati i 'izdržati beskonačan bol' kao čista misao i mora se vezati za materijalnu podlogu, svog nosioca.". – Nietzsche na početku

Premda je za Fochta umjetnička proizvodnja u određenom pogledu istoznačnica za objektiviranje ljudskog duha u stvarnosti to ne znači da umjetničke forme trebaju služiti samo za odslikavanje onog ljudskog ili ćudorednog i da im je porijeklo isključivo humano, niti da je stvarnost jedini istinski modalitet bitka umjetnosti. Biće umjetnosti se naime pojavljuje u različitim realnim i idealnim modalitetima, te u različitim kako *pojedinačnim* formama, tako i estetsko-predmetnim konkretizacijama.

---

jedne manje rasprave iznosi lijepu misao o akcidentalnosti čovjeka i njegova svijeta. Razlog zbog kojega, između ostalog, spominjemo Nietzschea leži u tomu što i Nietzsche i Focht imaju sklonost k panteistički obojenom ontološkom objektivizmu, tj. monizmu. Usp. F. Nietzsche, *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*, str.7: "U nekom zabitnom kutku svemira treperavo razlivena u bezbrojne sunčeve sustave, bilo je jednom zviježđe na kojemu lukave životinje iznađoše spoznavanje. To je bila najobjesnija i najlažljivija minuta »povijesti svijeta«; ali ipak tek minuta. Nakon nekoliko udisaja prirode skameni se zviježđe i lukave životinje moradoše umrijeti.".

2.1.2. Fochtova kritika Hegelove teze o odumiranju umjetnosti

Posebno mjesto u Fochtovim estetičkim razmatranjima zauzima Hegelova teza o odumiranju umjetnosti. Štoviše, Fochtov misaoni put u velikoj je mjeri, zapravo, teoretsko razračunavanje s ovom presudnom postavkom Hegelove filozofije umjetnosti.[56] Ovdje ćemo se stoga ograničiti samo na Hegelovu misao o odumiranju umjetnosti[57] i njezin utjecaj na pitanje o smislu umjetnosti (estetike).

U pogledu raširene predrasude o Hegelu kao navjestitelju iščeznuća umjetničke proizvodnje Focht primjećuje da Hegelovu misao ne treba "shvatiti kao da će umjetnost u budućnosti sasvim iščeznuti"[58] te potom nedvosmisleno zaključuje: "Hegelova misao, dakle, nije u tome da odumire umjetnička produkcija, njen kvalitet i konsumacija, već da odumire misija umjetnosti, njena povijesna funkcija i povijesna vrijednost"[59].

Drugim riječima, Hegel ne osporava budućnost umjetničke proizvodnje, nego shodno najvišim interesima apsolutnog duha samu umjetnost razumijeva kao formu koja je načelno prevladana. Ono apsolutno u svojoj realnoj povijesnoj razvijenosti (svjetski duh) već je, po Hegelu, zauzelo stanovište mišljenja pa je stoga i umjetnost "za nas izgubila također i pravu istinitost i životnost te je prije premještena u našu *predodžbu* nego što u zbilji potvrđuje svoju raniju nužnost i zauzima svoje više mjesto"[60]. Spoznajna forma zôra, po Hegelu, nije više

---

[56] Focht upravo u Predgovoru drugoga izdanja *Uvoda u estetiku* precizira vlastiti odnos spram Hegelove filozofije. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (2. izd.)*, str. 4: "Zato je postalo neophodno da se raščisti ne samo s Hegelovim stavom prema umjetnosti – posao koji sam započeo već sa svojom doktorskom disertacijom i nastavio ga sve do 'Tajne umjetnosti' – nego i s njegovim stavom prema prirodi.".

[57] Usp. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, str. 25: "In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.". Usp. hrv. prijevod G.W.F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 9: "Po svim tim odnosima umjetnost jest i ostaje po svojoj najvišoj određenosti za nas nešto prošlo.".

[58] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 88.

[59] Isto, str. 91. Na jednom drugom mjestu Focht daje zanimljivu opasku o karakteru umjetnosti unutar Hegelovog filozofskog sistema. Usp. I. Focht, *Šta je Hegel uistinu mislio*, str. 471: "Umjetnost tako u Hegelovom sistemu nije sačuvana kao posebna forma koja bi bila samostalna i ravnopravna s drugima. Ona je upravo samo 'ukinuta' i ono čuveno Hegelovo dvojako 'aufgehoben' nije u ovom pogledu imalo nikakvu primjenu. Hegel ne zadržava niže forme pored viših, već ih napušta; one nisu 'aufgehoben' u sebi samima, tj. nisu po sebi sačuvane i dignute na viši stepen. Umjetnost postaje 'prošlost' prepuštajući svoju ulogu religiji i filozofiji.". D. Grlić misao o odumiranju umjetnosti dovodi u vezu s pojmom razvoja duha u onom povijesnom, pri čemu se sam razvoj odvija sukladno izvanpovijesnom idealu. Usp. D. Grlić, *Umjetnost i filozofija (Odabrana djela; knj. 3)*, str. 45: "Vidimo, kako je filozof zbog *razvoja* morao postaviti *ideal*, zbog ideala je, međutim, morao u razvoju ukinuti i prevladati samu formu umjetnosti upravo u času kad je *povijesno prešla svoj ideal*. No da li je uz povijesni put umjetnosti uvijek nužno i ovakvo postavljanje ideala, ideala kojeg će sam taj povijesni put, jučer, danas ili sutra, ali principijelno uvijek jednom, sigurno i nužno, dostići i tako učiniti umjetnost prošlošću?".

[60] G.W.F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 9. Valja primijetiti kako Hegel na ovom mjestu kao da poistovjećuje pojmove prošlog i predodžbenog. Prelaženje umjetnosti u sferu neosjetilnog, tj. u refleksivno-predodžbenu sferu, predstavlja ujedno i izlaženje iz svijeta žive običajnosti. Drugačije kazano: sve naglašenija potreba umjetnosti za autorefleksijom zapravo je pokazatelj njezina povlačenja iz objektiviteta svijeta, tj. iz živog ljudskog zajedništva. K tomu, za Hegela je vrijeme klasične umjetnosti kao razdoblja prisuća istinske ljepote ionako već odavno prošlo. O Hegelovom shvaćanju pojma istinske ljepote slično misli i primjerice R.

dostatna s obzirom na apsolutnu potrebu duha da ono drugotno u cijelosti prožme mišljenjem (pounutravanje duha) te time prisvoji kao ono navlastito.[61] No, bez obzira na bitnu nedostatnost umjetnosti naspram religije i filozofije (*manifestiranje istine u osjetilnoj formi nije istinski primjereno duhu*), a koja proizlazi iz nužne povezanosti s onim osjetilnim, smisao i svrha umjetnosti i nadalje nisu poništeni. Umjetnost je pozvana "da otkrije *istinu* u formi osjetilnoga umjetničkoga oblikovanja"[62] odnosno da "prikaže" ideju preko onog pojedinačnog. Drugačije kazano, za Hegela je umjetnost podređena apsolutnoj ideji te je stoga njezina funkcija prvenstveno gnoseološka, a tek potom i ontološka.

Focht nadalje smatra da je Hegelovo panlogističko filozofijsko polazište glavna prepreka za uspostavu autonomnosti bića umjetnosti te ostvarivanja njegovih specifičnih mogućnosti (Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 104: "Da je Hegelov sistem bio panteistički orijentiran, ne bi u

---

Zimmermann. Usp. R. Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, str. 697–698: "*Istinitu* ljepotu nalazi, stoga, Hegel samo u klasičnoj umjetnosti, te je otuda i shvatljivo da u Uvodu Estetike vrijeme umjetnosti prikazuje zapravo kao 'odavno prošlo', a ono romantičko samo kao naknadni cvat…". – Ali, ako se načas osvrnemo na postmodernistički govor o smrti umjetnosti, koji je prožet idejom dekonstrukcije metafizike, čini se da je Hegel potpuno ispravno odredio buduće stanje i kretanje umjetnosti. Međutim, Hegelov sud proizlazi iz pozicije apsolutnosti duha, dočim suvremena obezglavljenost umjetnosti i umjetničke produkcije proizlazi iz nemoći dekonstruktivizma da "konstruira" princip onog umjetničkog. Focht uviđa ovu bitnu razliku, premda se u puko fenomenološkom smislu pričinja da razlike nema. Usp. I. Focht, *Estetika i moderna umjetnost*, str. 71: "Ako, dakle, umjetnosti uskoro dođe kraj, to nipošto neće biti iz Hegelovih razloga, neće se to dogoditi zato što bi ona navodno duhu postala preuska i tuđa, nego zato što je sam duh izgubio bitku. Ne zato što bi se duh uzdigao na viši stupanj, nego što je pao na najniži mogući.". – Ovdje usputno napominjemo da ni K. Marx nije bio nesklon misli o odumiranju umjetnosti, ali, naravno, u jednom savim drugom kontekstu, tj. s obzirom na proces kapitalističke proizvodnje. Marx, primjerice u *Teoriji o višku vrijednosti*, konstatira da se kapitalistička proizvodnja neprijateljski odnosi spram umjetnosti i poezije.

[61] Usp. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, str. 28: "Denn weil das Denken sein Wesen und Begriff ist, ist er letztlich nur befriedigt, wenn er alle Produkte seiner Tätigkeit auch mit dem Gedanken durchdrungen und sie so erst wahrhaft zu den seinigen gemacht hat.". Usp. hrv. prijevod G.W.F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 11: "Budući da je mišljenje bit i pojam duha, duh je na kraju krajeva zadovoljan tek kada sve proizvode svoje djelatnosti prožme mišlju te ih tako tek učini doista svojim.". Međutim, Focht na jednom mjestu kritički primjećuje da i same spoznajne forme apsolutnog duha (zor, predodžba, pojmovno mišljenje) imaju zapravo psihološko porijeklo. Time Focht samo dodatno potvrđuje svoje duboko uvjerenje o gnoseologijskom karakteru Hegelove filozofije. Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 124: "Jer, umjetnost je najniža zato što se služi zorom, religija je iznad nje zato što je njena forma predodžba, a filozofija je na vrhu zato što apsolut spoznaje kroz pojam. Ovdje je skriven kao pretpostavka redosljed psihičkih oblika – zor, predodžba, pojam.". O nedostatnosti onog umjetničkog u Hegelovoj filozofiji slično primjećuje i D. Grlić. Usp. D. Grlić, *Estetika III: Smrt estetskog*, str. 226: "Povezavši umjetnost nerazdvojno s onim osjetilnim, Hegel je, upravo u tom osjetilnom – kako u čitavoj svojoj filozofiji, tako i u estetici – iznašao bitno ograničenje, vezanost uz konkretni lik, neapsolutnost takvog načina spoznaje apsoluta.".
Pored toga Focht na jednom mjestu dovodi u pitanje Hegelov pojam "pounutravanja duha" i to s obzirom na prirodu veze toga pojma s filozofijom. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 226: "Šta znači ono 'pounutravanje duha', koje po Hegelu toliko napreduje da već u romantičarskoj fazi napušta umjetnički medij kao nepodesan da mu služi? Kako je kod Hegela riječ o 'apsolutnom duhu', a ne o ljudskom, ovo progresivno 'pounutravanje' može značiti samo sve veću apstraktnost, koja, oslobodivši se svega predmetnog ('drugog', materijalno izvanjskog), sama prelazi u maksimalnu konkretnost – krajnja faza čitavog razvoja duha: jedinstvo subjekta i objekta. No ne prelazi li upravo moderna *umjetnost* (a ne filozofija) taj put, nije li se oslobodila predmetnosti kao 'drugobitka', dovela do apstrakcije i poslije nje, u naše vrijeme, i do 'konkretnosti' (konstruktivizma).".

[62] G.W.F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 49.

njemu umjetnost našla tako podređeno mjesto, kao ovako, kad je panlogistički."). Tako primjerice Hegelova razdioba umjetnosti na tri posebne forme, a koja počiva na odnosu osjetilnog i neosjetilnog (lik i ideja), predstavlja svojevrsno ontološko ograničavanje i potvrđivanje gnoseološke funkcije umjetnosti.[63] Focht konstatira da se u pozadini Hegelova shvaćanja umjetnosti krije problem odnosa općeg i pojedinačnog, te primjećuje da Hegel "daje jedno platonističko-realističko rješenje"[64] toga problema. Hegel u ontologijskom pogledu, po Fochtovu mišljenju, polazi od ideje (pojma) i njezine imanentne potrebe za razdjeljivanjem (otuđivanjem) u pojedinačna bića. Ovo Hegelovo metafizičko polazište proizvodi negativne konotacije za umjetnost i umjetnička djela odnosno umjetnosti se time pridaje niže gnoseološko i ontološko mjesto unutar cjelokupnog filozofijskog sistema. Međutim, kada " umjetnost ne bi bila cijepanje općeg na pojedinačne stvari, nego, naprotiv, prikazivanje općeg u pojedinačnom, tada ona ne bi pala na gnoseološkom ispitu"[65].

Focht u svome kritičkom pristupu polazi dakle od Hegelove ideje filozofijskog sistema kao onto-logičkog sistema apsolutnog znanja[66], jer upravo ideja takvog sistema i uvjetuje podređeno mjesto umjetnosti u sistematici apsolutnog duha, a to u konačnici završava svojevrsnim "prevođenjem" estetike u gnoseologiju. Focht, načelno gledano, kritiku Hegelova logičko-metafizičkog ishodišta filozofije poduzima na pozadini Marxove kritike Hegela. U osnovnim crtama ta se kritika može svesti na pitanje odnosa mišljenja i bitka, odnosno, na problematiku idealističkog "zamjenjivanja" procesa spoznajnog prisvajanja onog konkretnog s procesom njegova nastajanja (Hegel) i materijalističkog "objektivizma" po kojemu pak ono konkretno nastaje neovisno od svijesti, tj. po kojemu svijest jest bitno određena konkretnim (Marx primjerice u *Njemačkoj ideologiji* ustvrđuje da život određuje svijest, a ne obratno).[67]

---

[63] Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 102: "Tako je Hegel morao umjetnost pretežno gnoseološki tretirati, jer mu je samo *spoznaja* duha bila najbitnija stvar, pa prema tome i činjenica u kolikoj mjeri i u kakvom obliku joj umjetnost može poslužiti.". Za F. Markovića je Hegelova razdioba povijesnih formi umjetnosti zapravo neprimjerena historijskoj zbilji umjetnosti. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav općenite estetike*, str. 188: "Ta Hegelova razdioba umjetnosti po poviestnom razvoju njihovu ne odgovara istini poviestnoj. Simboličkih umotvora ima i u klasičnom doba i u kršćanskom, romantičnom. Po tom, a i po drugih još činjenicah uvjeravamo se, da se zbiljski razvoj poviestni ne vlada po onom dijalektičnom razvoju ideje, kako to hoće Hegel…".

[64] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 154.

[65] Isto, str. 155.

[66] Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 15: "U filozofskom sistemu, u kojem samo logos može biti puna istina i puna stvarnost, umjetnost može zauzeti samo usko mjesto, jer je očito da ona nije logos. U sistemu u kojem sve vodi logosu kao svom krajnjem cilju umjetnost može ispuniti svoje određenje samo kao prelaz.".

[67] Teorijsko porijeklo kritike Hegela Focht ne skriva, nego se štoviše izravno referira na Marxa. Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 103: "Marx je ingeniozno otkrio, kako je Hegel pao u zabludu time što je proces u kojem mi putem spoznaje prisvajamo konkretno, zamijenio sa procesom postanka i razvitka samog konkretnog. Tako je proces spoznavanja projicirao u proces ostvarenja duha.". Istu misao Focht ponavlja i u *Uvodu*. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 203: "Marx je u svojoj kritici Hegela utvrdio kako je Hegel pobrkao put kojim mišljenje dolazi do spoznaje o konkretnom sa procesom nastanka samog konkretnog.". Problematika odnosa mišljenja (svijesti) i bitka

Drugim riječima, Focht smatra da je Hegelova misao o nužnosti razvijanja pojma iz sebe samoga u realni objektivitet, još uvijek, jedna nedovoljno potkrijepljena filozofska misao o identitetu mišljenja i bitka.

Ali, nije samo *pojam* i njegovo samorazvijanje ono što je po Fochtu problematično u Hegelovoj filozofiji. Focht iznosi misao da je većina Hegelovih temeljnih kategorija zapravo iracionalna te, pozivajući se ujedno na F.T. Vischera, konstatira kako: " …Hegel čitav svoj racionalistički provedeni sistem gradi na, u biti, iracionalnim kategorijama, kao što je prije svega »der Geist« - Duh s velikim D"[68]. Međutim, ovdje treba primijetiti da Hegel zapravo niti ne iznosi razumske razloge za objektivaciju pojma u realitet, nego polazeći od strukturnih momenata pojma konstatira *nužnost* odvijanja procesa otuđivanja pojma u ono drugotno u kojemu onda putem refleksije zadobiva realni sadržaj odnosno uspostavlja samog sebe kao totalitet ili ideju.[69]

Naspram Hegelova shvaćanja ljepote kao jednog od modusa postojanja istine, i to svakako nedostatnog s obzirom na apsolutno mišljenje, Focht ljepotu tumači ontološki kao "jedini način na koji istina može postojati, jer samo ljepota, zahvaljujući svom materijalnom nosiocu, može istini pridati realno biće"[70]. Time umjetnost "uspostavlja živo jedinstvo istine i

---

predstavlja zapravo bitno mjesto razlikovanja filozofijskog materijalizma i idealizma. Materijalizam naime pridaje prednost "hiletičkom bitku" nad mišljenjem, a idealizam polazi od onog idejnog. Iz toga nadalje proizlazi materijalistička postavka o potrebi svladavanja i opredmećenja bitka pomoću svijesti, dok s druge strane idealizam pretpostavlja jedan hijerarhijski ustrojen sustav duha koji već po sebi jest bitak, tj. koji u potenciji ili idealitetu sadržava sve bitne odredbe predmetnog bitka. Usp. G. Lukács, *Osebujnost estetičkoga*, str. 208–209: "Za materijalizam je prioritet bitka prije svega utvrđivanje činjenice: postoji bitak bez svijesti, ali ne postoji svijest bez bitka. Odatle ipak ne slijedi nikakvo hijerarhijsko podređivanje svijesti pod bitak. Naprotiv, taj prioritet i njegovo konkretno teoretsko kao i praktičko priznanje po svijesti stvara istom mogućnost da se bitak pomoću svijesti realno svlada. (…) Radikalno drukčije mora ocrtati svoju sliku svijeta filozofski idealizam. Nisu to realni i promjenjivi odnosi sila koji u životu stvaraju časovitu nadmoć ili podložnost; već je unaprijed utvrđena hijerarhija onih svjesnih potencija koje ne samo da proizvode i sređuju predmetnosne oblike i odnose između predmeta već su također međusobno hijerarhijski stupnjevane.".

[68] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 91. Usp. također nav. dj., str. 94: "Unatoč, dakle, činjenici da su sami temelji hegelijanskog načina mišljenja iracionalni, taj način ima smjelosti da umjetnosti zamjera iracionalnost.".

[69] Usp. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, str. 103: "Denn der Geist, ehe er zum wahren Begriffe seines absoluten Wesens gelangt, hat einen in diesem Begriffe selbst begründeten Verlauf von Stufen durchzugehen, und diesem Verlaufe des Inhalts, den er sich gibt, entspricht ein unmittelbar damit zusammenhängender Verlauf von Gestaltungen der Kunst, in deren Form der Geist als künstlerischer sich das Bewußtsein von sich selber gibt.". Usp. hrv. prijevod G.W.F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 63: "Jer duh, prije no što dospijeva do istinskog pojma svoje apsolutne biti, mora proći kroz odvijanje stupnjeva koje je utemeljeno u samome pojmu, a tome odvijanju sadržaja što ga daje samome sebi odgovara izravno s time povezano odvijanje oblika umjetnosti u kojima duh kao umjetnički daje svijest o samome sebi.". D. Barbarić također primjećuje da u pozadini Hegelova sustava stoji načelo nužnosti kao noseće načelo njegova mišljenja. Tako je primjerice i Hegelova teza o umjetnosti kao prošlosti samo posljedica ishodišnog načela sistema. Usp. D. Barbarić, *O jedinstvu i raščlambi umjetnosti*, str. 91: "Sporni i mnogo raspravljani Hegelov stav o umjetnosti koja 'u pogledu svojeg najvišeg određenja za nas jest i ostaje onim prošlim' neizbježna je posljedica njegova ishodišnog načela o nužnom hodu povratku duha u vlastitu unutarnjost, odnosno idealnost.".

[70] I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 22. O Fochtovom poimanju ljepote, a s obzirom na Hegela također vidi I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 165–166. M. Labus također primijećuje kako je za modernu umjetnost presudna ontološka funkcija ljepote. Usp. M. Labus,

stvarnosti"[71]. Kako smo prethodno napomenuli Hegel zadaću umjetnosti prvenstveno shvaća kao osebujno *prikazivanje* istine u onom osjetilnom. Umjetničko bi djelo kao svoj sadržaj trebalo imati ideju odnosno trebalo bi biti *prikaz* općeg u onom pojedinačnom. Stoga je umjetničko djelo kao spoj ideje i materije po Hegelu neprimjereno za cjelovitu spoznaju istine, jer pomiješanost ideje s onim osjetilnim proizvodi nejasnu spoznaju. Estetičko spoznavanje spada dakle u nižu spoznajnu sposobnost (*gnoselogia inferior*).

Ali, ako umjetnost "preko individualnog pokazuje općost"[72] odnosno ako može "opće utisnuti u pojedinačno"[73], onda opće nije tek djelomice (kao ono unutarnje) prisutno u djelu, nego kroz oblikovanje umjetničke materije u "cijelosti" prelazi (umiješava se) u ono pojedinačno, tj. zadobiva specifičnu ontičku težinu time što postaje umjetničko biće. Redukcija onog općeg na spoznajni sadržaj predstavlja znatnu poteškoću u svim idealističkim estetikama.

Focht, nadalje, smatra da primjerice apstraktna umjetnost kao ona umjetnost koja "upravo refleksijom tek stvara svoj predmet, i naknadno doživljaj"[74] predstavlja dokaz da umjetnička spoznaja može biti i racionalna, a ne samo priprema, tj. predstupanj, za više oblike spoznavanja. Jasno je da iza toga, zapravo, stoji Fochtovo neprihvaćanje stroge *racionalističke* razdiobe spoznajnih sposobnosti formulirane još i kod Baumgartena, a koja na pozadini ideje o načelnoj različitosti osjetilnog i ne/nadosjetilnog dijeli ljudsku moć spoznavanja na nižu ili estetsku (zamjedba) i višu ili intelektualnu (razum).

Po Fochtu, dakle, postoji nekoliko momenata u Hegelovu filozofijskom sistemu koji uvjetuju mjesto i značenje estetike. Prvi moment je Hegelova postavka o nužnosti otuđivanja ideje u ono osjetilno po kojemu estetika poprima panlogički karakter odnosno njen predmet nije biće umjetnosti, nego apsolutna ideja i njezino sudioništvo u umjetničkom djelu. Nadalje, za Hegela je umjetnička spoznaja niži oblik spoznavanja i to zbog pomiješanosti s onim osjetilnim, stoga bi se i estetika trebala ukinuti u filozofiji odnosno uzdići na rang pojmovnog

---

Umjetnost i društvo: ontološki i socio-antropološki temelji suvremene umjetnosti, str. 27: "Za umjetničko biće moderne umjetnosti, u eminentno ontološkom smislu, ljepota je nužna da bi se biće umjetnosti razlikovalo od svih drugih bića, načina postojanja, no ljepota u modernoj umjetnosti više nije dovoljna.".

[71] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 155.

[72] Isto, str. 156.

[73] Isto.

[74] Isto, str. 158. Usp. također I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 28: "Neposrednost u umjetnikovom načinu doživljavanja, u načinu izražavanja i u načinu primanja tog doživljaja – sve više iščezava. Na njeno mjesto stupa refleksija, misli i pojmovi, kao posrednici na našem putu ka stvarnosti.". – Filozofijski racionalizam je, u općenitom smislu, izvorište razlikovanja i vrednovanja osjetilnosti i racionalnosti. Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 12: "Racionalistička estetika je svojim oštrim razlikovanjem razuma od čulnosti nužno upućena na to da umjetnost ne samo veže za jedan čulni način odnosa prema svijetu već da joj time prida manju spoznajnu vrijednost. Štoviše, nošena ovako idejom racionalnog spoznavanja, ona u svemu što nije ratio može otkriti samo sensus, u sensusu samo nesavršen aparat spoznavanja, pa prema tome i u umjetnosti samo jedan oblik spoznaje, i to niži.".

mišljenja. Na kraju stoji i Hegelova misao o povratku ideje iz vlastitoga drugobitka što samo potvrđuje Hegelovo osnovno idealističko usmjerenje, a koje istom uvjetuje potrebu za nadilaženjem umjetnosti.

Focht ipak ne osporava povezanost i dosljednost Hegelova mišljenja i filozofijskog sistema, nego pod vidom pitanja o karakteru onog apsolutnog, odnosno pitanja odnosa subjekta i objekta, pokušava objasniti fenomen umjetnosti kako s obzirom na objektivitet bića umjetnosti, tako i s obzirom na fenomen ljudskog subjektiviteta i potrebe za realizacijom u onom umjetničkom.[75] U pozadini Fochtovih teoretskih nastojanja oko pojma umjetnosti i svrhovitosti estetike jest zapravo njegovo shvaćanje filozofije. Focht za ishodišnu osnovu filozofije ne postavlja niti racionalne metafizičke kategorije, a niti pozitivno-znanstveni fakticitet, nego polazi od ideje filozofije kao sistematskog mišljenja ("ono hegelijansko" u Fochtovu mišljenju), kojim se propituje *prapočelo* odnosno porijeklo mogućnosti bićâ. Filozofijsko propitivanje o prvom počelu trebalo bi se odvijati tako da se ne zanemaruju niti metafizičke postavke, a niti znanstvene spoznaje, čime Focht u metodološkom smislu dolazi u blizinu Markovićeva shvaćanja filozofije kao sustava koji izmiruje empirizam i racionalizam.

Gledano s druge strane moglo bi se reći da Fochtovo misaono ishodište ima i svojevrsni "hipermetafizički" karakter, jer je zapravo položeno onkraj klasičnih metafizičkih kategorija kao što su primjerice svrha, supstancija, kauzalitet, nužnost odnosno pojam bića uopće. Stoga je Fochtova filozofija, te shodno tome i filozofija umjetnosti, u svojoj temeljnoj nastrojenosti zapravo svojevrsno nasljedovanje grčkog (kozmologijskog) mišljenja. Ovo pak filozofsko nasljedovanje ne treba shvaćati kao puko oponašanje, nego kao produktivno

[75] Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 168: "Budući da se radi o apsolutnom duhu, rješenja Hegelova su jedino moguća. No, kad bi se umjetnost posmatrala kao ostvarivanje ljudskog duha, ovo opredmećivanje predstavljalo bi upravo nezamjenjivu prednost. Time što se povezuje s materijalnošću, ljudski duh dolazi do svog punog objektivnog bitka.". Ovdje možemo primijetiti da je primjerice i Schellingova *pozitivna filozofija* svojevrsno obračunavanje s Hegelovim apsolutnim idealizmom. O tome govori i M. Cipra u Predgovoru hrvatskom izdanju Schellingove *Filozofije umjetnosti*. Usp. M. Cipra, *Predgovor hrvatskom izdanju*, str. viii: "Između filozofije umjetnosti i filozofije mitologije i objave Schelling će još nekoliko puta počinjati utemeljenje filozofije. Najprije je to faza 'pozitivne' filozofije, pod kojim se naslovom Schelling obračunava s Hegelom i njegovim sistemom apsolutnog idealizma. Ono što nedostaje Hegelu jest moment egzistencije, ne onog **što** jest, nego onoga **da** jest, to je pitanje: zašto uopće jest nešto, a ne radije ništa?". – Čovjekova potreba za objektiviranjem onog idealnog po sebi i jest nešto metafizično ili "božansko". Stoga bi se moglo reći da je Fochtovo poimanje umjetnosti kao objektiviranja ljudskog duha, u svakom slučaju, bliže Schellingovom shvaćanju o analognosti božjeg i ljudskog stvaranja (genijalnost) odnosno o "božanskom porijeklu" umjetnosti, nego Hegelovoj ideji o umjetnosti kao nužnom (i nižem) momentu u samorazvoju apsolutnog duha. Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 60: "Za Schellinga genijalni umjetnik ima u sebi nešto božansko, a sam bog je umjetnik: svijet je božansko umjetničko djelo. Svijet se mora i predočavati i spoznavati kao umjetničko djelo, jer on to i jeste u svojoj skrivenoj suštini. Ovo nije samo približna analogija; postoji identitet između božjeg stvaranja svijeta i umjetnikovog stvaranja djela.".

preuzimanje misli o identitetu mikrokozmosa i makrokozmosa odnosno kao razvijanje te misli unutar cjeline koju sačinjavaju fizika, metafizika i umjetnost, tj. estetika.[76]

[76] Usp. I. Focht, *Glazba i gljive padoše nam s neba*, str. 196: "Fizika se poklopila s prastarom metafizikom, Heisenberg s Pitagorom, atomistika s budizmom: učvrstilo se uvjerenje da je sveukupna materija produhovljena, i da je zapravo svejedno od kojeg se problema pošlo, uvijek se mora doći do svih samo ako se ne zastane na jednoj stepenici spoznaje i ako čovjek pokaže spremnost i otvorenost da se i dalje pita i povlači sve konzekvencije koje se same nameću.". Usp. također I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 182: "Zanimljivo je da otkrića u kosmosu do kojih se danas dolazi matematičkim, teorijsko-fizičkim i astronomskim putem – a koja nalaze svoju primjenu i u temeljima dobre naučne fantastike – na samo da često ne proturječe slici kosmosa u starim civilizacijama, mitološkim i spekulativnim predodžbama osobito orijenta nego ponekad i u više pogleda pokazuju frapantne sličnosti.". Fochtovo okretanje k počecima filozofije ujedno donosi i njegovo shvaćanje razvoja filozofije uopće. Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 181: "I zapadno-evropska filozofija krenula bi sasvim drugim putem i došla do sasvim drukčijeg karaktera da u njoj početni plodni orijentalni utjecaj nije bio prigušen već u prvim začecima. Jer, i o čovjeku, do kojeg nam je od Sokrata tako mnogo i vruće stalo, znali bismo možda danas mnogo više da je kosmologijski aspekt imao vremena da sazre, da smo iz njegova neskučenog vidokruga ugledali čovječanstvo kao djelić, a ne centar kosmosa.". Ovdje treba napomenuti da Focht odnos fizike, metafizike i umjetnosti još uvijek shvaća iz pozicije filozofije (metafizike), a naspram suvremenog prevladavajućeg shvaćanja fizike i estetike kao matematiziranih tehničkih znanosti. Usp. M. Bense, *Estetika*, str. 242: "Ni fizika ni estetika ne mogu se sada više shvaćati kao metafizička znanost, koje bi smisao bio u tome da nadiđe horizont zbilje, transcendira ga, kako se kaže filozofijskom terminologijom. Ali, kao i fizika, i *estetika je tehnička znanost*.". Na istome mjestu Bense konstatira da je moderna estetika "prešla sa teorije bitka na teoriju znakova" odnosno s "ontologije na semantiku". Drugačije kazano, za Fochta je filozofija, u određenom smislu, "induktivna metafizika". Ovakvo shvaćanje filozofije prisutno je primjerice i kod Đ. Arnolda. Usp. D. Barbarić, *Gjuro Arnold*, str. 133: "Njemu je pak, u skladu s neposrednim učiteljem Lotzeom i posrednim Herbartom, do izgradnje svojevrsne induktivne metafizike, naime do znanstvene filozofije koja počiva na cjelini prirodoznanstvenog, ali i sveukupnog ostalog, prije svega duševnog i socijalnog iskustva.". – F. Marković na jednom mjestu iznosi zanimljivu opasku o odnosu estetskog sviđanja i fenomena pravilnosti, ali ta se njegova opaska tiče zapravo pitanja identiteta makro i mikro kozmosa. Naravno, i Marković, kao uostalom i Arnold, prisvaja Herbartov filozofijski nauk i to, između ostalog, u pogledu metodološkog uvođenja onog realnog, tj. iskustva, u okrug filozofije. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 301: "Zašto se pak onakova pravilna zakonost u fizičkih pojavih i predmetih, i zašto se onakovi pravilni pojavi i predmeti *ugodno* doimaju naših osjećala a *prijatno* naše očutljive sviesti, tomu uzrok ne možemo naći drugi, nego ovaj: *svemir je tako uredjen*, da se fizička vanjština podudara s našom psihičnom nutarnostju, i obratno, naša tjelesna i duševna narav u takovoj je prikladnoj (kongruentnoj) medjusobici s fizičkom vanjštinom, da naša sviest ćuti i spoznaje tu prikladnost kao sklad, kao harmoniju, kao milje.". U konačnici, možda je Focht zapravo "spinozist" kojemu supstancija kao *Deus sive Natura* predstavlja *neosobnu* jednotu materije i duha, pri čemu kao noseće filozofsko pitanje preostaje pitanje nastanka pojedinačnih bića odnosno pitanje razloga nastanka onog pojedinačnog. Tako, primjerice, Schelling preko pojma božanske imaginacije, odnosno fantazije, kao moći koja sintezom onog apsolutnog i onog ograničenog proizvodi pojedinačna bića, objašnjava nastajanje života. Upravo stoga umjetnost i ima uzvišeno mjesto u Schellingovom filozofskom sistemu, a to je onda i u najvećoj blizini s Fochtovim poimanjem značaja filozofije umjetnosti. Usp. F.W.J. Schelling, *Filozofija umjetnosti*, str. 30: "Ali život i mnogostrukost, ili u opće **posebnost** bez ograničenja upravo jednoga, jest izvorno i po sebi ostvarivi su samo načelom božanske imaginacije ili, u izvedenom svijetu, samo fantazijom, koja svodi zajedno apsolutno i ograničenje te u posebno ugrađuje svu božanstvenost općenitoga. Time biva univerzum napučen, prema tom zakonu struji iz apsoluta, kao upravo jednoga, život u svijet; prema istom zakonu tvori se opet u refleksu ljudske snage uobrazilje univerzum u jedan svijet fantazije, kojemu sveudiljni zakon jest apsolutnost u ograničenju.".

2.1.3. Estetika kao samostalna znanost

Premda u estetici kao filozofijskoj grani postoje imanentni poticaji za autonomijom neophodno je ipak takve poticaje razlikovati od pokušaja zasnivanja estetike kao pozitivne, eksperimentalne znanosti. Tako primjerice Hegel u uvodnom dijelu *Predavanja iz estetike* prilikom eksplikacije mogućih znanstvenih pristupa umjetnosti razlikuje empirijski, tj. povijesno-umjetnički i teorijsko-refleksivni pristup fenomenu umjetnosti. Po Hegelu filozofijski pojam lijepoga "mora u sebi posredovano sadržavati oba navedena ekstrema, sjedinjujući metafizičku općost i određenost realne posebnosti".[77] Estetika bi, dakle, prilikom razmatranja estetskoga fenomena trebala podjednako imati u vidu i realna umjetnička djela, ali i "metafizičke pretpostavke" same umjetnosti. Jedna istinski "autonomna" estetika obuhvaća dakle, kako područje istraživanja estetsko-umjetničkih fenomena, tako i područje u kojemu se propituju ontološke i gnoseološke pretpostavke tih fenomena.

Nicolai Hartmann u razlici spram Hegelova zahtjeva za prisustvom onog općeg u pojmu lijepoga naglašava presudni značaj posebnog (estetski predmet) i njegove zakonomjernosti za pojam lijepoga.[78] Hartmann time ne negira ono opće, nego moment općosti shvaća kao gnoseološku (kategorijalno-konstitutivnu) pretpostavku nastajanja estetskog predmeta, pri čemu sama ta pretpostavka proizlazi iz realnog predmeta spoznaje. Naime, Hartmannovo razumijevanje onog općeg u području estetike proizlazi iz njegovog mnijenja o načelnoj nemoći estetike da apriorno domisli "metafizičku općost". No, oba estetička pristupa zapravo ne razdvajaju teoretsku refleksiju o umjetničkom biću od "poznavanja" i "znanstvene upućenosti" u njegovu realnu egzistenciju, a u estetičkim razmatranjima polaze također od onog lijepog kao centralnog pojma.

Focht smatra da estetika kao pozitivna znanost prvenstveno nije filozofijski utemeljena, ali s druge strane uviđa da se ni klasična estetika i njen pojam ljepote ne mogu više nositi s fenomenom suvremene umjetnosti.[79] Zablude estetičkog znanstvenog pozitivizma

---

[77] G.W.F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 19–20. Usp. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, str. 39: "…muß die beiden angegebenen Extreme in sich vermittelt enthalten, indem er die metaphysische Allgemeinheit mit der Bestimmtheit realer Besonderheit vereinigt.".

[78] Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 3.: "Bitsvo lijepog u njegovoj jedinstvenosti kao posebnoj estetičkoj vrijednosnoj sadržini, ne leži u njima [općim zakonima, op. T.Š.], nego u posebnoj zakonitosti jedinstvenog predmeta.". Hartmannova *nova ontologija* predstavlja svojevrsni metodički obrat s obzirom na tradicionalnu metafiziku. Hartmann naime problematiku kategorija bitka pokušava sagledavati iz pozicije realnog predmeta spoznaje, a ne iz apriorne spoznajno-formalne pozicije supstancijalnih formi. Usp. N. Hartmann, *Novi putovi ontologije*, str. 248: "Kategorije o kojima nova ontologija raspravlja nisu dobivene ni definicijom općenitoga ni izvođenjem iz neke formalne tablice sudova, nego su crtu po crtu saznate od realnih odnosa.".

[79] Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 5: "Sada nailazimo uglavnom na izolirana estetička razmatranja pojedinih problema, koji, izolirani, najčešće nemaju svoje filozofske temelje. S druge

Focht pokazuje na primjerima psihologizma, fizikalizma i komparativne estetike, dočim tzv. općoj znanosti o umjetnosti (*Allgemeine Kunstwissenschaft*) priznaje određene teorijske doprinose i to s obzirom na rezultate istraživanja u pojedinim umjetničkim područjima. Međutim, i opća znanost o umjetnosti po Fochtu je zapravo filozofijski nefundirana.

Psihologizam kao znanstveno usmjerenje, po Fochtu, ima svoje porijeklo u spoznajno-logičkoj sferi. Stoga, pozivajući se na A. Pfändera, Focht konstatira: "Kao što je za psihologiste logika zapravo psihologija realnog mišljenja kao procesa, tako je estetika psihologija doživljavanja kao realnog osjećanja ugode ili neugode."[80]. Psihologisti, načelno gledano, estetske fenomene tumače polazeći od subjektivnog mišljenja i doživljavanja te tako zanemaruju strukturu estetskog predmeta i *objektivna* značenja koja proizlaze iz te strukture. U konačnici psihologizam kao estetička teorija dovodi i do zaključka da se cjelokupan odnos spram umjetnosti i umjetničkog djela može utemeljiti u receptivnom estetskom aktu odnosno osjećaju ugode i neugode. Osnovnu aporiju psihologizma Focht vidi u tome da "on nije u stanju da utvrdi razliku između estetskih doživljaja i drugih osjećaja ugode i neugode"[81].

---

strane rađa se jedan svakim danom sve snažniji pokret protiv estetike kao takve, kao nauke. Taj pokret se naziva filozofijom umjetnosti, odnosno ontologijom umjetnosti. Ako i pristalice tog pokreta ostanu kod naziva estetika, oni to čine većinom radi toga što je taj termin već historijski uveden i poznat široj publici. Ali u tom slučaju oni ga pune drugim sadržajem, odnosno ne smatraju estetiku naukom o lijepom.".

[80] I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 92. Inače, Fochtova rasprava *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost* u cijelosti je prožeta kritikom formalne logike odnosno njene utemeljenosti u psihologizmu i subjektivizmu. Naspram psihologizma formalne logike Focht zastupa ontologijski pristup onom logičkom, tj. pokušava dokazati ispravnost postavki tzv. sadržajne logike. Pri tome u raspravi polazi od kategorija modaliteta kao središnjih kategorija logike. Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 75: "Teorije koje distinguiraju modalne oblike suda prema stupnju izvjesnosti kojim se postavljaju, nužno imaju psihologistički karakter, pa i kad im inače osnove čitavog sistema nisu psihologističke, što više, čak i kad su antipsihologističke.".

[81] I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 92. Jedan od najistaknutijih predstavnika psihologizma i empirizma u estetici je G.T. Fechner. Fechner je zastupao tzv. "estetiku odozdo" koja polazi od iskustva i počiva na eksperimentalnom pristupu fenomenu umjetnosti. U knjizi *Vorschule der Aesthetik* Fechner već u prvom poglavlju provodi razlikovanje estetike odozgo (*von Oben*) i estetike odozdo (*von Unten*). Usp. G.T. Fechner, *Vorschule der Aesthetik (erster theil)*, str. 2–3: "Drugi put, međutim, put odozdo, barem daje ili obećava jednu neposredno jasnu orijentaciju ne samo u pojmovnom polju, koje je podređeno području sviđanja i nesviđanja, nego također i o razlozima sviđanja i nesviđanja onog pojedinačnog i konkretnog…". Fechnerov psihologijski subjektivizam Focht kritizira polazeći od slučajnosti subjektivnih asocijacija. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 24: "Fechner, da ostanemo kod primjera, svu umjetnost svodi na izvore umjetničkog uživanja, ali i ovo uživanje tumači pomoću asocijacija: asocijacijâ prostora, asocijacijâ značenja, asocijacijâ fiziološke vrste. Tako te asocijacije odvode 'uživaoce' umjetnosti od umjetničkog momenta umjetnosti na stranputicu, a Fechnera navode da umjetnost tumači pomoću nečeg što ona nije – prepuštajući sveukupno estetičko pitanje slučajnosti subjektivnih asocijacija.". Za D. Grlića Fechnerova je estetika krajnje upitna. Usp. D. Grlić, *Estetika IV: S onu stranu estetike*, str. 30: "Nemoguće je Fechnera korigirati u detalju, pokušati osuvremeniti neke njegove pokuse, jer ni jedan jedini pokus, ni jedan jedini princip i ni jedan rezultat nema ama baš nikakve veze s bilo kakvom ozbiljnijom estetikom.". F. Marković pak napominje da je Fechner "zaslužni osnivač psihofizike". Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 214: "*Fechner* (od g. 1801. do 1887.), zaslužni osnovnik psihofizike, pisa znatno za estetiku djelo: Pripravni nauk ('Vorschule') estetike, (dvie svezke), posve na induktivnom temelju, ali uzdižući se do monističkoga priznavanja jednake vriednosti i sadržaju i obliku estetičnome.". Ponešto drugačiji pogled na cjelinu Fechnerovog djela kao "vizionarske kozmologije" i "fantastične biologije" iznosi R. Arnheim u knjizi *Novi eseji o psihologiji umjetnosti*. Premda Arnheim šire promatra Fechnerova razmatranja, ipak, mora konstatirati načelnu slabost takvoga pristupa

Redukcijom fenomena umjetnosti na puki estetski akt, tj. na razinu puke emocionalnosti (ugode), estetika gubi iz vida kako ontološku funkciju umjetnosti, tako i viši, metafizičko-duhovni sloj umjetničkog djela. Focht stoga zaključuje: "S onu stranu ugode i neugode radi se o čitavoj jednoj izgradnji svijeta putem umjetnosti, o čemu psihologizam i ne sluti.".[82]

Kritiku psihologizma Focht poduzima i preko estetike odnosno filozofije glazbe. Stoga posebno naglašava značaj bečkog estetičara glazbe E. Hanslicka i njegovu estetiku onog specifično glazbenog. Hanslick estetičkim načelima glazbenog romantizma suprotstavlja shvaćanje o autonomnosti glazbe i glazbenim formama kao onom glazbeno lijepom. Focht primjećuje da Hanslick psihologijskom subjektivizmu tzv. "estetike osjećaja" (*Gefühlsästhetik*) suprotstavlja estetiku forme kao estetiku onog glazbeno lijepog, te time otvara put organičko-dinamičkom shvaćanju glazbe koje se onda nadalje razvija u okvirima fenomenološke estetike glazbe.[83]

Nemoć estetičkog psihologizma očituje se nadalje i kao potreba za psihofizikalnim objašnjenjem umjetničkog fenomena. Metodološko prelaženje iz subjektivne sfere u objektivnu fizikalnu sferu umjetničke materije predstavlja daljnji pokušaj prevladavanja jednodimenzionalnosti unutar psihologijskog pristupa umjetnosti. Premda je ono fizikalno nosilac duhovnog u realnom umjetničkom djelu Focht smatra da fizikalni moment po sebi samome nije dostatan za razumijevanje fenomena umjetnosti. Empirijsko i analitičko istraživanje fizikalnog plana umjetnine, a koje je zasnovano na psihofiziološkom pojmu sviđanja, pokazuje se barem s dvije strane kao manjkavo. Tako primjerice, po jednoj strani, poezija kao umjetnička vrsta "nikad nije ni imala…fizikalnu dimenziju"[84], a po drugoj strani umjetnosti zapravo i "nije potrebna *realna* materija, ali ona ne može bez *moguće*".[85] Focht dakle, sukladno svojem temeljnom ontologijskom usmjerenju ne pristaje na sažimanje smisla umjetničkog fenomena u okvire kategorije sviđanja, odnosno ne može prihvatiti pristup koji

---

estetičkoj problematici. Usp. R. Arnheim, *Novi eseji o psihologiji umjetnosti*, str. 55: "Baš kao što nam Fechnerovo djelo ne govori zbog čega je ljudima najdraži zlatni rez, tako nam i bezbrojna proučavanja sklonosti koja se vrše od njegovih vremena naovamo govore žalosno malo o tome što ljudi vide kad gledaju jedan estetski predmet, što misle kad kažu da im se sviđa ili ne, ili zbog čega im se sviđa ono što im se sviđa.".

[82] I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 93.

[83] Hanslick već u predgovoru glavnog djela *O glazbeno lijepom* formulira svoje temeljno estetičko načelo. Usp. E. Hanslick, *O muzički lijepom*, str. 37–38: "Onom *negativnom* načelu korespondira i *pozitivno*: ljepota tonskog djela je *specifično muzička*, tj. imanentna tonskim sklopovima bez odnosa ka nekom stranom, vanmuzičkom misaonom krugu.". Usp. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, str. vi. Unutar kruga fenomenološke estetike glazbe (na koju je Hanslick imao neposredan utjecaj) istaknuto mjesto primjerice ima i H. Mersmann za kojega, kako primjećuje Focht, unutarnja struktura ili tektonika glazbenog djela ima presudno značenje za oblikovanje glazbenog sadržaja. Usp. H. Mersmann, *Zur Phänomenologie der Musik*, str. 378: "Već kod jednostavnih, elementarnih postupaka u umjetničkim je djelima uključena nužnost postojanja *tektonskih* moći. One su u glazbi od primarnog značenja, a za instrumentalnu glazbu su tako reći na mjestu nedostajuće jasnoće objekta. (…) Te tektonske moći za glazbu su primarni nosioci sadržaja.".

[84] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 25.

[85] Isto, str. 27.

umjetničko biće sagledava isključivo s obzirom na njegovu realnu, materijalno-fizikalnu egzistenciju. Stoga zaključuje: "Eksperimentalna estetika nije bez značaja. Ali, ona može dati priloge samo fizici i psihofiziologiji, a nipošto estetici.".[86]

Pored psihologizma i fizikalizma kao estetičkih teorija postoje i druge varijacije znanstvenog pristupa fenomenu umjetnosti, kao što su tzv. poredbena estetika ili primjerice tzv. integralna estetika. Focht ne zalazi u širu raspravu s ovim teorijama, nego samo navodi njihove polazišne osnove, te potom provodi načelnu kritiku tih osnova. Osnovnu aporiju poredbene estetike Focht vidi u nepostojanju apriornih kriterija za prosudbu onog umjetničkog. Naime, poredbena estetika aposteriorno (induktivno) dolazi do prosudbenih kriterija za ono umjetničko, tj. tek nakon provedenih poredbenih istraživanja umjetničkih vrsta i umjetničkih djela. Poredbeni estetičar dakle nema unaprijed izgrađene kriterije za prosudbu umjetnosti, te stoga niti čvrste kriterije prilikom odabira građe koja će se istraživati. Time se otvara metodološka mogućnost zamjene i previđanja onog bitnog od nebitnog u umjetničkom djelu, tj. mogućnost estetičkog relativizma. Focht piše: "…onaj koji još *prije kompariranja* ne zna šta je umjetnost, pa prema tome ni koje konkretne tvorevine mogu potpasti pod njen pojam, nema ni kriterija po kojem će neumjetnost razlikovati od umjetnosti i odbaciti je na stranu."[87]. Kao značajnog predstavnika poredbene estetike Focht navodi E. Souriaua spram čijih teoretskih stavova iznosi i nekoliko primjedbi. Focht konstatira da poredbenoj estetici treba prethoditi opća estetika sa izgrađenim filozofijskim pojmom

---

[86] Isto, str. 29. U pokušaju načelnog opravdanja eksperimentalno-empirijske estetike kao estetike koja nije metafizična, tj. apriorna, D. Grlić dolazi do uvida o pozitivnom utjecaju tzv. teoretičara empirijske estetike. Pri tome naravno ne misli na primjere puke estetike konkretnosti, nego na "kritičku estetiku" kao svojevrsnu sintezu empirijskih i filozofijskih istraživanja, ali s naglaskom na metodološkom i sadržajnom prvenstvu empirijskih uvida u fenomen umjetnost. Razvidno je da iza ovakvog Grlićevog stava stoji ipak jedna dublja netrpeljivost spram spekulativno-idealističkog pristupa stvarnosti te posljedično i umjetnosti. Usp. D. Grlić, *Estetika II: Epoha estetike*, str. 224–225: "Mnogi među najznačajnijim od tih kritičara u svojim najboljim trenucima vinuli su se i do onog horizonta koji im omogućava da nađu sintezu s filozofskim pregnućima i da prevladaju sljepilo konkretnosti i apstraktnost spekulativnosti. Empirijskim uvidom u esencijalni smisao konkretno neponovljivog djela, ali i u racionalnom pristupu, oni su često pronašli one bitne elemente umjetničkog što transcendiraju kako empirijsku pojedinačnost tako i racionalnost, i tako pokazali, kako nisu – što je često slučaj u spekulativnim sistemima – okovani svojim koncepcijama, jer im je više bilo stalo do stvarnih istina i rezultata istraživanja, no do potvrde apriornog sistema, bio on racionalistički ili iracionalistički.". O problematici znanstvene i filozofijske estetike, odnosno o previđanju metafizičkih principa u raznim varijantama znanstvene estetike, neki od relevantnih povjesničara estetike iznose slične primjedbe. Usp. K.E. Gilbert i H. Kuhn, *Historija estetike*, str. 432: "Čvrsta odluka da se odbace metafizičke hipoteze nije sasvim ukinula uporabu općih ideja. Pitanje na koje se nailazi na samom pragu empirijskog istraživanja – pitanje što su 'elementi' estetskog fenomena – nije se moglo riješiti promatranjem.". Na isto pitanje G. Morpurgo-Tagliabue odgovara na sličan način, ali polazeći iz fenomenologijskog aspekta. Usp. G. Morpurgo-Tagliabue, *Savremena estetika: pregled*, str. 94: "Svaka filozofija pretpostavlja neke znanstvene doprinose, to jest neko provjereno iskustvo: to vrijedi ne samo za pozitivističke doktrine već i za idealističke, racionalističke, intuicionističke itd., teorije, iako ponekad ti podaci nisu eksplicitni (na primjer kod Kanta). S druge strane, ne može se izgraditi znanost bez općih principa, a oni obuhvaćaju filozofsku problematiku. Kada se neka znanost problematizira i teži da izvidi svoje osnove i svoju metodu, ona postaje filozofija.".

[87] Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 29.

umjetnosti, jer inače može doći do toga da poredbena estetika "generički pobrka 'egzistencijalne planove' umjetničkog djela i da iz jednog genusa nižeg reda zaključuje na viši ('transgressus ex genere in generem')"[88]. Stoga za Fochta cjelokupna vrijednost poredbene estetike leži u tome da "u deskripcijama i analizama pojedinih umjetnina…otvara pred čitaocem onaj specifično umjetnički prostor"[89]. Poredbenoj estetici Focht tako pridaje jedan, može se reći, propedeutički karakter u smislu uvoda u svijet umjetnosti.

Nadalje, i opća znanost o umjetnosti na čelu s M. Dessoirom predstavlja još jedan pokušaj znanstvenog utemeljenja estetike. Osnovnu intenciju opće znanosti o umjetnosti Focht određuje kao pokušaj zahvaćanja cjeline mogućih aspekata umjetnosti (ontološki, estetski, socijalni, moralni, historijski, kulturni, tehnički, fizički, pravni, odgojni, biološki, medicinski itd.). S obzirom na tu osnovnu intenciju Focht primjećuje da Dessoir provodi razlikovanje predmeta estetike (lijepo) i predmeta opće znanosti o umjetnosti (umjetničko), te potom "znanstvenu objektivnost" odnosno metodologiju primijenjenu u općoj znanosti o umjetnosti koristi i u području estetike. U nastojanju da objedini estetiku i znanost o umjetnosti (lijepo i umjetničko) u jednu znanost Dessoir u svojim estetičkim razmatranjima koristi eklektičku metodologiju, tj. kombinira estetiku akta i estetiku predmeta podvodeći ih pod zajednički pojam estetske vrijednosti kao "subjektivno-objektivne doživljajne vrijednosti". Ovaj metodički eklekticizam u okvirima estetike po Fochtu je neopravdan, dočim je s obzirom na opću znanost o umjetnosti neizbježan. Eklekticizam znanosti o umjetnosti ogleda se dakle u tome što kombinira i zamjenjuje estetički subjektivizam i objektivizam, ali pri tome nema "jedan jedinstveni stav koji se može dobiti samo iz sfere fundamentalnih filozofijskih disciplina, ontologije i gnoseologije"[90]. Kao posljedica

---

[88] Isto, str. 30. Usp. također I. Focht, *Posljednji veliki sistem estetike*, str. 161: "Nedostatak Souriauove estetike je u tome što se ne javlja u filozofskom sistemu, što ne dobija svoje obrazloženje u fundamentalnijim disciplinama i tako ostavlja u zraku ne samo svoje polazne stavove, već i metod.".

[89] I. Focht, *Načini egzistencije umjetnosti u djelu "Odnosi među umjetnostima" E. Souriaua*, str. 657. U istom odlomku Focht daje i opću ocjenu Souriauova djela. Usp. nav. mj.: "Pokušaji da se odredi suština umjetnosti najteži su filozofski poduhvati, pa na Souriauovo djelo možemo gledati kao na pripremanje građe za jedan novi takav pokušaj.". D. Grlić estetiku E. Souriaua određuje kao znanstveni pozitivizam. Usp. D. Grlić, *Estetika IV: S onu stranu estetike*, str. 89: "Ipak je njegova najveća ambicija da zasnuje estetiku kao pozitivnu znanost, te tako cjelokupni njegov napor stoji u znaku neopozitivističkih tendencija. U tom kontekstu on i odbacuje filozofska i metafizička učenja (premda dozvoljava da u umjetnosti postoje i 'metafizičke činjenice') i smatra da će samo znanstvena estetika imati budućnosti.".

[90] I. Focht, *Domašaj opće nauke o umjetnosti*, str. 312. Eklekticizam opće znanosti o umjetnosti proizlazi zapravo iz *znanstvene* potrebe za zahvaćanjem cjeline fenomena umjetnosti. Međutim, problem moderne znanosti i jest u tome da odbacuje metafiziku kao nešto neznanstveno. Iskonska filozofsko-metafizička potreba za spoznajom prvih načela bića prožeta je idejom jedinstva. Spekulativna ideja jedinstva je upravo ono što nedostaje pozitivnoj znanosti. Može se stoga reći da istinski filozofski spoznajni eros u pozitivnoj znanosti postaje osebujni "pričin". Karakter toga pričina očituje se kao apstraktna "potreba za jedinstvom" (multidisciplinarnost). Kako ta potreba za jedinstvom nije nošena filozofskim erosom kao žudnjom za spoznajom onog nadjesućeg te time i mogućim zacjeljenjem razdvoja mišljenja i bitka, radi se u konačnici o besmislu koji pod maskom ideje o napredovanju u znanstvenom spoznavanju proizvodi sebe samog kao ono

filozofijske nefundiranosti opće znanosti o umjetnosti proizlazi i realna mogućnost konstituiranja pozitivnih znanosti o umjetnosti (psihologija, sociologija, fiziologija i etnologija umjetnosti, umjetnička patografija itd.), što u konačnici može dovesti i do estetičkog nominalizma. Usprkos tomu što iz opće znanosti o umjetnosti, po Fochtu, nije moguće izvesti jednu jedinstvenu znanost o umjetnosti, to ne znači da i opća znanost o umjetnosti ne donosi značajne teorijske prinose i rezultate u području estetike. Stoga opću znanost o umjetnosti treba ipak pozitivno vrednovati odnosno "gledati kao na okvir u koji prirodno uviru svi rezultati bavljenja umjetnošću, postignuti na različitim stranama i često sasvim izolirano"[91].

Iz širokog spektra znanstveno usmjerenih estetika moramo spomenuti još i estetiku zasnovanu na semiotici odnosno na semantičkim istraživanjima jezika te njima srodnom estetičko-umjetničkom simbolizmu. Focht svezu semantike i estetike sagledava prvenstveno kroz gnoseološki aspekt umjetnosti. Umjetnička semantika, po Fochtu, i može biti dio estetike zato što se bavi spoznajnim aspektom umjetnosti, odnosno ona kao semiologija/semiotika uspostavlja izravnu vezu s teorijom književnosti, a tek neizravnu sa glazbom. Međutim, isključiva upućenost semantike na spoznajne funkcije i vidove umjetnosti, a bez istodobnog osvrta na ontološki moment umjetnosti, isključuje semantiku iz sfere estetike jer time "ona bit

---

"istinito". D. Grlić također primjećuje da općoj znanosti o umjetnosti nedostaje filozofijski pojam umjetnosti. Usp. D. Grlić, *Estetika IV: S onu stranu estetike*, str. 83: "Znanstveno proučavanje umjetnosti, na kojem toliko inzistiraju protagonisti te teorije, mora – kako god bilo upravljeno na ono konkretno – odnekle početi: mora se u najmanju ruku znati – bez obzira na sve odbacivanje filozofije – kako ćemo odrediti sam pojam umjetnosti da bismo ga zatim mogli uopće istraživati kod svih naroda u svim epohama, pa i u stalnoj mijeni umjetničkih stilova.". G. Morpurgo-Tagliabue opći karakter znanosti o umjetnosti određuje u smislu polemičke rasprave. Usp. G. Morpurgo-Tagliabue, *Savremena estetika: pregled*, str. 142: "Teorija autora *Kunstwissenschafta* vrijedila je prije svega kao polemička rasprava: to je bila prava pobuna protiv estetske autonomnosti umjetnosti.".

[91] I. Focht, *Domašaj opće nauke o umjetnosti*, str. 312. Valja podsjetiti da razlikovanje lijepog i umjetničkog stoji u pozadini opće znanosti o umjetnosti. Na osnovi toga razlikovanja ispostavljaju se i posebni predmeti estetike (lijepo) i opće znanosti o umjetnosti (umjetničko), pa se tako može reći da ono umjetnički lijepo predstavlja područje preklapanja estetike i opće znanosti o umjetnosti. Ovo razlikovanje umjetničkog i estetskog, kako primjećuje G. Morpurgo-Tagliabue, prisutno je već i kod Kanta. Usp. G. Morpurgo-Tagliabue, *Savremena estetika: pregled*, str. 139: "Opća nauka o umjetnosti trebala je izučavati ne samo gnoseološke aspekte i psihofizičke izvore, već i društvene uvjete, etička djelovanja i pedagoške ciljeve, metode i postupke, poetičke teorije i tehnike umjetnosti itd. Ni ovdje ne treba zaboraviti da je razlikovanje umjetničkoga i estetskoga bilo teza koju je već Kant podržavao, kao što će on u tom pogledu dobiti priznanje od Utitza.". Izravni je utjecaj na teoretičare opće znanosti o umjetnosti imao primjerice i K. Fiedler. Usp. K. Fiedler, *O prosuđivanju djela likovne umjetnosti/Moderni naturalizam i umjetnička istina*, str. 42–43: "No ako se tu i tamo moramo uvjeriti u to da se sa stanovišta estetike možemo domoći samo jednog dijela punog sadržaja umjetničkih djela, da umjetnička djelatnost pokazuje pojave koje se protive podređivanju pod estetička gledišta, da primjena estetičkih principa vodi ka pozitivnim sudovima o umjetničkim djelima koji su lišeni uvjerljivosti u odnosu na sama ta djela; ako vidimo da uslijed svega toga estetika, da bi mogla udovoljiti umjetnosti u cijelom njenom obujmu, nerijetko čini nasilje nad samom sobom, ili da ona nameće umjetnosti proizvoljno sužavajuće granice: onda se svakako možemo osjetiti pobuđeni da prije svega podvrgnemo kritičkom ispitivanju pretpostavku po kojoj estetika i umjetnost, po svom punom biću, stoje u unutrašnje nužnom odnosu jedna prema drugoj.".

umjetnosti svodi na nešto nebitno"[92]. Stoga semantika ne može biti čak niti gnoseologija umjetnosti s obzirom da umjetnost svodi na sistem znakova i simbola odnosno reducira umjetnost u okvire vlastitoga interesnog područja. Focht smatra da se cjelokupni semantički pristup umjetnosti konstituira oko pojma značenja odnosno smisaonosti posredovane intencionalnim predmetom. Takav pristup posebno je problematičan u kontekstu fenomena glazbe. U glazbi kao najneposrednijoj umjetnosti razvidno je da bilo kakvo tumačenje tonova kao simbola i znakova stoji u izravnom proturječju s nepredmetnim karakterom glazbe i njezinom izrazitom estetičnošću. Fochtov kritički osvrt spram postavki semantičke estetike glazbe polazi kao prvo od pitanja porijekla emocija u glazbi odnosno od pitanja da li su glazbene emocije preuzete iz stvarnog života ili su izvorno stvorene u glazbenom djelu, jer se preko toga pitanja te mogućeg odgovora na njega i provodi razlikovanje između semiotike glazbe i ontologije glazbe. Kao drugo, po Fochtu je upitna i sama mogućnost prevođenja i racionalizacije konkretnih emocija u tonove kao glazbene simbole, i to s obzirom na njihovu načelnu iracionalnost, tj. alogičnost. Focht stoga zaključuje: "Kako estetika ima za svoj predmet upravo aisthesis, to semiotika proturječi *svakoj* estetici."[93]. Drugačije kazano, estetika koja polazi od semantike i semantičkog kao primarnog momenta u umjetnosti, a estetsko shvaća kao sekundarni moment proturječi zapravo samom pojmu estetike čija je bitna

[92] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 154.

[93] Isto, str. 159. S. Langer kao istaknuta predstavnica semantičke estetike zasniva svoje estetička shvaćanja na pojmu *simboličke transformacije* osjetilnih utisaka, odnosno, prevođenja onog iracionalnog u simbolima zakrivenu racionalnost. Očito je da je kod S. Langer ipak riječ o jednoj pretencioznoj gnoseologiji koja pokušava preuzeti mjesto ontologije i metafizike. Usp. S. K. Langer, *Filozofija u novome ključu*, str. 68: "…i tako se, neočekivano, zdanje ljudskog znanja ukazuje pred nama ne kao ogromna zbirka izvještaja osjetila, već kao sklop *činjenica koje su simboli* i *zakona koji su značenja tih simbola*.". Teorijska pretenzija Langerove spram utemeljenja filozofije umjetnosti na semantičkim temeljima očituje se također kao kritika tzv. estetike osjećaja te s druge strane Hanslickova *formalizma*. Langerova naime iznosi tezu da su glazbeni tonovi sustav simbola preko kojih se pokazuje *logika osjećaja*. Drugim riječima, tonovi su zapravo, po Langerovoj, "logički" izrazi osjećaja. Usp. S. K. Langer, *Filozofija u novome ključu*, str. 310: "Muzika nije uzrok osjećanja niti lijek za njih, već njihov *logički izraz*…". – Nadalje, Focht u jednom tekstu o estetici glazbe V. Jankélévitcha razotkriva i neprimjerenost povezivanja metafizike glazbe i semantike preko pojma značenja. Focht naime smatra da se metafizika glazbe bavi ontološkom sferom idealnih mogućnosti glazbe, a ne analitikom mogućih značenja koje u glazbu unosi čovjek. Usp I. Focht, *Jankelevičev muzičko-estetički agnosticizam*, str. 200: "Tako se na kraju događa da Jankelevič pred nas iznosi i jedno tumačenje metafizike koje se jednostavno ne slaže s činjenicama. On unošenje simbolike, znakova, metafora i asocijacija u fenomen muzike pripisuje metafizičarima, dok su taj posao obavljali oduvijek upravo njihovi protivnici, pozitivisti-semantičari, pa i hermeneutičari u najširem smislu te riječi. Iz istog razloga Jankelevič nije mogao shvatiti da metafizičari i fizičari mogu ići ruku pod ruku, zajedno se suprotstavljajući lingvisticistima. Jer, metafizika muzike nije u traženju nekakvih *značenja iza muzike*, nego modalitet *prije* povijesne muzike.". – Po mišljenju M. Galovića moderna umjetnost je u nekim svojim pravcima (npr. akciono slikarstvo) već napustila umjetničku koncepciju baziranu na odnosu znaka, značenja i realne stvari, te zadržala samo znak koji po sebi nema značenja niti se može istumačiti. Galović ovu tendenciju tumači kao proces nestajanja umjetničke proizvodnje i umjetničkih predmeta čime umjetnost postaje dio svijeta odnosno pojava pored ostalih unutarsvjetskih pojava. Usp. M. Galović, *Doba estetike*, str. 48: "Ovdje nije riječ samo o mitskoj umjetnosti, na koju pod 'arhaičkim' misli Bense, i o slikarstvu bez značenja kao što je tašizam, već i o mnogim pravcima umjetnosti koji ne žele biti znak koji isporučuje neko značenje, a još manje alegoriju ili simbol, već djelo egzistira kao objekt među ostalim objektima okolnog svijeta.".

odrednica, ipak, ono umjetnički-estetsko. Zaokupljenost simbolima, značenjima ili porukama dovodi primjerice i do nasilnog unošenja predmetnosti u neprikazivačke umjetnosti (npr. programna glazba). Estetika kao filozofija umjetnosti mora imati mogućnost za smislen i skladan teoretski obuhvat cjeline fenomena umjetnosti odnosno mora imati mogućnost smislenog teoretskog odnošaja spram svih umjetnosti, tj. umjetničkih vrsta. Estetika bi, dakle, trebala obuhvatiti i ontološku i gnoseološku stranu umjetnosti, te bi također trebala imati i jednakomjeran odnos spram svih umjetnosti, i to preko prethodno zahvaćenog pojma estetskog i umjetničkog.

Time smo u osnovnim crtama pokušali ukazati na jalovost znanstvenog utemeljenja i tumačenja estetike i umjetnosti. S druge strane, niti spekulativno-idealistički pristup fenomenu umjetnosti po Fochtu nije u cijelosti primjeren stoga što pretjerano naglašava gnoseološki aspekt umjetnost. Ovaj pristup, primjerice u Hegelovom slučaju, implicira tezu o odumiranju umjetnosti. Drugačije kazano, *znanstveni* pristup ne može prihvatiti "da se umjetničko djelo po svojoj najdubljoj prirodi izdvaja iz realnosti unutar koje se javlja"[94], dočim se spekulativno-idealistički pristup ne može pomiriti s postavkom o autonomnom, tj. "areligioznom", ontološkom statusu bića umjetnosti.

[94] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 22.

2.2. Predmet ontologije umjetnosti

2.2.1. Prijepori oko *prirodno* i *umjetnički* lijepog

Fochtov misaoni hod u periodu od I izdanja *Uvoda u estetiku* (1972) pa do II izdanja *Uvoda* (1980) može se opisati kao "daljnje ustrajno razračunavanje" s temeljnim postavkama Hegelove filozofije umjetnosti. Fochtov se okret od Hegelova filozofskog nasljeđa, između ostalog, odnosio i na pojam prirodno lijepog, tj. na Hegelovo odvajanje prirodno lijepog od umjetnosti i estetike. Od početne pozicije negacije umjetničko-estetičkog aspekta onog prirodnog[95] Focht dolazi do zaključka da je prirodno lijepo "ipak lijepo iako mu čovjek nije kumovao"[96]. Premda Focht kontinuirano zastupa ontologijski pristup umjetnosti, te mu je predmet estetike biće umjetnosti, a ne isključivo ljepota, on odlučuje uklopiti i prirodu unutar vlastitih istraživanja u ontologiji umjetnosti. Možemo pretpostaviti da su razlozi za promjenu stava bili metodske naravi (ideja jedinstva duha i materije), a s druge strane i "usko disciplinarni" s obzirom da se područja umjetnosti i prirode izravno navezuju uz *aisthesis*.

---

[95] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 32: "Prirodno lijepo ne može se naučno i sistematski proučavati, jer ne nosi u sebi objektivno fiksne odredbe i sasvim je prepušteno najsubjektivnijem momentu u nama – ukusu.". Usp. također I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 95: "Samo je u umjetničkim djelima duh neposredno i konkretno objektiviran i dat u materiji. To ne nalazimo ni u filozofskoj, ni u naučnoj raspravi (jer je u njima odstranjeno sve materijalno), ni u prirodi (jer u njoj nema ničeg duhovnog), ni u mašini ni u alatljici (jer je u njima možda utjelotvorena jedna ljudska svrha, ali ne i *sam* ljudski duh).". Focht, inače, u periodu zastupanja stava o ne-estetičkom karakteru prirode preuzima i Hegelove argumente za takav stav. Tako prvi argument govori o tome da je priroda estetički nezanimljiva zato jer nije prožeta duhom (nije iz duha rođena), dočim drugi govori o nemogućnosti tipologije prirodno lijepih predmeta. Za Hegela je prirodno lijepo samo izvanjski lijepo i to kroz tri apstraktne forme (pravilnost, zakonomjernost i harmonija), odnosno kao apstraktno jedinstvo osjetilne tvari (čistoća u boji, zvuku i sl.). Drugim riječima, Hegel prirodu određuje kao apstraktnu izvanjskost koja ne predstavlja istinsko duhovno jedinstvo kao jedinstvo supstancije i subjekta. U onom puko prirodnom izostaje idejni subjektivitet, pa je stoga izlišno govoriti o tipologiji prirodno lijepog s obzirom na njegov apstraktni karakter (neodređenost), odnosno nemogućnost subjektiviranja supstancije. U drugoj fazi mišljenja, u kojoj dolazi do odbacivanja Hegelovih postavki o ne-estetičkom karakteru prirodno lijepog, Focht izrijekom priznaje vlastitu zabludu te Hegela proglašava glavnim vinovnikom te zablude. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (3. izd.)*, str. 42: "Hegel je krivac – da nastavimo metodološkim razmatranjima – što je iz estetičkih istraživanja isključeno prirodno lijepo. Niko prije njega nije došao na ovako svirepu i slijepu zamisao. Slijepu i zasljepljujuću; i sâm sam joj jednom podlegao.".

[96] I. Focht, *Uvod u estetiku (3. izd.)*, str. 43. Premda niti Hegel nije negirao egzistenciju prirodno lijepog ono za njega ipak nije predmet filozofije umjetnosti. Usp. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, str. 190: "Unser eigentlicher Gegenstand ist die Kunstschönheit als die der Idee des Schönen allein gemäße Realität.". Usp. hrv. prijevod G.W.F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 126: "Naš navlastiti predmet je umjetnički lijepo kao jedini realitet primjeren ideji lijepog.". Focht relativno kasno dolazi do spoznaje o potrebi uvođenja prirodno lijepog u okrug filozofije umjetnosti. Stoga mu je i problematika prirodno lijepog predstavljala misaoni izazov dostojan jedne šire zasebne rasprave ili knjige. Ovu potrebu Focht izravno eksplicira u Predgovoru drugog izdanja *Uvoda*, a koji je također tiskan i u trećem izdanju. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (3. izd.)*, str. 4: "Ali, takođe, mi je postalo jasno da to ne bi moglo biti samo jedno novo poglavlje u ovoj knjizi, nego da predstavlja poglavlje za sebe, odnosno stvar jedne posebne knjige. Zato, najviše što sam u ovim okvirima mogao učiniti sastojalo se u tome da bar u načelu prirodno lijepom otvorim jedno mjesto, bolje reći, vratim mjesto koje mu pripada u estetičkim istraživanjima, te tako ukažem na neophodnost da se predmet naših izučavanja šire koncipira.".

Focht stoga zaključuje: "Tako nam fenomen prirodno lijepog pruža mogućnost čistog ontičkog odnosa, dok umjetničkom…pristupa još i gnoseološki odnos".[97]

Fochtovo početno rangiranje lijepog kao tek jednog od mogućih predmeta istraživanja ontologije umjetnosti proizlazi iz njegovog prvotnog shvaćanja ljepote. Po tome shvaćanju lijepo ima pretežito gnoseološki karakter, odnosno lijepo "nije u samim stvarima, nego u onome što na stvarima vidimo"[98], pa stoga "lijepo vezuje za doživljaj umjetnosti, a ne uz umjetničko djelo"[99]. Fochtova misao o gnoseologijskom karakteru ljepote razvijala se dakle u kritičkom dijalogu kako s idealističkim poimanjem ljepote kao osjetilnog sjajenja ili priviđanja (*Scheinen*) ideje, odnosno idejom o sudu ukusa kao mjestu i kriteriju lijepoga (transcendentalizam), tako u određenom pogledu i s fenomenologijskim shvaćanjem ljepote kao načinom pojavljivanja (*Erscheinen*) stvari.

Tako je primjerice kod Hartmanna ljepota određena kao odnos pojavljivanja (*das Erscheinungsverhältnis*) planova estetskog predmeta. Ono pak što se u pojavljivanju pojavljuje po Hartmannu nije ideja, nego autonomni intencionalni (estetski) predmet, tj.

---

[97] I. Focht, *Uvod u estetiku (3. izd.)*, str. 43.

[98] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 32. Tako primjerice Gadamer u svojem centralnom djelu *Istina i metoda* u poglavljima posvećenim Kantovoj *Kritici rasudne snage* kritički prilazi osnovnoj Kantovoj estetičkoj ideji o sudu ukusa određujući pritom pojam "čistoga estetskog ukusa" kao metodsku apstrakciju. Usp. H.-G. Gadamer, *Istina i metoda (Osnovne crte filozofijske hermeneutike): Svezak prvi*, str. 59–60: "Sada njegovoj transcendentalnoj namjeri odgovara to da >analitika ukusa< može iz prirodno lijepoga, dekorativnoga kao i iz umjetničkoga prikaza sasvim proizvoljno uzimati primjere estetskoga dopadanja. Za bit estetske prosudbe ne radi se o načinu opstojanja predmetâ čija se predodžba dopada. >Kritika estetske moći suđenja< ne želi biti filozofija umjetnosti – ma koliko da je i umjetnost predmet te moći suđenja. Pojam >čistoga estetskog ukusa< jest jedna metodska apstrakcija koja stoji nakrivo spram razlike prirode i umjetnosti.". Usp. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode (Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik)*, str. 50.

[99] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 35. Gnoseološki karakter ljepote Focht očito sagledava u kontekstu estetičke tradicije koja polazi od Kanta i njegove *Kritike rasudne snage*. Tako Kant u *Analitici lijepoga* daje četiri odredbe lijepoga, a koje sve proizlaze iz suda ukusa, a ne od estetskog predmeta. Samu pak analitiku rasudne snage Kant izvodi "preko" formi logičkih kategorija kvaliteta, kvantiteta, relacije i modaliteta. Premda po Kantu sud ukusa nije logički sud on ipak prilikom razdiobe suda ukusa poštuje formu razdiobe logičkih kategorija, a to se ogleda i u odredbama lijepoga koje su u analitici prisutne. Tako je lijepo ono što se sviđa bez interesa (psihološkog i praktičkog), odnosno to je ono sviđanje koje nije ovisno od egzistencije predmeta. Nadalje, lijepo je ono što se sviđa bez pojma, odnosno to je onakovo sviđanje koje ima subjektivnu općenitost (potpada pod estetički sud koji je općevrijedan). Potom, lijepo je po Kantu ono što se na predmetu opaža kao svršnost (*forma finalis*), ali bez predodžbe neke svrhe, odnosno to je onakovo sviđanje u kojemu je odredbeni razlog svršnost forme, a ne podražaj/požuda ili pojam savršenosti. U konačnici, lijepo je ono što se nužno sviđa, odnosno to je onakovo sviđanje koje proizlazi iz subjektivne nužnosti suda ukusa, a koje se pod pretpostavkom zajedničkog osjetila (djelovanje iz slobodne igre spoznajnih snaga) predočava kao objektivna nužnost. Dakle, osnovni je kriterij ljepote, po Kantu, subjektivno sviđanje povezano s ugodom ili neugodom. Kant tu misao iznosi na početku analitike lijepoga. Usp. I. Kant, *Kritik der Urteiskraft*, str. 115: "Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnisse, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund *nicht anders als subjektiv* sein kann.". Usp. hrv. prijevod I. Kant, *Kritika rasudne snage*, str. 41: "Da bismo razlikovali, da li je što lijepo ili ne, mi predodžbu ne odnosimo s pomoću razuma na objekt u svrhu spoznaje, nego s pomoću uobrazilje (možda skopčane s razumom) na subjekt i osjećaj njegove ugode ili neugode. Sud ukusa nije dakle sud spoznaje, dakle ne logički, nego estetički, pod kojim se ne razumijeva onaj sud, čiji odredbeni razlog može da bude *samo subjektivan*.".

predmet lišen moguće nadpredmetne utemeljenosti. Stoga bi se i cjelokupna problematičnost Hartmannovog *fenomenološkog* pristupa umjetnosti mogla sagledati preko pitanja o načelno zagonetnom odvijanju tzv. zakona objektivacije, tj. preko pitanja o ontološkim pretpostavkama odnosa prednjeg (realnog) i pozadinskog (irealnog) plana umjetničkog djela. Hartmann, međutim, i prilikom razmatranja prirodno lijepog utvrđuje dublju povezanost, tj. međusobnu uvjetovanost, opažanja i mišljenja. Sama mogućnost da nam se nešto pojavi kao prirodno lijepo, po Hartmannu, leži u moći opažanja. Drugim riječima, spoznajni subjekt pri opažanju prirodnih tvorevina prepoznaje ljepotu, ali samo opažanje kao *prepoznavanje* nije niti moguće bez uporišta u apriornim refleksivnim kriterijima. Stoga i estetsko-umjetnički način opažanja prirode (receptivni estetski čin) prethodi zapravo produktivnom estetskom činu, odnosno, sama mogućnost produktivnog estetskog čina proizlazi iz *estetičke nastrojenosti* subjekta spram okolnog svijeta.[100] Hartmannov pojam ljepote kao odnos pojavljivanja prednjeg plana (*Vordergrund*) i pozadine (*Hintergrund*) te Fochtova kritika Hartmannove ideje estetskog predmeta bit će posebno razmotreno u poglavlju o estetskom predmetu, stoga ovdje samo treba napomenuti da je pozadinski plan estetskog predmeta po Hartmannu irealan, ali on ujedno sadržava i moguće smislove te značenja umjetničkog djela.[101] Drugačije kazano, formalna povezanost pozadine i prednjeg plana u konkretnom

[100] Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 151: "Istinito je to da umjetnički pogled razotkriva pejzaž da bi ga potom drugima učinio estetski dostupnim, ali nikako nije istinito da ga razotkriva umjetničko stvaranje. U umjetniku samom nije stvaranje ono prvo i presudno, nego opažanje i s time ujedno usmjerenost na užitak. Možda bi se točnije moglo kazati: u umjetniku je primaran estetski stav spram okolnog svijeta.". Usp. također nav. dj., str. 162: "Opažanje ne zahtijeva refleksiju samo izvanjski, nego često sadrži njene tragove u sebi - utoliko i refleksija pripada estetskom prirodnom fenomenu.". U pogledu fenomena opažanja uopće Hartmann dakle polazi od unutrašnje sveze opažanja i mišljenja odnosno svijesti. Naše opažajno polje, po Hartmannu, uvijek se sklapa s obzirom na neku prethodnu strukturu ili nastrojenost (vrijednost). Usp. nav. dj., str. 46: "Samo opažanje, i s njim uvelike doživljavanje, podliježe principu izbora kroz prethodno opstojeće akcente, a koje mi sami unosimo našom zainteresiranošću.". Hartmannovo shvaćanje moći opažanja može se dovesti u vezu i s hermeneutičkim shvaćanjem *aisthesisa* (primjerice kod Gadamera). Razlika između ova dva shvaćanja sastoji se u tome što za Hartmanna same vrijednosti predstavljaju ono opće, dok za Gadamera ono opće ima karakter "transcendentalnog" formalno-spoznajnog kriterija. Usp. H.-G. Gadamer, *Istina i metoda (Osnovne crte filozofijske hermeneutike): Svezak prvi*, str. 115: "Doista je dobro sjetiti se Aristotela. On je pokazao da je svaka *aisthesis* usmjerena na ono opće, premda je ta usmjerenost takva da svako osjetilo ima svoje specifično značenje a ono što je u njemu neposredno dano nije utoliko opće. No specifična je zamjedba neke osjetilne danosti kao takva upravo jedna apstrakcija. Uistinu, ono što nam je u pojedinostima osjetilno dano uvijek promatramo s obzirom na ono | opće.". Usp. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode (Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik)*, str. 95–96.

[101] Napomenuli smo da Focht od početnog stava o ne-estetičkoj naravi prirodno lijepog postepeno zauzima stav o potrebi uvođenja prirodno lijepog u okvir estetike. Tako u I izdanju *Uvoda* smatra da je Hartmannov pozadinski plan u prirodno lijepom tek puki subjektivni fantazijski dodatak na lijepom prirodnom predmetu. Dočim u narednim izdanjima *Uvoda* izostavlja cijeli tekstualni pasus koji o tome govori. Stoga taj pasus ovdje u cijelosti navodimo. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 54: "No u prirodi nema hrane za njega, sve što priroda u sebi nosi može izvući već zor prvoga reda. Ako čovjek u prirodi nešto više nalazi nego što ona u sebi sadrži, ako ga ona 'podstiče' na kreatorski rad fantazije, ako i u njoj vidi moment štimunga, na primjer, tada je to u svakom slučaju dodatak koji se ne može naći na samom predmetu. Da Hartmann na neopravdan način uvodi prirodno lijepo kao predmet estetskog zora, vidi se i po tome da gotovo sve o čemu kasnije govori važi samo za umjetnost.".

umjetničkom djelu postoji neovisno od subjekta, međutim, mogućnost pojavljivanja *duhovnog sadržaja* koji je prisutan u pozadinskom planu zahtijeva ipak sudjelovanje estetskog subjekta. Estetski subjekt kao živi duh (*lebende Geist*) preko prednjeg, materijalnog plana djela prima *duhovni sadržaj* pozadinskog plana, koji time postaje objektivirani duh (*objektivierten Geiste*). Zbog svojevrsne heteronomnosti umjetničkog fenomena proistekle iz specifičnog povezivanja dvaju različitih sfera, tj. materije i duha, Hartmannov pojam umjetnički lijepog, čini se, u konačnici ipak odražava jednu upućenost prema onom gnoseološkom.[102] Ono umjetničko u horizontu fenomenološko-aksiologijske estetike bitno je uvjetovano estetskom spoznajom i intencionalnom estetskom predmetnošću (estetske vrijednosti), te stoga i ne može opstojati zasebno od specifičnog estetskog predmeta (eidetskog singulariteta) i subjekta, primjerice kao *objektivne estetske praforme* odnosno kao praforme čiji bitak nije ovisan od "apsolutne svijesti" u fenomenologijskom smislu. Hartmann, naravno, i na ono prirodno lijepo primjenjuje ideju strukture o prednjem i pozadinskom planu te smatra da je pozadinski plan u prirodno lijepom također irealan.

S druge strane, Focht je svjestan da u prirodi i životu postoje fenomeni ružnog i asimetričnog koji predstavljaju svojevrsnu suprotnost lijepom i simetričnom. Stoga u svojim razmatranjima uvodi *estetske kategorije* kao mogućnost povezivanja umjetnički lijepog s onim ružnim i asimetričnim. Drugačije kazano: umjetnost (naročito prikazivačka) putem umjetničke fantazijske moći pretvara ružno u predmet umjetničkog prikaza te tako uspijeva ono ružno estetizirati, tj. uvesti u okrug umjetnički lijepog. Time pak ono ružno pomoću svojevrsne "nadogradnje" zadobiva umjetničku dimenziju (u likovnim umjetnostima "zlatni rez" je primjerice forma nadogradnje i ukidanja asimetričnosti), premda je po sebi njegova estetska vrijednost krajnje upitna.

Estetske kategorije Focht dijeli u nekoliko osnovnih skupina, a to su: sadržajna ("duboko" i "duhovito"), sadržajno-formalna ("izražajno" i "snažno"), ontička ("blisko" i "privlačno") i formalno-estetska ("blistavo", "sjajno", "simetrično", "skladno", pa i "asimetrično", te čak i "ljupko" i "dražesno"). Ovakvu podjelu estetskih kategorija Focht drži neophodnom, jer "ni priroda ni umjetnost nisu ni čisto ni samo estetski fenomen"[103], nego

---

[102] Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 8: " Kako ono lijepo po svojoj biti uvijek postoji u odnosu na opažajući subjekt, čiji posebni djelatni stav pretpostavlja…".

[103] I. Focht, *Uvod u estetiku (3. izd.)*, str. 35. Zanimljivo je da Focht o kategorijama "tragičnog" i "uzvišenog" posebno ne raspravlja, premda su to također sadržajne kategorije. Međutim, u razlici spram "dubokog" i "duhovitog" ono tragično i ono uzvišeno po sebi i nije formativno odnosno ne može se govoriti o postojanju primjerice tragičkih ili uzvišenih formi, nego samo o *tragičnim događajima i uzvišenim ličnostima i ciljevima*. "Duboko" je pak kao estetska kategorija analogno pojmu predmetne slojevitosti djela. Time Focht na određeni način zaobilazi postmodernistički zahtjev za estetikom uzvišenog. Tako primjerice W. Welsch kao zagovornik tzv. anestetike smatra da je upravo suvremena umjetnost sa svojim osobitostima (dekompozicija, refleksivnost,

također imaju i sadržajnu dimenziju (priroda primjerice ima biološko-fizikalne sadržajne dodatke). U prethodno navedenoj skupini estetskih kategorija Focht posebno izdvaja formalne kategorije kao one kategorije koje su estetički najčišće. Te se kategorije tiču isključivo *forme* kao "čistog estetskog objektiviteta" koji ne ovisi od subjektivnog suda ukusa, te su stoga *univerzalnog* karaktera. Formalne estetske kategorije, u kombinaciji sa ostalim estetskim kategorijama, obuhvaćaju kako umjetnička djela, tako i prirodne tvorevine, a također i ružno i asimetrično iako je ono bez estetske vrijednosti, tj. bez mogućnosti *pozitivnog* estetičkog djelovanja. Time Focht preko svojevrsne ontologije umjetničkih formi pokušava povezati estetsko i umjetničko, odnosno prirodu i ono duhovno-metafizičko.

Kao bitnu osobinu formalnih estetskih kategorija Focht navodi izostajanje ontoloških, gnoseoloških ili psiholoških dodataka, odnosno nerazlučenost tih aspekata u samim formalno-estetskim kategorijama. Formalnim se kategorijama stvar može cjelovito zahvatiti, a da se pritom istodobno ne uvedu i sadržajne implikacije. Pomoću formalnih estetskih kategorija estetski fenomen se dakle može objasniti u svojoj formalnoj čistoći (strukturi), tj. prije uspostave razlika između predmeta i bitnosti, pojavnog i nepojavnog itd. Focht o navlastitoj naravi onog estetskog konstatira sljedeće: "Čulno, dakle, bez pristupa razuma, još se ne

---

težnja k onom uzvišenom, eksperimentalnost, pluralnost) pokazatelj da je tradicionalni pojam ljepote kao jedinstva u mnoštvenosti konačno prevladan. Vidi: W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, str. 86–93. – Razlikovanje lijepog i uzvišenog u povijesnom-filozofijskom smislu formulirano je naime već kod Kanta u njegovoj *Kritici rasudne snage*, gdje se uzvišeno određuje kao ono što "ne može biti sadržano ni u kakvoj osjetilnoj formi" odnosno kao ono što je za čovjeka neograničeno, bezmjerno, neprikazivo i nedopadljivo. Ovu odredbu preuzela je postmodernistička estetika te ju je postavila u centar tzv. estetike uzvišenog. Focht očito ne može prihvatiti Kantovo nasljeđe pojma uzvišenog, jer bi onda morao krenuti u smjeru subjektivizma, tj. estetike akta, nego prešutno prihvaća zásade objektivnog idealizma (Schelling, Hegel) o povezanosti lijepog i uzvišenog u konkretnom umjetničkom djelu. Tako primjerice po Schellingu uzvišeno obuhvaća lijepo, kao što lijepo obuhvaća ono uzvišeno. Ipak za Fochtovo estetičko polazište problematika uzvišenog nije presudna, stoga što se ne odnosi na ontologijski aspekt umjetnosti, nego više na gnoseološki, odnosno na predmetno-prikazivački moment estetskog predmeta. Tumačenje pak suvremene umjetnosti kao izraza onog neizrecivog vodi u ukidanje pojma djela, tj. do prenaglašavanja važnosti umjetničke tehnike. Evidentno je da fenomenalnost suvremenog života upravo pokazuje jednu temeljnu intenciju spram onog bezmjernog, a koja je ujedno povezana i sa zazorom spram onog formalnog i formativnog. Usp. D. Barbarić, *Približavanja*, str. 75: "Možda je sad postalo nešto jasnije zašto je *istinska ljepota* za nas današnje potisnuta u zaborav, i to u korist s jedne strane njenih vidova propalosti, naime svih vrsta onog puko uljepšavajućeg i pomirujuće dopadljivog, a s druge onog naprosto inkomenzurabilnog, neizmjerljivog i nesumjerljivog koje nastupa pod imenom 'uzvišenog'. Ne bi li se onda i to toliko hvaljeno i uzdizano 'uzvišeno' na koncu moglo pokazati onim što uistinu nije drugo do obmanjujući žalac bezmjernosti, koji već odavno vodi i zavodi cjelinu našega bitnog života?". F. Marković o kategorijama uzvišenog, tragičnog i komičnog raspravlja na samome kraju *Estetike* odvajajući ih pritom od onog lijepog. S obzirom da navedene kategorije načelno nisu primjerene za estetsko-umjetničko oblikovanje Marković ih veže uz one umjetnosti u kojima fantazija ima veću važnost od estetskog opažanja. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav općenite estetike*, str. 512: "Po tom kao da ne može ljudska umjetnina prikazati uzvišena objekta, jer ona ne može biti inaka, nego omedjena, ograničena, omjerna, zorna. Doista ni ne može *onakova* umjetnina, čija je prikazba udešena samo za osjetbu i zor, ali može onakova, koja zorom dolično pobudjuje *fantaziju*, a toj može i omjeren obseg stvarati *privid* neizmjernosti; pak jerbo zbiljnoj uzvišenosti prianja tajnovitost, tamnoća, neizjavnost, neizrečnost, zato se upravo *timi* obilježji kadšto hoće postići, navlastito u pjesničtvu, umjetnički *privid* uzvišenosti.".

razlikuje istina i biće, kao ni ono što pripada samim stvarima od onog što tim stvarima pripisujemo."[104].

Uvođenjem prirodno lijepog u horizont ontologije umjetnosti Focht nastoji pojačati teorijsku osnovu za kritiku Hegelovih filozofijsko-estetičkih postavki o naravi ljepote. Tako primjerice i argument koji govori o neduhovnosti prirode, tj. o neprisustvu duha u prirodi, Focht drži neuvjerljivim i neprovjerenim, jer proizlazi iz Hegelova *antropocentričnog* shvaćanja pojma duha. Načelna kritika Hegelovih postavki o prirodno lijepom pripremljena je naime već u raspravi o filozofiji prirode u kojoj se prilikom eksplikacije misli o jedinstvu duha i materije Focht poziva na tzv. filozofe identiteta (Plotin, Schelling, Spinoza). Focht na jednom mjestu kaže: "Ovo prevođenje u fizičke pojmove potpuno je opravdano, jer, kako znamo, svjetlost, taj centralni pojam Plotinove metafizike, to je val. Kako val prelazi u čestice i obratno, tako su duh i materija, svjetlost i sjena zajedno dati i postavljeni jedno drugim".[105]

Focht, također, iskazuje sumnju i spram argumenta o nemogućnosti tipologije prirodno lijepih predmeta. Naime, tipologija prirodno lijepih predmeta čini se da je ipak moguća i to u više smjerova (npr. prema konfiguraciji masa, obrisima i linijama, bojama, "prirodnom zvuku" i mirisima). Međutim, čak i da tipologija prirodno lijepog nije moguća Focht ne vidi razloge "zašto bi estetici prirodno lijepog morala da bude preduslov"[106]. Drugim riječima, zahtjev za tipologijom prirodno lijepog po Fochtu je tek teoretski konstrukt koji svoje porijeklo duguje idealističkoj filozofiji umjetnosti, tj. tzv. sadržajnoj estetici.

Fochtov odmak od misli o gnoseološkoj naravi ljepote ka shvaćanju i prihvaćanju ljepote kao ontološke formativne kategorije odvijao se na pozadini misaonog razvijanja ideje o identitetu materije i duha. No, kako bi se zapravo trebalo shvatiti ovaj Fochtov misaoni zaokret? Prije svega, čini se da u pozadini Fochtovog zaokreta stoji podvojeni odnos spram Hegelovog filozofskog nasljeđa. Smisao Fochtovog odnosa prema Hegelovoj filozofiji valjalo

---

[104] I. Focht, *Uvod u estetiku (3. izd.)*, str. 40. Focht naime ne provodi opširnije razmatranje estetskih kategorija, jer, kao što smo prethodno napomenuli, smatra da ta problematika zahtijeva zasebnu raspravu. Stoga posebno naglašava da prigovor o potrebi uvođenja novih kategorija, a s obzirom na specifičnost svakog pojedinačnog umjetničkog djela, nema opravdanje. Usp. nav. dj., str. 34: "Čim se počne vršiti specifikacija i sitno distingviranje među kategorijama, one, s jedne strane, prestaju da kategorijama budu – jer, kategorije su najopćiji pojmovi – a s druge, otvaraju se mogućnosti sužavanja njihove primjene do u beskraj, što znači, sve dok se njihovo važenje neće ograničiti na jedan jedini individualni slučaj.".

[105] I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 64. Usp. također nav. dj., str. 66: "Sva družba najinteresantnijih filozofa prirode je dakle ovdje na okupu. Ne slažu se oni u svemu, ali posvuda se slažu u onom do čega prirodne nauke tek u najnovije doba sve više dolaze: do misli o identitetu duha i materije.". Na drugom mjestu Focht se također referira na filozofiju identiteta Plotina i Schellinga. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (3. izd.)*, str. 87: "Dok su za Schellingovu filozofiju identiteta materija i duh samo dvije strane jedne i iste pojave, Plotin je ljepotu i umjetničko djelo shvatio kao odsjaj duha na materiji. Plotin je vidio možda najjasnije od svih da se duh i materija prožimaju, 'jer jedno je uvijek usavršenije drugo, a nesavršeno ne može nikad biti bez traga savršenoga'.".

[106] I. Focht, *Uvod u estetiku (3. izd.)*, str. 43.

bi prvenstveno sagledati u kontekstu dvoznačnosti pojma *Scheinen*. Naime, sjajenje kao fenomen već po sebi ima ontološku dimenziju, ali sjajenje kao ontički *pričin ideje* razotkriva ono gnoseološko (sadržaj) kao presudni unutrašnji moment umjetničkog bića u Hegelovoj idealističkoj estetici. U očitoj namjeri da nekako zadrži ontološki smisao ljepote kao sjajenja – pri čemu bi dakako trebalo dokinuti gnoseološki smisao – Focht izlaz iz nevolje vidi u ontologijskom monizmu.

Kao što je već napomenuto Focht je u kasnijoj misaonoj fazi postao sklon "monističkom" interpretacijskom pristupu Hegelove filozofije. Ovaj pristup polazi od stava da Hegelov filozofijski sistem ima spekulativno-logičku narav (panlogizam), te je stoga i ontologijski neuvjerljiviji naspram panteističkog shvaćanja pojma bitka kao "hiletičko-noetičke" složevine, odnosno kao složevine koja se utemeljuje na onom ne-logičkom ("priroda"). Focht ne skriva općenitu sklonost spram ontologijskog monizma, pa tako na jednom mjestu izravno iskazuje svoj stav odnosno filozofski diskurs na sljedeći način: "Prema tome, naš stav je: *ontološki monizam* (jer pretpostavljamo da je suština u samoj prirodi) i *gnoseološki dualizam* (jer pretpostavljamo da postoji jaz između nužno antropomorfnog iskustva i doživljaja transcendentne suštine)."[107].

---

[107] I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 89. Možda upravo Fochtovo početno insistiranje na tome da je estetika grana filozofije, pri čemu Focht samu filozofiju poima kao sistematsko mišljenje o počelima bića, predstavlja klicu misli o identitetu duha i materije. – U okviru hrvatske filozofske tradicije ovdje možemo spomenuti i dvojicu mislioca koji su u velikoj mjeri skloni shvaćanju kojime se zastupa identitet duha/mišljenja i materije (M. Cipra), odnosno platoničkog poimanja filozofije kao zrenja ili poistovjećenja s *praiskonskim bitkom* (B. Despot). Usp. M. Cipra, *Metamorfoze metafizike*, str. 245: "*Bitak kao nužno i samom sebi istovjetno biće nikako se ne razlikuje*, nego u svakom biću *jest jedna samom sebi istovjetna istota*. I bog i priroda i duh, ukoliko jesu, jesu nužno isto i jedno.". Usp. također B. Despot, *Vidokrug apsoluta. Prilog indiskutabilnoj diagnostici nihilizma (Sveska prva)*, 1989, str. 60–61: "Ni skrovitost u mogućem i zbiljskom, ni paradoksalna muka u nemogućem nego samo produbljeni smireni napor, izgleda, doprinosi prethodnom, filozofijskome dodiru, a po tome, kroz demonski ἔρως, i poistovećenju, nas i svega bića, s praiskonskim bitkom.". Tako primjerice još i Gj. Arnold smatra da monizam svoj jasni lik ima prvenstveno u okvirima prirodnih znanosti te u filozofijskom pozitivizmu i pesimizmu. Drugim riječima, Arnold polazi od pretpostavke da su estetika i umjetnost ograničeni na ono ljudsko, tj. područje kulture, te da stoga ne mogu predstavljati teoretsku osnovu za pristup metafizičkim pitanjima. Usp. Gj. Arnold, *Monizam i kršćanstvo*, str. 227: "Svi se ti skupovi, kako jamačno razabraste, dadu svrstati pod tri glavna gledišta. Oni se naime ili oslanjaju na prirodne nauke, navlastito pak na postulat kauzaliteta i teoriju evolucije; ili stoje u povodu mistično romantičnoga shvatanja prirode, kako je svojstveno estetičkomu i umjetničkomu području; ili napokon nalaze svoje uporište u određenoj filozofijskoj struji napose pozitivizmu i pesimizmu. (…) Kako umjetnički monizam pripada više kulturnom području, filozofijski pak se u borbi protiv kršćanskoga shvatanja svijeta služi istim sredstvima kao i prirodoslovni, zabavit ću se ovdje samo potonjim.". I Hartmannov "kritički realizam", tj. nova ontologija, sadrži ideju istovjetnosti esencije ili takvote (*Sosein*) i egzistencije ili jestote (*Dasein*). Međutim, Hartmann nasuprot Fochtu zastupa ontološki egzistencijalizam, tj. prvenstvo realnog nad idealnim bitkom. Usp. N. Hartmann, *Prilog zasnivanju ontologije*, str. 153: "Kao što određenja 'na' nekom jestvujućem 'jesu', tako 'jest' i jestvujuće samo 'na' i 'u' nekoj svezi jestote. A ova je i sama jestvujuća. Jestota nije nosilac takvote, nego njen i njenog nosioca način bitka. Jestota nečeg jestvujućeg jest ista jestota kao i ona njegovih određenja, ista, dakle, kao i ona njegove takvote. Ona je doduše jestota nečeg drugog — nečeg na njoj bivstvujućeg — ali sama jestota, razumljena čisto kao način bitka, jest ista. Time je opravdan stavak da se sva takvota nečega može razumjeti kao jestota nečega. Jer sva takvota 'jest' jestota nečega na nečemu.".

Tako primjerice već i Schellingova *filozofija identiteta* predstavlja svojevrsno suprotstavljanje Hegelovom projektu apsolutnog idealizma jer u svome središtu ima misao o apsolutnom identitetu prirode i duha, racionalnog i iracionalnog. Drugačije kazano, bitak konačnih bića Hegel objašnjava polazeći od ideje dijalektičkog samorazvoja onog logičkog (pojma), dok s druge strane, metafizički monizam – kod Schellinga ujedno i panteizam – objašnjava nastajanje konačnih bića polazeći od apsolutnog bića (onog božanskog) kao apsolutne indiferencije svih suprotnosti, odnosno od ideje samozrenja onog apsolutnog čime pak dolazi do njegove unutrašnje diferencijacije na prirodu i duh (objekt i subjekt), tj. na realni i idealni bitak i njihove potencije (materija, svjetlost, organizam/znanje, djelovanje, umjetnost). No, bez obzira na unutrašnju diferencijaciju ono apsolutno je po sebi samome jedinstvo suprotnosti, dočim se nama kao konačnim i osjetilnim bićima pokazuje u svojoj prividnoj razdvojenosti na subjekt i objekt (prirodu i duh). Može se reći da u temelju spora između "objektivno-idealističkog panteizma" (Schelling) i "apsolutno-idealističkog logizma" (Hegel) stoji metafizičko pitanje o ustrojstvu načela individuacije. Iz toga nadalje proizlaze i različiti pristupi (panlogizam ili panvoluntarizam) pitanju o uvjetu mogućnosti nastajanja pojedinačnih biće. Focht je, načelno gledano, bliži "objektivno-idealističkom panteizmu", i to stoga jer time i ono iracionalno zadobiva jedan pozitivni ontološki karakter. To u konačnici ima presudne implikacije za Fochtovo promišljanje fenomena umjetnosti kao jedinstvenog fenomena u kojemu racionalno i iracionalno nisu proturječni.

Podvojeni odnos spram Hegela očituje se dakle time što Focht ipak preuzima shvaćanje o ljepoti kao osjetilnom sjajenju, ali pri tome ljepotu razumijeva u strogo ontološkom smislu kao prisuće umjetničkog bića, tj. kao *estetsku egzistenciju* onog duhovno-metafizičkog u (umjetničkoj) materiji. Moglo bi se reći da ljepota za Fochta jest zapravo "živo sjajenje" umjetničkog bića. Ljepota kao sjajenje nije učinak pojedinih strukturnih momenata (forma, materija, predmetni sadržaj) bića umjetnosti, nego jest sama *bićevnost* umjetničkog bića kao formalno jedinstvo tih momenata (metafizička forma jedinstva u mnoštvenosti ili, možda, *splendor formae* Tome Akvinskog). "Formativna ljepota" prethodi umjetničkoj istini, jer se tek kroz umjetničko proizvođenje djela istina i može pojaviti, tj. samu sebe u biće umjetnosti ugraditi. Ovakvo shvaćanje ljepote sukladno je i Fochtovom estetičkom objektivizmu koji polazi od postavke "da se sve što je estetički interesantno može »otčitati« iz gotovog umjetničkog djela, a ne u aktu kojim se ono prima i doživljava"[108]. Time se, naravno,

[108] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 35. Fochtovo ontološko poimanje ljepote može se dovesti u najveću blizinu s Heideggerovom odredbom ljepote iz *Pogovora* rasprave *Izvor umjetničkog djela*. I Heidegger naime prilikom određivanja ljepote polazi od djela te ljepotu poima kao pojavljivanje istine u djelu. Usp. M. Heidegger,

ne implicira da Hegel zastupa estetički subjektivizam, nego se jedino želi naglasiti gnoseološki karakter lijepog u njegovoj filozofiji umjetnosti. I Hegel naime u razmatranjima o filozofiji umjetnosti metodološki polazi od djela, ali za razliku od Fochtovog objektivizma te sklonosti k onom formalnom, Hegelu je ipak važniji "idealni sadržaj" umjetničkog djela te spoznavanje istoga. Hegelov pojam *ideje* Focht, dakako, poima iz estetičke pozicije odnosno kao mogući sadržaj umjetničkog izraza, pa na temelju takvoga shvaćanja konstatira da su *Hegelova* i *Platonova filozofija* zapravo načelno bliske i srodne. Drugim riječima, i Hegel i Platon s obzirom na estetičku problematiku, potpadaju pod tzv. materijalnu (sadržajnu) estetiku, jer "i Platonu i Hegelu stalo je prvenstveno do toga da umjetnost podražava ili prikazuje određene sadržaje, odnosno ideje"[109]. Međutim, treba primijetiti da primjerice i

---

Izvor umjetničkog djela, str. 145: "Istina je neskrivenost bića kao bića. Istina je istina bitka. Ljepota se ne nalazi pored te istine. Kad se istina stavi u djelo, ona se pojavljuje. Pojavljivanje je – kao taj bitak istine u djelu i kao djelo – ljepota.". Međutim, trebalo bi ipak pripaziti prilikom izjednačavanja Heideggerove misli o ljepoti kao načinu bitka istine bića od Fochtovog ontologijskog shvaćanja umjetničke ljepote i umjetničke istine. Focht naime ne razdvaja bitak umjetnosti od bića umjetnosti, te stoga smatra da ne postoji umjetnička istina prije umjetničkog bića. Umjetnička istina je zapravo gnoseološki učinak umjetničke tvorevine. Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 13: "Umjetnička istina nije ni istina ako nije, tj. ako se ne može neposredno primiti kao jedno biće. (…) Istina egzistira, ne 'važi', nego jeste – to je jedinstveno čudo u ljudskom svijetu: ona je istina zato što jeste i ona jeste zato što je istina. Neistina ne bi bila u stanju da nam sugerira biće, a nebiće ne bi bilo u stanju da nam sugerira istinu. To je, dakle, posebna vrsta istine koja je najintimnije determinirana ontičkim statusom.".

[109] I. Focht, *Uvod u estetiku (3. izd.)*, str. 47–48. Na istom mjestu (str. 48) Focht formalizira i misao o estetičkoj srodnosti različitih filozofa i njihovih filozofijskih sustava: "Tako i materijalisti i idealisti, antagonistični u drugim filozofijskim disciplinama, mogu biti predstavnici istog estetičkog smjera.". Usp. također nav. dj., str. 91: "Greška je u tome što i Platon i Hegel gledaju na umjetničko djelo kao na izraz ili prikaz ideja i intuicija, dakle isključivo predmetno-intencionalno, a ne i ontološki.". Usp. također I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 12: "Premda potekli iz drugačije povijesne situacije i uprkos specijalnom svom valeuru, Hegelovi argumenti protiv umjetnosti ne razlikuju se bitno od onih iz Platonove 'Države'; razlikuju se možda samo toliko koliko i čitava hegelijanska filozofija od platonističke. Hegel, kao i Platon, stavlja ideju lijepog iznad umjetničkih ostvarenja.". Ovdje se ne možemo upustiti u raspravu o svim aspektima odnosno sličnostima i razlikama između Hegela i Platona. No, treba ipak napomenuti da idealizam, općenito govoreći, polazi od ideje jedinstva onog lijepog, dobrog i istinitog. Hegel tako primjerice primjećuje da je misao o jedinstvu najviših ideja središnji pojam Platonove dijalektike. Hegel naime pomoću vlastite misli o jedinstvu suprotnosti tumači Platonovu misao o spletenosti najviših rodova, te mu je ujedno i Platonov pojam onog drugotnog istovjetan s pojmom negativnog uopće. Usp. G.W.F. Hegel, *Predavanja o Platonu (1825-1826)*, str. 127: "Nego Platon to izražava ovako: ono što je drugo, to je negativno uopće,- to je ono isto, ono sa sobom istovjetno; drugo je neistovjetno, a to isto je jednako tako i drugo, i to u jednom te istom pogledu. To nisu različite strane, nisu one koje ostaju u proturječju; nego su one to jedinstvo u jednom te istom smislu, i prema toj jednoj strani da je jedno od njih postavljeno jesu one istovjetne prema toj istoj strani. To je glavna odredba prave Platonove dijalektike.". Pitanje koje se ovdje može postaviti glasi: da li se Hegelova spekulativna dijalektička shema odnosa bitka i nebitka može u cijelosti poistovjetiti s Platonovom idejom spletenosti rodova i onog drugotnog? Drugačije kazano: da li je ono negativno u Hegelovoj dijalektici istovjetno onom drugotnom kod Platona, tj. da li su njihove dijalektike istovjetne? Premda ljepota u Hegela, pa i u Platona, ima karakter sjaja i sjajenja ideje u osjetilnom, čini se, da kod prvoga ono opće u vlastitom drugobitku poprima karakter jednog negativiteta, dočim kod drugoga (barem na jednom mjestu) ono dobro ili opće silaskom u lijepo zadržava pozitivni karakter (npr. u *Filebu* se ljepota određuje kao sumjernost). Tako, primjerice, i H.-G. Gadamer smatra da su lijepo i dobro kod Platona istovjetni odnosno ono dobro jest lijepo kad prelazi u vidljivo i izrecivo. Usp. H.-G. Gadamer, *Platos dialektische Ethik*, str. 150. Usp. također D. Barbarić, *K budućem mišljenju*, str. 337–351. O razlici pak Platona i Hegela, a s obzirom na odnos osjetilnosti i ideje u umjetnosti, D. Pirjevec iznosi stav iz kojega proizlazi da je za Platona nezamisliva postavka o umjetnosti kao osjetilnom sjajenju ideje. Usp. D. Pirjevec, *Smrt i niština (Odabrani spisi)*, str. 96–97: "Platon naime ne bi nikada mogao umjetnost shvatiti kao osjetilno sijanje *ideje*, jer je za njega umjetnost bila do kraja

Fochtov pojam umjetničke forme u određenom pogledu odgovara Hegelovom poimanju prirodno lijepog kao apstraktnog jedinstva osjetilne tvari. Pod pretpostavkom da je Focht razvijao svoje estetičke misli polazeći samo od apstraktnih umjetničkih formi vjerojatno bi se o njemu moglo govoriti kao o estetičkom formalistu. Tada bi njegov formalizam svoje ishodište imao u Hegelovoj estetici, te bi k tomu bio zasnovan na jednom za Hegela sporednom vidu pojma ljepote, tj. na apstraktnoj prirodnoj ljepoti.

Prednost je "estetičkog formalizma" u tome što ima mogućnost obuhvaćanja cjeline estetskih fenomena, tj. prirodno i umjetnički lijepog. Ali s obzirom da Focht uvodi i ono metafizičko kao jedan od bitnih elemenata umjetnosti, te potom ono metafizičko izravno povezuje s umjetničkim formama; jer se ono metafizičko u umjetnosti i pojavljuje kao splet odnosa formi umjetničkog djela (jedinstvo elemenata); načelno ipak nije primjerena ocjena Fochtovog pristupa umjetnosti kao pukog estetičkog formalizma. Fochtov je "formalizam" pored toga što obrađuje estetičku problematiku odnosa forme i sadržaja u umjetničkom djelu te problematiku onog prirodno i umjetnički lijepog, po svojoj osnovnoj intenciji pokušaj da se filozofski odgovori na pitanje o naravi odnosa prirode i duha odnosno kozmosa i čovjeka.[110]

---

potopljena u osjetilnost, u neistinito, laž i obmanu, tako da u njoj nije ostajalo ničeg od ideje i razuma.". Za F. Markovića je predmet estetike odnosno umjetnosti krasota kao ljepota i divota (uzvišeno). Ljepota pripada konačnim, ograničenim bićima, a uzvišenost je atribut apsolutnog bića. S obzirom da ono uzvišeno nije moguće u cijelosti ukonačiti u lik umjetničke tvorevine, umjetničko djelo u tome slučaju treba poticati moć fantazije i time izazvati osjećaj udivljenosti spram apsolutnog bića. Iz toga je također razvidno da Marković u krajnjoj liniji zastupa stav o gnoseologijskoj funkciji umjetnosti. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 35: "Ali kako može *divotno* biti predmetom umjetnosti, kad divotnim može biti samo nješto neizmjerno, a umjetnine, kao ljudske tvorevine, mogu biti samo omedjeno, omjerno oblikovane? Odgovaramo, da, ako umotvor, premda je ograničen, načinom oblikovanosti svoje potakne našu fantaziju na pomišljanje o neizmjernom, i to o neizmjernom duhovnom, to on pobudjuje divotno ćućenje.". Prethodno spomenuto pitanje razlike Hegelove i Platonove dijalektičke metode, točnije rečeno razlike u određenju pojedinih momenata dijalektičke metode, Marković poima kao razliku između teizma (Platon) i panteizma (Hegel). Usp. nav. dj., str. 185–186: "Platonu obstoje ideje kao bića, ali kao bića stvorena osobnim bogom; bog je svojim umom zamislio sve ideje t.j. sve pojmove (…) panteista Hegel izostavlja začetnika boga stvoritelja i postavlja na početak *same ideje*.".

[110] Na jednom mjestu D. Grlić uvrštava Fochta u tzv. formaliste "herbartovske provenijencije" te ga, što je zanimljivo, vrednuje i kao značajnijeg estetičara od Franje Markovića. Grlić zna da Fochtov formalizam nema karakter formalističke estetike XIX stoljeća, ali ipak do kraja ne iznosi Fochtovu temeljnu filozofsku intenciju. Usp. D. Grlić, *Estetika III: Smrt estetskog*, str. 331: "Stoga estetičari koje smo spomenuli, kao i mnogi drugi suvremeni mislioci, ni po svojem temeljnom koordinatnom sistemu, ni po teoretskom habitusu ne spadaju u formaliste ovog tipa. Njima je ipak – manje ili više – svima jasno – bez obzira na stalno naglašavanje značenja forme na kojoj se inzistira pretežno s obzirom na neke nove, inače potpuno deplasirane pokušaje zasnivanja sadržajne estetike (na primjer u teorijama socijalističkog realizma) – da se suvremena estetska kao i transestetska misao kreće s one strane umjetnog protivustava forma-sadržaj.". Fochtov odmak od estetičkog formalizma, po kojem prirodno lijepo načelno nije dio estetsko-umjetničkog fenomena, te okretanje problematici odnosa prirode i duha mogao bi se imenovati i kao svojevrsni *panesteticizam*. Pojam panesteticizma objašnjava primjerice i M. Dessoir. Usp. M. Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, str. 39: "Teoretičari se upuštaju u špekulacije na koje ih je uputio plotinizam. Božansko biće se najslobodnije objavljuje u ljepotama prirode. (…) Promatrač mora samo brižno tragati i predano se udubljivati. Umjetnost postoji zato da ovaj karakter svijeta dođe do svog izraza isto tako kao što se logos stvarnosti objelodanjuje religiji i spekulativnoj filozofiji. (…) Panesteticizam posjeduje zavodljivu snagu panteizma.". S obzirom da je za Hegela prirodno lijepo tek refleks duha, odnosno umjetnički lijepog, razvidno je da je Fochtov formalizam prvotno nastajao u suprotnosti spram Hegelove sadržajne estetike,

Stoga se može reći da je Fochtov uvid u *idealistički* (logičko-metafizički) pojam *ideje*, i to u pogledu fenomena umjetnosti, dostatno smislen, jer ono opće (dobro, božansko) prilikom samoupuštanja u biće umjetnosti u njega unosi i etička sadržajno-vrijednosna pojmovna određenja. "Prijelaz" onog dobrog u umjetničko djelo predstavlja i svojevrsni čin samoukidanja, jer etičke vrijednosti u umjetnosti postaju jedan od intencionalnih slojeva estetskog predmeta, a ne moralni zahtjevi za praktičko djelovanje. Umjetnost je tako, gledano u općem idealističkom kontekstu, spram onog apsolutnog kao dobrog i istinitog bitno, tj. po svojem "načinu bitka", ograničena. Drugačije kazano, *ideja* je za umjetničko biće nešto izvanjsko, a upuštanje u biće umjetnosti za *ideju* je ujedno negacija vlastite objektivne egzistencije, jer umjetnost *ideju* pretvara u *predmet*.

Fochtovo ranije razdoblje vlastitog mišljenja obilježeno je, dakle, kako negiranjem "subjektivističke" postavke o ljepoti kao doživljaju, tako i odbacivanjem "objektivističkog" mnijenja o ljepoti kao formi objektivne ćudoredne ideje. Stoga mu u konačnici lijepo zbog svoje heteronomnosti, zapravo, i nije *podesno za određenje predmeta estetike*.

Međutim, prisvajanjem i uzdizanjem onog prirodnog u estetičku sferu Focht dodatno zaoštrava problematiku oko načela prirodno i umjetnički lijepog, tj. onog *po sebi objektivno* lijepog i onog *za nas objektivno* lijepog. Focht, stoga, po svojevrsnoj "nužnosti" same stvari primjenjuje misao o identitetu duha i materije jer mu time pojam ljepote kao *smisaone prisutnosti* − gdje se bitna karakteristika te prisutnosti može odrediti formalno jedinstvo duha i materije u konkretnom biću − zadobiva metafizičku dubinu i utemeljenost odnosno ontološki i gnoseološki smisao. Drugačije kazano: ljepota nije tek transcendentni uzor koji se pomoću umijeća nasljedovanja (*μίμησις*) "u-slikava" u djelo, a nije niti idealistička "redukcija" na *osjetilno sjajenje ideje*, ali također niti hermeneutičko-fenomenologijski shvaćen *odnos pojavljivanja* realno-irealnih planova i slojeva estetskog predmeta, nego je beskonačna afirmacija bića umjetnosti u elementu povijesnosti. Ljepota jest, moglo bi se reći, svojevrsna **izmirenost** ili jedinstvo bitka i smisla u realnom (umjetničkom) biću. Premda smisao bitka možda nikada i neće u cijelosti biti dostupan ljudskoj moći spoznaje, smisao se ipak tijekom duhovne povijesti čovječanstva očitovao na različite načine (npr. kao božansko proizvođenje

---

a u osloncu na neke gnoseološke postavke dijalektičkog materijalizma (npr. odnos subjekta i predmeta). O Hegelovom poimanju nesamostalnosti i nesavršenosti prirodno lijepog s obzirom na apstraktnost formi i M. Bense daje zanimljive opaske. Usp. M. Bense, *Estetika*, str. 57: "Sam Hegel, naprotiv, dovodi na poprište 'ljepotu apstraktne forme' i 'ljepotu kao apstraktno jedinstvo osjetilne tvari' samo zato da bi 'prirodno lijepo' prikazao kao 'puki refleks' umjetnički lijepog, kao nesavršenu realizaciju 'ideje lijepoga'. Ni ljepotu apstraktnih formi ni ljepotu apstraktnog jedinstva osjetilne tvari – koje se, pojavljujući se u materijalnoj vezi, odlikuju modusom surealnosti – nije smatrao samostalnom mogućnošću umjetnički lijepoga.".

bića). Stoga nasuprot ljepoti ne stoji ružnoća, koja je zapravo akcident bića, nego sveuništavajuća moć besmisla ne-bića.

"Grubo" razlikovanje prirodnog i umjetničkog bića moguće je provesti i pomoću estetskih kategorija, jer se kvalitativna razlika između prirodnog i umjetničkog bića očituje u omjeru onog formalno-estetskog (bitak) i sadržajno-spoznajnog (smisao, istina) unutar pojedinih bića (u slučaju apstraktne umjetnosti važnija je čistoća forme), ali presudno razlikovanje proizlazi ipak iz modalne analize bića. No, bez obzira na ontološko-gnoseološke razlike prirodnog i umjetničkog bića Focht, u "skolastičkom" duhu, smatra da je za nas već i sama pojavna prisutnost nečega, tj. ljepota kao čisto prisuće bića ili kao sjajenje u smislu ontološkog svjetla, ono što daje *nagovještaj* smisla.[111] To ujedno ne znači da sve ono što se

---

[111] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (3. izd.)*, str. 41: "Plotinova emanacija svjetla i Tomin 'izvjestan sjaj' imaju, naravno, i jedno dublje simboličko značenje. Oni govore o tome da je, za čovjeka u njegovoj pre(t)historiji, lijepo jedina svijetla točka u ogromnim prostranstvima tmine, jedino što Zemljaninu pruža ruku da ga izvuče iz puzavog batrganja protoplazme.". – O simbolici svjetlosti primjerice H. Blumenberg daje izuzetno zanimljiva zapažanja. Usp. H. Blumenberg, *Svjetlost kao metafora istine: u pred-polju oblikovanja filosofskih pojmova*, str. 4–5: "Po sposobnosti iskaza i mogućnosti suptilne promjene metafora svjetlosti je neusporediva. Povijest metafizike se od svojih početaka služila ovim svojstvima (*Eigenschaften*) da bi dala jedno primjereno uputstvo (*Verweisung*) za svoja posljednja, predmetno ne više shvatljiva stanja stvari (*Sachverhalte*). Pomoću ove šifre pokušavalo se pokazati da je pojam 'bivstvo' ('*Sein*') nešto više od najisprazniјeg apstraktuma koji bi se mogao iz bivstvujućeg (*Seiendes*) izmamiti kao njegov najopćiji realni predikat.". – Pojam "skolastički duh" stavljamo ovdje u navodnike stoga što skolastička filozofija poima dobro kao istovjetno ljepoti, odnosno, već i samo biti bićem jest nešto dobro i lijepo. Međutim, daljnje teologijsko proširivanje pojma dobra ide u smjeru povezivanja ontološki shvaćenog dobra (dobro=biće) s moralnim kategorijama (dobro=biće=moralno dobro, odnosno, zlo=nebiće=moralno zlo) i pojmom svrhe. Time se ontološki i vrijednosno neutralna pozicija onog biti bića svodi u antropološke okvire, tj. na pitanje o subjektivnom ili objektivnom statusu etički dobrog s jedne strane, te umjetnički lijepog s druge strane. – Fochtov profesor i mentor M. Tkalčić u nadahnutoj studiji *Oblik i sadržaj: problem i osnovna rješenja u novijoj idealističkoj estetici* smatra da su umjetnost i umjetničko stvaranje pozvani da pomognu u uobličavanju novog, "totalnog" čovjeka. Ljepota kao metafizički pojam "vječnog jedinstva i harmonije" po Tkalčiću je lažna ljepota (puki moment), jer ne zahvaća bit stvarnosti kao borbe nepomirljivih suprotnosti starog i novog odnosno onog što nestaje i onog što nastaje. Za Tkalčića nije presudno djelo nego *umjetnički doživljaj* kao poticaj za oslobađanje moći po kojoj se prevladava i ovladava stvarnošću i čovjekom. Stoga se može reći da je Tkalčićevo poimanje funkcije umjetnosti u metodičkom pogledu suprotno Fochtovom. Usp. M. Tkalčić, *Oblik i sadržaj: problem i osnovna rješenja u novijoj idealističkoj estetici*, str. 48: " 'Lijepo' je tek momenat realističke umjetničke slike, kao što je i jedinstvo suprotnosti momenat njihove vječne borbe. Štaviše, umjetnički doživljaj, koji aktualizira i oslobađa 'suštinske ljudske moći' i potrebu za 'totalnim čovjekom', doživljaj, koji u najdubljoj osnovi preobražava ljudsko biće, nužno prevladava i 'lijepo', prerasta kontemplativni, nezainteresirani 'estetski užitak'.". – U razlici spram Fochtovog poimanja ljepote, koje polazi od bitka umjetničkog bića, čini se da suvremena umjetnost, kako primjećuje M. Galović, u potpunosti odbacuje pojam ljepote i estetskog predmeta te se upušta u područje onog tehničko-praktičkog namjesto da se zadrži u navlastitosti onog umjetnički-poietičkog. Usp. M. Galović, *Doba estetike*, str. 97: "Pod pritiskom potrebe da se stalno događa nešto novo, napušteno je i samo djelo kao slika ili kip i umjetnici su prešli na happening, akcijsku umjetnost, perfomans itd. Ovdje više nema razloga ni pomišljati o klasičnoj ljepoti kao ni o bilo kakvoj ljepoti. (…) Nestalo je, dakle, i kozmičke i prirodne ljepote i time i mogućnosti kontemplacije skladnih oblika koji bi promatrača upućivali na više slojeve života.". – Fochtovo ontološko poimanje ljepote može se također sagledati i iz jezikoslovnog aspekta. Tako primjerice naš pridjev *lijep* dolazi od sveslav. i praslav. pridjeva **lěpъ*. Nadalje, pridjev *lijep* ima u etimologijskom pogledu porijeklo od glagola *lijepiti*, pa je stoga prvobitno značenje pridjeva bilo "što se lijepi > što pristaje > što je dobro, umješno > lijepo". Vidi P. Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika II*, str. 297. Drugim riječima, ono lijepo se u slavenskoj jezičnoj tradiciji poima u dinamičko-ontološkom smislu kao umijeće izvedbe i izradbe odnosno kao prirodna pristalost ili slijepljenost forme i materije neke tvorevine. Dakle, lijepo nije isključivo nešto umjetničko ili pak transcendentno, nego sve ono što po *prirodi* skladno biva, tj. sve ono što izlazi u prisutnost na takav način da se naprosto lijepi ili pristaje uz

pojavljuje i jest istinito biće, jer takvo je shvaćanje bićevnosti bića za Fochta predrasuda "po kojoj se automatski proglašava bićem sve ono što se ostvari, što se ugura u masu objekata i što se realnosti nametne svojom prisutnošću"[112].

Ali, po drugoj strani, u ontologijskom monizmu opstoji osebujna poteškoća i to s obzirom na materiju i duh kao dvije komplementarne strane jednog i jedinstvenog bića/bitka. Tako bi se moglo postaviti i sljedeće pitanje: zašto uopće dolazi do diferencijacije jednote materija-duh na pojedinačna kako realna, tako i idealna bića? Focht uviđa aporetički karakter odnosa prirode i duha (nužnosti i slobode) pa mu se stoga, kao jedno od važnijih pitanja ontologije umjetnosti, nametnulo i ovo pitanje: "…na kakvom se principu konstituira prirodno

---

strukturu bića svijeta ili prirode kao onog iskonski navlastitog. – Ovaj ekskurs trebao bi ipak u konačnici poslužiti kao podsjetnik na gotovo nezamjetljivu razliku između dva shvaćanja ljepote. Naime, Focht smatra da ljepota u modernoj umjetnosti nije ništa drugo "nego snaga i opstojanje istine" (ljepota kao sjaj bića), a to pak *po sebi* nije drugo nego preokrenuta Hegelova estetika (ljepota kao osjetilno sjajenje ideje). Stoga se i pojam lijepog, po Fochtu, mijenja *time što se njegov opseg proširuje na sve istinito što je istinski dato*. Ova odredba lijepog odgovara Fochtovom ontološkom shvaćanju ljepote, međutim, za Fochta ono istinito nije isključivo sadržajnog karaktera, nego je prvenstveno formalnog karaktera te nas kao takvo na neki način *navodi* i *navještava* puninu sadržajne smislenosti bića. Drugačije rečeno, ljepota je po Fochtu sve ono što istinito jest (ono što je dano u skladu sa svojom formom), dočim punina smisla i značenja pojedinih rodova i vrsta odnosno pojedinačnih bića leži u sferi svijesti i ljudske potrebe za spoznajom svijeta kao cjeline svega što jest.

[112] I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 155. Na istome mjestu Focht dodatno pojašnjava realnu razliku između bića i nebića. Usp. nav. mj.: "U protivnom, bili bismo prisiljeni i da sve slučajno, apsurdno i besmisleno smatramo bićem — valjda samo zato što postoji. Da apsurdne i besmislene stvari mogu također postojati, pokazuje nam najbolje sadašnja faza imperijalizma; da Nebiće može ne samo postojati već i svladati, ugušiti Biće, vidjeli smo sami pod fašističkom okupacijom. Ali, ono samo time nije postalo Biće…". Stoga je po Fochtu upravo Kafka jedan od onih suvremenih umjetnika koji je svojim djelom uspio prikazati svu strahotnost i besmisao "bitka nebića". Usp. nav. dj., str. 156: "Kafka je pokazao kakve mogu biti vladavina i orgije Nebića. Njegovo je djelo istina o stanju koje je bilo i koje može biti kad god otuđenje u svijetu i od svijeta dopre do one točke u kojoj se na čovjeku više ne mogu raspoznati čovječje crte, odnosno, gdje se on preobražava u stvar.". Na drugom mjestu Focht čak opisuje način na koji Kafka nebiću pridaje umjetnički realitet. Usp. I. Focht, *Jedan pristup Kafkinom Procesu*, str. 9: "Umjetnički postupak kojim se postiže otuđenje od otuđenja sastoji se kod Kafke gotovo uvijek u mehanizmu inverzije: ono što je nebiće prikazuje se kao biće da bismo u samom biću prepoznali nebiće.". – S obzirom da je ljepota za Fochta "ontološka kategorija", čija se istinitost sastoji u "smisaonoj prisutnosti" bića, čini se da Focht, ipak, zaobilaznim putem primijenjuje Hegelove misli o pojmu kao kriteriju istinitosti realnog bića. Razlika je u tome što Focht ono "istinski zbiljsko" ne naziva *ideja*, nego *biće*, pri čemu se pojam kao kriterij kod Hegela odnosi na konkretnu egzistenciju ideje a kod Fochta na vrednovanje konkretnog bića. Usp. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, str. 150–151: "Alles Existierende hat deshalb nur Wahrheit, insofern es eine Existenz ist der Idee. Denn die Idee ist das allein wahrhaft Wirkliche. Das Erscheinende nämlich ist nicht dadurch schon wahr, daß es inners oder äußeres Dasein hat und überhaupt Realität ist, sondern dadurch allein, daß diese Realität dem Begriff entspricht.". U hrv. prijevodu G.W.F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 97–98: "Sve što egzistira istina je samo po tome što je egzistencija ideje. Ideja je, naime, jedino istinski zbiljsko. Ono što se pojavljuje nije istinito već samim tim što ima izvanjski i unutrašnji opstanak te je općenito realitet, nego jedino time da realitet odgovara pojmu.". Usp. također I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 233: "Vrijednost tako nije ništa drugo nego ispunjenost odredbama svog pojma (…) Iz ovoga se dobija i kriterij vrednovanja: što je jedan predmet svom pojmu bliži, to je vredniji. Što je jedna kompozicija bliža pojmu muzike, to je veća. Zato se pojam objektivne vrednote može izvesti samo iz pojma o pojmu.". Schelling također smatra da je ljepota primjerenost onog realnog svom pojmu. Međutim, valja podsjetiti da za Schellinga ono realno nije osjetilni pričin ideje, kao što je to slučaj kod Hegela, nego jest realni identitet onog idealnog i onog realnog (beskonačnog i konačnog). Fochtovo stajalište, a to je iz prethodnog očito, bliže je stoga Schellingu nego Hegelu. Usp. F.W.J. Schelling, *Filozofija umjetnosti*, str. 20: "Ljepota je postavljena tamo gdje je posebno (realno) tako primjereno svom pojmu da ovaj sam, kao beskonačno, ulazi u konačno i biva sagledan *in concreto*. Time **biva realno** u kojem se on (pojam) pojavljuje istinski slično i jednako praslici, ideji, gdje je upravo ovo općenito i posebno u apsolutnom identitetu.".

lijepo za razliku od umjetnički lijepog."[113] Drugim riječima, pred ontologiju umjetnosti se postavlja zadaća prethodnog filozofijskog pristupa problematici pojma bića. Ali, kakogod se

[113] I. Focht, *Uvod u estetiku (3. izd.)*, str. 43. Ovdje se također može postaviti pitanje o razgraničenju lijepog od primjerice korisnog i ugodnog. Ovo razgraničenje je teoretski posebno zahtjevno u slučaju prirodno lijepog, pa se preko toga pitanja još jednom pokazuje i bitna ovisnost estetike od filozofije, tj. ontologije. Nadalje, sada nam postaje jasniji i smisao Fochtovog interesa za mikologiju koji se očito sastojao u tome da se misaono dokuči strukturna povezanost prirode i duha, ali polazeći "od" i "iz" onog prirodnog. Usp. nav. mj.: "Već se naš mikolog Blagaić pitao što će gljivama tako divne i žarke boje (imaju ih oko 700 nijansi) kad im one ne služe ni da bi privukle kukce radi razmnožavanja, ni u bilo kakvu drugu vidljivu svrhu. I na mnogim drugim poljima vidimo kako se priroda rasipnički razbacuje ljepotom.". Fochtov interes za gljive ne počiva samo na problematici fenomena prirodno lijepog, nego prvenstveno na čudnovatoj ontičkoj ambivalentnosti gljiva. Usp. I. Focht, *Ključ za gljive (3. izd.)*, str. 12: "Gljive su već same po sebi veoma ekstravagantna bića; one odstupaju od drugih živih bića i po svom načinu života i razmnožavanja, i po svojim oblicima. Čak ih ne možemo uvrstiti ni u biljke ni u životinje posve, bez ostatka i rezerve.". Focht će potrebu za razvijanjem i povezivanjem estetike umjetnički lijepog i estetike prirodno lijepog eksplicirati i u razgovoru koji je tiskan pod naslovom *Ništa ne uzeti doslovno*. Usp. I. Focht, *Ništa ne uzeti doslovno*, str. 314: "Izgradio sam, za svoju ličnu upotrebu most koji mi izgleda potpuno konzekventan i vodi od estetike umjetnosti do estetike prirodno lijepog, a prolazi kroz ontologiju umjetnosti, opću ontologiju, filozofiju prirode i prirodne znanosti budući da sam došao do zaključka da u samoj prirodi *in nuce* leže mogućnosti umjetnosti.". – Jedno od najtegobnijih metafizičkih pitanja je zasigurno pitanje o naravi bića po sebi. Tako primjerice Aristotel 7. knjigu *Metafizike* započinje poznatim izrijekom o zagonetnoj naravi bića koje se izriče mnogovrsno (*to on legetai pollachos*). U novovjekovnoj filozofiji posebno je značajna Spinozina misao o jednoti supstancije koja se određuje kao *Deus sive Natura*. Za Spinozu je supstancija *ono što jest u sebi i što se sobom poima: to jest ono čiji pojam ne treba pojam druge stvari da bi iz njega bio stvoren* – E I, Def III (vidi B. de Spinoza, *Etika: dokazana geometrijskim redom*). Iz Spinozinog apsolutnog monizma proizlazi i to da su konačna bića i stvari zapravo atributi i modusi supstancije. Može se reći da je apsolutni monizam svojevrsni odgovor na stari metafizički spor oko univerzalija, tj. problematike odnosa esencije i egzistencije. Međutim, kao što je spor oko statusa esencije ili bitstva filozofiju odveo u tri suprotstavljena smjera (idealizam, realizam i nominalizam) te je pri tome pitanje porijekla bića uopće zapravo stavljeno u zagrade, tako i ontologijski monizam od sebe odmiče neka pitanja iz sfere subjektiviteta subjekta, kao što je primjerice problematika estetsko-umjetničke spoznaje, tj. moći onog poietičkog u čovjeku. Slaba je točka monizma, načelno gledano, pitanje o prijelazu Jednog u ona pojedinačna. Mogući odgovor je da između pojedinačnih stvari i onog Jednog i nema razlike, nego da su to samo različiti načini datosti Jednog. Međutim, time se problem s ontološke razine samo prebacuje na gnoseološku razinu. Ovdje stoga ponovno podsjećamo na Fochtovu misao o umjetnosti kao *čvrstoj točki* metafizike. – No, s druge strane, Schellingov pokušaj povezivanja prirode i duha odnosno idealiteta i realiteta preko umjetnosti od posebnog je značaja u povijesti filozofije. Umjetnost u Schellingovom mišljenju postaje svojevrsni "organon" i "dokument" filozofije. U umjetničkom se djelu prikazuje ukonačeni apsolut, tj. filozofija u svome objektivnom idealitetu. Dakle, umjetnost kod Schellinga nije tek prikaz ideje u materiji, nego idealna objektivacija ideje. U razlici spram principa identiteta kao onto-logičkog dijalektičkog jedinstva istote i drugotnosti, kod Schellinga je na djelu princip indiferencije odnosno određenje onog apsolutnog kao *nerazlučivog* jedinstva idealnog i realnog. Usp. F.W.J. Schelling, *Filozofija umjetnosti*, str. 18–19: "**Indiferencija idealnoga i realnoga kao indiferencija prikazuje se u idealnom svijetu umjetnošću.** Jer umjetnost po sebi nije niti puko djelovanje niti puko znanje nego je sasvim od znanosti prožeto djelovanje, ili obrnuto sasvim za djelovanje postalo znanje, dakle ona je indiferencija toga dvoga.". Nešto dalje Schelling opisuje idealitetni odnos filozofije i umjetnosti u analogiji s realitetnim odnosom uma i organizma. Usp. nav. dj., str. 21: "**U idealnom svijetu odnosi se filozofija isto tako spram umjetnosti kao u realnom svijetu um spram organizma.** Jer kao što um neposredno biva objektivan kroz organizam, i vječite umske ideje kao duše organičkih tijela bivaju objektivne u prirodi, tako biva filozofija neposredno kroz umjetnost i tako bivaju i ideje filozofije kroz umjetnost objektivne kao duše zbiljskih stvari. Isto tako odnosi se tada i umjetnost u idealnom svijetu kako se odnosi organizam u realnom.". Focht daje zapažanja o Schellingu oslanjajući se pri tome na uvide H. Grubicha. Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 99: "Kod Schellinga je umjetnost jedan od načina ispoljavanja apsoluta. Kako je apsolutni um jedina supstanca svega, umjetnost se može shvatiti kao jedan modus njegova pojavljivanja i tako staviti u blizinu religije i filozofije, jer se u njima apsolut također javlja.". Da Schelling umjetnost shvaća kao organon filozofije primjećuje i D. Grlić. Usp. D. Grlić, *Estetika III: Smrt estetskog*, str. 149: "Uopće je za Schellinga bitan taj objektivizirajući karakter umjetnosti, dakle, realizacija u umjetnini. Umjetnost također predstavlja ideje, samo što su to ideje koje su postale objektivne.". Zanimljiva su i zapažanja F. Markovića o pojmu umjetnosti kod Schellinga. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 182: "Schellingu je umjetnost neposredan, očevidan dokaz za istovetnost prirode i duha, tvari i uma. Umjetninu stvara umjetnik i bezsviestno i sviestno,

pojam bića pokušao pojmiti, te unatoč otvaranju prostora prirodno lijepom unutar estetike, Fochtovo uvjerenje o umjetničkom biću (djelu) kao predmetu estetike, odnosno kao polazištu za istraživanje fenomena umjetnosti, u konačnici se nije nimalo promijenilo.

---

drugačije veleći: i od naravi i umom; narav (priroda) je bezsviestan duh, a duh je sviestna priroda. Dakle u umjetnini očituje se duh kao priroda, a priroda kao duh.".

2.2.2. Pojam estetskog fenomena

Estetski fenomen je cjelina sastavljena od dva konstitutivna elementa, a to su osjetilnost (*αισθησις*) i ono osjetilno (*το αισθητον*). Moglo bi se zapravo reći da su pojmovi *aisthesis* i *aistheton* osnovni formalni odredbeni momenti estetskog fenomena. Drugim riječima, bez pretpostavljenog međuodnosa estetskog subjekta i estetskog predmeta nije uopće niti moguće smisleno govoriti o estetskom fenomenu. Karakter njihova odnosa općenito se može opisati kao svojevrsna "neminovna upućenost" *aisthesisa* na *aistheton*, i obrnuto.

Pod pojmom *aisthesis* Focht podrazumijeva osjet, tj. osjetilnu prijemčivost, ili sposobnost "da se preko osjeta i osjećaja nešto prima ili otkriva"[114], odnosno u konačnici sposobnost za estetsko-umjetničku *zamjedbu*. Fenomen osjetilnosti stoga uvijek treba misliti u cjelini njegovih aspekata. Pod time se prvenstveno misli na samu strukturu osjetilnosti odnosno na osjetilne organe ili osjetila, te potom i na njima pripadne osjete kao što su primjerice vid, sluh ili njuh. Premda je u pojmovnom pogledu moguće razlučiti osjet kao osjetilnu sposobnost i osjećanje kao zbiljnost te sposobnosti, u ontološkom pogledu ta dva momenta su neraskidivo povezana i uvijek nastupaju u zajednici sa osjetilima i predmetom osjećanja. Osjetilnost kao živo jedinstvo osjetila, osjeta, osjećanja ("estetska spoznaja") i predmeta osjećanja predstavlja zapravo puni pojam onoga što Focht imenuje kao *aisthesis*.

U kontekstu fenomena umjetnosti *aisthesis* kao estetsko spoznavanje ima dakle dvije funkcije ("estetičko mišljenje" i osjetilna zamjedba) koje su neodvojive, odnosno, koje u konkretnom estetskom aktu nastupaju zajedno. Međutim, momenti refleksivnosti i opažanja nisu ujedno i kriteriji razlikovanja receptivnog od produktivnog estetskog akta. Fochtovo vrednovanje estetskog akta polazi od pojma *estetičke neposrednosti* kao kriterija čistoće estetskog akta. Naglasak je naime na estetskom subjektu i njegovoj sposobnosti za

[114] I Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 35. Međutim, treba upozoriti da u povijesti estetike postoje pravci koji iz sposobnosti osjetilne zamjedbe izvode čak i samu funkciju umjetnosti, te sukladno tome zakonitosti umjetničkog oblikovanja vide u istovjetnosti sa zakonitostima svijesti. Premda ovakvi estetički pravci dovode i do pozitivnog određivanja umjetnosti u smislu slobodnog stvaralačkog oblikovanja te naglašavanja autonomnosti onog umjetničkog, oni su ipak u osnovi subjektivističke, tj. gnoseološke, provenijencije. To je slučaj kod primjerice K. Fiedlera kojemu je smisao likovne umjetnosti čista vidljivost (*reine Sichtbarkeit*), a koja se nadalje realizira kroz "produktivno gledanje". Drugim riječima, Fiedler načelno umjetnost stavlja u službu razvoja svijesti, ali oslanjajući se pri tome bitno na Kantov transcendentalizam. To je naravno u suprotnosti s ontologijskim shvaćanjem biti umjetnosti, a posebno s ontologijskim shvaćanjem porijekla onog umjetničkog. Moglo bi se reći da je takvo shvaćanje umjetnosti svojevrsni "estetički aktivizam" koji u ime razvoja ljudske svijesti negira kako ontičke razlike (s obzirom na umjetnost) između pojedinačnih ljudi, tako i ono transcendentno ili metafizičko u umjetnosti. O naravi ovdje iznesene teorije umjetnosti B. Croce također primjećuje da je utemeljena u osebujnom gnoseološkom aktivizmu. Usp. B. Croce, *Estetika: kao nauka o izrazu i opća lingvistika*, 372: "Ono što smo našli u Fiedlera i u drugih pisaca istog pravca – to je shvaćanje estetičke činjenice ne kao nekog izuzetnog produkta ljudi izuzetno obdarenih, već kao neke aktivnosti, koja nijednog trenutka ne ostavlja čovjeka, koji sve ono što uistinu zna o svijetu ne saznaje drukčije negoli u predodžbenim izrazima, i koji ukoliko spoznaje utoliko stvara.".

neposredan, ontički odnos sa estetskim predmetom, a naspram zaobilaznog, gnoseološko-psihološkog puta asocijacija. Premda je svjestan da je primjerice neposredno odnošenje spram stvarnosti primjerenije klasičnoj umjetnosti, a posredno ili refleksivno suvremenoj umjetnosti Focht smatra da razdvajanje mišljenja i čuvstvovanja – kako u pogledu estetskog akta tako i u pogledu umjetničkih vrsta – nije osnovano te da suvremena umjetnost daje dovoljno primjera koji to dokazuju.[115] Pored toga treba imati na umu da "neestetičnost" nekih umjetničkih vrsta (npr. prozna književnost) ne pogoduje uspostavi neposrednog ontičkog odnosa između subjekta i predmeta, nego ga zapravo u dobroj mjeri otežava.

U pogledu određenja estetskog akta Focht preuzima fenomenologijsko shvaćanje estetskog akta prisutno primjerice kod Hartmanna, a prema kojemu estetski akt predstavlja *jedinstvo* osjećanja ili osjetilnog opažanja i tzv. "višeg" opažaja (*die Schau zweiter Ordnung*). Za Hartmanna je pak viši opažaj ono "nadosjetilno" u osjetilnoj spoznaji te time ujedno i svojevrsni moment produktiviteta unutar estetskog receptivnog akta.[116] Focht piše: "osjećajući, mi istovremeno i preko osjećaja spoznajemo, ali i uspostavljamo kontakt s jednim

[115] Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 31: "Misli i afekti nisu sasvim raznorodne i nepovezane psihičke tvorevine; osjećanje i razmišljanje ne mogu se potpuno odvojiti. A umjetnost je baš po tome umjetnost što zna kako da u istom mediju i modusu dade i misli i afekte — spojene. Evo primjera za ovo stapanje: 'Mnogi poriču tugu pokazujuć' na sunce, on poriče sunce pokazujuć' na tugu'. U ovoj Kafkinoj rečenici misao i osjećajni stav prema njoj dati su nerazlučivo, ujedno.". Focht načelno polazi od toga da umjetnost i ne može biti umjetnost ako nije u bitnoj mjeri osjetilna. Bez prisustva estetskog momenta u umjetničkom djelu nije niti moguće govoriti o realitetu umjetnosti, a to, bez iznimke, vrijedi za sve umjetničke vrste. Usp. I. Focht, *Kierkegaard o odnosu forme i sadržaja*, str. 43: "Bez čulnosti ne može nijedna umjetnost, pa i književnost ne bi bila umjetnost kad u nama ne bi budila žive čulne slike o likovima, događajima, pojavama i stvarima. Čitava razlika je u stupnju neposrednosti.". Na drugom mjestu Focht kao krivce za razdvoj mišljenja i osjećanja, racionalnog i iracionalnog, navodi romantizam i Hegela. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 215: "Za ovaj rascjep i kruto podvajanje ovih dviju nedjeljivih ljudskih sposobnosti i djelatnosti najviše su krivi romantičari u cjelini, a među njima i Hegel, pri čemu, dakako, treba dopustiti da je ona djetinjasta romantičarska podjela čovjeka na srce i razum uzdignuta u Hegelovoj terminologiji na viši stupanj: srce je ovdje dobilo ime 'neposrednosti', a glava 'posredovanja'.".

[116] Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 17–18: "Estetski opažaj je samo napola osjetilni opažaj. Iznad ovog se izdiže opažaj drugog reda koji je posredovan osjetilnim utiskom, ali se na njega ne svodi te, prema vrsti čina, spram njega ima jasnu samostalnost. Taj drugi opažaj nije zrenje bitî, ni platoničko shvaćanje općeg, a nije ni intuicija u smislu višeg stupnja spoznaje. (…) Više je karakteristično to da je opažaj drugog reda čvrsto vezan s opažajem prvog reda, i s njim je istodobno dat.". Na ovom mjestu treba upozoriti i na razliku između Fochtovog i Hartmannovog shvaćanja estetskog akta. Tako primjerice za razliku od Hartmannovog zazora spram analize produktivnog estetskog akta Focht ne zanemaruje produktivni estetski akt. Problem, čini se, leži u tome što Hartmann smatra da estetsko osjećanje kao sinteza estetskog opažaja i sviđanja ukazuje na estetske vrijednosti. Estetske pak vrijednosti nisu "objektivne", nego se kao posebne vrijednosti pojavljuju na konkretnom estetskom predmetu. Focht, međutim, prilikom eksplikacije strukture (produktivnog) estetskog akta kao presudan element postavlja transcendentne objektivne idealne mogućnosti umjetnosti (objektivne estetske forme). Time Focht, a u razlici spram Hartmannova shvaćanja estetskih vrijednosti, estetskim vrijednostima odnosno formama pridaje i realni ontološki status. Hartmannovo shvaćanje tzv. opažaja drugog reda bliže je dakle Kantovom pojmu uobrazilje (*Einbildungskraft*), dočim je Fochtovo poimanje estetskog akta više vezano uz Husserlov pojam zrenja bitî (*Wesensschau*). Ali, ono što je u konačnici presudno tiče se ipak konkretnog estetskog subjekta, tj. njegova ustroja i duhovne nastrojenosti. Otkrivanjem i preuzimanjem idealnih mogućnosti umjetnik upada u *kolo unutarnje nužnosti umjetničkog djela*. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 38: "No njega je (čisti estetski fenomen, op. T.Š.) teško ostvariti i veoma je rijedak čak i kod veoma usavršenih estetskih subjekata. I primalac i umjetnik najčešće unose u estetski predmet strane elemente, a i njihov put nije uvijek neposredan, iako je *neposrednost* prvi uvjet aisthesisu.".

bićem, isto kao što i ljubeći jednu osobu otkrivamo istine o njoj, ali je i doživljavamo kao biće"[117]. S obzirom, dakle, na ontologijski pristup umjetnosti Focht dosljedno provodi unutrašnje razlikovanje aspekata estetskog spoznavanja, te ontološkom aspektu (estetsko opažanje) pridaje karakter prvenstva, jer "dok nismo uspostavili kontakt s tim bićem, mi nismo ni u stanju da ga osjetilno spoznamo"[118].

S druge strane, *aistheton* ili predmet estetičkog osjećanja je *složevina* koja je osjetilno prijemčiva, tj. koju estetski subjekt može osjetilno zahvatiti, odnosno koja mu se "otvara" i "nudi". U estetskom su predmetu naime već prisutne smjernice za umjetničku spoznaju. Štoviše, estetski predmet u bitnom smislu i određuje estetski akt. Potrebno je stoga imati u vidu i dvosmislenost pojma *aistheton*. *Aistheton* se tako može shvatiti u smislu konkretnog umjetničkog djela koje je otvoreno spram estetskog subjekta i njegova doživljavanja, ali i u smislu intencionalnog estetskog predmeta koji je estetskom subjektu pred-metnut ili zadan kao zadatak.[119] Kako bi, nadalje, bitak estetskog predmeta ontologijski opravdao i čvrsto utemeljio Focht zastupa stav o objektivnom postojanju onog umjetničkog. Drugim riječima, ono umjetničko po Fochtu opstoji po sebi, te stoga i nije podložno promjenama koje bi se temeljile primjerice na utjecaju historijski uvjetovanog suda ukusa ili na onom subjektivnom proisteklom iz tzv. psihološkog *uosjećavanja*.[120]

---

[117] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 35–36. Usp. također I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 96: "Čovjek je uvijek sav dat u svakom svom aktu, čitava ćemo ga naći u njegovoj slutnji, u njegovoj ljubavi i u njegovu razmatranju o mogućoj funkciji nekog broja.".

[118] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 36. Tako primjerice R. Ingarden u svojim razmatranjima estetskog doživljaja pronalazi da se doživljaj sastoji od tri elementa. Moment kojim estetski doživljaja započinje, po Ingardenu, je estetsko uzbuđenje odnosno svojevrsno neposredno (emocionalno) osjećanje predmeta. Usp. R. Ingarden, *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, str. 11–12: "Estetski doživljaj počinje kada se na osnovi jednog opaženog ili posredstvom fantazije predstavljenog realnog predmeta očituje neka posebna kvaliteta (obično kvaliteta oblika), koji onoga što doživljava ne 'ostavlja hladnim', već ga prenosi u osebujno stanje uzbuđenja. Uzbuđenje izazvano ovom kvalitetom nazivamo 'estetskom prvobitnom emocijom'. Ona nema nikakve veze s tzv. 'sviđanjem'.".

[119] Usp. I. Focht, *Struktura umjetničkog djela*, str. 323.: "On se (*aistheton*, op.T.Š.) može promatrati i kao predmet osjetilnog saznavanja, ali i kao osjetilima pristupačno biće.". Fochtovo razlikovanje umjetničkog djela kao realnog predmeta i estetskog predmeta kao idealnog predmeta po svemu sudeći potječe od R. Ingardena. Vidi o tome i bilj. 133.

[120] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 37: "Umjetničko postoji objektivno, bez obzira da li ga mi doživljavali i primali, kao što i biće uopće postoji 'neovisno o našoj svijesti'.". Usp. također nav. dj., str. 95: "Drugim riječima, ako je djelo vrijedno, ono ostaje takvo pa makar ga kroz cijelu povijest ničija svijest, uključujući i svijest njegova tvorca, ne doživi, jer za njegovu vrijednost nije ništa subjektivno ljudsko (dakle stvarno) ni mjerodavno, nego objektivni idealiteti (moguće 'praforme') neovisni o našoj svijesti.". Ovdje valja usputno napomenuti da Focht pojavu psihologizma u estetici izravno povezuje s Kantovim transcendentalizmom odnosno Kantovim u osnovi subjektivističkim poimanjem transcendentalnih formi iskustva uopće. Tako je jedan od smjerova estetičkog psihologizma i tzv. teorija uosjećavanja (*Einfühlungstheorie*). Također, i historicizam nije primjeren za prilaz onom umjetničkom, jer upravo ono što se u umjetnosti kroz vrijeme mijenja po Fochtu i *nije bitno za pojam umjetnosti*. M. Labus primjerice smatra da je Fochtova ontologija umjetnosti svojevrsni "platonizam". Usp. M. Labus, *Filozofija moderne umjetnosti*, str. 185: "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).". Prethodno smo (bilj. 55) već napomenuli da je pitanje ontološkog statusa ili porijekla onog

Dakle, estetski predmet (*aistheton*) predstavlja centralno i polazno mjesto za umjetničku spoznaju. Metodsko prvenstvo estetskog predmeta, gledano u cjelini estetskog fenomena kao ontičkog odnosa, izravno je povezano s naznačenim prvenstvom ontološkog aspekta u estetskom aktu. Time ontologija, ali sada promatrana iz pozicije estetskog fenomena i estetike kao filozofijske discipline, još jednom potvrđuje svoj status primarnosti naspram gnoseologije. Drugačije kazano, ontološki pristup umjetnosti ne pretpostavlja nužno i gnoseološki, dočim gnoseološki mora pretpostaviti ontološki; jer "u estetskom pogledu je bitnije doživjeti biće nego li o njemu nešto znati"[121]. Stoga Focht u duhu fenomenološke filozofske tradicije zaključuje: "Predmet daje smjernice aktu. *Karakter predmeta određuje naš stav prema njemu.*"[122].

Fochtovo naglašavanje primarnosti estetskog predmeta u cjelini estetskog fenomena te također i primarnosti ontološkog aspekta u estetskom aktu nedvojbeno je izraz ontologizma kao njegovog temeljnog estetičkog usmjerenja. U razlici spram tzv. subjektivističkih estetika koje pokušavaju razjasniti estetski fenomen polazeći od estetskog akta (svijesti), a također i u razlici spram tzv. objektivističkih estetika koje metodski polaze od djela, ali im je spoznajni interes ipak usmjeren na prikazani (izvan)umjetnički sadržaj; Focht u svojoj filozofiji

---

umjetničkog zapravo centralno pitanje Fochtove filozofije umjetnosti. Ovdje samo možemo konstatirati da na pitanje: da li biće kao fenomen postoji neovisno od onog svjesnog ili je uvijek već nekako "nužno" upućeno na svijest i ono svjesno u svakom slučaju nije moguće jednoznačno odgovoriti. Usp. I. Focht, *Smrt i beskonačnost*, str. 33: "Jedno pitanje, sasvim nezavisno od prethodnih, čeka također na svoj odgovor: Da li je svijest nužno vezana za organizam i *životne* oblike? Ne isključuje li antropomorfni način mišljenja i nesvjesno svaku mogućnost da se svijest pojavi (negdje u svemiru) i u generički drugačijim modusima? Na ovo najspekulativnije pitanje od svih mogu reći samo ovo: kao što je neizmjerno veća vjerovatnoća da se neko ne rodi nego da se rodi, tako je i daleko vjerovatnije da se svijest javi u nekom drugom obliku nego u, rođenim bićima, već poznatom.".

[121] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 36.

[122] Isto. – Ovdje se moramo podsjetiti na značenje pojma intencionalnosti kod Husserla kao začetnika filozofijske fenomenologije. Osvrtanje na fenomenologiju je neophodno i to upravo zbog Fochtove recepcije fenomenološkog pojma intencionalnosti. Za Husserla je intencionalnost osnovna osobina svijesti. Svijest je na neki način uvijek usmjerena na nešto, svijest koja nije intencionalna, zapravo niti nije svijest. Usp. E. Husserl, *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*, str. 196: "Pod intencionalnošću podrazumijevamo osobinu doživljaja 'da bude svijest o nečemu'. Ta čudesna osobina, na koju se svode sve umno-teorijske i metafizičke zagonetke, najprije nam je došla u susret u eksplicitnom *cogito*: zamjećivanje je zamjećivanje nečega, recimo neke stvari; suđenje je suđenje o nekom stanju stvari; vrednovanje je vrednovanje nekog vrijednosnog stanja; priželjkivanje je priželjkivanje nekog željenog stanja itd.". U *Kartezijanskim meditacijama* Husserl nešto drugačije opisuje intencionalnost. Usp. E. Husserl, *Kartezijanske meditacije I*, str. 71: "Doživljaje svijesti nazivamo i *intencionalnim*, pri čemu riječ intencionalnost tada ne znači ništa drugo osim općenitog temeljnog svojstva svijesti da bude svijest o nečemu, da kao *cogito* nosi u sebi svoj *cogitatum*.". Neki fenomenolozi, kao primjerice W. Marx, smatraju da ova dva opisa otkrivaju Husserlova različita shvaćanja pojmova intencionalnog predmeta i predmetnog smisla. Tako u prvom opisu Husserl pravi razliku između predmetnog smisla i intencionalnog predmeta, dočim su u drugom ta dva određenja izjednačena. Vidi W. Marx, *Fenomenologija Edmunda Husserla*, str. 53. i dalje. No, ne ulazeći dalje u specifične odnosno specijalističke usporedbe Husserlove fenomenologije može se reći da je Fochtov pojam estetskog predmeta ipak bliži prvonavedenom Husserlovom opisu. Smisao se po Fochtu otkriva iz strukture estetskog predmeta odnosno smisao nije zadan u transcendentalnoj svijesti, nego se spoznaje preko i kroz estetski predmet. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 36: "Kao što društveno biće određuje društvenu svijest, tako i umjetničko biće određuje umjetničku svijest (smisao, osjetljivost za umjetnost, umjetnički akt).".

umjetnosti polazeći od formalno-estetske strukturiranosti i načina bitka umjetničkog bića nastoji razotkriti tajnu ontološkog statusa i porijekla idealnih mogućnosti umjetnosti.[123] Focht estetski fenomen shvaća prvenstveno kao *ontički* odnos, pa tek potom i kao spoznajni. Time gnoseologijski element u estetskom fenomenu nije zanemaren, nego podvrgnut načelu "estetičke neposrednosti". Umjetničko-estetska spoznaja koja nije usmjerena na idealne mogućnosti estetskog predmeta, već se ograničava na različite socio-psihološke asocijacije (objektivnu stvarnost) zapravo i nije, u pravome smislu, čisti estetski akt. Umjetnička spoznaja određena je s jedne strane momentom neposrednog doživljavanja umjetničkog djela, a s druge strane aktivnom upućenošću na estetski predmet odnosno svojevrsnim zahtjevom i potrebom za proizvođenjem djela (objektiviranje umjetničkog duha). Ova ambivalencija umjetničko-estetske spoznaje predstavlja ujedno i formalnu razliku između stvaralačkog i primalačkog estetskog subjekta, dočim u sadržajnom smislu i nema bitne razlike, zato jer i za stvaraoca i za primaoca estetski predmet predstavlja centar spoznajnog interesa. Osnovna "formalno-spoznajna" razlika između estetskog subjekta primaoca i estetskog subjekta stvaraoca sastoji se, dakle, u "smjeru kretanja" umjetničke spoznaje. Primalac započinje od osjetilne zamjedbe umjetničke stvarnosti te nastoji zrenjem estetskog predmeta doprijeti do njegovih idealnih mogućnosti, a stvaralac *vice versa* započinje zrenjem idealnih mogućnosti te u svojevrsnoj slobodnoj igri s mogućnostima nastoji izabrane mogućnosti udjeloviti ili objektivirati odnosno prevesti u umjetničku stvarnost (djelo).

Misao o načelnoj upućenosti estetske spoznaje na estetski predmet (intencionalnost estetske svijesti) ukazuje nam da je Fochtovo razumijevanje estetskog fenomena u priličnoj mjeri utemeljeno u fenomenološkoj tradiciji. No, i fenomenološki opis bîti estetskog fenomena kao odnosa estetske svijesti i estetskog predmeta, čini se, nije dostatan za cjelovito objašnjenje umjetnosti. S obzirom na Fochtov strogo ontologijski pristup umjetnosti odnosno inzistiranju na momentu ontičko-gnoseološke "neposrednosti" spram umjetničkog bića, niti pojam intencionalnosti ne može u potpunosti zadovoljiti zahtjev ontologije umjetnosti za

[123] Razvidno je da Focht u metodološkom smislu zastupa *objektivističku estetiku* predmeta, međutim, u hrvatskoj filozofskoj tradiciji pored spomenutih mislioca F. Markovića i D. Grlića bilo je također i drugih jednakovrijednih estetičkih promišljanja. Tako primjerice P. Vuk-Pavlović smatra da je potrebno prevladati metodološku dilemu oko subjektivizma i objektivizma. Štoviše, po Vuk-Pavloviću estetski akt i estetski predmet moguće je misliti "samo u korelaciji", jer izvan toga oni "gube svoj smisao". Stoga Vuk-Pavlović misli da bi polazište estetičkih istraživanja trebao biti "svjesni život" odnosno "doživljaj" kao cjelina koja obuhvaća i akt i predmet. Usp. P. Vuk-Pavlović, *Duševnost i umjetnost*, str. 18–19: "Hoće li se dakle naći jedinstveno izlazište istraživanju, koje bi imalo povezano rješavati probleme, trebat će odrediti opstojnost, koja ih kao zbiljska cjelina obuhvata. Kako tu cjelinu već po aktu, koji uključuje, valja shvatiti kao dinamičnu veličinu, naći će se ona svrh razine one zbilje, iz koje proistječe sva dinamika ljudskome biću svojstvena, a to je svjesni život. Prema tome će i tražena cjelina biti izdignuta karika toga života, koliko se po organskoj saveznosti svojih komponenata odlikuje osebnošću imanentna joj smisla, značajnošću i punoćom, a obično se naziva doživljajem.".

čistim ontičkim odnosom između umjetničkog bića i estetskog subjekta. Pojam umjetničkog bića nadilazi naime fenomenologijsko razlikovanje umjetničkog djela i estetskog predmeta. Premda Focht kao zastupnik estetičkog objektivizma iz metodoloških razloga prihvaća postupak fenomenološke redukcije (fenomenologijska *έποχή*)[124], to ujedno ne znači da fenomenologija može do kraja opisati fenomen umjetnosti. Fenomen moderne umjetnosti i njezine "bespredmetnosti" neka nam na ovome mjestu postane naznaka problematičnosti pojma eidetičke svijesti s obzirom na umjetnost, ali i nagovor za ontologijski pristup umjetničkom fenomenu odnosno temeljnom pitanju filozofije umjetnosti koje glasi: što umjetnost jest?[125]

---

[124] Usp. I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 100: "Mora se poći od čistog osjećaja objektiviteta (koji nam je dat i koji povremeno svi u sebi možemo izvojštiti apstrahirajući od vlastitih interesa i prenoseći se u jedno stanje kad neposredno osjećamo unutarnju pulsaciju objekta), pa zatim ono ljudsko i subjektivno sagledati samo kao jedan od mogućih slučajeva.". Smisao fenomenološke redukcije, u najopćijem pogledu, sastoji se prvenstveno od odbacivanja "prirodnog spoznajnog stava" naspram realnih predmeta. Fenomenologijska spoznajna metoda pretpostavlja stoga kao svoju polaznu točku doživljaj same pojave preko kojega se dospijeva do njezinih transcendentnih bitnosti. Tako primjerice u knjizi *Istina i biće umjetnosti* Focht krajnje jednostavno, u analogiji sa glazbom, određuje smisao fenomenologijske metode. Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 289: "Kao što se iz pojave zaključuje o suštini, tako muzika otkriva u konkretnoj emociji zakonitosti emocije.".

[125] Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 38: "Čak i Kantova i Heideggerova pozicija kreću se u sferi predmeta: ako umjetnost ne prikazuje samo objektivne predmete, njen predmet je ipak ono što a priori omogućuje svaku predmetnost, odnosno iskustvo (važi za Kanta); ako umjetnost ne govori o biću, nego o bitku bića (das Sein des Seienden), tada je taj bitak njen predmet (važi za Heideggera). A gdje god se govori o tome da umjetnost govori, govori se o nečem drugom, o onom što je metnuto pred umjetnost, a ne o umjetnosti samoj. Govori se o onome o čemu umjetničko djelo govori, a ne o tome šta ono jest. Ako pak umjetnost ništa ne želi da kaže, nego da fundira svoju egzistenciju, proglašava se 'bespredmetnom u svakom smislu', respective, 'besmislenom'. Šta ako umjetnost čak ni o duhovnim stvarima *ne govori*, nego ih tek ostvaruje? Da li je i onda besmislena?". Manjkavost fenomenologije pokazuje se i u Hartmannovom shvaćanju pozadinskog plana umjetničkog djela koji po Fochtu predstavlja tek umjetničku predmetnost. Ograničenost fenomenologije sastoji se u tome što uvijek polazi od intencionalne svjesnosti, tj. ne upušta se u spekulaciju o biću po sebi. Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 20: "Zato ga je (Hartmanna, op.T.Š.) upravo izbjegavanje 'metafizičke spekulacije' zaustavilo pred onim najdubljim smislom umjetnine, pred čistim esteskim momentom.". – H. Sedlmayr u knjizi *Revolucija moderne umjetnosti* utvrđuje četiri osnovne karakteristike (primarna fenomena) moderne umjetnosti, a to su: težnja za čistoćom, potpadanje pod vlast geometrije i tehničke konstrukcije, poremećenost kao utočište slobode (nadrealizam) i potraga za onim izvornim (ekspresionizam). Sedlmayr smatra da je moderna umjetnost kao *težnja k neprirodnosti* tek očitovanje bolesti epohe. Usp. H. Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, str. 119: "Iznešeni u jednom objektivnom istraživanju izvanumjetnički ideali su: 'čistoća', geometrija, moderna tehnika, ono nesvjesno. Oni se stoga moraju označiti – bez osvrta na religiozne činjenice – kao 'lažni ideali' umjetnosti, tj. kao idoli.". U pozadini Sedlmayrove dijagnoze moderne umjetnosti kao dekadentne neumjetnosti stoji misao o gubitku vjere u Boga kao jedinom istinskom čovjekovom središtu, te onda posredno i gubitka predmetnosti i značenja u sferi umjetnosti. Focht neupitno uočava ovu Sedlmayrovu idejnu pozadinu. Usp. I. Focht, *Sedlmayrova dijagnoza*, str. 192: "No ako se zapitamo šta bi za Sedlmayra bilo to pravo središte, naći ćemo da je to vjera u boga. Sedlmayr smatra da samo religiozno vjerovanje može biti pravo središte umjetnosti i da ona bez njega gubi ravnotežu i snagu: ako otstranimo boga otstranićemo i arhitekturu (crkve, hramove), pa možda čak i umjetnost uopće.". – Na drugom mjestu Focht apstraktnost odnosno težnju moderne umjetnosti za oslobađanjem od predmetnosti, a nasuprot onodobnog općeg nerazumijevanja i neprijateljstva kako publike tako i stručnjaka spram apstraktne umjetnosti, dovodi u izravnu vezu s izazivanjem specifičnog raspoloženja odnosno duhovne nastrojenosti estetskog subjekta. Po Fochtu u apstraktnoj se umjetnosti dogodio odmak naspram klasične umjetnosti kao osjetilno-konkretne, prvenstveno prema izazivanju emotivno-apstraktnog raspoloženja koje potom vodi u umjetničku racionalnost. Usp. I. Focht, *Apstraktno slikarstvo pod udarima*, str. 23: "Istina je da sa gubitkom predmetnosti moderno slikarstvo mnogo gubi. No ono se ne smije ni braniti ni napadati en général. Možda upravo gubitak na jednoj

2.2.3. Opravdanost estetičkog objektivizma

Dosadašnje izlaganje krenulo je prvo od metodološkog pitanja o statusu estetike, koje nam se očitovalo kao dilema oko toga da li je estetika filozofijska disciplina ili posebna znanost. Potom se preko pitanja o predmetu ontologije umjetnosti ispostavilo da je njezin predmet biće umjetnosti (ontologizam). U konačnici dolazimo do pitanja opravdanosti estetičkog objektivizma kao mogućeg pristupa fenomenu umjetnosti.

Ali prije samog pristupanja pitanju opravdanosti prethodno ipak treba dati napomenu o općem karakteru Fochtova objektivizma. Focht u svojim estetičkim razmatranjima ne ostaje samo u okvirima estetičke odnosno ontologijske problematike umjetničkog bića, nego uvijek iz sfere onog umjetničkog gleda i u smjeru pitanja o biću uopće. Umjetnost i umjetničko biće za Fochta nisu samo izražavanje ili objektiviranje ljudskog duha, već umjetnost u svojim najvišim ostvarenjima dovodi u bitak objektivne forme i poretke. Time je umjetnost po jednoj strani nešto opće i to u pogledu "mimetičke moći proizvođenja" (*poiesis*) onog idealno-objektivnog, a po drugoj strani umjetnost je i nešto posebno s obzirom na način konkretiziranja objektivnih idealnih mogućnosti.

Primjenom fenomenološke metode redukcije Focht nastoji ukazati na osobenosti "čistog estetskog fenomena". U središtu "čistog estetskog fenomena" je estetski predmet bez primjesa neestetskih subjektivnih asocijacija i psihologističkih tumačenja, te stoga i načelno otvoren spram estetskog subjekta i njegove sposobnosti uvida u sferu idealnih mogućnosti. Međutim, u zastupanju ideje o povezanosti materije i duha Focht nije isključiv nego zadržava i određenu skeptičnost, jer "ako priroda i ne radi prema nekakvim formama, umjetnički duh to čini svakako"[126]. Ali, općenito gledano, njegova se osnovna filozofska intencija može sažeti upravo u misli o identitetu materije i duha. To onda predstavlja i osnovu za razlikovanje

---

strani omogućuje dobitak na drugoj. A priori je pogrešno pitati se pred jednom apstraktnom slikom: šta ona pretstavlja: i pod tim 'šta' misliti na nekakav predmet. Ona i neće ništa da pretstavi, već *daje jedno raspoloženje*. Štaviše, ona čak ne prikazuje ni raspoloženje, već ga pravi.". – Ovdje se javlja potreba za kratkim osvrtom i na jezično-gramatički odnosno stilski aspekt Fochtovih pisanih djela. Ne treba nas naime zavarati Fochtov pretežito esejistički način pisanja koji na prvi pogled nalikuje na lepršav i slikovit slijed lijepih misli. Naprotiv, pažljivim čitanjem Fochtovih tekstova može se primijetiti da pisac pazi i na stil, i na gramatiku, ali i na filozofijski smisao, odnosno, da cjelokupnu tehniku pisanja podređuje filozofskom diskursu. Drugim riječima, Fochtovi tekstovi u najvećoj mjeri postižu ravnotežu između umjetničke i filozofijske strane. Stoga smo pitanju (što umjetnost jest?) namjerno dali oblik kakav ima i u Fochtovim tekstovima. To stilsko preuzimanje pojedinih fraza nije tek puko oponašanje, nego ono prvenstveno proizlazi iz filozofijske potrebe za razlučivanjem mogućih značenja kopule *je*. Focht ovu razliku objašnjava u bilješci 3. *Uvoda u estetiku*. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 251: "Ova kopula 'je' ima, kako je logika već odavno utvrdila, dvojako značenje: predikativno i činjenično. Njom se jedan predikat pripisuje subjektu: 'Groznica je velika', ali i izražava jedno stanje: 'Meni je mučno'. Kad se u pitanju ovo 'je' uzme naglašeno u drugom njegovom značenju, vrši se tzv. ontološki obrat, tj. pitanje izlazi iz logičkog domena u ontološki. Tako se pitanje 'Što je umjetnost?' preobraća u pitanje 'Što umjetnost jest?'. Umjetnost se tada već samom formulacijom shvaća kao (posebno) biće.".

[126] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 40.

transcendentalne fenomenologije kao regionalne fenomenologije onog umjetnički-estetskog i ontologije umjetnosti kao filozofsko-estetičkog istraživanja bića umjetnosti. Drugačije kazano, za Fochta je fenomenološko svođenje materije i duha na svijest i predmet metodološki manjkavo stoga jer mu je polazišna točka biće i njegova očitovanja u svijesti, a ne svijest i ono predmetno. Polazeći od bića kao jedinstva materije i duha Focht smatra da mogućnost spoznajnog razlučivanja izvorno dâne *jednote* bića ima isključivo ontičko (antropološko) porijeklo. Tako primjerice, s obzirom na fenomen prirode, konstatira sljedeće: "Jedinstvenost, i ako ćemo, eleatska Jednota prirode izvan je svake diskusije; razlike dolaze od različitih stavova prema njoj, a stavovi proizlaze iz različito izgrađenih bića."[127].

U analogiji s ovakvim Fochtovim shvaćanjem bića prirode moglo bi se pokušati sagledati i biće umjetnosti, premda je ono u velikoj mjeri ovisno od čovjekove poietičke moći. Može se dakle reći da je istinsko umjetničko djelo biće koje ostvaruje jedinstvo materije i duha, štoviše, ono je objektivacija ljudskoga duha (preko umjetničkih formi) u materiji. Time se u materiju ujedno unosi i specifično ljudski smisao. Ako je naime umjetničko djelo istinito biće, onda je ono u ontološkom pogledu uvijek istinito bez obzira na vlastitu povijesnost i modalitete u kojima se pojavljuje. Različiti pristupi umjetničkom djelu, koji mogu narušiti doživljaj vrijednosti konkretnog umjetničkog bića, uvjetovani su ili estetičko-teoretskim poimanjima umjetnosti (gnoseologijski), ili načinom na koji se umjetničko djelo pojavljuje estetskom subjektu (modalno-ontički).

Istinitost estetskog predmeta (djela) načelno nije upitna s obzirom na moguća stanja svijesti estetskog subjekta ili s obzirom na modalitete postojanja djela. Egzistencija estetskog predmeta prvenstveno ovisi o konstituiranosti u smislu kvalitativne i kvantitativne određenosti predmeta, a ta se pak konstituiranost ne može ugroziti ni subjektivnim (pojedinačna svjesnost), ni objektivnim (modalnost objekta) gnoseologijskim ograničenjima. Da je tomu doista tako razvidno je i iz Fochtovih analiza fenomena glazbe. Glazbeno djelo kao estetska tvorevina u kojoj su tonovi povezani u određenom slijedu i određenoj mjeri može egzistirati u različitim modalitetima, a da pri tome zapravo ne naruši izvorno noetičko jedinstvo svoga glazbenog bića. Focht navodi nekoliko modaliteta u kojima postoji glazbeno biće. Glazba kao umjetnička tvorevina može se kretati u rasponu od idealnih mogućnosti, potom preko stvarnosti, pa čak do subjektivne slučajnosti.[128] Premda ontološki status glazbe *po sebi* nije

[127] I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 89. Možda je najprimjereniji stav spram *jednote*, upravo, jedan osebujni senzualizam kojeg Focht pronalazi u japanskoj poeziji. Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 210: "Premda većinom još kraće od kineskih, japanske pjesme ne ostavljaju ništa nedorečeno, jer i ne traže ništa iza pojave i spoljnih, vidljivih manifestacija. (…) U senzitivnoj slici svijeta pojava je naravno, isto što i suština.".

[128] Modaliteti glazbe raspoređeni po ontološkom redu od "najviših" do "najnižih" po Fochtu su:

uvjetovan načinima njezina postojanja, može se ipak reći da modaliteti u kojima nam se pojavljuje predstavljaju svojevrsnu mjeru istinitosti (vrijednosti) glazbenog bića, i to u smislu blizine ili udaljenosti od vlastitog pojma, tj. *praglazbe*.

Fochtov estetički objektivizam povezan je dakle s ontološkim esencijalizmom (prvenstvo esencije ili forme nad egzistencijom) i gnoseološkim realizmom (objektivno postojanje umjetničkih formi), te na višoj razini s ontološkim monizmom kojemu je u temelju misao o jednoti bića svijeta odnosno misao o ontološkom identitetu materije i duha, ali u konačnici također i sa gnoseološkim dualizmom.

No, kako je prethodno na više mjesta napomenuto i ontološki monizam se suočava s problemom prijelaza općeg u pojedinačno. Fochtu se čini da je to pitanje, još od Grka, i suviše antropomorfizirano odnosno bitno određeno kategorijom svrhe. Ali, ako se problemu načela individuacije pristupi iz pozicije tzv. predsokratovaca, onda u prvome planu nije više pitanje o svrsi i razlogu nastajanja bića, nego pitanje o uvjetu mogućnosti bića uopće, tj. pitanje o naravi prvog počela ili "prasupstancije". Odgovaranjem na pitanje o naravi "prasupstancije" odnosno onog jednog kao *nadegzistencijalnog* i *nadesencijalnog* ujedno bi se, možda, omogućilo i odgovaranje na pitanja o razlozima i svrhama nastajanja onih jesućih. Međusobna upućenost i unutrašnja sveza između tzv. regionalnih ontologija (filozofija) i metafizičkog pitanja o bivstvu onog jednog za Fochta je neupitna. Focht piše: "Na ovom svijetu za mene su još samo tri pitanja ostala zanimljiva: što je to kosmos, što je to život i što je to glazba? A iz dana u dan sve se više učvršćuje izvjesnost da bi rješenje jedne od ovih triju zagonetaka lančano objasnilo i sve ostale."[129].

Kako je ono prirodno, *za nas*, po Fochtovom mnijenju, podložno vladavini slučaja te je stoga unutar bića prirode teže uočiti i spoznati metafizičku svezu idealnog i realnog, tj. materije i duha, a sama je metafizika nemoćna stoga što ne može transcendirati od stvarnosti bića, ono što preostaje je fenomen umjetnosti kao "čvrsta točka" metafizike. U istinskoj

---

1. Sfera idealnih mogućnosti (čisti objektivitet noetički dân)
2. Sfera realnih mogućnosti (unutrašnji sluh kompozitora)
3. Sfera idealne stvarnosti (partitura)
4. Sfera realne stvarnosti (konkretna izvedba)
5. Sfera realnih slučajnosti (percepcija slušatelja)
6. Sfera idealnih slučajnosti (sjećanje ili unutrašnji sluh slušatelja)

Međutim, u tekstu u kojemu tumači estetiku glazbe F. Busonija, odnosno Busonijevo shvaćanje modaliteta glazbe, Focht navodi čak 10 modaliteta koje Busoni razlikuje. Tako Busoni, primjerice, razlikuje modus u kojemu dolazi do tumačenja partiture u svijesti dirigenta ili interpretatora (koncepcija izvedbe). Ovaj pak modus ne narušava Fochtovu koncepciju modaliteta glazbe stoga što bi svi objektivni modaliteti (od 1. do 4.) trebali biti usklađeni s modalitetom idealnih mogućnosti glazbe. Drugim riječima, Focht u razlici spram Busonija smatra da pristup praglazbi nije nužno vezan uz konkretno glazbeno djelo, nego je također moguć i izravni, neposredni pristup sferi idealnih mogućnosti, i to kako u svijesti produktivnog, tako i u svijesti receptivnog estetskog subjekta.

[129] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 69.

umjetnosti nema slučajnosti, jer su u umjetničkom biću duh i materija dâni na način nužnosti, a s druge strane umjetnost nam kao čisto ontičko zbivanje (nastajanje i nestajanje bića) otvara mogućnost transcendencije k nadbićevnom realitetu.

Na početku smo utvrdili da je za Fochta najpresudnije metafizičko pitanje: Otkud to da postoji nešto, a ne ništa? Ovo pitanje Focht "prenosi" u područje ontologije umjetnosti, pa ono poprima drugačiju formu te glasi: "Otkud to da postoji smisaono Nešto i otkud mogućnost da postoji besmisleno Ništa?"[130].

Drugačije kazano: zagonetnost fenomena umjetnosti u značajnoj mjeri proizlazi iz čovjeka i njegove potrebe za objektiviranjem u materiji. Silaženje idealnih mogućnosti umjetnosti u konkretno djelo odnosno prožimanje materije umjetničkim formama izravno je vezano s produktivnim estetskim aktom. Međutim, preostaje ipak i sljedeće pitanje: zašto ono idealno mora preći u umjetničku stvarnost odnosno zašto bi se ono idealno uopće trebalo upustiti u bivanje (Otkud to da postoji smisaono Nešto?).

S druge se strane također pitamo o "čudnovatoj" mogućnosti egzistencije raznorodnih nesuvislih "umjetničkih tvorevina" s obzirom da umjetničko proizvođenje pretpostavlja postojanje umjetničkih formi kao davaoca smisla (ono *ništa* kao "sfera" idealnih mogućnosti) i umjetničke materije kao nosioca smisla (*nešto* kao "sfera" realnih mogućnosti). Ta mogućnost prvenstveno ukazuje opće stanje razdvojenosti duha i materije koje je ujedno i svojevrsna "ontologijska struktura svijeta", odnosno time se pretpostavlja da je umjetničkom biću imanentan ontološki dualizam forme (esencije) i materije (egzistencije). Umjetničko biće u tome kontekstu nije više organičko jedinstvo, nego objektivirana umjetnička tehnika kao izraz otuđenog subjektiviteta. Ovaj ontologijski i estetički dualizam čini se da proizlazi iz gnoseologijske sfere pa je stoga i moguće da su, i realni čovjekov bitak u svijetu, ali i umjetnička stvarnost ispunjeni besmislom. Taj je dualizam, možda, i svojevrsna posljedica filozofskog egzistencijalizma, koji polazeći od pojma čiste egzistencije pokušava doprijeti do esencije ili smisla bitka bića.

---

[130] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 15. Upravo na ovakav način postavljeno pitanje predstavlja ujedno i formalnu vezu između filozofije i umjetnosti. Za Fochta je, kako je već spomenuto, umjetnost mjesto mogućeg odgovora na pitanje o uvjetu mogućnosti nastajanja bića uopće. Drugim riječima, ontološko značenje umjetničkog djela izravno proizlazi iz ontološke funkcije umjetnosti. Time Focht izbjegava prigovor upućen ontologiji umjetnosti, a koji se odnosi na sam karakter ontologije umjetnosti kao discipline koja istražuje biće umjetnosti ali bez posebnog osvrtanja na pitanje o bitku bića. Stoga metodička primjedba o ontologiji umjetnosti koju iznosi D. Pirjevec zapravo i ne vrijedi u Fochtovom slučaju. Usp. D. Pirjevec, *Smrt i niština (Odabrani spisi)*, str. 67: "Želimo li, dakle, misaono iskusiti ono okružje u kojem se jedino može zbivati međusobni odnos filozofije i umjetnosti, nije dostatno napustiti tradicionalnu estetiku, nego se mora prevladati čak i ontologija umjetnosti, a sve to u namjeri dovođenja do riječi ontološke 'funkcije' djela, to znači da se umjetničko djelo razumije kao prostor razotkrivanja bitka.".

Nadalje, prisutnost besmislenosti u ljudskom svijetu analogna je u određenom pogledu fenomenu slučajnosti u prirodi. Međutim, slučajnost u prirodi proizlazi iz same poietičke naravi bića prirode, tj. slučajnost ima objektivni karakter (primjerice pojava prirodne ružnoće). Dočim u ljudskom svijetu slučajnost ima dvostruko porijeklo, pa tako po jednoj strani može imati "objektivno-prirodni" karakter (povijesnost bitka), a po drugoj "subjektivno-gnoseološki" (manjkava spoznaja onog povijesno-objektivnog), ili je u konačnici mješavina oba načela, a to se primjerice u umjetnosti može očitovati kao tragikomičnost.[131]

Iz "nepomirljivog" dualizma forme i materije kao izvorno gnoseologijskog dualizma (u estetici poznatog i kao *teorija odraza*); jer samo je iz pozicije intelekta moguće dijeliti formu i materiju, rađa se "mogućnost postojanja besmislenog Ništa" koja se potom ostvaruje i na razini objektivne, i na razini umjetničke stvarnosti. Tako bi se moglo reći, a s obzirom na odnos između sklopa forma/sadržaj i stvarnosti, da egzistencija na estetski način formirane tvorevine ali bez umjetnički oblikovanog *navlastitog* sadržaja predstavlja ispraznost, a egzistencija neprimjereno oblikovanog sadržaja odnosno sadržaja koji nije proizašao ili nije obuhvaćen umjetničkom formom predstavlja besmisao u strogo umjetničko-estetičkom smislu. Drugačije kazano, iz mehaničkog, tj. neorganičkog i apstraktnog, povezivanja strukturnih planova i slojeva estetskog predmeta proizlaze duhovno prazne (tehnificirane) tvorevine kao što su elektronička glazba, nadrealistički automatski tekstovi ili akcijsko slikarstvo. Dočim puka odnosno neumjetnička prezentacija sadržaja za umjetničko spoznavanje predstavlja besmislicu, i to prvenstveno zato jer nije umjetničko-estetski prijemčiva. Težnja k negaciji onog formalno-umjetničkog te istodobno naglašavanje kako je za umjetnost presudan subjektivni izraz i izražavanje, čini se da je ipak simptom jedne osebujne "metafizičke potrebe" za prepuštanjem apstraktnoj moći subjektiviteta. Zadnja konsekvencija takvoga poimanja umjetnosti i onog umjetničkog sastoji se u negaciji ontičko-ontološkog statusa djela odnosno odustajanju od umjetničke forme i umjetničkog sadržaja te prelaska u područje tzv. konceptualnih umjetnosti kao što su happening, perfomans i tome slično (u ovu skupinu ne spadaju primjerice luminokinetički objekti A. Srneca).

Focht, međutim, polazeći iz pozicije estetičkog objektivizma, a na pozadini svoje temeljne misli o identitetu materije i duha, pokušava dosegnuti smisao fenomena umjetnosti nastojeći preko toga dodirnuti i zagonetnost bića, odnosno tajnovitost života samog.

---

[131] Ono alogično ili besmisleno Focht u najvećem dijelu povezuje s ljudskim svijetom života. Niti prirodi, a niti svijetu umjetnosti, nije u tolikoj mjeri imanentna pojava besmisla koliko svijetu ljudske životne svakodnevnice. Usp. I. Focht, *Filozofija izvan struke*, 203: "Dok se još i može otkriti malo više logike u makrokosmosu i mikrokosmosu, u ljudskom životu, koji se nalazi između ta dva svijeta, nema je nimalo. Zašto je to tako ne znamo, ali i više nego dobro znamo da je tako.".

3. ESTETSKI PREDMET

3.1. Struktura estetskog predmeta

3.1.1. O biću umjetnosti [132]

U razmatranje bića umjetnosti možemo se upustiti tek ako imamo u vidu Fochtovo shvaćanje umjetničkog djela kao jedinstva forma-sadržaj/sadržina. Estetička tumačenja *istinitosti* bitka estetskog predmeta, primjerice kao cjeline opaženog i intencionalnog (realno-idealni bitak), ili samo kao intencionalnog (idealnog) bitka ostaju u određenom pogledu, ipak, izvan Fochtovog filozofskog diskursa[133]. Za Fochta postojanje estetskog predmeta nije uvjetovano pukom

[132] Zanimljivo je da Focht termin biće umjetnosti odnosno umjetničko biće u tekstovima, uglavnom, dosljedno koristi. Pri tome treba imati na umu da pojmovi biće umjetnosti i umjetničko biće nisu u potpunosti sinonimni. Tako bi se pod bićem umjetnosti trebalo supomišljati na ono umjetničko, a pod pojmom umjetničko biće na umjetničko djelo/estetski predmet. Iako se već i u knjizi *Moderna umetnost kao ontološki problem* (1965) pojavljuje "fenomenološki pojam" *umjetničkog predmeta* (prethodno i u članku *"Značenje bespredmetnog slikarstva"* koji je objavljen u časopisu *Izraz* broj 4. iz 1964. godine), termin *estetski predmet* pojavljuje se kao jedan od temeljnih pojmova tek u prvom izdanju *Uvoda u estetiku* iz 1972. godine. To bi moglo značiti da je Focht u određenom periodu vlastitog misaonog hoda donekle prihvatio fenomenologijsko poimanje predmetnosti, tj. intencionalnosti svijesti. Međutim, njegova sklonost ka estetičkom ontologizmu nije mu dozvoljavala da u cijelosti prihvati fenomenologiju, nego ga je uvijek odvlačila u ontološku problematiku odnosno u područje čistog objektiviteta. Stoga Fochtovo razlikovanje i uporaba termina *biće umjetnosti*/*umjetničko biće* odnosno *estetski predmet*, niti nije istovjetno s fenomenologijskim razlikovanjem realnog umjetničkog djela i idealnog estetskog predmeta.

[133] Ovo razlikovanje specifično je za fenomenološki pristup umjetnosti. Tako prva varijanta predstavlja "izvorno" fenomenološko shvaćanje predmetnosti prisutno kod Husserla, a drugo zastupa primjerice R. Ingarden. Po Ingardenu, istinski bitak umjetničkog djela je intencionalan, tj. idealno-objektivan. Ingarden smatra da konkretno umjetničko djelo predstavlja tek umjetnički materijal odnosno shematsku tvorevinu s "prazninama" (*ein schematisches Gebild*) ili "neodređenostima" koje estetskom subjektu služe prilikom konkretizacije estetskog predmeta. Dakle, umjetničko djelo kao idealni estetski predmet je autonomno i objektivno, ali kao konkretno umjetničko djelo ono je heteronomno s obzirom na razliku između mogućnosti koje su prisutne u djelu ("praznine") i djela kao idealnog estetskog predmeta. To onda posljedično znači da će u umjetnostima koje su najestetičnije, ali ujedno i najmanje materijalne (npr. glazba), dolaziti i do većih razlika u pojedinačnim konkretizacijama estetskog predmeta. Kako Ingarden nije posvećivao dostatnu pozornost pitanju modaliteta umjetnosti ispostavlja se da je pitanje identiteta umjetničkog djela glavni kamen spoticanja Ingardenove filozofije umjetnosti. Ovdje navodimo mjesto iz Ingardenove rasprave o fenomenu slike, tj. slikarstva, ali očito je da shema vrijedi i za druge umjetničke vrste. Usp. R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, str. 243: "Sve ove činjenice potvrđuju stav koji sam ovdje zauzeo, da je neophodno razlikovati tri stvari: 1. sliku kao umjetničko djelo (*das Gemälde*), 2. sliku (*das Bild*) i 3. konkretizaciju potonjeg.". Ovakvo Ingardenovo shvaćanje estetskog predmeta kojim se preoštro razdvaja idealni i realni bitak umjetničkog djela nije sukladno Fochtovoj filozofiji umjetnosti, i to usprkos Fochtove karakterizacije Ingardena kao "najvećeg ontologa umjetnosti današnjice". Moglo bi se reći da je Focht ipak bliži izvornom Husserlovom poimanju predmetnosti predmeta. Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 38–39: "Naravno, umjetničko djelo je besmisleno ako ono *za nas* ne može biti predmet, ako ga ne možemo ni doživljavati, ni spoznavati, ni percipirati. Ali, to nipošto ne znači da i ono samo mora imati svoj vlastiti predmet, tj. nešto što je već gotovo, 'već obrazovano', pred njega metnuto. Tek djelo samo nešto pravi, obrazuje, i ono što je nastalo može zatim postati naš predmet. (…) Ne smije se brkati predmet umjetničkog djela s umjetničkim djelom kao predmetom.". Kritika Ingardenovog zastupanja ideje o intencionalnom bitku estetskog predmeta kao izvoru objektiviteta umjetnosti dolazila je i iz fenomenoloških krugova. Usp. M. Dufrenne, *Bitak estetičkog predmeta*, str. 387: "Tako Ingarden naglašavajući značenja, štiti objektivnost estetičkog predmeta, ali tako da ga izdvaja iz opaženog suviše

tvarnošću (zvuk, prirodna boja, težina, glasanje itd.), pa se stoga može reći da *stvarovitost* umjetničkog bića kao jedno od njegovih bitnih svojstava proizlazi zapravo iz tzv. *umjetničke materije* (ton, boja, linija, masa, riječ, gesta, bronca itd.). Umjetnička materija već po sebi samoj sadržava ono formalno odnosno ona predstavlja realne mogućnosti iz kojih djelo nastaje. Umjetnička materija je svojevrsno objektivno jedinstvo "materije" i "forme". Međutim, niti čisto intencionalni bitak estetskog predmeta kao kriterij istinitosti nije u cijelosti primjeren, jer intencionalnost predstavlja negaciju estetičnosti djela, tj. intencionalni predmet tek posredno izaziva estetski doživljaj u subjektu. Drugim riječima, ontologijska istinitost estetskog predmeta (djela), po Fochtu, uvjetovana je jedino njegovom objektivno-formalnom (estetički esencijalizam) i sadržajnom određenošću, tj. stupnjem dovršenosti, a ne subjektivnim opažanjem djela odnosno njegovom pukom egzistencijom u stvarnosti.

Na samome početku ustvrdili smo da ontologija umjetnosti istražuje biće umjetnosti, međutim, kroz umjetnost se ostvaruju i neumjetnička bića i to tako da svoju istinu ili sadržaj uklapaju u umjetničko biće. Ontologija umjetnosti stoga mora voditi računa ne samo o istini bića umjetnosti, nego i o istini drugovrsnih bića koja su svoj izraz pronašla u onom umjetničkom.[134] Kako nas na ovom mjestu zanima samo problematika strukture i načina bitka bića umjetnosti pitanja umjetničke spoznaje i istine te njene razlike spram znanstvenih i drugih istina ostavit ćemo zàsad po strani, jer ionako pripadaju u poglavlje o estetskom aktu.

Konstatirali smo da je za Fochta umjetnost "čvrsta točka" metafizike odnosno da je umjetnost po "beskrajnoj moći" (fantazija !?) koja ju omogućava i sama "metafizična". Umjetnost kroz vlastita djela konkretizira, tj. objektivira, ono idealno, dopuštajući nam pri tome da prisustvujemo nastajanju i nestajanju bića. U razlici spram metafizičkog mišljenja koje je uvijek već unaprijed osuđeno na kruženje unutar "vrzinog kola bića" umjetnost preko svojih tvorevina otvara mogućnost transcendencije od fenomena bića, tj. od onog *nešto* uopće. Polazeći od fenomena umjetnosti kao *čistog ontičkog zbivanja* posredno se, nadalje, dovodi u

---

korjenitim razlikovanjem između riječi i njena smisla i da ga smještava u sferu idealnog bitka. Iz toga proizlazi njegov zaključak o heteronomiji estetičkog predmeta. Dakle nije dovoljno, ako želimo biti pravedni prema zbiljnosti estetičkog predmeta, da naglašavamo njegov smisao, treba također pokazati da on nosi u sebi taj smisao da bi ga pružio opažaju.". Usp. također G. Morpurgo-Tagliabue, *Savremena estetika: pregled*, str. 413: "Prigovarano je (s pravom, po našem mišljenju) da poistovjećivanje predstavljenoga, slikovitoga, irealnog predmeta sa Husserlovim 'intencionalnim predmetom' nije možda opravdano. (…) Ingarden na taj način (isto kao i idealisti) zanemaruje karakter opaženoga, koji je svojstven svakom umjetničkom jeziku, to jest činjenicu da je ne samo umjetničko djelo već i estetski predmet istodobno *stvar* i *smisao*, opažaj i slika.".

[134] Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 112–113: "Ontologija umjetnosti bavi se, prema tome, bićem umjetnosti, ona je nauka o biću umjetnosti i njegovoj strukturi, o tome kako umjetnost postoji, u kakvom se modusu javlja, kakvim zakonima podliježe. No, osim toga, ova disciplina proučava i kakvo biće dolazi do izraza u umjetnosti, preko kojih mogućnosti, u kojim oblicima i na koji način se biće u njoj ispoljava, odnosno, dolazi do svog postojanja. Ontologija umjetnosti proučava, dakle, dvoje: biće same umjetnosti i biće izraženo ili ostvareno u umjetnosti.".

pitanje i eleatsko mnijenje o tomu da biće nužno jest, pa tako samo biće kao biće u kontekstu Fochtove filozofije umjetnosti postaje tek "druga mogućnost". Naravno, to je sukladno i onome što smo prethodno primijetili o Fochtovom razumijevanju prirode kao bića koje je *po sebi* aracionalno, tj. onkraj svrha i kauzalnosti, dočim s druge strane priroda kao fenomen, tj. *za nas*, može imati karakter svrhovitosti, kauzaliteta itd. Međutim, aracionalnost kao temeljni karakter bića prirode očituje se i fenomenalno i to preko kategorije slučajnosti koja omogućava pojavljivanje nekih pojedinačnih svojstava u prirodnim bićima (primjerice sve one svojstvenosti koje pretjerano odstupaju od osnovnog tipa).

U osloncu na konkretno umjetničko djelo (Bachova transkripcija Vivaldijevog Preludija iz *Concerto da camera*) Focht na jednome mjestu pokušava na poetičan način opisati misterij nastajanja i nestajanja (umjetničkog) bića. Stoga ćemo ovdje citirati cijeli odlomak u kojemu se ogleda kako Fochtova vještina pisanja i dubina filozofijskih uvida, tako i misao o neophodnosti sveze umjetnosti (estetike) s metafizikom. Focht piše: "U gore pomenutom preludiju jedan svijet se rađa, razvija i umire u nepuna tri minuta. Postavljen je i ukinut jednom čarolijom, temom od osam tonova. Ova tema se tokom trajanja kompozicije postepeno komponira od parova tonova, ona čak i nije ništa drugo do dva tona koji proizvode svoje odjeke na različitim visinama i u različito vrijeme. Sve se svodi na ta dva tona, iz njih umjetnik izvlači čitav svijet. Čitav jedan svijet sagrađen materijalom od dva tona! Iz tmine, iz ništavila, polako, polako, uzdiže se jedno biće, raste i uspinje se sve više, uspinje se još više, uspinje se do vrhunca podnošljivosti, igra se na tom rubu maksimalne egzistentnosti, igra se još, igra se i dalje…i, odjednom, naglo – pada u Ništa. Tako svijet iščezava. U rađanju bila je čežnja, a ovdje, u umiranju, jedno oštro i očajničko survavanje u ponor, za njim šest puta ponovljeni, potmuli i dubok ton, kao nekakav trag, kao znak da je život tu postojao, kao mjehurići što još uvijek izbijaju nad glavom davljenika iako je on dolje, na dnu, već izdahnuo. A zatim…ništa, praznina. Tako je svijet nastao i nestao. Možda i nismo bili svjesni da smo prisustvovali aktu stvaranja, beskrajne jedne moći koja je u stanju i vlastito djelo da uništi. Prelaz iz Nebića u Biće – tamo kod ona dva tona – i prelaz Bića u Nebiće – tamo gdje je preostao samo jedan ton. Ono što metafizika nikad nije mogla odrediti – što je biće i kako je moguće da postane, to se odvilo pred nama, na najneposredniji i najjednostavniji način. Nije objašnjeno, ali se desilo i mi smo to vidjeli."[135].

[135] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 43–44. Ovdje moramo iznijeti i jednu metodološku opasku. Focht se naime najintenzivnije bavio estetičkom problematikom glazbe, pa potom i književnosti, dočim je slikarstvo dotaknuo u puno manjoj mjeri, tj. rubno. Međutim, to nimalo ne umanjuje njegova postignuća u ontologiji umjetnosti, s obzirom da filozofsko-estetička načela i pravilnosti iznađeni u glazbi i književnosti kao "najoprečnijim" umjetnostima po Fochtu vrijede i za ostale umjetnosti. Usp. I. Focht, *Istina i biće* umjetnosti, str.

Ovdje valja primijetiti sljedeće. Odnos bića i nebića Focht, čini se "nehotice", poima u duhu "tradicionalne logike", a koja između ostalih počiva i na načelu neproturječnosti. Načelo neproturječnosti govori o tome da ne može biti tako da biće jest istodobno i nebiće ($a \neq non\text{-}a$). Logičko načelo neproturječnosti primijenjeno na fenomen umjetnosti očituje se nadalje kao svojevrsna spoznajna nemoć spram pitanja prijelaza nebića u biće. Stoga je ovdje riječ o određenoj nesklapnosti u Fochtovom mišljenju, jer po jednoj strani Focht "instinktivno" slijedi logički utemeljenu pretpostavku o neistovjetnosti bića i nebića iz koje proizlazi i spoznajna nemoć spram pitanja prijelaza[136], a po drugoj strani zastupa ontološki monizam koji se, s obzirom na biće i nebiće, može tumačiti i u smislu dijalektičkog suodnošenja bića i nebića. Kao posljedica ovakve gnoseologijske podvojenosti Focht konstatira da nije moguće odrediti moment prijelaza nebića u biće i to zato "jer taj trenutak odvio se munjevito, a munjevito se odvio jer je skok"[137].

Focht dakle ne prihvaća načelo dijalektičkog materijalizma, koje je zapravo Hegelovo misaono nasljeđe, o bivanju kao prelaženju kvantitete u kvalitetu, nego tek ustvrđuje da *umjetnička kvaliteta* nastaje "odnosom između više raznih kvantiteta"[138], a ne pukim prijelazom kvantiteta u kvalitetu. Time Focht na neki način dovodi u pitanje i Hegelovu spekulativnu postavku iz *Znanosti logike* o istoti čistog bitka i čistog ništa odnosno o bivanju kao dijalektičkom kontinuumu sastavljenom od "beskonačno malih veličina".[139]

5–6: "Do danas sam, nažalost uspio da priđem samo književnosti i muzici, a tek u zadnje vrijeme prikradam se trećoj umjetnosti – slikarstvu. (…) A time što sam upravo književnosti i muzici prišao, umjetnostima veoma različitim i udaljenim, nadam se da će srž mog prvog, teorijskog djela, važiti implicite i za likovne umjetnosti, koje, izgleda, leže unutar ovog raspona.".

[136] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 44: "Kad bi nam pošlo za rukom da uhvatimo i fiksiramo onaj skok, onaj prijelaz od Nebića u Biće, otkrili bismo tajnu umjetnosti.".

[137] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 44.

[138] Isto. Focht na ovom mjestu uzima "odnos" kao načelo nastajanja umjetničkog bića. Međutim, sam "odnos" je nešto "nesupstancijalno" i nespoznatljivo. Stoga nam se ovdje nameće misao: nije li "odnos" samo druga riječ za Hegelov pojam "duha"? Naravno, "odnos" u ovome kontekstu ne sadržava moment nužnosti i misaonosti.
Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 45: "Odnos nastaje, naime, trenutno čim uz jedan element stavimo drugi. (…) Odnos se ne nalazi ni u jednom, ni u drugom, ni u trećem predmetu, pa ni u njihovom zbroju. On je nešto između, nešto što je bez vlastite supstance. Zato ga ne možemo uhvatiti.". Vidi također bilj. 145.

[139] Usp. G.W.F. Hegel, *Znanost logike (Nauk o bitku)*, 434: "To navedeno također je ona ista dijalektika što je razum upotrebljava protiv pojma koji pruža višu analizu *beskonačno malih veličina*. Dalje o tom pojmu raspravit će se dolje. – Te su veličine određene kao takve koje *jesu u svojem iščezavanju*, ne prije svojeg iščeznuća, jer tada su još konačne veličine, – ne *poslije* svojeg iščeznuća, jer tada nisu ništa. Protiv tog čistog pojma bilo je prigovoreno i uvijek ponavljano da takve veličine jesu *ili* nešto *ili* ništa; da nema posrednog stanja (stanje je ovdje neprikladan, barbarski izraz) između bitka i nebitka. – Ovdje je jednako prihvaćena apsolutna odvojenost bitka i nebitka. No tomu nasuprot bilo je pokazano da su bitak i ništa ustvari isto ili, da kažemo u onom jeziku, da *nema* baš ničega što nije neki *posredni stupanj između bitka i ništa*.". Upravo stoga ideja posredovanja kod Hegela ima presudan značaj u okviru njegovog filozofskog sistema. Neophodnost posredovanja nečega s nečim proizlazi iz svojevrsnog rangiranja duha i materije. S obzirom da je za Hegela duh ili pojam ono prvotno, odnosno kako Focht konstatira duh je za Hegela "ne samo logički već i ontološki prius", proizlazi da je priroda ono drugotno ili otuđenje iz kojega se duh vraća samome sebi, tj. u svoju navlastitost ili identitet. Sukladno tomu umjetnost je po Hegelu moment posredovanja između osjetilnosti i racionalnosti. Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 111: "Naprijed smo rekli da

Međutim, i sam Focht je svjestan podvojenosti vlastitog filozofskog diskursa, jer svoj osnovni filozofski stav određuje kao *ontološki monizam* i *gnoseološki dualizam*. Premda je već u raspravi *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost* u osnovnim crtama prikazao osnovnu razliku između formalne i sadržajne logike te ujedno i stao na stranu sadržajno-predmetne logike kao takve vrste logike koja je ontološki fundirana[140], Focht i nadalje načelno ne uspijeva prevladati gnoseologijski dualizam. Po svemu sudeći Fochtov gnoseologijski dualizam, i posredno agnosticizam, proizlazi iz duha transcendentalne filozofije (Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 209: "Kantova teza, između svega što je učio, da mi ne možemo znati vrijede li naše kategorije i za stvar po sebi, ostaje nešto što se ne može opovrgnuti."), tj. iz Kantovog temeljnog razlikovanja stvari po sebi (*noumenon*) i za nas (*phenomenon*). Pored "samopriznatog" gnoseologijskog dualizma moglo bi se reći da Focht "prešutno" prelazi i preko dijalektičke ili idealističke logike odnosno da ne prihvaća Hegelovu ontologičku postavku o dijalektičkom odnosu bitka i ništa. No, to je ipak u određenom pogledu i opravdano s obzirom da bi se time neizravno priznala veća vjerodostojnost sadržajne nad formalnom estetikom. Focht, čini se, namjerno ostaje u okvirima Kantove podjele na biće po sebi i biće kao pojava, stoga jer, između ostalog, i "idealist Kant, koji ne smatra da forme objektivno postoje, i realist Herbart, koji to smatra, podjednako su u estetici

---

umjetnost mora povezati konačno i beskonačno, materiju i ideju i da, slično kao i kod Kanta, mora omogućiti prijelaz od čulnosti razumu.". Funkcionalna determiniranost umjetnosti predstavlja ujedno i osnovu za Hegelovo vrednovanje umjetnosti, jer je zor kao navlastita forma umjetnosti niža forma u odnosu na pojam. Drugim riječima, potrebe Hegelovog sistema uvjetuju mjesto i funkciju umjetnosti. Potrebu Hegelovog sistema Focht tumači kao poriv apsolutnog duha za okončanjem vlastitoga procesa razvoja. Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 16: "Istina je da je Hegel nanizao forme apsolutnog duha u jednodimenzionalnom smjeru, istina je da u ovom nizu umjetnost nalazi svoje više određenje u religiji, ali to nije nedostatak ili pogreška dijalektike, već protudijalektička tendencija da se proces u razvoju apsolutnog duha smiri, da se u filozofskom sistemu stagnira, da uđe u jednu konačnu fazu – fazu okončanja.".

[140] Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 55: "Svaki sud sastoji se od riječi, oznaka, jezičnog izraza. Ovaj jezični izraz daje nam izvjesno značenje, odnosno te riječi imaju predmetni sadržaj. Ovaj predmetni sadržaj, odn. značenje riječi, upućuje, pak, na realne objekte, predmete. Sadržajna logika se ne bavi ovim realnim objektima: u protivnom morala bi obuhvatiti sveukupnost moguće predmetnosti. Ali ona mora uzimati u obzir da se značenje dato jezičnim izrazom odnosi na realne objekte i predmete ili na odnose među njima.". Već i F. Marković uviđa jednostranosti kako formalne logike (Kant, Herbart), tako i realne logike (Aristotel) te se zalaže za logiku koja bi ujedinila formalistička i realistička logička stajališta, tj. koja bi ukinula razdvoj između mišljenja i stvari. Usp. S. Kovač, *Formalizam i realizam u logici (Franjo pl. Marković i Gjuro Arnold)*, str. 146–147: "Markovićev povijesni prikaz nastanka i razvoja logike pokazuje da je opreka formalne i realne logike ukorijenjena u samome temelju nastanka logike (u Sokrata), koji se sastoji u oslobađanju mišljenja od vezanosti na stvari i njegovu okretanju samome sebi (mišljenje mišljenja), dakle u nekome okretu od objekta subjektu. (…) Formalna (subjektivna) logika (kakvu u čistome obliku zastupa Kant) po Markoviću je bitno deduktivna i vezana uz racionalizam i apriorizam, a realna (objektivna) logika (kakvu je u moderno doba inicirao Bacon) induktivna je, vezana uz empirizam i realizam. Na temelju tih dviju suprotnosti otvorena je i mogućnost posrednog stajališta, koje nastoji složiti i spojiti formalizam i realizam, kao i stajališta koje ukida razdvojenost mislî i stvarî te ih međusobno poistovjećuje u smislu da su vanjski predmeti tvorbe duha (Hegelova apsolutna logika).".

formalisti"[141]. Time želi ukazati na presudnu važnost onog estetskog (forma) za samu umjetnost, jer bez obzira da li se estetsko iskustvo utemeljuje na refleksivnoj rasudnoj moći ili na estetskom predmetu i objektivnim estetskim formama umjetnost bez estetskog momenta i nije umjetnost. Estetičnost umjetničkog djela po jednoj je strani učinak umjetničkih formi (u rasponu od neposrednog utiska kod neprikazivačkih umjetnosti do krajnje posrednog djelovanja u književnosti), a po drugoj ona je i pokazatelj (posebno u prikazivačkim umjetnostima) umjetničke vrijednosti djela. S druge strane, Focht zna da je svojevrsni gnoseološki dualizam imanentan i umjetničko-estetskom spoznavanju odnosno da opstoje dva osnovna pristupa estetskom predmetu od kojih jedan ide preko stvarnosti (gnoseološki), a drugi preko mogućnosti (esteticistički). K tomu, ne treba zanemariti činjenicu da specifičnost umjetničke spoznaje uvelike ovisi i od ontičkog ustroja svakog individuuma. No, kako "u umjetnosti nema ni traga o neprijateljstvu između misli i osjećaja"[142], odnosno ideja i materija

---

[141] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 40. Valja imati u vidu da Kantovo razlikovanje *noumenona* i *phenomenona* i kod Fochta ima spoznajno-teoretski, tj. gnoseologijski, značaj i smisao, a ne i ontologijski. Kantov estetički formalizam ne polazi od ideje objektivnih formi, nego od refleksivne rasudne moći. Kant pojam ljepote definira polazeći od rasudne moći. Usp. I. Kant, *Kritika rasudne snage*, str. 146: "Mi naime općenito možemo reći, bilo da se tiče prirodne ili umjetničke ljepote: *lijepo je ono, što se sviđa u samome prosuđivanju* (ne u osjetilnom osjećaju, niti s pomoću pojma).". Usp. I. Kant, *Kritik der Urteiskraft*, str. 241. Ono pak "što se sviđa u samome prosuđivanju" je "točnost u slaganju s pravilima, po kojima produkt može postati ono, što on treba da bude (§ 45. *Kritike rasudne snage*)". Kako estetska pravila nisu dana unaprijed niti estetskom subjektu (i produktivnom i receptivnom), a niti estetskom predmetu, postavlja se pitanje o tomu tko daje estetska pravila te po kojemu kriteriju, tj. principu, refleksivna rasudna moć zapravo prosuđuje. Po Kantu su estetska pravila rezultat genijalnog stvaralačkog čina ("*genijalnost* je prirođena duševna dispozicija /*ingenium*/, *kojom* priroda daje umjetnosti pravilo" /§ 46. *Kritike rasudne snage*/), a princip prema kojemu se rukovodi refleksivna rasudna moć je teleologija odnosno svrhovitost prirode. S obzirom da umjetnički lijepo po Kantu nije u samom predmetu, nego u "lijepoj predodžbi predmeta, koja je samo forma prikaza nekoga pojma (§ 48. *Kritike rasudne snage*)", razvidno je da za Kanta ono umjetničko nije objektivno već je prvenstveno vezano uz subjekt. Drugim riječima, umjetnost u Kantovu filozofskom sustavu ima funkciju povezivanja prirodne zakonitosti i slobode kao krajnje svrhe, i to preko pojma svršnosti prirode. Ovo je pak povezivanje formalno-apstraktno jer mu nije stalo do sadržajnih određenja predmeta, koliko do njegove "forme svršnosti" koja predstavlja odredbeni razlog suda ukusa. Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 24: "Iako sam Kant nije bio psihologist, s psihologistima mu je zajedničko shvaćanje da estetske forme nemaju objektivno značenje. Zato se ovakav pojam forme ne može primijeniti u analizi estetskog predmeta, nego samo u vezi s problemom sviđanja, odnosno nesviđanja i ukusa. (…) To su posljedice do kojih dovodi shvaćanje formi kao subjektivnih, a njihov izvor je već kod Kanta, iako se ovaj mislilac ogradio od njih ističući da estetsko sviđanje mora biti 'bez interesa'.". Premda se Kantovo osnovno polazište može opisati kao subjektivni idealizam u njegovoj filozofiji opstoji, kako primijećuje F. Marković, i moment realizma. Ovaj se moment realizma, po Markoviću, očituje preko Kantovog priznavanja opstojnosti bića koja su neovisna o ljudskom duhu. Međutim, i u tome slučaju preteže idealistički nad realističkim elementom zato jer je već i samo osjetilno opažanje, kojemu se biće kao pojava daje, uvjetovano apriornim formama zôra. Za nas je ovdje zanimljivo da Marković dovodi u vezu upravo spomenuti realistički moment kod Kanta s Herbartovim filozofskim sistemom. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 197: "U Kantovu sustavu ima naime uzporedo i samosobstvenjački i zbiljstvenački smjer. Prvi su prihvatili i do skrajnosti razvili njemački samosobstvenjaci, idealiste (navlastito Fichte, Schelling, Hegel), a drugi je prihvatio i razvio Herbart.".

[142] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 16. Kako filozofija kao metafizika, zbog zatvorenosti pojmom bića, ne može prevladati gnoseološki dualizam, čini se da fenomen umjetnosti otvara mogućnost ukidanja spomenutog dualizma. U umjetničkom fenomenu, osim što neposredno prisustvujemo nastanku pojedinačnog bića, nema niti spoznajne podvojenosti spram esencije toga bića jer su umjetničke forme, odnosno objektivne idealne mogućnosti umjetnosti, posredovanjem kroz estetski subjekt već prošle kroz osebujnu transcendenciju. Stoga se može reći da je ovaj odnos neposrednosti specifičan za umjetnost, u filozofiji analogan intuiciji, tj. intuitivnom odnosu spram objektivnog bića.

u umjetnosti su prisutni kao jedno biće, onda i materijalistička postavka o umjetnosti kao mogućem sredstvu nadilaženja razdvoja materije i duha predstavlja osebujnu zabluda, jer umjetnost pored toga što postoji kao konkretno djelo može postojati i kao idealni estetski predmet čiji bitak nije vezan uz "konkretnu stvarnost". Time se neizravno potvrđuje i objektivitet estetskih formi (u kozmološkom, ali i u idealnom ili gnoseološkom smislu).

Nadalje, mogućim zanemarivanjem formalne logike kao logike koja se bavi oblicima misli u kojima nam se biće kao mišljenje očituje dovelo bi se u pitanje, a to je ono "paradoksalno", i samu objektivističku estetiku forme. Valja se naime podsjetiti da idealne mogućnosti već samim silaskom u svijest, tj. u ono razumsko, potpadaju pod moć formalno-logičkih načela. Focht zato preko sadržajne logike, kao logike koja pored formalno-logičkih načela i pravila uzima u obzir i realne predmete, pokušava ublažiti jednostranost formalne logike na način da na mjestu apstraktne ili formalne istinitosti postavlja intencionalnu ili materijalnu istinitost. To onda, iz gnoseologijsko-estetičkog i fenomenološkog aspekta, predstavlja svojevrsno ukazivanje na to da estetski predmet osim idealnog (transcendentalnog) ima i objektivni (realni) status. Kao što smo prethodno već utvrdili, konstitutivni elementi estetskog predmeta uvjetuju estetsku spoznaju, a do neprimjerene recepcije danog ili zadanog estetskog predmeta dolazi isključivo zbog "manjkavosti" estetskog subjekta odnosno zbog njegova ontičkog ustroja. U tome kontekstu Focht konstatira: "Zato je pravih primalaca toliko malo koliko i pravih umjetnika."[143].

S druge strane, Fochtovo neprihvaćanje Hegelove postavke o bivanju kao "kvantitativno-kvalitativnom" kontinuumu svakako nije jednoznačno. Focht od Hegela ipak preuzima "formalni ili ontološki aspekt" ideje o onom kvantitativnom kao bitku uopće, ali ne i "sadržajni ili ontički aspekt" (bivanje kao dijalektički kvantitativno-kvalitativni kontinuum). Do redukcije principa dolazi stoga što je za Fochta neprihvatljiva Hegelova misao o "kvantitativnim veličinama" kao onom što ujedno i jest i nije, jer za Fochta "polubitak ne postoji"[144] (*principium exclusi medii sive tertii*). Ovdje je, dakako, riječ i o različitim

[143] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 38. Usp. također I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 96: "Kao što ima ljudi koji jednostavno nisu u stanju razumjeti drugog i njegove težnje, ima ih koji nikako ne mogu doživjeti umjetničko u umjetnosti.". Ontički ustroj subjekta bitno je obilježen genuinim spoznajnim ograničenjima, o čemu će biti riječi kasnije, ali ovdje je međutim važno naglasiti da zapravo psiho-somatska strukturiranost estetskog subjekta uvjetuje kvalitetu kako receptivnog, tako i produktivnog estetskog akta. Riječ je zapravo o već spomenutom gnoseološkom dualizmu koji se u kontekstu umjetnosti može očitovati ili kao neprimjerena recepcija, ili kao neprimjereno oblikovanje estetskog predmeta. Na razini pak prirode ili života uopće vrijedi isto načelo uvjetovanosti gnoseoloških sposobnosti ontičkim ustrojem. Usp. I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 89: "Ista, dakle, priroda javlja se potpuno različito različitim bićima zato što su im organi za kontakt, pipci prema svijetu, drugačije napravljeni, a to znači, sva ona imaju kontakt samo sa pojavama, a ne i sa suštinom prirode.".

[144] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 50. Usp. također F. Marković, *Razvoj i sustav općenite estetike*, str. 294: "Dakle ni logika ne gradi se apriorno. Kad to ipak čini Hegel svojim panlogizmom, onda dolazi do kobne po

pristupima pitanju karaktera jedinstva duha i materije. Za Hegela je odnos prirode i duha jedan kontinuirani (nužni) proces prelaženja onog idealnog u realni bitak, dok s druge strane Focht polazi od misli o ontološkom identitetu duha i materije pri čemu bi se onda proces nastajanja onih jesućih mogao shvatiti u modalnom smislu kao "slučajnost" odnosno kao svojevrsna mogućnost diskontinuiteta ("iracionalni skok") jednote duh-materija u ono pojedinačno.[145] Može se reći da Focht Hegelovu dijalektiku nastoji prevladati tako da joj pridaje gnoseološki smisao. Stoga Focht, u kontekstu svoje filozofije umjetnosti, ono kvantitativno razumijeva u modalnom smislu i to kao svojevrsnu *sferu* mogućnosti u kojoj se umjetnički duh već samim izborom ili "pronalaskom" određenih mogućnosti podvrgava idealnoj umjetničkoj stvarnosti, što u konačnici dovodi i do nastajanja konkretnog umjetničkog djela. Drugačije kazano, kvantitativnost je "primarna kvaliteta" bića umjetnosti,

---

sebe neprilike, da je prisiljen nijekati istinitost dvaju temeljnih zakona mišljenja, naime istinitost načela porječnosti i načela nepristupnosti srednjaka medju dvjema porječcima.".

[145] Treba reći da se osnovna filozofsko-kozmološka razlika između Fochtovog i tradicionalnog metafizičkog shvaćanja pojma supstancije može zapravo svesti na pitanje o tome da li je priroda kontinuum ili diskontinuum. Ovo svakako nije samo stvar kozmologije, nego se odnosi i na sva ostala filozofijska pitanja. Tako se primjerice tradicionalno metafizičko shvaćanje supstancije kao kontinuuma ili trajne podloge reflektira i u ontologiji (pitanje prvog uzroka), i u teologiji (pitanje egzistencije Boga i besmrtnosti duše), i u etici (pitanje odnosa slobode i nužnosti), i u logici (pitanje modalnosti, relacije, kvantiteta, kvaliteta) itd. Svojevrsna negacija pojma supstancije odnosno poimanje bića kao tek privremene tvorevine bitka, čiji je bitni karakter upravo diskontinuiranost, vodi u "odbacivanje" kategorije kauzaliteta, te uvodi vjerojatnost ili slučajnost kao presudnu modalno-ontologijsku kategoriju. To je i razlog zbog kojega Focht smatra da je modalnost bića jedno od najvažnijih ontoloških, pa time i estetičkih pitanja. Kao što smo na početku napomenuli, Focht stoga i vidi najveću sličnost upravo između predsokratovske kozmološke misli i moderne kvantne fizike. Smisao kvante fizike i njezine razlike spram klasične fizike prilično jasno, između ostalih, iznosi i N. Bohr. Usp. N. Bohr, *Atomna teorija i opis prirode: četiri ogleda s uvodnim pregledom*, str. 35–36: "Bilo je, međutim, suđeno da u godinama s početka ovoga stoljeća primjena tih teorija na atomne probleme objelodani jedno dotad nezamijećeno ograničenje, koje se očitovalo u Planckovu otkriću takozvanoga kvanta djelovanja, a koji pak pojedinačnim atomnim procesima nameće odliku prekidnosti (eng. *discontinuity*, op.prev.), posve stranu temeljnim načelima klasične fizike, prema kojima se sva djelovanja mogu mijenjati spojito (eng. *continuously*, op. prev.). Kako je kvant djelovanja bivao sve neizostavniji za sređivanje iskustvenoga znanja o svojstvima atoma, tako smo se korak po korak morali sve više udaljivati od uzročnog opisa ponašanja pojedinačnih atoma u prostoru i vremenu te računati s tim da priroda slobodno bira između različitih mogućnosti, čega se ishod može razmatrati jedino pomoću vjerojatnosti.". Nešto dalje Bohr dodatno opisuje mehanizam atomnih, tj. kvantnih procesa. Usp. nav. dj., str. 144: "Pisac je – uzimajući za polazište pretpostavku nedjeljivosti kvanta djelovanja – predložio da se svaku promjenu stanja atoma smatra jednotnim procesom, procesom koji se ne može potanje opisati, a putem kojega atom prelazi iz jednoga takozvanoga stacionarnoga stanja u drugo stacionarno stanje.". – Na početku smo napomenuli (bilj. 21) da je problematičnost pojma bitka jedan od osnovnih Fochtovih filozofskih motiva. Ovdje se, pak, najdublja narav toga motiva pokazuje kroz pitanje o racionalnosti i iracionalnosti bitka odnosno preko kozmološkog pitanja o kontinuiranosti i diskontinuiranosti bića prirode. Drugačije kazano, pitanje o porijeklu mogućnosti bića i nadalje ostaje otvoreno. Ovo se pitanje također može sagledati i iz perspektive subjekta odnosno egzistencije individualne ljudske svijesti. Usp. I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 110: "Pitanje o vremenskom i prostornom kontinuitetu odnosno diskontinuitetu kosmosa ima i jedan neposredno lični i praktični značaj. Naime, svi se mi pitamo, ma koliko to zvučalo spekulativno, hoće li nam se pružiti još jedna prilika za život, možda u sasvim drugačijem tjelesnom obliku i vidu svijesti, pa čak možda i u sasvim drugom dijelu kosmosa, ali ipak…ipak, da li ćemo se ikad više prepoznati.".

a sve posebnosti umjetničkog bića su tek izvedene, odnosno subjektivne ili "sekundarne kvalitete".[146]

S obzirom na Fochtov filozofsko-estetički stav o formi kao nosiocu duhovnih i estetskih interesa i sadržaju kao nosiocu praktičkih i pragmatičnih interesa, odnosno o ontološkom prvenstvu forme nad sadržajem, nije nimalo začudna njegova bliskost s nekim temeljnim postavkama Herbartove formalističke estetike (objektivitet forme)[147] te potom, po drugoj strani, i prihvaćanje fenomenološkog stava o objektivitetu estetskog predmeta. Iz toga, nadalje, proizlazi Fochtova duboka privrženost i povezanost s fenomenom glazbe. Upravo je u fenomenologiji i tzv. herbartovskoj estetici, po Fochtu, i prisutno shvaćanje glazbe kao "najčistije umjetnosti", tj. kao umjetnosti koja je najviše slobodna od izvanumjetničkih sadržaja te time i najpogodnija za pristup tajni umjetnosti. Također, u ta je dva estetička smjera prisutno i shvaćanje po kojemu se glazbeno lijepo može svesti na ono čisto formalno, tj. na međuodnose koji vladaju tonovima unutar jednog glazbenog djela.

Kako bi se potvrdilo da ontološki moment u umjetničkim djelima ima prvenstvo nad gnoseološkim na primjerima književnosti i glazbe, kao dvije nasuprotne umjetnosti, valja

---

[146] Focht ove metafizičke postavke o naravi umjetničke stvarnosti povezuje i sa *znanstvenim* uvidima. Usp. I. Focht, *Muzika i simbolika brojeva*, str. 6: "Moderna fizika i druge prirodne znanosti najnovijeg doba sve više otkrivaju dokaze da se sve pojave objektivno mogu svesti na matematičku strukturu, te sve više pripremaju teren za obrazloženo uvjerenje, da svemu što mi doživljavamo i spoznajemo kao kvalitet, svoj toj šarolikosti i čulnoj zamamnosti svijeta, objektivno, tj. po sebi, odgovara samo kvantitet.". Usp. također I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 77–78: "Drugim riječima, svi kvaliteti su sekundarni, oni i postaju kvalitetima tek u intencionalnom odnosu subjekta, dok objektivno i o našoj svijesti i čulima neovisno postoji samo kvantum. – Nije to dakle prelaz kvantiteta u kvalitet, kako je cijelu stvar zamišljao recimo Hegel, nego ono što je po sebi samo kvantitativno određeno nama se *ukazuje* (ili prikazuje) kao kvalitet.".

[147] R. Zimmermann, koji inače i sam pripada struji herbartovske estetičke misli, Herbartovu estetiku također opisuje kao formalnu estetiku. Usp. R. Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, str. 768: "Između Herbartove teorijske i praktičke filozofije vlada dosljedna analogija. Ista temeljna misao, koja našu teorijsku i estetičku spoznaju iz pukog zajedništva vraća na objektivne forme, a objektivno štostvo pronalazi u organičkom zajedništvu, ostaje po strani teorijski nespoznata i estetski ravnodušna. Herbartovska estetika ne može biti ništa drugo do li čisto *formalna*. Predmeti suda ukusa nisu ništa drugo do li odnosi, forme.". F. Marković, kao Zimmermannov učenik, određuje Herbartovo mišljenje kao realizam utemeljen na Kantu (prirodnoznanstveni empirizam i formalna logika), Leibnizu (načelo dovoljnog razloga, monadologija), Platonu (pojam ideje ili "reala") i elejskom mišljenju (pojam bića kao ono jednostavno, neprotežno, nepromjenjivo, nepojavno, uvijek sebi jednako). Vidi Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, 197–207. D. Grlić naspram Zimmermanna i Markovića smatra da je bitno obilježje Herbartove filozofije njezina unutrašnja proturječnost. Usp. D. Grlić, *Estetika III: Smrt estetskog*, str. 319–320: "Ta antidijalektička upravljenost Herbartove filozofije nije, međutim, mogla ukloniti neke njene imanentne protivurječnosti, pa tako i u pogledu temeljnih njenih ambicija koje često ostaju verbalne: ona je antiidealistička a usmjerena je upravo na idealno objektivne forme, ona je antipsihologistička pa i antisubjektivistička, a puna je psiholoških pojmova kao i (već i upućivanjem na odobravanje ili odbijanje) subjektivističkih tumačenja, ona je sva prožeta težnjom za izgradnjom jedne autonomne estetike, a etika je u njoj kao nauka o moralnom ukusu nerazdvojni dio estetike, ona je izrazito antimetafizička, a zasniva metafiziku objektivnih formi.". I B. Croce također primjećuje da je u Herbartovoj filozofiji prisutna jedna imanentna proturječnost. Usp. B. Croce, *Estetika: kao nauka o izrazu i opća lingvistika*, str. 280: "Ali, još je čudnije i nevjerojatnije što moramo konstatirati, da čak i hladni i ozbiljni intelektualist, nepomirljivi neprijatelj idealizma, dijalektike i svih spekulativnih konstrukcija, glava i vođa takozvane *realističke* škole ili *egzaktne* filozofije, Johann Friedrich Herbart, kad je pokušao da postavi principe svoje estetike, postaje također *mističar*, iako donekle na neki drugi način.".

pokazati da je bez estetskog elementa upitna kako sama egzistencija djela, tako i njegov umjetničko-vrijednosni moment.

3.1.1.1. Književnost u kontekstu ontologije umjetnosti

Po Fochtu za egzistenciju odnosno recepciju književnog djela presudan je njegov predmetno-prikazivački plan. Književnost je takva vrsta umjetnosti u kojoj ono "idealno", odnosno spoznajno-predodžbeni slojevi djela (tematika), ima prvenstvo nad formalno-estetskim, tj. "realnim" planovima djela (umjetnička materija i arhitektonika djela). Drugim riječima, navlastiti način egzistiranja književnog djela odvija se u "sferi idealnosti". S druge strane, "idealni" slojevi književnog djela, odnosno predmetno-prikazivački plan estetskog predmeta prisutan je isključivo u prikazivačkim umjetnostima (književnost, drama, film, slikarstvo, kiparstvo), dočim u neprikazivačkim umjetnostima (apsolutna glazba, balet, arhitektura, ornament, apstraktno ili bespredmetno slikarstvo) taj plan niti ne postoji. Tzv. predmetno-prikazivački plan književnog djela predstavlja osebujnu mješavinu sastavljenu od, uvjetno rečeno, materijalnog (npr. slikoviti opisi predmeta) i duhovnog (npr. uopćavanje tematike do razine vrednota). Stoga je upravo predmetno-prikazivački plan djela kao moment posredovanja između materijalnosti i duhovnosti podložan svakovrsnim subjektivnim tumačenjima i asocijacijama. S obzirom na fantazijsko-predodžbeni karakter predmeta koji se u književnom djelu prikazuje Focht primjećuje da "pisac nema naprosto i à priori nikakvog načina da čitaoca jednoznačno usmjeri na ono što je sam mislio"[148]. Naravno, i same riječi kao "materijalno sredstvo" kojim se književno biće izgrađuje mogu postati puki konvencionalni izraz tehnificirane stvarnosti odnosno materija lišena duha.

Međutim, riječi odnosno jezik i njegova pravila i zakonitosti te sama kompozicija književnog djela, zapravo, i jesu ono što nosi književno umjetničko biće. Formalni i materijalni umjetnički elementi djela imaju ontički karakter te su stoga i podložni estetičko-ontološkim ispitivanjima. Ali već i sama mogućnost spoznaje intencionalnog književnog predmeta, jer književno-umjetnički predmet predstavlja zapravo središte književnog djela, u sebi pretpostavlja te onda i zahtijeva pristup preko semiologije/semantike te potom i psihologije, historije književnosti i drugih disciplina povezanih uz znanost o književnosti. *Izvanumjetnički* sadržaji (tematika) i forme (znak/simbol/metafora) od kojih je izgrađen *intencionalni književni predmet* nisu objektni, tj. oni "ne postoje kao objekt u samom

[148] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 80. U tekstu koji je posvećen Fochtovoj ontologiji umjetnosti M. Labus također konstatira da tzv. drugi plan književnog djela nije po sebi jednoznačan. Usp. M. Labus, *Filozofija moderne umjetnosti*, str. 181: "Značenjâ, koja nosi ovaj drugi plan književnog djela, jesu 'dubina' književnosti, koja se ne može jednoznačno odrediti: podložna su različitim interpretacijama.".

djelu"[149]. Sfera intencionalne umjetničke predmetnosti ujedno je i svojevrsna granica za svaku ontologijski usmjerenu estetiku.

Da li se time, s druge strane, implicira načelna nemogućnost ostvarenja trajnijih značenja i vrednota u konkretnom književnom djelu? Zacijelo, ne. Premda je tumačenje književnog djela u određenoj mjeri ovisno o svjetskom povijesno-umjetničkom razdoblju i subjektivnom estetskom doživljaju, tj. ontičkom ustroju estetskog subjekta, ipak bi se književno djelo kao *intencionalni estetski predmet* trebalo poimati u smislu specifičnog realiteta nastalog u procesu objektiviranja umjetničkog duha.[150]

Pod pretpostavkom jednog metafizičkog pojma književnosti moglo bi se reći da književno-umjetničko biće preko vrijednosti i značenja "upisanih" u predmetno-prikazivački plan izražava zapravo vlastitu supstancijalnost, tj. idealni identitet. Naravno, preduvjet je svake "žive" egzistencije književnog djela uspostava aktivnog spoznajnog i doživljajnog odnosa između subjekta i znaka, onog znakom označenog i mogućih predmetnih značenja[151]. Kako kriteriji vrednovanja književnog djela proizlaze iz objektivnih idealnih mogućnosti, a samo je vrednovanje spoznajni postupak, Focht smatra da se vrednote ne nalaze ni u djelu ali ni u subjektu, nego da sablasno egzistiraju kao "moguća stvarnost". Estetičke vrijednosti dakle moraju "računati" na mogući susret sa subjektom.

Nadalje, ontološki moment u književnosti odnosi se zapravo na književne umjetničke forme. Ove forme "predstavljaju" raznolike relacije, tj. odnose, unutar materije književnog djela. Stoga već i sam poredak riječi unutar rečeničnih sklopova može proizvesti određeni ritam i harmoniju odnosno glazbenost književnog djela, a time ujedno i estetsku privlačnost i dopadljivost konkretnog djela. Formalni odnosi između jezičnih elemenata djela (jezično-umjetničke forme) ujedno su i "nosioci" onog metafizičkog. Ono formalno u umjetnosti i umjetničkom djelu po Fochtu i nije drugo, nego prisutnost duhovno-metafizičkog u materiji.

---

[149] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 82.

[150] Shodno Fochtovom ontološkom monizmu, tj. esencijalizmu, te njegovom shvaćanju o logičkom i ontološkom prvenstvu mogućnosti nad ostalim modalnim kategorijama treba se podsjetiti da sintagma "umjetnički duh" ne znači samo ljudski umjetnički duh, nego ujedno znači i ono umjetničko po sebi. Stoga nastajanje umjetničkog djela nije nužno vezano uz produktivni estetski akt umjetnika, već u nastanku umjetničke tvorevine u znatnoj mjeri može sudjelovati i slučajnost. Time pak umjetnički moment u samom djelu nije ničim ugrožen. Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 53: "Stari primjeri, vađenje papirića iz šešira (Tsara), ili majmun koji bi, nasumce tipkajući po pisaćoj mašini, mogao po zakonu velikih brojeva sastaviti i cijeli roman, govore samo o tome da u nastanku umjetnosti može sudjelovati i slučajnost i da umjetnička tvorevina ne mora nastati nužno, unutrašnjom jednom prisilom.".

[151] S obzirom na Fochtov ontologijski pristup umjetnosti po kojemu estetski predmet bitno određuje smjernice estetskog akta ovdje samo napominjemo da se gnoseologijska problematika oko znaka, označenog i značenja može smjestiti, ili sagledati, u okvirima tzv. predmetno-prikazivačkog plana estetskog predmeta. Focht tako navodi devet slojeva toga plana, koji zapravo i nisu ništa drugo doli svojevrsna duhovno-materijalna struktura, tj. strukturiranost intencionalnog književnog predmeta.

Međutim, mogući glazbeno-estetski (ontički) karakter književnosti nije i vrhovni kriterij za prosudbu vrijednosti književnog djela. Moglo bi se reći: za književnost nije upitno da li može biti estetična, nego u kolikoj mjeri je estetična. Stoga Focht na više mjesta u svojim razmatranjima o književnosti konstatira da je *književnost najmanje estetična od svih umjetnosti*.

Na pozadini teoretskog razlikovanja ontološkog (umjetnička materija i forma djela) i gnoseološkog (artikulacija istinâ i značenja prikazanog predmeta) aspekta književnosti otvara se i mogućnost razlikovanja književne poezije i proze. Po sebi poezija ima znatno više estetičkih ograničenja, jer je i više estetična odnosno podložna vladavini onog formalnog (poetska sintaksa/metrika) u jeziku.[152]

Premda postoje književna djela u kojima je glazbeno-estetski element krajnje oskudan (Focht Tolstojevu književnost vrednuje kao *potpuno* ne-estetičnu), to ne znači da se u tim djelima ne poštuje ono formalno. Stvar je u tome da forme u takvoj vrsti književnosti proizlaze iz predmeta koji se prikazuje odnosno predmet određuje načine i tehnike nastajanja djela. Međutim, obrnuto vrijedi za književna djela u kojima je naglašeno prisutna glazbenost, jer u njima umjetničke forme "slobodno" uvjetuju proces formacije predmeta. Tako se primjerice u prozi koja je estetična često mora i odustati od prvotne umjetničke vizije (teme) kako bi se priklonilo ritmičkoj ljepoti ili glazbenosti riječi, jer "književnost postaje estetična kad između riječi uspostavi muziku"[153]. Stoga je glazbenost književnog djela onaj "fluid što teče kroz riječi i nosi ih sobom, kao dominanta, sa svoje strane regulira misao i odlučuje o kakvim će se sadržajima ovom prilikom pričati"[154].

---

[152] Estetičnost ili glazbenost je zapravo presudna odlika poezije kao književne vrste. Focht na primjeru poezije Georga Trakla pokazuje u kolikoj mjeri poezija može biti estetična odnosno prožeta glazbenim elementima, te time na neki način dovodi u pitanje i predrasudu po kojoj moderna poezija, zbog svoje forme slobodnog stiha, nije ritmična. Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 237–238: "*Rondela* najilustrativnije pokazuje koliko je forma Traklovih pjesama muzikalna, a sadržaj likovan. (…) Ova pjesma svojim stihovima i smislom reproducira mali rondo, muzički oblik koji se odvija u formi ABCBA; pet stihova: poslije teme A javlja se tema B, zatim C koja tvori prelaz i mogućnost da se pjesma ponovo preko B vrati na A. Stih po stih može se i unatrag čitati: u drugom stihu bilo je 'smeđe i plave boje', a u četvrtom najprije 'plave', pa onda 'smeđe'; prvi i peti su isti, a treći je u sredini, u centru, bilo da se čita odozgo ili odozdo.". Ovdje podsjećamo i na to da, primjerice kajkavština Krležinih *Balada Petrice Kerempuha* već po samoj sebi ima "prirodnu" ritmičnost ili metriku, što cijeloj poetskoj zbirci daje jedan osebujan estetički karakter. Kao primjer navodimo odlomak iz "poznate balade" *Khevenhiller*. Vidi M. Krleža, *Balade Petrice Kerempuha*, str. 59: "Nigdar ni tak bilo da ni nekak bilo, pak ni vezda nebu da nam nekak nebu. Kajti: kak bi bilo da ne bi nekak bilo, ne bi bilo nikak, ni tak kak je bilo. Ar je navek bilo da je nekak bilo, kaj je bilo, a je ne, kaj neje nikak bilo. Tak i vezda bude da nekak vre bude, kak biti bude bilo da bi biti bilo. Ar nigdar ni bilo da ni nišče bilo, pak nigdar ni ne bu da niščega ne bu.".

[153] I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 62.

[154] I. Focht, *Geneza literature*, str. 87. Ono glazbeno, po Fochtu, osim u književnosti prisutno je i u nekim drugim umjetnostima. Usp. I. Focht, *Kierkegaard o odnosu forme i sadržaja*, str. 44: "Poezija je dakle, a naročito rimovana, muzici najbliža. (…) Ali, nije samo poezija po svojoj prirodi granična s muzikom, nije samo Valéryjev primjer jedini mogući primjer odnosa drugih umjetnosti. Nešto muzikalno što se bazira uglavnom na ritmičkim odnosima elemenata nalazimo i u arhitekturi i u ornamentu, pa i u apstraktnom slikarstvu.". Ovdje

Na osnovi načina prisutnosti onog glazbenog u književnosti Focht također razvija i jednu osebujnu tipologiju književnosti, pa tako primjerice razlikuje dramatski ili "betovenovski" (Dostojevski), igralački ili "mocartovski" (Proust, Kafka, Hesse) i metafizički ili "bahovski" (Shakespeare) tip književnosti. Formalno-estetsko razlikovanje dramatskog i metafizičkog tipa književnosti, s obzirom na predmetno-prikazivački moment književnog djela, predstavlja ujedno razlikovanje između književnosti usmjerene na prikaz i objašnjenje ljudske stvarnosti i književnosti koja je prvenstveno usmjerena na ono mogućno u čovjeku i svijetu. To ne znači da primjerice Dostojevski u svojim djelima ne dospijeva do metafizičkog, a da Shakespeare ne opisuje stvarnost. Radi se o tome da prvi "uranjanjem" u ljudske situacije dolazi do metafizičkog, a drugi ono ljudsko koristi kao materijal za prikazivanje "metafizičkih istina".

Fochtovo razlikovanje prikazivačkih ("neestetske") i neprikazivačkih ("estetske") umjetnosti ne pogađa u bitnom pogledu opći karakter njegovog shvaćanja estetike kao ontologije umjetnosti. Ontologija umjetnosti polazi od toga da je ono estetsko (oblikovnost umjetničke materije) prisutno u svim umjetnostima. U književnosti upravo glasovi, riječi i rečenice te njihove relacije predstavljaju ono estetsko i objektno. Estetska prijemčivost književnog umjetničkog djela predstavlja ujedno i svojevrsno očitovanje metafizičnosti jezika odnosno književnog teksta u djelu[155]. Metafizičnost jezika sagledana u kontekstu receptivnog estetskog akta ogleda se i u tome što intencionalni predmet djela može – primjerice preko

---

valja upozoriti da Fochtovo razlikovanje "estetične" i "ne-estetične" književnosti proizlazi iz njegovog osnovnog ontologijskog usmjerenja u pitanjima umjetnosti. Drugačije kazano: za nas je važnije da biće neposredno doživimo, pa tek potom i spoznamo. Focht ono metafizičko povezuje s formom odnosno s formalnim relacijama elemenata, te ne prihvaća ideju o povezivanju metafizičkog s prikazanom predmetnošću. Time se u određenoj mjeri udaljava i od postavki R. Ingardena koji zastupa misao o povezanosti predmetno-prikazivačkih slojeva književnog djela s metafizičkim kvalitetama. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 68: "Konačno, metafizičke kvalitete, tj. onu duhovnu atmosferu koja prekriljuje prikazanu predmetnost, nije trebalo da veže za prikazanu predmetnost, nego isključivo za formu i književnikov način pisanja.". Može se reći da jedna od osnovnih razlika između Fochta i Ingardena jest u tome da je za Fochta metafizičko realno prisutno u djelu, dočim je za Ingardena metafizičko ipak idealno odnosno način bitka onog metafizičkog u književnom djelu je intencionalan. Pri tome treba naglasiti da Ingarden također smatra da metafizički kvaliteti nisu sastavni dio prikazanog predmeta, nego su prikazanim predmetom tek suoznačeni, tj. dočarani "kao da su realni". Usp. R. Ingarden, *O književnom djelu*, str. 269: "Za nas je važno samo to da se metafizički kvaliteti u djelima književne umjetnosti uopće očituju i da uslijed toga predmetni sloj djela može obavljati funkciju njihovog otkrivanja.".

[155] Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 81: "Kao i boje u slikarstvu, tako i glasovi i riječi stupaju u jednu harmoniju koja sama po sebi već zrači određenim emotivnim kvalitetama i duhovnim raspoloženjima. Riječi s njihovim elementima, glasovima, postaju sa svoje strane ponovo jedinice jednog višeg reda i tvore ritam, melodiju, pa i posebnu atmosferu.". Valja napomenuti da se upravo u suvremenoj proznoj književnosti pokazuje da čak i prisustvo stručnih i znanstvenih pasusa ne umanjuje umjetničku vrijednost djela, a to je pak, po Fochtu, učinak općeg procesa "pomjeranja iz osjećajne faze ka misaonoj". Tako se primjerice A. Huxley u jednom pasusu na samome početku knjige *Vrata opažanja* (*Door to Perception*) poziva na medicinska, farmakološka, biokemijska i neurofiziološka ispitivanja djelovanja meskalina na središnji živčani sustav te ujedno povlači analogiju između promjena svijesti koje uzrokuje meskalin i simptoma shizofrenije. Ovaj Huxleyev gotovo znanstveni ekskurs nimalo nije u neskladu s daljnjim razvijanjem teme romana, štoviše, on čak i pojačava cjelokupni doživljaj djela.

predodžbi, poticanja na uživljavanje, stvaranja iluzije stvarnosti i izazivanja zanimanja za događaje i zbivanja – izazvati u estetskom subjektu osjećaje na sličan način kao i realni predmet.

Harmonija ontološkog i gnoseološkog momenta u književnom umjetničkom djelu pretpostavka je za ostvarivanje njegovih umjetničkih vrijednosti. Dočim prevladavajuća prisutnost onog semantičkog, zapravo, "ugrožava" bitak književno-umjetničkog bića, i to stoga jer se zanemarivanjem estetskog momenta u književnosti dovodi u pitanje opstojnost njezinih objektivnih umjetničkih vrednota.

Ontologijski pristup književnosti podsjeća nas i upozorava na pitanje smisla i svrhe književnog bića (biti poradi prikazivanja ili prikazivati poradi onoga biti), jer s druge strane književnost koja ne uvažava iskonsku metafizičnost jezika (poietičnost u smislu izvorne oblikotvornosti riječi) ostaje tek izraz i odraz dramatike čovjeka i njegova svijeta.

3.1.1.2. Glazba u kontekstu ontologije umjetnosti

Sukladno antičkom i srednjovjekovnom shvaćanju glazbe, koje polazi od razlikovanja glazbe kao osjetilne (*musica humana*, tj. *musica instrumentalis*) i neosjetilne (*musica coelestis*), i Focht u pristupanju pitanju o bîti glazbe prihvaća tu tradicionalnu podjelu bića glazbe. Međutim, antička misao o podvojenosti glazbe na praktičku i teoretsku sferu ima, zapravo, funkcionalno-gnoseologijski karakter stoga jer tretira glazbu kao svojevrsno spoznajno sredstvo u kontekstu etičkog odgoja, te preko znanosti o glazbi i kao sredstvo dovida u najviše metafizičke istine.[156] Ali umjetnost, naravno, pored gnoseološke funkcije ima i ontološku funkciju koja je po Fochtu presudnija od gnoseološke. "Iracionalna moć" po kojoj nastaju umjetnička bića, odnosno umjetničke tvorevine, očituje se i kao "racionalna moć" ili umjetnička spoznaja bića koja u okvirima ontologije umjetnosti postaje podloga za daljnji filozofijski pristup pitanju o mogućnosti bića uopće.

Stoga se antičko shvaćanje o srodnosti teorije glazbe sa kozmologijskim teorijama o harmoniji svijeta poklapa i preklapa s Fochtovim ontologijskim poimanjem glazbenih tvorevina kao kozmosa u malom. No, mogućnost spoznaje *izvanglazbenih* bića – pomoću realnih glazbenih tvorevina – u velikoj je mjeri upitna (glazba nije sredstvo za spoznaju onog neglazbenog), jer glazba kao estetsko-umjetnički fenomen ima isključivo estetsko-spoznajni karakter, i to u smislu jednog mogućeg intuitivnog uviđaja (doživljaja) svijeta kao cjeline. Zato za Fochta općenito vrijedi da "muzika nije ništa drugo do pretvaranje duha u biće putem

[156] Usp. S. Tuksar, *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*, str. 24: "Porijeklo ideje o *teoriji glazbe* kao svojevrsnoj disciplini predznanja jedne opće kozmologije vodi nas do Platona koji je, opet, matematičko-fizikalne osnove učenja o univerzalnoj harmoniji svijeta preuzeo od pitagorejaca i njihovih dostignuća u istraživanjima brojnih zakona. Pretpostavka za razvijanje ove ideje jest prihvaćanje teze o *podvojenosti zvučnog (glazbenog) fenomena* na praktičku glazbu, odnosno na konkretne glazbene tvorevine, kompozicije, koje mogu služiti etičkom odgoju, ali koje nemaju nikakvu znanstvenu vrijednost, s jedne, i na teoretsko glazbeno učenje, na znanost o glazbi, koja u vezi s matematičkim disciplinama djeluje na misaoni i duševni preokret od bića k bitku i tako pripravlja najvišu spoznajnu stepenicu, s druge strane.". U razlici spram antičkog i srednjovjekovnog shvaćanja umjetnosti Kant, primjerice, dijeli umjetnost na umjetnosti koje izražavaju misao, predodžbu i osjećaj. Glazba tako, po Kantu, potpada pod umjetnosti osjećaja, tj. ona je umjetnost igre osjećaja. Glazbu kao umjetnost lijepe igre osjeta Kant dakle svodi na fizikalnu nastrojenost sluha odnosno na stupanj ugođenosti osjetila koja služe za spoznaju objekata te posredno i zadobivanja pojmova o izvanjskim predmetima. Glazba je umjetnost koja u subjektu prvenstveno izaziva stanje ugode ili neugode pa joj stoga s obzirom na proširivanje duševnih sposobnosti pripada najniže mjesto među umjetnostima. Jasno je da se Kantov estetički subjektivizam (u pogledu glazbe) razlikuje od antičkog i srednjovjekovnog shvaćanja glazbene umjetnosti, a posebice od pitagorejskog poimanja glazbe. Usp. I. Kant, *Kritika rasudne snage*, str. 164: "Umjetnost *lijepe igre osjeta* (koji se izvana proizvode, a koja se igra ipak mora dati općenito priopćiti) može se ticati samo proporcije različnih stupnjeva nastrojenosti (napetosti) osjetila, kojemu pripada osjet, tj. može se ticati samo njegova tona. U tome širokom značenju riječi može se ona dijeliti na umjetnu igru osjeta sluha i umjetnu igru vida, dakle na *glazbu* i *umjetnost boja*.". Usp. I. Kant, *Kritik der Urteiskraft*, str. 262–263.

tonova"[157]. Ova odredba glazbe u svojoj čistoći (odsustvo gnoseološkog elementa) otklanja primisao o glazbi kao sustavu jezičnih znakova kojima se mogu prikazati konkretni predmeti i fenomeni, jer u konačnici "glazba može sve osim jednoga: da izrazi ili prikaže nešto konkretno"[158]. Pretpostavka za prijelaz idealnih glazbenih mogućnosti u sferu realnosti

---

[157] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 47. Iza ove Fochtove opće odredbe stoji i teškoća oko iznalaženja *ontičkog principa* moderne glazbe. U razlici spram drugih modernih umjetnosti koje se uspijevaju odmaknuti od predmetnih formi (npr. perspektive, prostora, radnje, kronološkog slijeda itd.), moderna glazba po Fochtu u tome nije uspjela, jer primjerice atonalnost predstavlja tek "pretvorbu izražajnih sredstava u materijal", a ne *ontički princip* izgradnje bića. Stoga Focht u pogledu glazbe ostaje na neki način u sjeni s jedne strane Hegelove sadržajne estetike, a s druge dijalektičkog materijalizma, jer ono specifično glazbeno određuje, kako na jednom mjestu u knjizi *Istina i biće umjetnosti* stoji "s obzirom na mogućnost svladavanja objekta, tj. u apstraktnoemotivnom karakteru muzike". Usp. također I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 78: "No ni poslije treće faze razvitka moderne muzike, 'netematske', nemamo još ništa što bi zamijenilo odbačeni tonalitet, tj. nije pronađen nikakav *muzikalno* zasnovan princip koji bi rađao nova bića.". Kako bi ipak na neki način povezao klasičnu i modernu glazbu Focht u prvi plan stavlja ontološku funkciju kao moment srodnosti između te dvije vrste glazbe. Usp. I. Focht, *Stravinski nije protiv Haydna*, str. 594: "Nesumnjivo, klasična i moderna muzika su dva svijeta, no možda su upravo po tome srodne što žele da svijet budu. I jedna i druga žele da objektiviraju muzikalni element same muzike, obje su do maksimuma apsolutne, pa se u tome skriva jedna unutarnja duhovna srodnost cilja koju smo samo simbolički označili vezom Stravinski – Haydn.". Ovdje moramo napomenuti da je već Adorno konstatirao da je u modernoj glazbi došlo do pretvaranja izražajnih sredstava glazbe (tonovi, intervali, timbar, kromatika) u materijal. Usp. T. W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, str. 48: "Preobražavanje muzičkih elemenata, nosioca izraza, u materijal, koje se po Schönbergu neprekidno vrši kroz čitavu historiju muzike, postalo je danas toliko radikalno da dovodi u pitanje mogućnost samog izraza.".

[158] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 69. Hermeneutička filozofija pokušala je apsolutnost glazbe svesti na apstraktnost te time u glazbu uvesti jedan gnoseološko-semantički moment. No, nije li i to još samo jedna hermeneutička "metodska apstrakcija"? Usp. H.-G. Gadamer, *Istina i metoda (Osnovne crte filozofijske hermeneutike): Svezak prvi*, str. 116–117: "Dakle, premda je apsolutna glazba pokrenutost forme kao takve, jedna vrsta matematike, i premda ne postoje nikakvi predmetno primjereni sadržaji koje zamjećujemo u njoj, razumijevanje zadržava neki odnos prema onom značenju primjerenom. Neodređenost tog odnosa jest ona koja je specifična značenjska oznaka takve glazbe.". Usp. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode (Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik)*, str. 97. – Focht, primjerice, Adornovu filozofiju glazbe opisuje kao "gnoseološki sociologizam". Adornov se estetički gnoseologizam, po Fochtu, očituje u tome što Adorno polazi od postavke da se već u samom glazbenom materijalu objektivira ljudski duh, a koji pak potječe iz kompleksa društvenih odnosa. Time se implicira, kako primijećuje Focht, da je glazbena materija "po sebi smisaona", odnosno da je "glazba jezik, da ona govori, da se izražava" (Adorno, *Filozofija nove muzike*, str. 69: "Negirajući privid i igru muzika tendira spoznaji."). Kako je glazbeni materijal prožet ljudskim duhom koji je tek rezultat društvenih procesa, onda se u samoj materiji također odražavaju i sve društvene proturječnosti. Drugačije kazano, glazba je po Adornu svojevrsni izraz stanja društva. Stoga pojava atonalne glazbe predstavlja posljedicu općeg procesa ukidanja umjetnosti kao izraza te ulaženja u razdoblje "umjetnosti kao konstrukcije". Ukidanje izraza kao prikazivanja sadržaja uvjetovano je dakle stanjem opće otuđenosti društvenih odnosa od subjekta koji stoga napušta predmetnost i okreće se nepredmetnosti. Zastupanje tonalnog sistema u svijetu u kojemu je harmonija subjektiviteta i objektiviteta bitno narušena značilo bi, po Adornu, zastupanje lažne umjetnosti. Zato, kako mnije Adorno, postoje samo dvije mogućnosti između kojih moderni umjetnik treba birati, a to su: ili stati u poziciju negiranja (Schönberg), ili se prilagoditi (Stravinski). Premda je Adorno, sukladno konstruktivističkoj crti moderne umjetnosti, pokazivao težnju da glazbu shvati kao "duhovno biće sui generis", to se kako primijećuje Focht ipak nije dogodilo jer to pretpostavlja da "mora otpasti svaka pomisao na glazbu kao na jezik". Unutar Adornova sociologizma Focht, kao osebujnu vrijednost, nalazi i pozitivni moment "plemenite obrane subjektiviteta, kojemu totalitarističko apstraktno mišljenje ne dopušta nikakva prava i čija egzistencija se zapravo uopće ne priznaje". Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 112–113: "Prije svega mora biti jasno da glazba kod Adorna nema *ničeg* metafizičkog u sebi, da je od ljudsko-zemljane smjese napravljena. Ono 'metafizičko' što nas je toliko privlačilo i što smo osobito u baroknoj i klasičnoj glazbi navikli da otkrivamo spušteno je ovdje na Zemlju, 'sekularizirano' i time pretvoreno u profanu sekciju fronta u borbi između dviju temeljnih društvenih tendencija, 'između subjektiviteta i objektiviteta', od kojih nijedna strana nije baš dobra i po sebi nema povijesnog prava. Borba klasa i društvenih i državotvornih sila odvija se u samom materijalu, pomoću kojega se komponira; u glazbi nema zapravo ni harmonije ni disharmonije, nego samo odjeci zveketa oružja upotrijebljenog u borbi između onoga što je bitku već izgubilo i onoga što je nikad ne može dobiti.".

(ontološka funkcija glazbe) leži u idealnom (autonomnom) karakteru bića glazbe. Međutim, prijelazom u stvarnost glazba kao glazbeno djelo poprima ujedno i karakter heteronomnosti.

Podjela glazbe na osjetilnu ("ljudska glazba") i neosjetilnu ("nebeska glazba" ili "glazba sfera") pokriva u određenom pogledu cjelinu glazbenog fenomena, tj. s obzirom na povijesni razvoj glazbe koji je tekao u dva osnovna smjera. Tako prvi, i istinski, smjer razvoja glazbe počiva na pitagorejskom poimanju glazbe kao "izraza" objektivnog matematičkog poretka kozmosa. Drugi smjer razvoja začinje se već u antici, a on počiva na ideji kojom se čovjek postavlja u centar kozmosa. Time glazba u sebe uklapa ono psihološko i semantičko odnosno otvara put shvaćanju glazbe kao "jezika čovječanstva". Usprkos ambivalentnosti povijesnog razvoja glazbe potrebno je naglasiti da se pitagorejska razvojna linija u povijesti glazbe tek jednom radikalno prekinula. Taj se prekid, prema Fochtu, dogodio u razdoblju tzv. romantizma i programne glazbe.

Premda se pitagorejskim shvaćanjima može uputiti prigovor iz pozicije moderne znanosti; a koji prigovor polazi od toga da postavka o vječno-matematičkoj naravi kozmičke harmonije nije dostatno *znanstveno* uvjerljiva jer nije moguće dokazati nužnu povezanost (prisutnost) apstraktnih matematičkih srazmjera u svim konkretnim pojavama prirode, to nimalo ne umanjuje značaj i smisao pitagorejskog pojma glazbe.[159] Međutim, znanstvene uvide nije uputno olako zaobilaziti jer je, kako primijećuje Focht, kvantna fizika došla do spoznaja o strukturi prirode koje se uvelike podudaraju s pitagorejsko-platoničkim kozmološkim shvaćanjima. S obzirom na tu problematiku Focht piše: "U posljednje vrijeme dobili smo jedan predivan dar: djelo *Fizika i metafizika* Heisenberga. U njemu vidimo kako jedan fizičar dublje ulazi u kozmologiju od bilo kojeg suvremenog filozofa. On se vraća na pitagorejsku ideju o 'središnjem poretku' i daje joj podlogu velike vjerojatnoće."[160]; te potom proširujući dalje ovu misao u smjeru "plotinizma" primijećuje: "Ima tu i nešto plotinističko: ovaj središnji poredak — što ne pretpostavlja jedno središte u kozmosu — ova jedinstvenost

[159] Problematiku odnosa apstraktne normativnosti numeričkih srazmjera (vječna istinitost matematike) i pojedinačnih prirodnih fenomena uočava i S. Tuksar. Usp. S. Tuksar, *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*, str. 39: "Naime, dignuvši harmoniju odnosâ koja se očitovala u različitim aspektima pojavnosti na razinu apstraktnog principa univerzalnog reda, koji će se onda – često isforsirano – morati povratno refleksirati u drugim aspektima pojavnog svijeta a pri tome biti najsretnije izražen u posredničkoj sferi matematike, došlo je do momenta u kojem se naprosto simbolički prenijelo atribut glazbenog i u druga područja pojavnog koja taj atribut isprva nisu posjedovala, kao što je to upravo slučaj sa zakonitostima kretanja planetâ i posljedicama tih kretanja (npr. izmjeni godišnjih doba).".

[160] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 182. Usp. također I. Focht, *Filozofija muzike*, str. 148: "Postoji jedna centralna harmonija – o njoj je govorio i nedavno preminuli fizičar Heisenberg – koja prožima sav kozmos i u malom i u velikom, odnosno, po kojoj kaos i postaje kozmos, tj. nešto sređeno. Tako se isti brojčani odnosi javljaju u svemu što postoji. Po istoj mjeri i omjeru skrojena su i sazviježđa i mikroorganizmi.". Tako primjerice i F. Busoni zastupa, po Fochtovom tumačenju, jedno pitagorejsko shvaćanje umjetnosti, tj. glazbe. Usp. F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, str 40: "Jer je naš tonski, tonalni i tonalitetni sistem kao cjelina samo dio ili fragment jedne razlomljene zrake sunca 'glazbe' na nebu 'vječne harmonije'.".

univerzuma *Jedno* Eleaćana, zrači do u posljednje mikroskopske nizove mrtve i žive tvari."[161]. Iz Fochtova prihvaćanja pitagorejskih ideja o kozmosu te shodno tome i idealiteta odnosno objektiviteta glazbenog bića proizlazi i njegova upućenost na fenomenologiju odnosno fenomenološki pristup glazbi, ali pri tome Focht ipak razlikuje fenomenologijski shvaćenu bit bića glazbe od platoničkog shvaćanja umjetnosti kao nasljedovanja (*mimesis*) najviših ideja.[162]

Samo pak pitanje porijekla centralne harmonije ponovno nas vraća na kozmologijsku dvojbu oko naravi univerzuma, odnosno, oko naravi načela prema kojemu kozmos možemo opisati kao kontinuum ili diskontinuum. Međutim, pitajući se o tomu da li je kozmos izvorno nastao po slučaju, ili po nekoj vlastitoj unutrašnjoj nužnosti, ili je njegovo načelo mješavina slučajnosti i nužnosti ne ukidamo postojanje centralne harmonije, jer "i u glazbi sfera mora vladati nekakav red da bi glazbom bila, a ovaj red je možda nastao igrom i kombinatorikom slučaja nakon bezbrojnih pokušaja koji su rezultirali ne-porecima"[163].

Preko pitagorejskog shvaćanja bîti glazbe Focht, čini se, pokušava prići središnjem pitanju estetike glazbe, a to je pitanje identiteta glazbenog djela s obzirom na prijelaz glazbe iz sfere idealiteta u sferu povijesnog realiteta (problematika autonomnosti i heteronomnosti glazbe). Stoga, ako i nije moguće razriješiti prijepor oko porijekla kozmosa to ne znači da zbog toga dolazi do ukidanja idealnog karaktera glazbe. Tako je primjerice u sferi idealnih mogućnosti glazbe već i samo postavljanje pitanja o identitetu glazbe u velikoj mjeri dvojbeno (glazba je tu "pri sebi samoj").

Dakle, još u početnom razlikovanju "ljudske" i "nebeske" glazbe može se prepoznati osnovna linija podjele prisutna u svim kasnijim estetikama ili filozofijama glazbe, a ta se podjela pojavljuje u likovima tzv. *supstancijalizma* i *historicizma*. Za Fochta, štoviše, ova podjela, odnosno problem ontološkog statusa umjetnosti – kako je već prethodno utvrđeno – predstavlja i centralnu dilemu filozofije umjetnosti uopće.[164]

Polazeći od Fochtove odredbe po kojoj je glazba "pretvaranje duha u biće putem tonova" postaje nam bliže i njegovo shvaćanje filozofskog monizma s obzirom na fenomen

---

[161] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 182.

[162] Usp. I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 107–108: "Tako fenomenološka estetika muzike mora konsekventno dospjeti do platonizma, samo treba napomenuti da je ovaj platonizam variran i skrenut u tom smislu što se muzika ne odnosi mimetički na druge ideje (lijepog, dobrog i istinitog), nego na svoju vlastitu, što znači na apriorno i idealno određene muzikalne mogućnosti i granice.".

[163] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 55.

[164] Usp. I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 162: "Postoji li umjetnost po sebi ili ona egzistira samo za nas, ima li ona, jednom stvorena, svoje objektivno, o subjektu neovisno biće, ili je dana jedino kroz subjektivne intencije i samo za vrijeme njihovog trajanja? Ovo centralno pitanje filozofije umjetnosti, budući da su na njega moguća samo dva suprotna odgovora, javlja se kao dilema: supstancijalizam ili historicizam.".

glazbe. Naspram historicizma koji polazi od čovjeka i njegove vremenitosti kao odrednica bîti i funkcije glazbe, te čak i supstancijalizma koji polazi od nadpovijesnosti onog glazbenog[165], Fochtov se ontološki monizam u području glazbe oslanja na ideju centralne harmonije kao načela nadopunjujećeg prožimanja duha i materije. Kao što centralna harmonija u kozmosu kao svojevrsna formalna dinamička *nadsupstancija* skladno sjedinjuje ono metafizičko (forme bića) i materiju na "prirodan" način, tj. bez vidljivog izvanjskog posredovanja, tako je s druge strane prisutna i u realnom glazbenom djelu, ali ipak posredno preko produktivne umjetničke spoznaje, odnosno preko ponavljanja matematičkih zakonitosti koje vladaju bićem kozmosa.[166] Drugačije kazano, biće kozmosa objektivno jest jednota, dočim se nama može pojaviti kao biće materije (materijalizam) ili kao materijalna odslika bića ideje (idealizam). U razlici spram nepodijeljene cjelovitosti bića kozmosa glazbeno biće kao realna umjetnička tvorevina (djelo) ima karakter približnog nalikovanja objektivnim idealnim mogućnostima (objektivnim porecima). Pri tome valja imati na umu da se ovo "približno nalikovanje" realizira kroz različite modalitete u kojima se glazbeno biće pojavljuje. Stoga Focht djelomice i prihvaća Ingardenovu tezu o glazbenom djelu kao intencionalnom estetskom predmetu.[167]

---

[165] Uzimajući u obzir destrukciju pojma supstancije od strane moderne fizike Focht na jednom mjestu konstatira potrebu provođenja dodatnih istraživanja kako bi se moglo potvrditi da li je glazba bez supstancije još uvijek glazba. Usp. I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 170: "Ovo pitanje, naime, da li je muzika koja nema nikakve supstancije uopće još muzika, mora ostati otvoreno sve dok se ne riješe neke stvari koje daleko prevazilaze specifično estetičke kompetencije, a ipak i te kako imaju reperkusija na muzičku produkciju.".

[166] Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 60: "*Glazba je umjetnička tvorevina čiji se smisao sastoji u tome da isključivo u relacijama između realnih ili zamišljenih tonova, koji se mogu približno matematički izraziti i fiksirati, ponavlja u malom poretke koji vladaju u velikom, tako da duh koji te poretke prepoznaje i prima, neposredno osjeća srodnost svog bića s cjelinom svijeta*.". Umjetničko ponavljanje je analogno centralnoj harmoniji u smislu jedne moći uspostavljanja jedinstva suprotnosti, te pored toga što je načelo izgradnje glazbenih formi ono također izaziva i estetske učinke. Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 279: "Nužnost ponavljanja muzičkih tema ima, dakle, *dvojako* porijeklo: prvo, ono je izraz jednog psihološkog *preduvjeta* po kojem se muzičko djelo *tek sviđa* i, drugo, ono je *rezultat spoznajnog svladavanja predmeta*. Da bi se jedna kompozicija sviđala, potrebno je njene teme 'prepoznati', a to se postiže ponavljanjem i variranjem. Da bi se jedan muzički predmet spoznajno svladao i svladan prikazao, potrebno je pridržavati se teme, odnosno, provesti je i razviti.". Za nas ovdje može biti zanimljiva i Schellingova odredba glazbe u kojoj se na izravni način referira na misao kozmologijskog identiteta beskonačnog i konačnog. Usp. F.W.J. Schelling, *Filozofija umjetnosti*, str. 131: "Ako nadalje vječite stvari ili ideje s realne strane bivaju očite u svjetskim tijelima, onda su forme glazbe kao forme realno gledanih ideja i forme bitka i života svjetskih tjelesa kao takvih, prema tome glazba nije drugo nego zamijećeni ritam i harmonija vidljivoga univerzuma samog.".

[167] Usp. I. Focht, *Problem identiteta muzičkog djela*, str.102: "Zato povijest muzike nije ništa drugo do aproksimativno približavanje ili kataklizmičko udaljivanje od biti muzike koja blohovski ostaje nedostižan i u povijesti načelno nedostiživ ideal.". Usp. također R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, str. 120: "Otprve bili bismo skloni tvrditi da uopće nema idealne izvedbe te stoga i nikakvog estetskog predmeta koji bi mogao kroz djelo-shemu preći u stvarnost. Mi, međutim, u osnovi to nemamo pravo tvrditi, jer ne znamo da li nam se ijedna od stvarnih izvedbi daje kao pojava primjerena idealnom estetskom predmetu. Zbog toga ne znamo, praktično ništa, koju stvarnu izvedbu treba izabrati kao idealnu. A ne znamo ništa, stoga jer, strogo uzevši, nikada u cijelosti ne upoznajemo glazbeno djelo kao idealni estetski predmet.". Djelomičnost Fochtova prihvaćanja Ingardenove teze o "čistoj intencionalnoj predmetnosti" kao biti glazbe proizlazi upravo iz njegovog strogo ontološkog i platoničkog poimanja glazbe. Glazba po Fochtu proistječe iz kozmosa te stoga intencionalnost glazbenog djela treba prvenstveno shvatiti u smislu jednog približavanja praglazbi. Tako se i

Kako je po Fochtu i kompozitor samo "dobar primalac", onda i stvarnost glazbenog djela (partitura, realna izvedba) neminovno ima obilježje približnosti i partikularnosti. Focht, štoviše, smatra da je već samo prelaženje, odnosno kompozitorovo zahvaćanje (participacija) idealnih glazbenih mogućnosti te njihovo prevođenje u realno djelo krajnje problematično. Naime, silazak idealnih mogućnosti u povijesnost uvijek je parcijalno, tj. estetski subjekt zahvaća na ograničen (intencionalan) način tek neke od idealnih glazbenih mogućnosti, te je stoga i samo glazbeno djelo tek svojevrsni fragment kozmičke harmonije. *Intencionalnost* i *fragmentarnost* kao gnoseološko-ontološke svojstvenosti glazbenog djela predstavljaju ujedno i izraz osebujnog pathosa "žrtvovanja" i "patnje" koji je biću glazbe imanentan.[168]

Glazbeno je djelo, dakle, već i prije samoga nastanka osuđeno na heteronomnost. Ova heteronomnost i nije drugo doli posljedica umjetničkog prevođenja idealiteta u realitet, odnosno, prevođenja onog nečujnog u ono čujno. Kao *paslika* bića kozmosa u biću je glazbe uvijek prisutna potreba za prevladavanjem podvojenosti idealnog i realnog bitka. Premda su u glazbenom djelu, kao i u biću kozmosa, prisutne opće forme (ritam i harmonija) djelo načelno ne može obuhvatiti sve "pojedinačne" forme (idealne mogućnosti), pa niti uvijek dosljedno u stvarnosti ponoviti samu sebe (izvedba) zato jer ovisi od spoznajnih moći estetskog subjekta. Glazba kao realno glazbeno biće bitno je uvjetovana načinama vlastite danosti. Međutim, identitet glazbenog djela nikada ne može imati onakav smisao objektivnog identiteta koji se kroz centralnu harmoniju uspostavlja u kozmosu. Identitet kozmičke cjeline ne proizlazi iz problematičnog "zatvaranja" i "razvijanja" onog duhovnog unutar materije (umjetnička *poiesis*), nego iz "neposrednog" prožimanja (ekvivalentnost i komplementarnost) duha i materija.

Moglo bi se reći da je biće kozmosa, kao biće čiji identitet ne implicira podvojenost pojave od bîti, upravo stoga na svojevrstan način indiferentno spram bivanja. Preciznije

---

metafizika glazbe po Fochtu ne sastoji u "traženju nekih *značenja iza muzike*, nego modaliteta *prije* povijesne muzike".

[168] Usp. I. Focht, *Problem identiteta muzičkog djela*, str.102: " 'Dvostruki život 'muzičkog bića osvećuje se. Njegova je zla sudba u njegovoj isključivo intencionalnoj datosti u povijesti. (…) Sama pojava muzičkog djela, tj. ulaženja muzike u povijest, trpljenje je analogno Kristovu trpljenju zbog ulaženja u svjetovni lik.". Na istome mjestu Focht, u sklopu referiranja na Ingardena, objašnjava u "duhu platonizma" odnos idealiteta i realiteta glazbenog bića. Usp. nav. dj., str. 101: "Iza svega ovoga leži neeksplicirano platonističko rješenje, možda izbjegavano ali ipak na ovom mjestu neizbježivo: da je svako konkretno, u povijesti ostvareno, muzičko djelo participacija na idealnom carstvu muzike, samo ulomak ili krhotina otkinuta iz kozmičkog bloka harmonija sfera (Platon je bio pitagorejac *par excelence*) ili, ako ćemo, pretvaranje nečujne muzike u čujnu, pri čemu zajedno s tim momentom čujnosti i materijalizacije – zahvaljujući građi instrumenta i ne manje interpretatorovu 'tumačenju' što proizlazi iz njegova nervno-afektivnog ustrojstva – dolazi do generičkog udaljivanja od ideala.". Tako je primjerice za F. Busonija već i tonski sistem neprimjereno sredstvo prenošenja praglazbe u povijesni realitet djela. Usp. F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, str 36: "Ono što danas nazivamo 'tonskim sustavom' nije ništa drugo do li 'znakovi'. Jedno ingeniozno pomagalo da se uhvati nešto od one vječne harmonije; bijedno džepno izdanje onog enciklopedijskog djela; umjetno svjetlo namjesto sunca.".

kazano, ova indiferentnost spram nastajanja onog pojedinačnog ujedno znači i da je samo nastajanje podvrgnuto vlasti svojevrsne "neumoljive slučajnosti" odnosno "nužne slučajnosti".

Stoga Focht, s obzirom na karakter identiteta glazbenog djela, dolazi do sljedećeg zaključka: "Identitet muzičkog djela plaća se dakle njegovom razdrtošću, platonovsko-marksističkom istinom da je duh zatvoren u tijelu."[169].

Kako ontološki status i karakter glazbenog bića nije moguće iz ljudske perspektive preokrenuti i izmijeniti, onda ono jedino što preostaje jest da spram bića glazbe zauzmemo primjeren spoznajni odnos odnosno da glazbi prvenstveno prilazimo kao kozmičkom i nadljudskom fenomenu. Drugim riječima: "Subjekt, tuđ realitetu, okrenut zvijezdama, nailazi na muziku; subjekt, zaljubljen u realitet, okrenut čovjeku, nailazi na dramu. Prvi stav traži u muzici samo i jedino muziku. Drugi stav u muzici traži odraz i izraz ljudske drame."[170].

[169] I. Focht, *Problem identiteta muzičkog djela*, str.102.
[170] I. Focht, *Hanslikovo zasnivanje estetike muzike*, str. 30–31.

3.1.2. Smisao "forme" i "sadržaja" u Fochtovoj ontologiji umjetnosti

Prilikom prosudbe značaja tzv. "suvremenih formalista" Grlić na jednom mjestu navodi Fochta kao jednog od "najznačajnijih naših suvremenih estetičara", te shodno tome postavlja retoričko pitanje: "Pa zašto da onda Fochta ne uvrstimo u formaliste, prije nego Franju Markovića, jer je ne samo od njega u nekim tezama čišći, već je, zapravo, kao estetičar od njega i značajniji?"[171]. Postavljanje Fochta i Markovića u kontekst estetičkog formalizma ukazuje nam na to da Grlić njihovu filozofsko-estetičku misao sagledava prvenstveno iz pozicije historije estetike, odnosno iz perspektive potrebe prevladavanja estetike. Razvidno je da iza toga stoji "marksistička misao" o ukidanju filozofijske estetike u ime umjetnosti odnosno života.[172] Na još dubljoj razini riječ je zapravo o Marxovoj postavci o prvenstvu materije nad duhom odnosno bića nad sviješću. Tako bi se moglo reći da je "spekulativni materijalizam" podloga za vrednovanje mišljenja i djelovanja, pri čemu treba imati u vidu da u tome kontekstu praktičko i poietičko proizvođenje povijesnog svijeta predstavlja za čovjeka ono istinski svrhovito i smisleno. Poriv za "beskonačnim" proizvođenjem pokazuje se tako kao temeljna ontološka karakteristika bića materije, a moć proizvođenja kao bivstvo bića. Kako biće uvjetuje i određuje svijest, onda je i osnovna potreba duha proizvođenje misli, a ne čisto motrenje ili zrenje ideja.[173] Iz polazne pretpostavke o primarnosti materije (materija kao *causa prima*) može nadalje proizaći i cjelokupno teoretsko i praktično konstruiranje čovjekovog svijeta odnosno njegov habitus uopće. No, primarnost materije u konačnici je, ipak, samo pretpostavka koju materijalizam tek treba u "cijelosti dokazati".

Međutim, ako se prisjetimo Fochtove postavke koja govori o tome da se u estetici "pitanje o primarnosti materije, odnosno duha uopće ni ne postavlja, a kamoli rješava",

---

[171] D. Grlić, *Estetika III: Smrt estetskog*, str. 330.

[172] Usp. D. Grlić, *Estetika IV: S onu stranu estetike*, str. 273:"Upravo zato, u krajnjoj liniji, marksizam umjetnost pretpostavlja estetici, sintezu jednodimenzionalnosti onog čisto spekulativnog. Stoga bi za njega jedina istina estetike bila njezino dokidanje u umjetnosti kao sukusu samog života.".

[173] Ne zalazeći dalje u problematiku materijalističkog poimanja pojma proizvođenja, čije je polazište misao o uvjetovanosti ideje materijom, valja ipak napomenuti da već i kod Platona *poiesis* ima smisao kako materijalnog proizvođenja stvari, tako i duhovnog proizvođenja misli. Drugačije kazano, opažanje onog osjetivog Platon dovodi u vezu s mišljenjem kao neosjetilnim "zrenjem" onog mislivog, pa tako u konačnici i opažanje i mišljenje, imaju receptivno-produktivni karakter, tj. oboje dovode do spoznaje ili proizvođenja bića. O tome vidi: I. Mikecin, Platonova ποίησις, 885−911. Tako primjerice I. Urbančič, na drugom misaonom putu, dolazi do toga da je beskonačno proizvođenje stvari bit modernog svijeta, te mu stoga i umjetnost predstavlja tek jedan od procesa proizvođenja stvari, odnosno, po Urbančiču umjetnost više ne proizvodi djela, nego "umjetničke" događaje ili događanja. Usp. I. Urbančič, *Zgodovina nihilizma*, 519: "Na tragu Nietzscheove misli pokazuje se da je umjetnost u modernom dobu, isto kao i sve drugo, znanstveno proizvođenje-uništavanje stvari/vrednota. Te stvari nemaju samosvojan vlastiti bitak, već samo bitak-za-drugo, te su izvan te relacije *ništavne*. Ali i umjetničke tvorevine su također ništavne, one su još samo događaji. (…) Događa se samo beskonačna igra događaja. Drugim riječima: *beskonačno proizvođenje* kao ono jedino bitno, pri čemu je i umjetnost samo način istoga.".

zaobilaznim se putem vraćamo na misao o realnoj jednoti materije i duha kojom je prožet svaki ontološki monizam.

Premda je umjetnost neminovno upućena na ono tvarno i osjetilno (zvučno, vidljivo, opipljivo) sami modaliteti postojanja umjetnosti nisu uvijek obilježeni pukom tvarnošću.[174] Drugačije kazano, umjetnička materija − ako je uistinu umjetnička − uvijek već nekako mora biti formirana (npr. ton kao umjetno temperirani zvuk, riječ i njena moguća značenja). Time pojam "materija" u umjetnosti zadobiva i jedno drugačije značenje od uobičajeno shvaćene materijalnosti materije kao puko realne (fizikalne) prisutnosti onog protežnog. Tako primjerice glazba u unutrašnjem sluhu, slika u likovnoj viziji ili jedan predodžbeni književno-umjetnički svijet reproduciran u svijesti, iako bez realnog materijalno-fizikalnog bitka, ipak, izazivaju slična estetska čuvstva u subjektu kao i u slučaju neposrednog ontičkog odnosa subjekta s umjetničkim djelom. Iako se u umjetničkoj materiji kao "mogućoj" ili "zamišljenoj" ukidaju svojstva "grube" fizikalne materijalnosti (čujnost, vidljivost) u njoj se istodobno događa i svojevrsna idealizacija tih svojstava, jer upravo "očuvanje" fizikalnih svojstava (pounutrašnjavanje onog osjetivog) predstavlja kako logičku (stvarnost ovdje prethodi mogućnosti), tako i estetičku pretpostavku za djelovanje idealne umjetničke materije na svijest subjekta (Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 286: "I zaista, za svaki fizički ton vezan je jedan emocionalni.").

---

[174] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 27: "Umjetnosti, tako, nije potrebna *realna* materija, ali ona ne može bez *moguće*.". − Sv. Toma Akvinski, kako primjećuje U. Eco, smatra da je umjetnička materija već nešto određeno, tj. supstancija, a da umjetnička forma ima karakter akcidentalne forme. Ovakvo shvaćanje umjetničke materije i forme svakako ima određeni stupanj opravdanosti kod vizualnih umjetnosti, ali problemi se pojavljuju kod nevizualnih umjetnosti. Tako primjerice uklapanjem tona *ce* u određenu glazbenu formu ne dolazi do nikakve promjene niti unutar samog tona, a niti na njegovoj "površini". K tomu, problem se još više produbljuje kada se uvede pojam modalnosti unutar fenomena glazbe čime se onda i sama čujnost kao *supstancijalitet* glazbe dovodi u znak pitanja (npr. postoji modus unutrašnjeg sluha kompozitora). Riječ je zapravo o svojevrsnoj srednjovjekovnoj estetičkoj teoriji odraza po kojoj je umjetnička materija bezlična supstancija koju umjetničke forme navode da poprimi određene likove sukladno nekoj pretpostavljenoj stvarnosti ili temi. Usp. U. Eco, *Umjetnost i ljepota u srednjovjekovnoj estetici*, str. 113: "Za svetog Tomu duboka ontološka razlika dijeli prirodne od umjetničkih organizama. Forma što je umjetnik uvodi u tvar na kojoj radi nije supstancijalna, nego *akcidentalna*. Materija koja se nudi da bude umjetnički uobličena nije čista moć, materija *ex qua*: ona je već supstancija, određeni čin, mramor, bronca, glina, staklo; ona je materija *in qua*, *subjectum* na kojemu rade akcidentalne forme navodeći ga da poprimi određene likove a da se ne naruši njegova supstancijalna narav.". Ovdje valja upozoriti na sljedeće. Za Fochta umjetnička materija, kao primjerice i za Hartmanna, nije ono supstancijalno tim više što je sam pojam supstancije za obojicu ontologijski problematičan. Međutim, dok Focht razlikuje idealnu i realnu materiju, za Hartmanna je materija samo nešto realno te stoga i u estetičkom pogledu predstavlja "vrste osjetilnih elemenata" koji se umjetnički oblikuju. Tako i F. Marković zastupa misao o estetičkom djelovanju fantazijskih umjetničkih predodžbi na subjekt, te time također potvrđuje "djelotvornost" idealne materije. To, čini se, posebno vrijedi kod receptivnog estetskog akta, ali u sličnom smislu i za produktivni akt. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 21−22: "Kad u pjesmi čitamo izvrstan opis liepe okolice, pobudjuje u nas ta okolica estetično ćućenje, premda je ne gledamo zbiljskim očima, nego samo fantazijom; istina, da nam se uzmogne militi okolica gledana samo *fantazijom*, treba da ju *tako živo i podpuno* fantazijom pomišljamo, kao da ju zbiljno gledamo. (…) Glede fantazije pak iztičemo još to, da je ona i za estetičko uživanje veoma obilježna psihička činilica, kao što je za umjetničko stvaranje estetičkih objekata ona upravo *potrebna* psihička činilica.".

Stoga bi umjetničku materiju, po Fochtu, trebalo shvaćati i u smislu svojevrsnog "apstraktno-sadržajnog" *kvantuma*, koji pod utjecajem i djelovanjem formi postaje sadržaj konkretnog umjetničkog djela. Umjetnička materija kao tijelo umjetničkog djela zapravo i jest umjetnički sadržaj, tj. osebujni refleks djelatne umjetničke forme. Iz toga proizlazi irelevantnost pitanja o ontološkom prvenstvu materije ili ideje, i to kako za cjelinu fenomena umjetnosti, tako i za estetiku i filozofiju umjetnosti. Focht zaključuje: "Na osnovu svega vidimo da je podjela na sadržaj i formu u estetskom pogledu beznačajna. Jer, umjetnički sadržaj i specifično umjetnička forma se poklapaju i ne mogu se razlučiti, a jedino su oni estetički diferentni."[175].

S obzirom na uvjetnu razdiobu umjetnosti na prikazivačke i neprikazivačke Focht razlikuje i dvije vrste forme i sadržaja. Tako je primjerice umjetnički sadržaj djela "njegova intimna unutarnja struktura čiji karakter ovisi o cjelini i rasporedu dijelova među sobom"[176], te koji nadalje "kao samostalna struktura proizlazi iz umjetničke forme"[177]. Drugim riječima, umjetnički sadržaj i umjetnička forma dva su nerazlučiva i međusobno ovisna konstitutivna momenta umjetničkog djela, tj. umjetničkog bića.

Umjetničko djelo koje pripada u područje neprikazivačkih umjetnosti predstavlja jednu osebujnu pojavu bića umjetnosti u vremenu i prostoru, i to zato jer njegov identitet počiva na neposredovanom jedinstvu forme i sadržaja (materije i duha).

Razlikovanje pak sadržaja, kao umjetničkog i izvanumjetničkog, po Fochtu ima gnoseološko porijeklo odnosno proizlazi iz različitih shvaćanja umjetničke materije. Umjetnička se materija može shvatiti ili kao sredstvo (građa) za opis i prikaz intencionalnog predmeta, ili kao građa za izgradnju samog umjetničkog bića. U pozadini ovoga razlikovanja stoje dva moguća pristupa umjetnosti od kojih je jednom stalo do izgradnje umjetničkog bića, a drugom do spoznaje istine. Stoga je, u općenitom pogledu, razlikovanje forme i sadržaja

---

[175] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 51. Fochtovo razumijevanje identiteta umjetničkog sadržaja i umjetničke forme podudarno je u formalnom smislu s Hartmannovim poimanjem estetske forme i sadržaja. Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 221: "…jer se suprotnost 'forme i sadržaja' ne može održati: umjetnički sadržaj je u biti sama forma.". No, kako je za Hartmannovu filozofiju presudna kategorija realiteta njegov je pristup problematici forme neminovno uvjetovan kategorijom materije. Svojevrsnim "poricanjem" idealnosti umjetnosti Hartmann, osim toga što konstatira da je forma konkretnog djela nedostupna za analizu, ukida i mogućnost "objektivno-idealističkog" objašnjenja fenomena umjetničkih formi; a to je upravo ona razina na kojoj Focht uvodi pojam idealnih umjetničkih mogućnosti. Može se reći da je za Hartmanna umjetnička forma samo *oblikovanje* umjetničke materije odnosno materijala gdje materija suodređuje formu, dok je za Fochta forma ontologijski pojam. Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 14: "U kategorijalnoj suprotnosti naspram materije, kao načela koje upućuje na razna područja, zadobiva estetički pojam forme prvu jasnu odredbu.".

[176] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 49.

[177] Isto.

posebno prisutno u svim estetičkim teorijama koje umjetnost sagledavaju kao odraz određene stvarnosti.[178]

Izvanumjetnički sadržaj, tj. *sadržina* (npr. tema, radnja, motivi), nastaje i oblikuje se oko intencionalnog predmeta djela.[179] Kako bi se izvanumjetnički sadržaj najprimjerenije izrazio u samom djelu on zahtijeva prisutnost tzv. izvanumjetničkih formi čija se funkcija može najkraće opisati kao sređivanje ispostavljenog sadržaja, tj. građe. S obzirom da se izvanumjetnički sadržaj po Fochtu "može naći i izvan umjetničke sfere" potrebno je da se takav sadržaj prikladno uobliči i time približi estetskom subjektu. Stoga forme koje služe kao sredstva izražavanja i ukrašavanja sadržaja i možemo nazivati *izvanumjetničke forme*.

Međutim, valja primijetiti da Fochtovo razlikovanje umjetničkih i izvanumjetničkih formi i sadržaja ipak nema apsolutni, nego relativni karakter. To, drugim riječima, znači da je istinsko umjetničko biće odnosno djelo u ontološkom pogledu (po sebi) jednota materije i duha, ali se nama ipak može pojaviti i kao umjetna cjelina sastavljena od forme, te njoj priključenog sadržaja kao izvanjske sastavnice te cjeline. Mogućnost da nam se umjetničko biće pokazuje kao nešto mehaničko i neorganičko ima dakle gnoseologijsko porijeklo te u subjektivnom pogledu može proizlaziti iz amuzije estetskog subjekta ili može biti objektivno uvjetovano primjerice teorijom o neautonomnosti umjetnosti (teorija odraza). Stoga se i ovdje može primijeniti Fochtova "filozofska shema" ontološkog monizma i gnoseološkog dualizma, pa je i razlikovanje prikazivačkih i neprikazivačkih umjetnosti krajnje relativno, jer u "jednim i u drugima 'prezentira' se duh, pa bilo to posredstvom, skalom slojeva, predmetno-prikazivačkog plana, bilo bez ikakva posredstva"[180].

Ako umjetničkom djelu pristupamo iz pretežito spoznajne pozicije (shvaćanje umjetnosti kao izraza ili odraza stvarnosti), onda centralno mjesto u umjetničkom djelu zauzima intencionalni predmet te spoznaja njegovih slojevitih značenja preko sadržaja koji ga

---

[178] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 51: "Podjela na sadržaj i formu značajna je samo za one teorije koje na umjetnost gledaju kao na sliku, prikaz ili odraz stvarnosti, pa kako je ova stvarnost u odnosu na strukturu umjetničkog djela, u kojoj sadržaj i forma padaju ujedno, nešto spoljne, tuđe, ona predstavlja vanumjetničku sadržinu koja se može lučiti od *svoje* forme, 'izraza'.". Kako bi nam Fochtovo razlikovanje umjetničkog i izvanumjetničkog sadržaja postalo zornije uzmimo za primjer jedno konkretno djelo apstraktnog slikarstva. Tako se primjerice slika E. Murtića *k94*, koja se sastoji od svijetlo-smeđe i sive podloge te skupine od dvije zelene, jedne crvene i jedne bijele mrlje i bijelih, plavih i crnih linija, *prima vista* može doživjeti kao osebujni ekspresionistički prikaz životinje (ptica). Drugim riječima, ako se ovo apstraktno umjetničko djelo doživljava predmetno, onda se može govoriti i o prisustvu izvanumjetničkog sadržaja. Međutim, ako se iste boje i linije doživljavaju isključivo na umjetničko-estetski (nepredmetni) način, onda je riječ o umjetničkom sadržaju i čistom umjetničkom doživljaju odnosa između pojedinih boja i linija. Takav umjetnički doživljaj Murtićeve slike, za razliku od predmetnog, izaziva jednu osebujnu duhovnu atmosferu usamljenosti ili ostavljenosti, odnosno otuđenosti.

[179] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, 49: "Vanumjetnički sadržaj se konstituira oko predmeta o kojem umjetničko djelo govori, vezan je za taj predmet i dobija svoj smisao po njemu: on nije ništa drugo do obrađena tematika.".

[180] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 76.

opisuju i prikazuju. Međutim, ako umjetničkom djelu pristupamo ontološki, tj. kao posebnom i specifičnom biću, onda nam presudni postaju odnosi elemenata unutar samog djela odnosno doživljaj njegove unutarnje strukture.

Premda neprikazivačke umjetnosti ne ovise od znakova i značenja (predmetnosti uopće) te umjetnosti također mogu poprimiti, kao u programnoj glazbi, neke od osobitosti prikazivačkih umjetnosti. Dočim, s druge strane, prikazivačke umjetnosti zbog same umjetničke materije iz koje su građene uvijek imaju ono estetsko u većoj ili manjoj mjeri. Dakle, u ontološkom pogledu umjetničko djelo treba tako izraditi da izravno ili neizravno, tj. bez obzira na razliku prikazivačkih i neprikazivačkih umjetnosti, jest umjetničko-estetski prijemljivo, jer je zapravo to jedini valjan kriterij razlikovanja umjetničke od neumjetničke tvorevine.[181]

U svakom slučaju, bez prethodne uspostave ontičkog odnosa između estetskog predmeta i subjekta nije zapravo niti moguće spoznati značenja i smislove zakrivene unutar *planova* i *slojeva* umjetničkog djela. Međutim, umjetnička spoznaja koja ujedno nije i estetsko-intuitivna spoznaja cjeline odvodi nas u "racionalistički" pristup umjetnosti odnosno u pojmovno-analitička tumačenja raznih aspekata, slojeva i elemenata umjetničkog djela.

Tako primjerice pozitivno-znanstveno razlikovanje emotivnosti i racionalnosti, a potom i njihovo apstraktno sjedinjavanje preko aristotelovskog pojma *animal rationale*, predstavlja "izraz" dualizma koji u području umjetnosti i estetike izravno upućuje na shvaćanje forme i sadržaja kao dva različita elementa koji se u konkretnom djelu spajaju na neorganički način (umjetnička tehnifikacija). Forma je u tome slučaju nešto što pripada u područje onog osjetilnog, a sadržaj ono što pripada području racionaliteta kao područja nadređenom osjetilnosti. Pri tome se ipak gubi iz vida da i sama forma u sebi nosi nešto racionalno, a sadržaj iracionalno. Time se u biće umjetnosti unosi antagonizam između forme i sadržaja, a umjetničko djelo postaje *stvar* prikladna za "znanstveno-umjetničku kritiku", tj. za teorijsko razlučivanje i izučavanje pojedinačnih formalnih i sadržajnih elemenata djela. Međutim, ovakav pristup umjetnosti i umjetničkom djelu previđa da bez prethodnog intuitivnog estetsko-umjetničkog doživljaja djela nije zapravo niti moguće doprijeti do

[181] Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 6: "Međutim, kad ustvrdim da ontologijski smjer više vrijedi za glazbu (i druge neprikazivačke umjetnosti), a semantički više za književnost (i druge prikazivačke umjetnosti), tada to ne pogađa jedinstvenost i pretenziju estetike da općenito vrijedi, nego ima jedino ovaj smisao: estetski prinos u književnosti nije bitan, ili nije barem na prvom mjestu, i estetička vrednota kao takva nije za književnost najveća vrednota. To je umjetnost čiju najbrižljivije skrivenu tajnu ne treba uopće tražiti pomoću estetike, ali ono što je u književnosti estetsko, to mora jednom jedinstvenom općom estetikom biti tangirano u ne manjoj mjeri nego i estetsko u drugim umjetnostima. Dok su za glazbu, likovne umjetnosti, arhitekturu, ornament i umjetnički obrt 'znakovi i značenja' 's onu stranu', dakle nebitni, dotle je za književnost, dramu, film estetička dimenzija 's ovu stranu'.".

značenja njegovih kako pojedinačnih elemenata, tako i značenja koje proizlazi iz cjeline odnosa svih elementa (umjetnička ideja).[182] Nasuprot tome ontologijski pristup umjetnosti polazi od ideje jedinstvenosti umjetničkog bića, jer u umjetnosti po Fochtu načelno i nema neprijateljstva između forme i sadržaja, tj. misli i osjećaja.[183]

S obzirom na postavku o umjetničkom djelu kao jedinstvenoj cjelini forme i sadržaja, ali i ontološkom prvenstvu forme, Focht primijećuje sljedeće: "Jedan i isti sadržaj (bio to opis likova, događaja, izmišljenih ili 'zbiljskih', bilo da se on sastoji od ideja) mi smo skloni da u određenoj formi prihvatimo, u drugoj odbacimo ili ga primimo na znanje indiferentno. To je zato što nas tek forma može emotivno aktivirati: emocije se vežu uz formu, ratio uz sadržaj. Zato tek forma može uspostaviti onaj ontički dodir između subjekta i estetskog predmeta."[184]. Time dolazimo i do bitnog smisla forme. Forma naime omogućava "ontički dodir" između "subjekta i predmeta". Ovaj "estetsko-umjetnički dodir" Focht sagledava iz dva moguća

---

[182] Pozitivno-znanstveno shvaćanje estetskog predmeta polazi od ideje predmeta kao cjeline sastavljene od elemenata ili dijelova. Pri tome dijelovi predstavljaju "sadržaj", a odnosi između dijelova "formu". U tome slučaju dijelovi (sadržaj) uvjetuju i cjelinu (forma djela) odnosno forma je, s obzirom na sadržaj, zapravo krajnje relativna i uvjetovana. Time forma postaje puki raspored dijelova neke složevine, a dijelovi pak postaju nosioci bitnih svojstava te složevine. Shvaćanjem predmeta kao pozitivne činjenice dostupne znanstvenom motrenju ukida se ontologijski karakter forme te se dijelovi ujedno uzimaju kao svojstva predmeta čime onda *dio cjeline* preuzima ulogu forme. Međutim, u tome je slučaju riječ, kako primjećuje R. Ingarden, o brkanju pojma "dio cjeline" s pojmom "svojstvo predmeta". Usp. R. Ingarden, *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, str. 53: "No, cjelokupno razlikovanje forme i sadržaja što smo ga ovdje sproveli ima nedostataka utoliko što se služi pojmom 'dijela' jedne cjeline, koji do sada još nije dovoljno objašnjen, iako su mu posljednjih desetljeća posvećivana važna i temeljita ispitivanja. S druge strane, pri ovom razlikovanju često se brkaju različita shvaćanja predmeta, a posebno se shvaćanje predmeta kao 'klase' brka sa shvaćanjem prema kojem predmet nije ništa drugo do subjekt svojstava koji se razmatra zajedno sa tim svojstvima. Uslijed toga se dio cjeline brka sa svojstvom predmeta…".

[183] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 16: "Jer, u umjetnosti nema ni traga o neprijateljstvu između misli i osjećaja, između strogo nužnog vođenja jedne niti i slobodnog, čak izmišljenog njegovog začinjanja, između krtosti i krutosti tvari i lepršavosti i neuhvatljivosti duha, između ideje i stvarnosti − oni su u umjetnosti jedno, dati u istom.". Usp. također I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 279: "Time se objašnjava, za estetiku muzike, vrlo interesantan fenomen, naime da *jedan i isti muzički izraz vrši dvostruku funkciju*: jednim svojim svojstvom gradi ljepotu forme, dok drugim svojim svojstvom izražava izvjestan emotivni sadržaj. Tvrdnja da postoji jedinstvo sadržaja i forme ima zato, u odnosu na muzičko djelo, samo ovaj smisao: jedan i isti muzički izraz vrši ovu dvojaku funkciju.". − Jedinstvenost forme i materije kao ontičko načelo "složenog bića" svakako nije nova misao u povijesti filozofije. Tako primjerice i sv. Toma Akvinski u spisu *De ente et essentia* govori o tome kako bitak složene supstancije proizlazi tek iz sklopa forme i materije, a ne samo iz forme ili samo iz materije.

[184] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 48. Usp. također I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 8: "Za formu je čovjek vezan svojim emotivnim dijelom. Jedna određena forma se voli ili mrzi, kultivira ili izbjegava.". F. Marković u duhu Zimmermannovog formalizma, također, polazi od postavke da je samo forma djela estetična, a ne sadržaj, te potom sam kriterij razlikovanja umjetničkih od neumjetničkih formi postavlja u sferu općih estetičkih sudova. Time na osebujan način povezuje Kantov transcendentalizam i Herbartov realizam, odnosno, objektivni ontološki status forme uvjetuje subjektivnim sudom ukusa. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 237: "Samo oblik je estetičan, a nije estetična tvar iliti sadržina ona, koja je uobličena u njeki oblik. Estetički obćeniti sudovi izriču, koji li su to oblici, koji se absolutno (nuždno) mile svakome dolično oćutljivome čovjeku.". − S druge strane neki teoretičari, kao što je primjerice M. Bense, smatraju da se estetska svojstva djela ne smiju u cijelosti poistovjetiti s onim formalnim. Usp. M. Bense, *Estetika*, str. 46: "Matematički fenomeni nisu nužno lijepi, nego su – kako nas o tome poučavaju upravo Billovi ritmovi, Baumeisterovi odnosi ploha, kompozicije Kandinskoga i Vantongerloove konstrukcije – slučajno lijepi. (…) Tu su ontološki, točnije: modalitetnoteoretski razlozi zbog kojih se estetička svojstva ne smiju indentificirati s formalnim.".

aspekta. Tako se primjerice duhovni aspekt odnosa subjekta i estetskog predmeta tiče više stvaraoca umjetničkog djela odnosno njegove sposobnosti očitavanja idealnih mogućnosti i njihovog prenošenja u konkretno djelo. Nadalje, teorijski i estetski aspekt tiču se, uvjetno rečeno, "duševnosti" primaoca djela odnosno njegovog ontičkog ustroja koji usmjerava subjektov interes ili prema životu i stvarnosti, ili prema onom mogućem i metafizičkom. Ovo razlikovanje odnosa subjekta i estetskog predmeta u psihologijskom se smislu može tumačiti i kao individualna *sklonost* k prikazivačkim ili neprikazivačkim umjetnostima odnosno kao sklonost prema intencionalnoj sadržini kao mogućoj slici "stvarnosti" ili prema estetsko-umjetničkom doživljaju umjetničkog bića. Moglo bi se čak reći da Focht time implicira i jednu antropologijsku tezu o dva osnovna tipa čovjeka, tj. o metafizičko-estetskom i refleksivno-egzistencijalističkom tipu čovjeka.

Focht smatra "da je tajna umjetnosti u njezinoj formi"[185] odnosno da je forma predmet našeg "duhovnog interesa", te stoga i konstatira da: "Razlika, dakle između umjetnosti i svih ostalih ljudskih proizvoda mora postojati samo u formi, jer umjetnost nema nikakvu samo za sebe rezerviranu specifičnu predmetnost."[186]. To, nadalje, znači da se neki predmetni sadržaj, koji nije posložen na umjetnički način, može uspješno prezentirati i u drugim područjima ljudskog duhovnog, kulturnog ili znanstvenog djelovanja. U *umjetničkom prikazu* određenog predmeta umjetnost dakle ispunjava svoju gnoseološku (govor o "stvarnosti"), ali i ontološku funkciju. Umjetnička se forma prikaza bitno razlikuje od drugih formi prikazivanja upravo po tome što nam se u njoj duh očituje na neposredan način. Stoga je u umjetnostima koje u svojoj strukturi nemaju predmetni sadržaj još jednostavnije prepoznati prisustvo duha u materiji odnosno doživjeti umjetničko djelo kao objektivirani duh.

S obzirom da forma predstavlja ono *kako* bitka bića umjetnosti, tj. ono duhovno i metafizičko u umjetnosti, ona nije prikladna za ispunjavanje egzistencijalnih, praktičkih ili utilitarnih potreba sa kojima subjekt prilazi djelu. Zato se naglašena potreba za sadržajem, radnjom ili zbivanjem može tumačiti i kao svojevrsni izraz ili kompenzacija neispunjenih

---

[185] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 11.

[186] Isto. Kako je forma kao objektivirani duh za Fochta mjerilo onog umjetničkog u djelu jasno je, a to je već spomenuto, da Fochtu ono ontološko ima prvenstvo nad gnoseološkim. Usp. također I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 12: "Ono što znakove, simbole, riječi, linije, boje, tonove, geste i mase čini umjetničkim, to je poseban njihov poredak, sklad i organizam koji tvore, to je izgradnja jednog novog bića. A ono što to biće razlikuje od drugih bića, to je činjenica da je u njima duh neposredno ušao u materiju, da se, očulotvorivši se, objektivirao. Tako ontološko dominira gnoseološkim.". − Dopustimo si ovdje pozivanje na jedan primjer iz dramske, tj. kazališne, umjetnosti. Tako se primjerice djelo, i predstava, Raymonda Queneaua *Stilske vježbe* upravo bavi pitanjem forme u umjetnosti, odnosno predstava uprizoruje nekolicinu načina na koji se isti "događaj" može prezentirati. Pri tome mi, kao estetsko-umjetnički recipijenti, osjećamo i spoznajemo da isti sadržaj prikazan na različite načine u nama izaziva različite emotivne i refleksivne utiske.

egzistencijalnih potreba (Marx). Međutim, javljanje duhovnog interesa, u konačnici, ipak nije uvjetovano pukim ekonomsko-egzistencijalnim kontekstom života.[187]

Forma je prvenstveno jedno očitovanje duha u umjetničkoj materiji, tj. objektivacija duha kao uspostava smislenih odnosa unutar materije, ali forma je također i logičko-estetička pretpostavka (idealna mogućnost) bitka estetskog predmeta. Stoga pojmovi kao što su *odnos*, *funkcija* pa i *quidditas*, možda najbolje opisuju smisao forme unutar ontologije umjetnosti koju Focht zastupa. Ali, ova "prividna apstraktnost" forme vodi nas i do druge teškoće. Focht smatra da o konkretnoj formi načelno nije moguć iskaz "zato što je jedinstvena i elementarna, pa predstavlja jedan jedini odnos sveukupnih dijelova cjeline"[188]. Drugim riječima, izdvajanjem samo jednog elementa iz cjeline uspostavljenih odnosa dolazi do ukidanja konkretne forme djela i prekida estetskog (ontičkog) odnosa između subjekta i estetskog predmeta. Focht, štoviše, smatra da je svaki pokušaj davanja iskaza o nekoj konkretnoj formi unaprijed osuđen na propast odnosno da se o njoj ne može "apsolutno ništa reći".[189]

Dvije su, dakle, osnovne karakteristike forme po kojima ona u okvirima ontologije umjetnosti ima prvenstvo nad sadržajem. Forma je prije svega ontološko konstitutivno načelo umjetničkog bića, odnosno forma je ono idealno, opće ili metafizičko umjetničkog djela. Ali forma je ujedno i konkretna forma pojedinog umjetničkog djela preko koje estetski subjekt uspostavlja estetsko-umjetnički odnos s djelom. U samom umjetničkom djelu nije moguće razlučiti ontološki i ontički vid forme, tj. opću od konkretne forme.[190] Analiza, ili bolje rečeno

---

[187] Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 14: "Pa ipak ostaje zagonetka da ima pojedinaca koji, iako *nisu* bezbrižni u materijalnom pogledu, imaju pojma o duhovnom, pa čak i potrebu i način da ga prisvoje ili ostvare. Kao i obratno, naime, da ih ima mnogo koji su zadovoljili sve svoje materijalne potrebe, a do duhovnih ne samo ne dosežu nego se čini da ih i u beskonačnosti ne bi mogli naslutiti.".

[188] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 15.

[189] Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 15: "Svaki pokušaj da se nešto kaže o formi očiju, na primjer, ponovo se razlaže u opis njihovih sastavnih dijelova, pa i kad se želi odrediti onaj 'unutrašnji izražaj očiju', svako određenje bit će nužno sadržajno. (…) Jedino što se može, to je da se svjesno ili nesvjesno podmetne izvjestan sadržaj pod firmom forme.",; Usp. također nav., dj., str. 75: "Estetički circulus vitiosus javlja se kad napokon dođemo do toga da je ključ za rješenje umjetničke tajne u formi, a istovremeno ustanovimo da ključ za samu formu ne posjedujemo.". Ovdje se treba podsjetiti na prethodno iznesenu karakterizaciju (bilj. 21.) Fochtove filozofije kao metafizike problema. Tako primjerice i forma konkretnog bića za Fochta postaje "problemska točka" odnosno ono što je po Hartmannu "gnoseologijski iracionalno". Po Hartmannu ljudska moć spoznavanja zastaje pred nekim od osnovnih ontoloških kategorija. Usp. N. Hartmann, *Prilog zasnivanju ontologije*, str. 189: "I biće također ima svoje principe (kategorije bitka). Između njih ima i takvih koji su načelno neprimjereni spoznajnim kategorijama. U istraživanju oni se nameću kao problemske točke, kod kojih svako rješenje jedne aporije čini vidljivim nove aporije. Od takve vrste su beskonačnost, kontinuum, supstrati, individualnost, konkretne totalnosti; dakle s jedne strane ono najjednostavnije i najelementarnije, s druge strane ono najkompleksnije.". Fochtovo poimanje "gnoselogijske iracionalnosti" estetskih formi općenito je vrlo blisko Hartmannu. Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 27: "Tako se i ovdje, kao i posvuda u estetici, sudara sa metodičkom teškoćom: fenomen je potpun samo u individualno pojedinačnom slučaju, ali u pojedinačnom slučaju ono opće se ne može zahvatiti; a gdje se ono može zahvatiti fenomen se raskida i rasipa.".

[190] Usp. M. Labus, *Filozofija moderne umjetnosti*, str. 172: "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.".

opisivanje, formi čini se da je moguća tek ako se prekine ontički odnos između subjekta i estetskog predmeta, a pojedini formalni elementi (fragmenti odnosa) predmeta prenesu u sferu predodžbe pojma, tj. postanu sadržaj teorijske refleksije. Time se zadobiva "estetičko znanje" o djelu, ali se ujedno prekida i živi odnos s umjetničkim bićem, pa se tako na neki način − u pogledu estetskog subjekta − dovodi u pitanje i sam identitet konkretnog djela.[191]

Bitnu razliku između forme i sadržaja Focht jezgrovito iznosi na sljedećem mjestu: "*1. oko sadržaja se vrte naši egzistencijalni, praktički i utilitarni interesi, oko forme duhovni, teorijski i estetski; 2. o sadržaju je moguć iskaz, o formi ne.*"[192].

---

[191] Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 15: "Jer, govoriti o nečemu znači nabrajati i izdvajati iz toga sastavne dijelove, vidove ili elemente, a kad se radi o nedjeljivoj formi (oduzimanjem samo jednog korelata u odnosu svih dijelova cjeline i forma više nije ista), bilo kakvo izdvajanje ujedno je i njeno ukidanje.". Teoretsko i estetsko odnošenje spram estetskog predmeta uvjetuju jedan drugoga, drugačije kazano, dok traje estetsko-ontički odnos (prepuštanje objektivitetu predmeta) isključena je teoretska refleksija o strukturi i smislu. Tek nakon prekida ontičkog odnosa između subjekta i umjetničkog bića moguća je teoretska refleksija o umjetničkim aspektima djela. Ovdje se ipak može postaviti i sljedeće pitanje: da li je uopće moguće misliti umjetničke forme bez prethodnog estetskog iskustva? F. Marković, primjerice, smatra da takvo nešto nije moguće. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 248−249: "*Do obćenitih* oblika estetičkih dolazi se samo na taj način, da se razumom izvode abstrakcije iz izkušenih konkretnih činjenica miloćutnoga uživanja i umjetničkoga tvorenja; a filozof estetičar samo utvara sebi, da je on one obćenite oblike doumio *bez* ikakve pomoći psihologijskoga konkretnoga izkustva, *bez* ikakva, s miloćutjem udružena, opažanja konkretnih umotvora. Pojmovne abstrakcije filozofske o obćenitih oblicih estetičkih moguće su istom *poslie* izkustva (a posteriori), a nisu moguće *prije* izkustva (a priori).".

[192] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 13. S obzirom na drugu Fochtovu tvrdnju može se primijetiti da i Hartmann ima slično mišljenje o istom problemu. Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 222−223: "Naime, sama umjetnička forma − makar da je samo u jednom jedinom sloju − ostaje nepristupačna analizi. O njoj se uvijek može reći samo malo, a i onda više izvanjski. Estetika mora odustati od pojašnjenja zašto upravo ova određena forma djeluje lijepo − već čisto za sebe i bez daljnjeg očitovanja − te zašto i neznatno pomicanje u njoj kvari utisak.". − Ovdje se valja podsjetiti da u tradiciji metafizike problem odnosa općeg i pojedinačnog te pitanje znanja o njima predstavlja jedno od osnovnih pitanja. Tako primjerice i Aristotel načelno polazi od toga da je znanje uvijek znanje općeg (vidi Aristotel, *Metafizika B. 6, 1003a 12−17*). S obzirom da Aristotel u *Metafizici* uzima da je forma "prvotna" supstancija preostaje da se razriješi pitanje da li su forme opće ili pojedinačne. Međutim, u samoj *Metafizici* postoje mjesta koja mogu potvrditi obje postavke, pa stoga pitanje o naravi forme kao opće ili pojedinačne predstavlja jednu od težih aporija *Metafizike*. No, Aristotel je čini se, ipak, skloniji postavci o formi kao nečem pojedinačnom, te slijedom toga i prijepor koji se pojavljuje s obzirom na znanje kao znanje općeg i forme kao znanja onog pojedinačnog rješava uvođenjem kategorija mogućnosti i zbiljnosti. Tako znanje pojedinačnog postaje "znanje djelatnošću", a znanje općeg postaje "znanje mogućnošću" (vidi Aristotel, *Metafizika M.10, 1087a 15−25*). Kako forma u Fochtovoj filozofiji umjetnosti ima izrazito ontološki karakter a sadržaj gnoseološki, jedini način da se forme prisutne u umjetničkom fenomenu donekle približe spoznajnoj refleksiji jest njihovo pretvaranje u "filozofijske pojmove". Tek forme kao "objektivni filozofijski pojmovi" pružaju mogućnost spoznaje onog umjetničkog u umjetnosti, dočim tzv. objektne ili umjetničke forme pripadaju samom umjetničkom djelu. Ali, u slučaju umjetnosti pojavljuje se još jedna osebujna teškoća. Radi se o tome da, primjerice, postupak spoznajno-teorijskog izdvajanja pojedinih umjetničkih formi, odnosno parcijalna refleksija djela (predmeta), može uzrokovati bitne preinake pri ponovljenom doživljavanju ili čak i pri samoj konkretizaciji estetskog predmeta. To nije slučaj kod, primjerice, pretvaranja prirodnih bića u pojmove, tj. predmete mišljenje, i njihove teorijske analize. Drugim riječima, teoretska dekonstrukcija i rekonstrukcija onog prirodnog ne znači ujedno i realnu ontičku promjenu prirodnih bića. No, za razliku od Fochtovog "formalizma", R. Zimmermann te također i F. Marković, formu u konačnici prevode u subjekt estetičkog suda.

3.1.2.1. Filozofijsko-estetičke forme

U pokušaju da pojmovno obuhvati moguća značenja riječi "forma", i to prvenstveno ona iz filozofijsko-estetičkog konteksta, Focht navodi čak 24 moguća značenja "forme".[193] Kako su, nadalje, za ontologiju umjetnosti presudne samo one forme koje pripadaju grupi filozofijskih pojmova, tj. koje imaju filozofijsko-ontički (objektivno-objektni) karakter, a ne forme koje imaju gnoseološki (subjektivistički), "nepravi" (npr. forma kao medij) ili nefilozofijski (npr. forma kao red ili poredak) karakter; Focht iz navedene skupine izdvaja 12 formi koje su prisutne u "životu, umjetnosti i duhovnoj sferi" odnosno forme koje "nisu samo pojmovne tvorevine bez svoga objektivnog korelata, nego su i realno na djelu"[194]. Ali, i unutar skupine od 12 formi koje se odnose na umjetnost i život može se provesti uvjetna razdioba na čisto "umjetničke forme" (Transcendentna forma, Forma u Herbartovu smislu, Forma kao izraz sadržaja, Forma kao igra – formalizam, Forma kao ukras) i "prirodno-umjetničke forme" (Unutarnja forma – prooformljenost, Izvanjska forma, Imanentna forma, Forma kao formacija, Forma kao opseg, Forma kao formulacija, Forma kao kristalizacija sadržaja – oformljenost).

Stoga ćemo se najprije ukratko osvrnuti na Fochtova tumačenja umjetničkih formi, a potom i na njegova tumačenja prirodno-umjetničkih formi. Na pozadini toga postat će jasniji i smisao "strukturnih formula" kojima Focht objašnjava kako ontološki red formi u umjetničkom biću, tako i poredak formi koje služe za spoznavanje umjetničke istine. Ovisno o tome da li ove "strukturne formule" više govore o biću ili su više usmjerene na umjetničku istinu može se govoriti i o razlici između prikazivačkih i neprikazivačkih umjetnosti. Dakle, i

---

[193] Među formama koje Focht navodi nalaze se forme s neadekvatnim i nefilozofijskim značenjima, ali i forme s filozofijskim i estetičkim značenjima. To su redom sljedeće forme: 1. Forma kao formalnost, 2. Forma kao modus, 3. Forma kao medij, 4. Unutarnja forma, forma kao prooformljenost, 5. Vanjska forma, 6. Transcendentna forma, 7. Imanentna forma — forma kao morfé u Aristotelovom smislu, 8. Forma u Kantovu smislu, 9. Forma u Herbartovu smislu, 10. Forma kao stil, 11. Forma kao species, odnosno genus, 12. Estetička forma, 13. Forma kao formacija, 14. Forma kao izraz sadržaja, 15. Forma kao igra — formalizam, 16. Forma kao odsutnost sadržaja, 17. Forma kao ukras, 18. Forma kao opseg, 19. Forma kao izraz — formulacija, 20. Forma kao kristalizacija sadržaja — oformljenost, 21. Forma kao manifestacija, 22. Forma kao način ponašanja u životu, 23. Forma kao klasifikacija, odnosno kategorizacija sadržaja, 24. Forma kao red, poredak. Međutim, valja napomenuti da su ovdje iznesene vrste formi domišljene **prije** 2. izdanja *Uvoda u estetiku*. U 2. izdanju, a to smo već spomenuli u poglavlju o prirodno i umjetnički lijepom, Focht uvodi estetske kategorije pomoću kojih nastoji prići estetskom fenomenu ne samo iz formalno-strukturnog aspekta, nego i iz aspekta sadržajne klasifikacije (duboko, izražajno, ljupko itd.). To ne znači da među formama koje se ovdje navode nema i formi koje su upućene na ono sadržajno (npr. Forma kao izraz sadržaja), nego je riječ o tomu da je Focht u svome misaonom razvoju, sve do 2. izdanja *Uvoda* pretežito usmjeren prema onom ontološkom u umjetničkom fenomenu. Ta se usmjerenost, čini se, "prekida" sa drugim izdanjem *Uvoda*. Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 28: " 'Estetičke forme' ili 'estetičke formalne kategorije' su, iako rođene unutar estetike, postale njen balast koji po tradiciji vuče sve do danas. To su 'ljupko', 'dražesno', 'zgodno', 'lijepo', 'uzvišeno', 'tragično', 'komično' itd.".

[194] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 42.

u pitanjima forme, koja već po sebi imaju jedan apstraktan karakter, ponovno se pokazuje da u pozadini Fochtovih filozofskih smjeranja stoji ontološki monizam. Drugim riječima, kao što priroda i duh jesu jedno biće te se međusobno uvjetuju i nadopunjuju, tako se i umjetničke forme "nadograđuju na prirodne, tek time tvoreći umjetnička djela"[195]. Umjetničke se forme "nadograđuju" na "ono prirodno" na konstitutivan način, tj. tako da tvore unutrašnje strukturno jedinstvo djela, čime se također otvara mogućnost za transcendenciju, slobodnu stvaralačku igru i spoznaju umjetničke istine. Može se reći da umjetničke i prirodno-umjetničke forme te umjetnička materija/sadržaj predstavljaju zapravo "tijelo i dušu" umjetničkog bića, odnosno, forme kao ono esencijalno uvjetuju proces konkretizacije djela, a materija uvjetuje umjetničku vrstu.[196] Pri tome prirodno-umjetničke forme predstavljaju vezu umjetničkog bića s bićem prirode[197], a umjetničke forme omogućavaju specifičan način bitka umjetničkog bića, tj. bez umjetničkih formi niti nema, a niti može biti istinskog umjetničkog djela.[198]

---

[195] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 43. Ovdje moramo napomenuti da "formu u Herbartovu smislu" tek u "uvjetnom" smislu stavljamo u skupinu umjetničkih formi, a to s obzirom da ta forma ima i metafizički smisao *jedinstva u mnoštvu*, pa se stoga odnosi kako na bića općenito, tako i na pojedinačna umjetnička bića.

[196] Time što materija uvjetuje umjetničku vrstu u kojoj se neka forma može pojaviti ne podrazumijeva da materija u cijelosti uvjetuje formu. Čak i Hartmann smatra da materija ne ukida autonomiju forme, nego ju ograničava. Kako je prethodno napomenuto, Focht naginje prema ontologijsko-esencijalističkom shvaćanju forme, a Hartmann je očito više usmjeren na realitet i poimanje forme kao oblikovanja (*die Formung*). Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 14: "Lako je uvidjeti da način oblikovanja u umjetnostima poprilično ovisi od vrste materije u kojoj se oblikuje. (…) To naravno nikako ne ukida autonomiju forme, nego ju samo ograničava.".

[197] Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 43: "…forme koje nalazimo u životu, uz *samo jedan izuzetak*, nalazimo i u umjetnosti, što govori mnogo u prilog geteovskoj misli da 'umjetnik djeluje kao priroda', a u izvjesnom smislu to govori i u prilog pitagoreističkom shvaćanju da se isti omjeri i proporcije javljaju i u prirodi i u umjetnosti zato što su kozmičkog porijekla.". Smisao odnosa prirodno-umjetničkih i umjetničkih formi možda je najbolje pokazati preko glazbe. Tako je primjerice konsonantni interval oktave određen aritmetičkim omjerom 2:1, pa je time ono matematičko kao unutrašnja istina prirode ujedno i pretpostavka fenomena glazbe. Međutim, za nastanak jedne Mozartove *Sonate za klavir*, osim poštivanja glazbenih zakonitosti, bilo je potrebno da kompozitor na umjetnički način razvije samu glazbenu temu sonate. Veza između prirode i umjetnosti po Fochtu je još očitija u likovnim umjetnostima. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (2. izd.)*, str. 35: "Estetske kategorije vezane za prirodu najviše prodiru u umjetnost kod likovnih umjetnosti i ornamentike i tu se najsretnije spajaju sa specifično umjetničkim estetskim kategorijama.". U ovome kontekstu treba spomenuti i vrijednu knjigu Z. Pađana *Arhitektura prirode* u kojoj autor nastoji pokazati da raznolika prirodna bića na nesvjestan način prakticiraju gradbeno umijeće koje je pak velikim dijelom zasnovano na počelima matematike, tj. geometrije. Usp. Z. Pađan, *Arhitektura prirode: nastanak i razvoj umijeća građenja od prapočetaka do pojave čovjeka*, str. 140: "U graditeljskom zdanju **puža i nautilusa** nalazimo puževu crtu. To je pravilno savinuta krivulja koja spiralno izlazi iz središta tvorevine i otvara se prema njezinu vrhu. Znanstveni joj je naziv **logaritamska** i pripada visokoj domeni transcendentalne matematičke veličine.".

[198] Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 18: "U prvom slučaju forme su *objektne*, pripadaju samom objektu tj. gotovom umjetničkom djelu. Mogli bismo ih nazvati i konstitutivnim, jer bez njih umjetničko djelo ne bi ni postojalo kao umjetničko: Ugrađene su u njega ili povezane s njim kao nešto neodvojivo. Za njih bi se moglo reći što je Spinoza rekao za supstanciju: njihova esencija uključuje egzistenciju, tj. ne može se zamisliti kao neegzistentna u samoj umjetnosti.".

a) Umjetničke forme

1. Transcendentna forma

Za transcendentnu umjetničku formu Focht nalazi da u umjetničkom djelu i nije neophodna odnosno da se pojavljuje samo u "vrhunskim umjetničkim ostvarenjima". Transcendentnu formu trebalo bi razlikovati od transcendentalne forme u Kantovu smislu. Transcendentalne forme imaju izrazito gnoseološki smisao odnosno one ne leže u "samom estetskom predmetu, nego u našem doživljavanju tog predmeta, dakle, u estetskom aktu"[199]. Premda se transcendentne forme pojavljuju prvenstveno u neprikazivačkim umjetničkim djelima i to najviše u glazbi (npr. kod Bacha, Mozarta ili Händela), te primjerice i u apstraktnom slikarstvu (npr. u slikarstvu V. Kandinskyja ili K. Maljeviča[200]), one se mogu pojaviti kao "slutnja i putokaz" na "vanjskoj formi" djela i u "prikazivačkim" umjetničkim djelima (npr. kao *neizvjesnost* na Van Goghovoj slici "Na pragu vječnosti" ili kao *ne-vremenitost* na slici "Kiša" našeg slikara Milana Steinera).

Prisutnost transcendentnih formi "u" i "na" umjetničkom djelu trebalo bi shvatiti u dvoznačnom smislu. Ako se transcendentne forme nalaze "u" samoj strukturi djela, onda imaju specifičan ontičko-gnoseološki karakter, jer osim što se njihovo prisustvo očituje "kao nešto što se osjeća da je 'iza' (metá) fizikalnog sloja"[201], one su kao *praforme* neposredno upletene u materijalno-fizikalni plan djela te umjetničkom biću pridaju strukturnu čvrstoću i svojevrsni prasmisao. Drugim riječima, transcendentne forme omogućavaju transcendenciju k onom metafizičkom, i to preko neposrednog ontičkog doživljaja *praformi* (pralikovi, pratonovi itd.) u konkretnom umjetničkom djelu.

S druge strane, transcendentne forme koje su kao slutnja prisutne tek "na površini" ili "vanjskoj formi" djela, tj. koje "preko svjetlosti što pada na neko biće ili tvorevinu upućuje na izvor te svjetlosti"[202], imaju naglašeno gnoseološki karakter. Premda se očitovanje transcendentnih formi u tome slučaju svodi na osjećaj da se nešto nalazi "iza fizikalnog sloja", to nas ipak ne spriječava da transcendiramo od konkretnog djela. Bilo da su, dakle, "u" ili

---

[199] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 23.

[200] K. Maljevič smatra da je odbacivanje predmetnosti glavni zadatak moderne umjetnosti odnosno da likovni, tj. umjetnički, suprematizam predstavlja istinsku mogućnost za transcendiranje ljudski danog svijeta. Usp. K. Maljevič, *Suprematizam kao nepredmetnost*, str. 106: "Stvaranje inženjera suprotno je suprematističkoj umjetnosti. U njihovom je stvaranju istinitost apstraktnih uzbuđenja potisnuta konkretnim nužnostima – nečim gotovo ekonomskim. Misli inženjera upravljene su isključivo na potrebe prehranjivanja i druge koje se javljaju zbog postojećih odnosa. One i mogu i ne mogu biti prasila uzbuđenja čiji je izraz istinsko povezivanje sa svemirom, koje mora stajati na prvom mjestu i bitni je element svake apstrakcije. To može izraziti samo nepredmetnost. (…) Suprematistička umjetnost izražava uzbuđenje i kozmičku povezanost svih uzbuđenja.".

[201] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 45.

[202] Isto, str. 21.

"na" djelu, transcendentne forme "odvode praformama po kojima je skrojen cijeli svijet, makrokosmos, ali i mikrokosmos, putanje zvijezda, ali i nabori na školjci u moru"[203].

2. Forma u Herbartovu smislu

O filozofsko-povijesnom utjecaju J.F. Herbarta na hrvatsku estetičku misao D. Grlić primjećuje sljedeće: "…posredstvom njegova učenika Roberta Zimmermanna, on je ostavio znatnog traga u estetici prvog našeg većeg filozofa estetičara Franje Markovića, a poznati naš suvremeni estetičar Ivan Focht i danas (kao rijetko tko u novijoj literaturi), ističe 'velike Herbartove zasluge'"[204]. Koliki značaj sam Focht pridaje Herbartovom pojmu umjetničke forme (usprkos unutrašnjim proturječnostima Herbartove filozofije) razvidno je iz sljedeće tvrdnje: "…od pet specifično umjetničkih formi četiri ne moraju biti u svakom konkretnom umjetničkom djelu ostvarene pa da ono ipak bude i ostane umjetničko: samo bez forme u Herbartovu smislu ono se kao umjetničko ne može zamisliti"[205]. Osnovna je dakle sličnost između Fochtove i Herbartove estetike inzistiranje na formi kao čistom estetsko-umjetničkom momentu umjetničkog djela i to u smislu "*objektivnog* jedinstva svih elemenata samog umjetničkog djela"[206]. Drugim riječima, ljepota za Herbarta, niti i u jednom pogledu, nema vrijednosni ili sadržajni karakter, nego je isključivo "relacija između elemenata"[207].

Međutim, Focht za razliku od Herbarta ne smatra da je umjetnički sadržaj tek "nužno zlo", već umjetnički sadržaj sagledava kao izraz duhovnih vrednota, tj. kao nešto što nastaje prigodom duhovnog rada na umjetničkoj materiji. Stoga je Focht u pitanjima odnosa forme i sadržaja bliži Hanslickovu nego Herbartovu "formalizmu" odnosno poimanju forme.[208]

---

[203] Isto, str. 22.

[204] D. Grlić, *Estetika III: Smrt estetskog*, str. 319.

[205] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 44−45. Usp. također I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 244–245: "Vrhunski formalni kriterij, dakle kriterij koji važi za sve sadržaje i za sve umjetničke vrste, nalazi se, kako iz ovoga proizlazi, u onom davno nađenom principu 'jedinstva u mnoštvu'… Ako i ne znamo do kraja što je umjetnost, mi sigurno znamo bez čega ona ne može: gdje nema jedinstva u mnoštvu, tu sigurno nema ni umjetničkog djela.". Vidi bilj. 146.

[206] Isto, str. 24.

[207] Herbartov formalizam po Grliću uključuje poimanje ljepote kao nečega neutralnog naspram opće harmonije, onog božanskog ili uopće nekoga bića. Usp. D. Grlić, *Estetika III: Smrt estetskog*, str. 320: "Suprotstavljajući se svim estetikama što preferiraju sadržaj, Herbart ističe kako ljepota ne znači nikakav harmonični poredak, nikakvo ukazivanje na vječnu ljepotu Boga, ona uopće ne znači ništa do ono što jest, naime, da je sama ljepota. Ono estetsko je neutralno, jer se estetika ne bavi ničim drugim do odnosima.". Usp. također J.F. Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, str. 130: "Lijepo i ružno, a naročito ono pristojno i sramotno, posjeduju izvornu očevidnost na temelju koje je bez učenja i dokazivanja jasno da postoje. Sama očevidnost nije stalno prožeta usputnim predodžbama koje ju djelomice prate i koje se ponekad same od sebe u nju miješaju. Zato oni fenomeni često ostaju nezapaženi; osjećaju se, ali se ne raspoznavaju, a često su i iskrivljeni zbog brkanja i pogrešnih tumačenja. Stoga se, dakle, zahtijeva uzdizanje u izvornu čistoću i jasnost gdje će istom biti pokazani.".

[208] Ovdje možemo podsjetiti i na poznatu Hanslickovu odredbu sadržaja glazbe. Usp. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, str. 59: "Der Inhalt der Musik sind *tönend bewegte Formen."* (Sadržaj glazbe su forme

Premda je svjestan da elementi djela uzeti zasebno mogu poprimiti predmetna značenje za Fochta je to zapravo gnoseologijsko, a ne ontologijsko pitanje. S obzirom da je estetsko-umjetnički moment (vrijednost) djela dât preko njegove forme, tj. strukture ili relacija između pojedinih elemenata, proizlazi da je neprimjerena estetska recepcija (amuzija) glavni razlog neprepoznavanja umjetničkih i estetskih vrijednosti djela. Kriterij za razlikovanje estetskih od neestetskih formi Focht, nadalje, izvodi na pozadini Herbartova estetičkog nauka o objektivitetu forme navodeći pritom sljedeći Herbartov primjer: " 'Kao što isto postojeće A u vezi s postojećim B, C, D izaziva pojavu X, a u vezi s M, N, O pojavu Y, a da sâmo pri tome ne postane nešto drugo, tako isti ton u vezi s jednom tercom zvuči dopadljivo, a u vezi sa septimom nedopadljivo, a da pri tome ne postane nešto drugo.' "[209]. Forma djela kao objektivni kriterij razlikovanja onog estetičkog od onog neestetičkog ne predstavlja istodobno i kriterij subjektivnog suda ukusa, tj. kriterij za sviđanje ili nesviđanje. Pitanje utemeljenosti estetičkih kriterija sviđanja koje stoji, može se reći, u sjeni Kantove *Kritike rasudne snage* odnosno Kantove misli o subjektivnom sviđanju (ukusu) kao zajedničkom osjetilu (*sensus communis aestheticus*), tj. kao apriornoj moći prosuđivanja

---

koje se kreću zvučeći /tako što zvuče/). Teškoće oko prevođenja navedene odredbe predstavljaju zasebnu problematiku, ali valja ipak napomenuti da prilikom pokušaja razumijevanja smisla Hanslickove odredbe treba imati u vidu da u hrvatskom jeziku primjerice nema glagola od imenice **ton**, te da je prevođenje njemačkog ***bewegt*** s pokretno ili pokrenuto krajnje dvojbeno. No, ono što je za nas važno tiče se Hanslickova shvaćanja jedinstva forme i sadržaja u glazbi, a koje jedinstvo proizlazi iz duha kao onog koje se samooblikuje. Dakle, za Hanslicka se glazba sastoji od tonskih formi koje su ujedno i sadržaj glazbe. Iz specifično glazbenih formi nastaje glazbeni sadržaj koji nema nikakvih izvanglazbenih intencija. Focht smatra da Herbart pogrešno shvaća pojam "sadržaj" stoga što primjerice tonovima pripisuje intencionalnost odnosno svojstvo upućivanja na neki izvanglazbeni predmet. Međutim, kao i Hanslick, Focht razlikuje "specifično glazbeni sadržaj" koji je zapravo tonska struktura djela od "sadržaja" kao intencionalnog predmeta (građa, tema). Drugim riječima, tonovi i specifično glazbene forme po sebi samima ne ukazuju na nešto izvan sebe, tj. oni nemaju sposobnost iskazivati nešto izvanglazbeno, osim ako ih se ne stavi u službu spoznaje i izražavanja nekoga pretpostavljenog predmeta. Time, međutim, glazba postaje tek izražajno sredstvo, tj. napuštanjem sfere onog čisto glazbenog ona se zapravo odriče same sebe. Usp. I. Focht, *Hanslikovo zasnivanje estetike muzike*, str. 23: "Utvrdili smo da Hanslick nije formalist, što znači da mu sadržaj ne smeta niti ga proglašava estetski nevažnim. Drugačije je kod Herbarta; za njega je sadržaj nužno zlo. No on je zlo zato što ga Herbart shvaća intencionalno: tonovi uzeti za sebe, jedan po jedan, izolirano u njihovoj zvučnoj fizionomiji, ukazuju, po Herbartu, na izvjestan izvanmuzikalni sadržaj (dakle predmet), a to je njihova neestetska i neželjena radnja. (…) Ukratko, kad se tonovi uzmu interno u međusobnoj vezi, oni ujedno tvore i specifično-muzičku formu i specifično-muzički sadržaj. Kad se uzmu eksterno, podmećući im hipotetički predmet, oni napuštaju muzičku sferu. Ne registrirajući u svijesti da i forma, kao čista relacija (dakle i u njegovom vlastitom smislu) sama sobom rađa čisto estetsko-muzički sadržaj, Herbart je protiv svakog sadržaja uopće. Hanslick je samo protiv nemuzikalnog. Zato on nije herbartovac, barem ne čisti.". C. Dahlhaus na jednom mjestu daje zanimljivu opasku o "proturječnosti" Hanslickove odredbe sadržaja glazbe. Dahlhaus također smatra da smisao Hanslickove odredbe treba tražiti u pojmu duha, tj. unutrašnje forme. Usp. C. Dahlhaus, *Estetika glazbe*, str. 79−80: "Nije se bez razloga teza formulirala kao paradoks, kao *quid pro quo* suprotstavljenih pojmova: o formi se kaže da je ona sadržaj, da je dakle svoja vlastita suprotnost. Za to što se ta izazovna tvrdnja u raspravi koju je pokrenula − proturječju za koje se čini da još uvijek nije zaključeno – razvodnila do trivijalne rečenice da glazba nije ništa nego forma, a forma prazno bezizražajno zvučanje, ne bi trebalo kriviti Hanslicka, koji jest doduše u polemičkoj razdraženosti koristio nesretne metafore 'arabeska' i 'kaleidoskop', ali je, s druge strane, nedvosmisleno rekao da pod formom razumije unutrašnju formu, energiju filozofije jezika Wilhelma von Humboldta i prije svega Jacoba Grimma…".

[209] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 26.

priopćivosti osjećaja skopčanih uz neku danu predodžbu; po Fochtu niti nije presudno jer "nimalo ne govori protiv naše osnovne teze da, naime, forma leži u relacijama i da je samo u ovako shvaćenoj objektivnoj formi sadržana čisto estetska, odnosno umjetnička dimenzija"[210].

Focht u konačnici zaključuje: "Ovaj Herbartov pojam objektivne forme kao sveukupnosti relacije na jednom predmetu ili u jednom djelu centralan je za svaku estetiku koja ne želi završiti pluralistički ili relativistički."[211].

3. Forma kao izraz sadržaja

U izravnoj suprotnosti spram forme u Herbartovu smislu stoji forma kao izraz sadržaja. Focht "formu kao izraz sadržaja" opisuje sljedećim riječima: "Potpuno u službi sadržaja, ova forma je direktno suprotna formi u Herbartovu smislu, tj. ona ne pazi na to da njene crte i elementi stupe u sklad i harmoniju, nego da što vjernije ponove crte samih predmeta."[212]. Općenito kazano, ova je forma "pojam hegelijanskog tipa" te je zapravo svojstvena sadržajnim estetikama. Tako primjerice za Hegela ideja lijepoga predstavlja sadržaj umjetnosti odnosno ono lijepo trebalo bi se moći zahvatiti kao ideju ili ideal. Drugim riječima, zadatak je umjetnosti da omogući pojmu primjeren prijelaz u vlastitu "zbiljsku određenost" (*die wirkliche Bestimmtheit*), tj. u osjetilni lik onog umjetnički lijepog. Stoga forma kao izraz sadržaja nije ništa drugo doli umjetnička tehnika u najširem smislu toga pojma.

Koliko ova "tehnička forma" može negativno djelovati na umjetnost posebno se pokazuje na primjeru glazbe. U slučaju tzv. programne glazbe upravo i dolazi do situacije u kojoj se glazbi pripisuju svojstva koja ona sama po sebi nema. Programna glazba polazi od pretpostavke da glazba ima sredstva za prikazivanje konkretnog predmeta, odnosno, da su tonovi nosioci izraza te da se tonovima može opisivati i prikazivati. Kako bi se određeni program, tj. neka izvanglazbena predmetnost, uopće mogla uklopiti u glazbeno biće umjetnik mora glazbu povezati s drugom umjetnošću (npr. poezijom) koristeći se pri tome umjetničkom tehnikom kao oruđem za provedbu takve "operacije". No, to povezivanje je

[210] Isto.

[211] Isto. Formi u Herbartovu smislu načelno odgovara tzv. *oblik sklada (i jedinstva)* odnosno *skladnog jedinstva* kao jedna od pet osnovnih estetskih formi u estetici F. Markovića. Ovaj pojam Marković preuzima od Zimmermanna, ali pri tome nije radikalno formalist, jer pridaje određeni značaj materiji, tj. postavlja također i istovjetnost materije kao neophodnu pretpostavku za uspostavu umjetnički skladne cjeline. Međutim, valja imati na umu da je po Markoviću tek *oblik pravilnosti* ona forma koja obuhvaća ostale četiri forme, a ta forma zapravo ima karakter relativnosti odnosno induktivnosti.

[212] Isto, str. 30.

ujedno i svojevrsno ukidanje glazbe odnosno negacija onog specifično glazbenog u samoj glazbi.[213]

Dakle, forma kao izraz sadržaja nije prisutna u svim umjetnostima, a pored toga njeno prisustvo za neke oblike umjetnosti (npr. opera) ima izuzetno štetne posljedice, jer "ova tehnička forma prekida i rascjepljuje unutrašnje tkivo svoga bića po nalogu stranog tijela koje treba u njega unijeti"[214].

Focht mjesto i značaj forme kao izraza sadržaja opisuje na sljedeći način: "Ipak, i s ovim slučajem forme moramo računati, ne samo zato što se ponekad javlja nego i što za veoma veliki broj ljudi predstavlja jedinu umjetničku formu koju shvaćaju, zapažaju i doživljavaju."[215].

4. Forma kao igra

I za formu kao igra nije nužno da prisustvuje u umjetničkom djelu, premda se kad je prisutna u "morfološkom" pogledu ne mora uopće razlikovati od forme u Herbartovu smislu. Drugim riječima, kod forme kao igre važno je uočiti da ona zapravo predstavlja način na koji se odvija umjetnička proizvodnja. Tako primjerice postoji nekoliko načina umjetničke proizvodnje kojima se može postići " jedinstveni efekt svih relacija unutar djela". Postoje umjetnici čiji pristup pri stvaranju umjetničkog djela počiva na slobodnoj razigranosti (Mozart, Strawinsky, Hesse, Kafka, Klee), dok se kod drugih u umjetničkim djelima očituje "mučna dramatika

[213] Glazba kao neprikazivačka umjetnost nema tzv. predmetno-prikazivački plan, tj. tonovi nisu nikakvi nosioci izraza ili značenja, niti simboli jezika osjećaja. Tonovi su prvenstveno materija za izgradnju glazbenog bića, a ako uopće i mogu nešto izraziti onda to izražavanje ima apstraktno-emotivan karakter. Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 31: "Kako njeni tonovi, temperirani, uopće ne postoje u prirodi i stvarnosti, i kako su namijenjeni tome da kao i kod drugih umjetnosti izgrade jedno biće, a ne da ga naslikaju ili odraze, to ona uopće nema vanumjetničkog sadržaja kojemu bi svoju formu mogla podvrgnuti: tonovi nisu nosioci izraza, njima se ništa određeno ne može prikazati ni dočarati. Ako i imaju nekakav 'izraz', on je potpuno apstraktno-emotivan, to jest može samo naznačiti tipove emocija, a nikad i njihov povod, odnosno uzrok.". Usp. također I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 291: "Po mom mišljenju specifično muzičko može se odrediti samo s obzirom na mogućnost svladavanja objekta, tj. u apstraktnoemotivnom karakteru muzike.". Smisao glazbenog izraza kao apstraktno-emotivnog izraza primjereno nam približava E. Hanslick. Po Hanslicku (i Fochtu) glazba na osjećajima može prikazati samo njihovu apstraktnu ili dinamičku stranu odnosno moment *kretanja*. Usp. E. Hanslick, *O muzički lijepom*, str. 60: "Pa što na osjećajima može muzika prikazati, ako ne njihov sadržaj? Samo njihovu *dinamičku* stranu. Ona može reproducirati kretanje jednog fizikalnog procesa u njegovim momentima: brzo, lagano, slabo, ubrzano, usporeno. Ali, kretanje je samo jedno svojstvo, moment osjećaja, ne sam osjećaj.". Usp. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, str. 26. Upravo pod pretpostavkom posebnosti bića glazbe, koja se očituje i u tome da je glazba neprikazivačka umjetnost, i A. Schönberg u jednom svom tekstu ukazuje na općeprisutne zablude ili uvjerenja oko fenomena glazbe. Usp. A. Schönberg, *Odnos prema tekstu*, str. 41−42: "Razmjerno je malo ljudi kadrih na posve muzički način shvatiti ono što muzika ima reći. Uvjerenje da skladba mora pobuditi predodžbe bilo koje vrste, a ako one izostanu znači da se skladba nije razumjela ili da ne vrijedi, toliko je raširenо koliko to mogu biti samo zabluda i banalnost. Ni od jedne se umjetnosti ne zahtijeva nešto slično: dovoljno je djelovanje njezina materijala, pri čemu svakako u drugim umjetnostima ono tvarno, prikazani predmet sam po sebi, ide na ruku ograničenom shvaćanju srednjeg duhovnog staleža. Budući da muzici kao takvoj manjka neposredno shvatljiv sadržaj, jedni u njezinu djelovanju traže čistu formalnu ljepotu, drugi poetska zbivanja.".

[214] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 31.

[215] Isto, str. 33.

svijeta" (Beethoven, Schönberg, Dostojevski, Rembrandt), a kod trećih djelo nastaje iz jedne ozbiljne minucioznosti koja je obavijena onim metafizičkim (Bach, Shakespeare, Bosch). Međutim, svi navedeni načini su jednakovrijedni, ako rezultiraju formom u Herbartovu smislu. Stoga forma kao igra nije tek rezultat "igrarija" umjetničke mašte, nego je rezultat "*uživanja u građenju formi*"[216] odnosno "ozbiljne igre" s umjetničkim mogućnostima. Konkretne forme nastale u igri izraz su umjetničke slobode te predstavljaju očitovanje čistih mogućnosti umjetničkog bića te su stoga primjerenije neprikazivačkim umjetnostima. Forme kao izraz sadržaja prvenstveno su očitovanje potrebe za prikazivanjem predmetnosti, tj. one su forme kojima se daje intencionalna istinitost predmeta[217].

5. Forma kao ukras

Ova je forma svojevrsni dodatak na umjetničkim formama. Forma kao ukras je u odnosu spram umjetničkog djela heteronomna, osim ako "sama nije ono bitno, kao što je to u dobrom smislu slučaj kod tzv. primijenjene umjetnosti, a u lošem kod kiča"[218]. Forma kao ukras nije od vitalnog značenja za stvari, ali kao jedan "dražestan produžetak" može pridonijeti uljepšavanju života. Tako primjerice rezbarije na namještaju, pa uzorci, opšavi i nabori na tkanini ili stilizirane ogrlice i narukvice predstavljaju najpoznatije primjere ukrasnih formi koje primarno nemaju upotrebnu vrijednost. Izostanak upotrebne vrijednosti dovodi formu kao ukras u blizini forme kao igre, a ta blizina u slučaju ornamenta i arabeske (koji nemaju predmetni motiv) prelazi u jedinstvo forme kao ukrasa i forme kao igre.

Forma kao ukras je osim u "primijenjenim" umjetnosti, kako primijećuje Focht, prisutna i u drugim umjetnostima kao npr. u glazbi (boja, dubina i visina glasa pjevača, tremolo i sl.) ili

---

[216] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 46. Građenje ili igra s umjetničkim formama, za Fochta predstavlja ozbiljniji rad od tzv. uobičajenog rada i to zato što je rad u svakodnevnom smislu te riječi izraz nužde i potreba tijela, a igra je zapravo očitovanje duha. Usp. nav. dj., str 34: "Međutim, takve forme koje su u igri nastale ne samo da nisu neozbiljne nego su čak i ozbiljnije od rada i pronevjere koja uz to ide. Jer, rad je izraz nužde, a igra slobode.". U knjizi *Homo ludens* J. Huizinga navodi upravo neovisnost od nužnosti "običnog života" kao jedno od formalnih obilježja igre. Usp. J. Huizinga, *Homo ludens: o podrijetlu kulture u igri*, str. 19: "Svi ispitavači igre osobito su naglašavali neopredjeljivi značaj igre. To nešto, što nije 'obični život', stoji *izvan procesa neposrednog zadovoljenja nužde i prohtjeva, ono dapače taj proces prekida*. Uklapa se u njega kao povremeno djelovanje. A ovo se odvija u samome sebi, i vrši se radi zadovoljenja samog tog vršenja.". O "ozbiljnosti" umjetničkog proizvođenja i Kant daje zanimljive primjedbe. Usp. I. Kant, *Kritika rasudne snage*, str. 143−144: "No da je u svima slobodnim umjetnostima ipak potrebno nešto prisilno ili, kako se to naziva, neki *mehanizam*, bez kojega *duh*, koji u umjetnosti mora biti slobodan i koji jedino oživljava djelo, ne bi imao nikakvoga tijela, pa bi se rasplinuo, to nije neuputno da se spomene (na pr. u pjesništvu jezična ispravnost i bogatstvo, isto tako prozodija i mjera slogova), jer neki odgojitelji misle, da će neku slobodnu umjetnost najbolje unapređivati, ako joj oduzmu svaku stegu, pretvarajući je od rada u prostu igru.". Usp. I. Kant, *Kritik der Urteiskraft*, str. 238.

[217] Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 46: "Razlika između forme kao igre i forme kao izraza sadržaja u tome je što je prva uvela u život zakonitost same umjetnine, logiku slobode unutar date umjetničke vrste, stila ili žanra, dok je druga nastala u želji, ili ako više volimo, unutarnjoj potrebi da se nešto izvan umjetnine prikaže i u njeno tijelo unese, dakle, logikom nužde, diktatom predmeta.".

[218] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 47.

u poeziji (rima u sonetnoj formi). No, ono što je po Fochtu presudno za formu kao ukras je načelo *ponavljanja* po kojemu ta forma, zapravo, zadobiva novo značenje. Novo značenje forme kao ukrasa Focht opisuje sljedećim riječima: "Tako i forma kao ukras može biti nošena samom formom kao relacijom, herbartovski shvaćenom formom"[219].

b) Prirodno-umjetničke forme

1. Unutarnja forma

Unutarnja forma ili forma kao prooformljenost osim što je već po sebi "jedan filozofijski pojam forme", po Fochtu, ispunjava svoj smisao u tome da "unutarnje određuje kako da jedna stvar bude ono što ona jest"[220], odnosno, unutarnja forma stvar čini "takvom da se približava idealu, idealnom vidu njenog pojma"[221]. Iako su forma kao prooformljenost i Aristotelova *morphé* naizgled sinonimni termini Focht ih ipak u određenoj mjeri razlikuje. Tako se prooformljenost strogo odnosi na izrađenost nekoga djela, pri čemu je osnovni kriterij za procjenu izgrađenosti djela blizina vlastitim idealnim mogućnostima.

S druge strane, Aristotelovu *morphé* Focht shvaća u smislu dinamičke spoznajne forme koja u stvarima otkriva i potiče razvijanje njihovog unutarnjeg određenja u smjeru stvarnosti. Moglo bi se stoga reći da forma kao prooformljenost ima više ontološku vrijednost, a forma kao *morphé* gnoseološku. Kako bi još preciznije opisao pojam prooformljenosti Focht navodi Hartmannov termin *Durchgeformtheit* kao termin koji najbolje opisuje ono što bi se trebalo primišljati uz pojam prooformljenosti.[222] Dakle, unutarnja forma, tj. forma kao prooformljenost, tiče se konkretnog djela odnosno njegove izgrađenosti sukladno idealnim mogućnostima. Drugačije kazano: što je veća minucioznost u izrađenosti neke stvari, i to kako u detaljima tako i u smislu skladnosti cjeline, to je ona prooformljenija (i estetski vrednija) odnosno bliža vlastitom idealnom vidu. Tako se ovdje, primjerice, i Mozartova glazba može spomenuti kao dobar primjer vrhunski izrađenih umjetničkih djela. Na jednom mjestu Focht primijećuje: "Prvi stavak njegove po Köchelu 330. klavirske sonate nešto je najmilije što se

---

[219] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 48.
[220] Isto, str. 21.
[221] Isto.
[222] Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 12: "Jedinstvo i cjelovitost tvorevine, njena jednokratnost i zatvorenost u sebe, potpuno ovise od forme. Mi znamo, premda to ne možemo dokazati, da se pri tom ne radi samo o onom izvanjskom, o obrisu ili ograničenju, također ni o onom vidljivom ili inače osjetilno danom, nego o unutrašnjem jedinstvu i prooformljenosti, o raščlanjenosti i povezanosti, o beziznimnoj zakonitosti i nužnosti.". Hartmann, u razlici spram Fochtove pojmovne diferencijacije, tzv. unutarnju formu izravno povezuje s Aristotelovim pojmom *morphé*. No, *morphé* je po Hartmannu tek izdanak jedne "povijesno zastarjele metafizike" koja počiva na pretpostavci "idealnog carstva preegzistentne essentiae". Stoga Fochtovo terminologijsko pozivanje na Hartmanna u ovome slučaju ipak treba uzeti s oprezom.

kod Mozarta može naći. On je ujedno i tipično mocartovski i ostvarenje samog duha glazbe kao igre. Njegova kristalna struktura nije pomućena ni trunom stranog tijela, ni klicom moguće asocijacije na nekakav realan događaj ili doživljaj."[223].

2. Izvanjska forma

Za razliku od unutarnje forme koja bitno određuje stvar izvanjska forma ne djeluje izravno na stvar, tj. ona ju "intimno ne dira i ne nosi u sebi determinativne konsekvencije"[224]. Kako izvanjska forma nije konstitutivna za realne tvorevine ona se, zapravo, više odnosi na neposredni estetski utisak neke tvorevine kao estetskog predmeta. Time se u estetski doživljaj neke stvari ili umjetnine unosi mogućnost novih osjećaja, jer je izvanjska forma načelno izmjenjiva. Stoga izvanjska forma ima izuzetno značajnu ulogu u umjetnosti građenja, tj. arhitekturi. Ako si primjerice predočimo crkvenu građevinu s kupolastim svodom, vitrajima i ukrasnim lúkovima, jasno je da ni sam način izvedbe kupole (trompa, pandantiv), ni položaj i izvedba vitraja, pa ni forme lúkova (trokutasti, oštri, ovalni itd.) ne djeluju na tlocrt i prostornu kompoziciju građevine. Međutim, kupolasti svod u kombinaciji s temom i koloristikom vitraja te oblicima lúkova i njihovim ukrasnim elementima u nama može izazvati osjećaj strahopoštovanja i udivljenosti spram onog božanskog. Ovaj osjećaj proizlazi iz jedinstvenog estetskog doživljaja dinamičke kompozicije građevine kojom se materiji na neki način oduzimaju svojstva protežnosti. Tako kupolasti svod crkve predstavlja svladanu težinu grube materije, vitraji kao mjesto susreta duha i materije (staklo i svjetlost) − osim što predstavljaju ono likovno u arhitekturi − upućuju i na moment prozirnost materije, a lúkovi i ukrasi predstavljaju savladanu krutost i otpornost materije. Ontološki smisao izvanjske forme Focht opisuje sljedećim riječima: "Svaki sjaj ili dah na materiji, plotinovski, može dati ovu vanjsku formu, bez koje je ljepota nezamisliva."[225].

3. Imanentna forma

Imanentna ili forma kao *morphé* u Aristotelovom smislu po Fochtu je forma "koja materiju određuje, amorfnoj masi daje bit, suštinu"[226], odnosno, ova "stvaralačka forma otkriva bitak (to ti en einai) u biću (tode ti)"[227]. Time Focht ulazi u onaj interpretacijski smjer Aristotelove

[223] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 72. Usp. također I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 236: "Ako umjetničko djelo nema nekih strukturalnih planova ili slojeva, ako je, recimo, bez trećeg plana, jasno je da ono nema umjetničku vrijednost. Jer, bitno je kako su ti elementi prooformljeni.".
[224] Isto, str. 21.
[225] Isto.
[226] Isto, str. 22.
[227] Isto.

metafizike koji polazi od stava da su Aristotelova razmatranja o formalnom uzroku zapravo njegov ontologijski nauk o formama kao imanentnim individualnim formama.[228] Gnoseološki karakter forme kao *morphé*, s obzirom na kontekst umjetnosti, proizlazi iz toga što se, po Aristotelu, forme stvari nastalih umijećem nalaze u duši, a ne u samim stvarima.[229]

Drugačije kazano: imanentne individualne forme u okviru Fochtove filozofije umjetnosti predstavljaju forme koje leže u temeljima umjetničkog djela. Kao individualne forme djela (*ousije*) one su aktivno spoznajno načelo spram umjetničke materije, a kao imanentne forme (idealne mogućnosti) one su u određenom pogledu i opće (*paradeigme*).

Kako umjetnost teži k onom pojedinačnom razvidno je da je forma kao *morphé* konstitutivna za nastanak umjetničkog djela, jer "umjetnost i nije drugo do ova morfé koja u

---

[228] Prethodno smo (bilj. 192) upozorili na problematiku općeg i pojedinačnog u Aristotelovoj filozofiji. Ovdje nas pojam imanentne forme ponovno vraća na ista pitanja. Ne ulazeći posebno u Aristotelove metafizičke postavke ukratko možemo napomenuti da u tumačenjima Aristotelovog pojma forme postoje dva smjera. Jedan smjer zastupa stajalište da je kod Aristotela prvenstveno riječ o tome da su forme individualne, a drugi smjer smatra da su kod Aristotela forme ono opće. Tako primjerice u prvi smjer pripadaju i M. Frede i G. Patzig. U tekstu "*Ousia* u *Metafizici* Z" Frede i Patzig, između ostalog, konstatiraju da je Aristotelov nauk o imanentnim individualnim formama imao značajan utjecaj kako na stoike te srednje i nove platonovce, tako i na kasniju metafiziku. Usp. M. Frede i G. Patzig, *Ousia* u *Metafizici* Z, str. 205: "Ontologijska teorija razvijena u knjizi Z izvršila je krupan utjecaj na helenističku i kasnoantičku metafiziku i na taj način direktno i indirektno na svu kasniju metafiziku. Iako je pri današnjem stanju istraživanja, zbog našega slabog poznavanja helenističke i kasnoantičke metafizike, još teško u potankostima ocrtati taj utjecaj, ipak čvrsto stoji npr. barem toliko da su za knjigu Z karakteristično naučavanje o imanentnim individualnim formama…". U istom tekstu (str. 212-214) autori navode čak 10 "indicija" koje potvrđuju tezu da forme kod Aristotela treba sumisliti kao individualne forme.

[229] Vidi Aristotel, *Metafizika Z. 7, 1032a 32–1032b*, str. 140. Prijepornosti koje vidimo unutar Aristotelove metafizike, a tiču se pitanja o općem ili individualnom karakteru formi, ponavljaju se i u području ontologije umjetnosti i to preko problematike odnosa oponašanja/ nasljedovanja (*μίμησις*) i proizvođenja/stvaranja (*ποίησις*). Kod Aristotela mimetički odnos spram *eidosa* pojedinih stvari pretpostavlja to da su u proizvedenim umjetnim tvorevinama neki od aspekata *eidosa* bolje izraženi, nego kod stvari koje su nastale na prirodan ili slučajan način. Moglo bi se reći da su za Aristotela umjetnički proizvodi, gledani prvenstveno iz aspekta znanja *eidosa*, potpuniji i značajniji od prirodnih tvorevina. Time se Aristotel u bitnome pogledu razlikuje od Platona koji smatra da je u umjetnosti riječ o oponašanju formi prirodnih tvorevina, pa mu stoga i umjetnička proizvodnja predstavlja jednu vrstu niže ljudske djelatnosti. Međutim, ako *μίμησις* i *ποίησις* razmatramo kao "prikazivanje" i "stvaranje", onda se cijela stvar dodatno komplicira. − Tako N. Hartmann navedeno razlikovanje shvaća prvenstveno u smislu razlike između autonomnog stvaralačkog čina i heteronomnog akta reprodukcije. Za Hartmanna je *μίμησις* svojevrsno ponavljanje ili prikazivanje realnih uzora, a *ποίησις* je stvaralačka proizvodnja takovih formi čija je osobitost u tome da se pojavljuju samo u umjetnosti ("čista igra s formom"). Pored toga što Hartmann *μίμησις* veže uz prikazivačke umjetnosti, a *ποίησις* uz neprikazivačke; on također zagovara i ideju o njihovom jedinstvu unutar iste stvari odnosno o prevladavanju antinomije preko razlikovanja onog realnog i onog irealnog. Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 263−264: "Vidimo dakle, da uopće nije tako teško pronaći sintezu reproduciranja i autonomnog stvaranja. Oba momenta se u istoj stvari ne odnose na isto, nego su vrlo različiti. Plodna umjetnost se nikada ne može jako udaljiti od života i realnosti. (…) S druge strane, umjetnost može postati velika i nadvisiti svoje vrijeme samo ako ima vizionarsku primjesu koja izlazi ponad realnog života, te ako stvaralački može sagledati ono što još nije očevidno, jer na liniji stvarnog života ipak ukazuje iznad njega.". Ovdje valja upozoriti da se jedna od presudnih razlika između Fochta i Hartmanna odnosi na shvaćanje strukture estetskog predmeta. Hartmann svoju ideju strukture estetskog predmeta gradi iz pozicije realiteta odnosno pojmovnog para realno-irealno, a Focht iz pozicije realno-idealno. Umjetničke mogućnosti, po Fochtu, nisu tek irealitetni pozadinski plan djela, nego su ili neposredno (neprikazivačke umjetnosti), ili posredno (prikazivačke umjetnosti) prisutne u umjetničkoj materiji. Štoviše, idealne mogućnosti umjetnosti nisu samo specifične transcendentne estetske forme koje estetski subjekt zahvaća, već imaju i ontologijski značaj u smislu da nalikuju formama i porecima koji postoje u kozmosu.

stvarima otkriva njihovo prikriveno lice…pa kako je svekolika umjetnost 'dana u pojavnosti', ona ne može bez ove forme"[230]. Forma kao *morphé* je, takoreći, načelo individuacije bića umjetnosti, jer ona "ne odvodi kao transcendentna forma od stvari u daljine i praforme, nego ulazi unutra, u srž individualiteta, zadržava se na specifičnostima − daje tipično…"[231].

4. Forma kao formacija

Za formu kao formaciju može se općenito reći da nije posebno estetički zanimljiva, iako je prisutna u strukturi estetskog predmeta. Ova forma, po Fochtovom mnijenju, "fungira kao znak, obilježje, crta ili karakteristika raspoznavanja"[232] primjerice kada se kaže da je nešto prepoznatljivo kao "minijaturna forma", "pravilna forma" ili "muška forma". U prirodi se ova forma pojavljuje na svrhovit (formacija vodozemaca) ili slučajan (formacija pojedinačne biljke) način, ali moguće je i da su oba načina prisutna u jednom prirodnom fenomenu (formacija jata ptica selica). Stoga se čini da forma kao formacija, uvjetno gledano, ima svojstvo opće forme, tj. forme koja je karakteristična za neku određenu klasu stvari.

S obzirom da je prisutnost forme kao formacije u prirodnom i ljudskom svijetu uvjetovana kategorijama prakse, svrhovitosti i slučajnosti ona nije samo puko izvanjska, nego je ujedno i unutarnja ali samo u pogledu kategorije svrhovitosti. Estetička sporednost forme kao formacije po Fochtu je u tome što ta forma "nije ni rezultat nekog akta, djela"[233]. Stoga forma "u ovom značenju daje biljeg svemu što je po sebi moguće, i na osnovi nje mi razlikujemo sve stvari ovoga svijeta"[234].

5. Forma kao opseg

O formi kao opsegu (konturi) Focht primijećuje da je "najnepostojanija i najnesamostalnija među svim pravim formama"[235]. Značenje forme kao opsega blisko je tzv. "praznoj formi" odnosno "formi kao odsutnosti sadržaja", te stoga ona uvijek i dolazi u pojmovnom paru sa sadržajem. Riječ je, dakle, o poimanju forme koje je imanentno sadržajnoj estetici, tj. koje

---

[230] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 22.
[231] Isto. Usp. također F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 63: "Eidos, kako veli Aristotel umjesto Platonove rieči idea, ne obstoji *nad* pojedinimi stvarmi, ne premašuje ih (non transcendit), nego ostaje i obstoji u njih (immanet), kao onaj oblik, forma (μορφή), štono svaku stvar čini onim, što ona jest; oblik ne može obstojati razlučen od stvari, kojoj je on oblikom.".
[232] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 30.
[233] Isto. Ako primjerice uzmemo "apstraktnu formu" kao jedan filozofijsko-umjetnički pojam, onda se pod time prvenstveno ne misli na neko konkretno apstraktno umjetničko djelo, nego samo na opću formaciju ili prepoznatljivost djela kao apstraktnog. Prepoznatljivost ili glavno obilježje apstraktnog umjetničkog djela je njegova bespredmetnost.
[234] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 30.
[235] Isto, str. 37.

potječe iz idealističke estetike, a može se s obzirom na pojam "prazne forme" uzeti u dva smisla: kao nešto besadržajno (npr. u "formalizmu") ili kao iščekivanje sadržaja (npr. ideje onog božanskog).

Međutim, samu formu kao opseg zbog njene načelne nestabilnosti treba ipak shvatiti kao pomoćno sredstvo opažanja, kojim zapravo tek "počinjemo razaznavati predmete". Konture predmeta oblikuju se sukladno predmetu prikazivanja, a ne obrnuto. Tako, primjerice u slikarstvu, skica neke konkretne stvari može ujedno predstavljati i njenu konturu, a to znači da su formom kao opsegom obuhvaćene i slučajne crte stvari (umjetničkog predmeta). Stoga Focht konstatira: "forma kontura ili opsega nema zato ni spoznajnu vrijednost, da ne govorimo o čisto umjetničkoj, jer se ona gubi pred diktatom i diktaturom samog predmeta"[236].

Kako forma kao opseg nema neku posebnu gnoseološku ili ontičku vrijednost treba joj ipak priznati da u receptivnom estetskom subjektu izaziva osjećaje, pa samim time postiže i određenu kako emotivnu, tako i estetičku vrijednost. Drugim riječima, značaj forme kao opsega sastoji se u tome da "jedino kod gledalaca može stvoriti radost što su predmet prepoznali"[237].

6. Forma kao iskaz – formulacija

Forma kao iskaz je, također, specifična za prikazivačke umjetnosti, i to prvenstveno za govorni i književni jezik. Međutim, formu kao iskaz ne treba brkati s "formom kao stilom", jer je forma kao stil "pojam koji se odnosi na nosioca akta iskaza, a forma kao iskaz je pojam koji se odnosi na intenciju tog akta"[238]. Forma kao iskaz stoji isključivo u odnosu spram određenog sadržaja, te predstavlja njegov način izlaganja, tj. njegovu formulaciju. Kada za neko književno djelo kažemo da je napisano u "krležijanskom stilu" ili da je neki govor izgovoren u "administrativnom stilu", onda je po Fochtu riječ o zamjeni forme kao formulacije s formom kao stilom.

Ali, ako konstatiramo da je djelo napisano u esejističkoj ili proznoj formi, a da je govor bio "dotjeran", onda zapravo mislimo na formu kao formulaciju sadržaja. Na pozadini misli da se forma kao iskaz ne može razmatrati odvojeno od spoznajnog sadržaja, jer u

[236] Isto. U slikarskoj umjetnosti poznato je da tek redukcija svih slučajnih crta dovodi do istinskog umjetničkog prikaza predmeta, tj. do velikih umjetničkih djela. Focht redukciju u slikarstvu opisuje kao svođenje "bukvalnosti forme kao opsega na Herbartovu formu". Stoga niti fotografija po Fochtu nikada ne može biti umjetnička, jer bez razlikovanja reproducira sve detalje nekog predmeta. Namjernim fotografskim izdvajanjem jednog dijela ili detalja predmeta gubi se vid cjeline predmeta i time narušava njegove interne relacije odnosno njegova moguća estetska vrijednost.
[237] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 37.
[238] Isto, str. 38.

konačnici predstavlja formulaciju ili način izlaganja sadržaja, Focht konstatira da ni pitanje o tome da li formulacija mijenja sadržaj, a ni pitanje o tome da li se isti sadržaj može iskazati u različitim formama, nije relevantno za samu formu kao formulaciju.

S obzirom na prisutnost forme kao formulacije i u tzv. praktičnom životu (npr. jezične formulacije kao pretpostavka praktičnog životnog uspjeha ili neuspjeha) Focht dolazi do sljedećeg paradoksa i zaključka: "da ljudima, iako im je stalo samo do sadržaja, forma igra tako veliku ulogu, tj. oni formom osvajaju ili gube sadržaje"[239].

7. Forma kao oformljenost

Zadnja u nizu tzv. prirodno-umjetničkih formi je forma kao kristalizacija sadržaja. Kako nas već i samo ime upozorava ova se forma veže uz sadržaj odnosno, u općenitom pogledu, uz prikazivačke umjetnosti. Focht formu kao oformljenost postavlja nasuprot imanentnoj formi, jer ona "nije ništa drugo do Aristotelova morfé, ali gledana ne iz aspekta aktivnog principa, nego pasivnog − sa stajališta hilé"[240].

Kada, primjerice, kažemo da se nešto iskazuje u "zreloj formi" ili "pravoj formi", onda upravo mislimo na pojam forme kao oformljenosti. U razlici spram imanentne forme, koja je individualna, za formu kao oformljenost moglo bi se reći da predstavlja onu stranu u tradiciji metafizike koja zagovora stav o općem karakteru forme i materiji kao načelu individuacije (skolastika). Naravno, oba stava svoje ishodište imaju u Aristotelovim razmatranjima o odnosima forme i materije.

Premda je Focht skeptičan prema pojmu forme kao oformljenosti, jer mu se čini da je teško "odrediti ima li taj pojam forme svoje objektivno ležište"[241], on ga ipak svrstava među umjetničke forme. To svrstavanje, između ostalog, ima i metodološku pozadinu, a koja se očituje u tome što Focht uzima kao prave "sve one pojmove koji su bili tokom povijesti filozofije u upotrebi"[242].

---

[239] Isto, str. 39.
[240] Isto.
[241] Isto. Fochtova je sumnjičavost u ovome slučaju uvjetovana prvenstveno njegovim ontologijskim pristupom umjetnosti, tj. njegovom idejom o trostrukoj strukturi estetskog predmeta. Kako je kod forme kao oformljenosti vjerojatno riječ o oformljenosti predmetnog sadržaja, onda niti nije čudno da Focht formu kao oformljenost uzima s određenom rezervom. Drugim riječima, za Fochta nije problematičan gnoseološki karakter forme kao oformljenosti − jer je predmetno-prikazivački plan estetskog predmeta ionako intencionalan − nego njezina ontička utemeljenost.
[242] Isto.

c) *"Strukturne formule" umjetničkog bića*

Ne ulazeći posebno u sve moguće kombinacije prethodno navedenih formi, a s obzirom na konkretna umjetnička djela, ograničit ćemo se na osnovnu strukturu umjetničkog bića koju Focht skicira, jer ovdje nam je ipak prvenstvena namjera da Fochtovu ideju o strukturiranosti umjetničkog bića što više učinimo "zornom".

Tako se po Fochtu u jednoj skupini ili nizu formi prezentira umjetnički sadržaj, a u drugom izvanumjetnički sadržaj. Prvi niz formi ima konstitutivnu, tj. ontološku funkciju, dočim je druga skupina formi više usmjerena na izražavanje sadržaja te stoga ima naglašeno gnoseološki značaj. Međutim, obje se skupine formi u konkretnom umjetničkom djelu miješaju odnosno skupina koja ima gnoseološku funkciju u pravilu se interpolira u skupinu konstitutivnih formi. Mjera interpolacije jedne skupine u drugu ovisi dakle o tomu da li se radi o prikazivačkom ili neprikazivačkom umjetničkom djelu.[243]

Kako o konkretnoj formi umjetničkog djela, pa ni o kategorijalnim umjetničkim formama nije moguć iskaz nego sadržajni opis njihovih uposebljenja (o nemogućnosti određenja ideja i pojedinih stvari vidi npr. Aristotel, *Metafizika Z.15)*, čini se da jedino strukturne formule moguće izraziti na pojmovno-analitički način, a da se pritom ne "krivotvori" samo biće umjetnosti. Focht na jednom mjestu uspijeva analitički, te u nekoj mjeri i zorno, eksplicirati strukturne formule umjetničkog bića.

Focht piše: "Da budemo potpuno precizni, između ove dvije forme uključuje se treća, naime, tek preko *forme kao formacije* pripremila je forma kao prooformljenost onu formu kao sveukupnost relacija ('herbartovsku'). A *forma kao morfé* postavlja sama sobom i automatski formu kao prooformljenost. U ovom kontekstu, dakle, aristotelovski shvaćena forma je konstitutivna, leži na dnu cijele zgrade, i nama se tako ukazuje niz formi označen brojevima, prema njihovom značaju i hijerarhiji: 7 – 4 – 13 – 9.

U drugom aspektu forme se okupljaju oko forme kao izraza sadržaja, naravno tamo gdje vanumjetničkog sadržaja ima: na dnu je *forma kao opseg ili kontura*; zahvaljujući njoj, mi počinjemo razaznavati *predmete*. Nad nju se nadograđuje *forma kao formulacija*, koja artikulira i iznosi *ideje*. Kao rezultanta proizlazi *forma kao izraz sadržaja*, koja je kompletna tek kad je forma kao oformljenost zaokruži, te tako postavi *vanjsku formu*. Počevši od temelja pa do krova, u ovom aspektu imamo prema tome niz: 18 – 19 – 14 – 20 – 5. I na prvi niz i na

[243] Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 49: "Razmotrimo li karakter tih formi vidjet ćemo lako da se forme prvog niza *brinu za biće* umjetničkog djela, da je to zapravo ontološki red formi koji utemeljuje i garantira ontički status umjetnosti. Drugi niz je, naprotiv, vezan za njen predmetno-prikazivački plan, te garantira gnoseološki status umjetnosti. Njega tvore forme koje sve, beziznimno, *služe saznavanju* i otkrivanju istine (odnosno neistine).".

drugi može se kao dodatak priključiti br. 17. tj. forma kao ukras, a samo prvom nizu može prići i forma kao igra (br. 15), a iznimno, što je slučaj samo kod vrhunskih djela, javlja se i transcendentna forma, tj. forma koju smo obradili pod br. 6.

(…) *Neprikazivačke umjetnosti*: forma kao morfé + forma kao prooformljenost + forma kao formacija + forma u Herbartovu smislu + (neobavezno) forma kao igra + (neobavezno) transcendentna forma + (neobavezno) forma kao ukras.

Prikazivačke umjetnosti: forma kao morfé + forma kao opseg + forma kao prooformljenost + forma kao formulacija + forma kao formacija + forma kao izraz sadržaja + forma kao oformljenost + vanjska forma + forma u Herbartovu smislu + (kao privjesak neobavezno) forma kao ukras."[244].

[244] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 49−50.

3.1.3. Struktura estetskog predmeta: Hartmannova "nedosegnuta metafizika"

Problematičnost Hartmannove ideje o dva plana estetskog predmeta proizlazi po Fochtu već i iz toga što je Hartmann "materijalist u ontološkom pogledu", pa mu je onda samo prednji, materijalni plan umjetničkog djela realan te ga treba "jednom debljom linijom odvojiti od svih drugih, irealnih"[245]. Focht uviđa da Hartmannov filozofski sistem, usprkos ontologijske orijentacije, pati od svojevrsnog formalizma, tj. automatizma, jer je Hartmann "strukturu izgradnje svijeta gotovo automatski prenio na razlikovanje slojeva unutar samog umjetničkog djela i time dobio princip strukturalne analize estetskog predmeta"[246]. Nadalje, iz dosljedne primjene "kritičke" ili "realne" ontologije u području estetike proizlazi i "najteža konsekvencija" Hartmannovog estetičkog nauka koju Focht opisuje sljedećim riječima: "Duhovno, shvaćeno kao *sloj*, lokalizira se unutar predmetno-prikazivačkog plana, tj. ono postaje predmet prikazivanja, o njemu umjetničko djelo samo govori, ali ono samô nije u cjelini djela prisutno − ono je irealno."[247]. Time Hartmann, po Fochtovom mišljenju, "dolazi do kontradiktornog zaključka da je umjetničko djelo dijelom realno, dijelom irealno"[248]. Drugim riječima, Hartmannovo zastajanje pred onim metafizičkim u umjetnosti prvenstveno je uvjetovano izjednačavanjem predmetno-prikazivačkog plana s onim duhovno-metafizičkim umjetničkog djela.

Po drugoj strani, Hartmannov se "estetički realizam" u velikoj mjeri oslanja na fenomenologijsku tradiciju, pa iz toga proizlazi i neophodnost kritike idealističkih estetika (posebice Hegela) odnosno idealističkog pojma ljepote kao "osjetilnog sjajenja ideje" (*sinnlichen Scheinen der Idee*). Kao prvi prigovor Hartmann navodi da je idealistička formula

---

[245] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 62. Hartmannova "metodička skepsa" spram prisustva onog metafizičkog u umjetničkom djelu predstavlja glavni motiv Fochtovog opreznog pristupa vrednovanju Hartmannove estetike. Usp. I. Focht, *Struktura umjetničkog djela*, str. 318: "Odmah mi je postalo jasno da se, npr., analiza Nikolaja Hartmana ne može do kraja prihvatiti. Iako priznaje, osobito kad govori o muzici, da u velikoj umjetnosti postoji metafizičko, on mu nije našao mjesta u strukturi umjetničkog djela. Jer, ni u jednom od njegova dva plana (koja razlikuje u umjetničkom djelu), ni u 'prednjem' ni u 'pozadinskom', metafizičko se ne nalazi.".

[246] Isto. Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 458: "Mora se jasno izreći: u estetskom su predmetu u osnovi isti ontički slojevi koji sačinjavaju strukturu realnog svijeta.". Usp. također D. Pejović, *Suvremena filozofija Zapada*, str. 97: "Rehabilitirana 'teza o realnosti prirodne slike svijeta', dakle u biti gnoseološki pristup koji se pretvara u dogmu, postao je ishodište Hartmannove *ontologije*. Ona to uvjerenje bez daljnjega prihvaća i potpuno previđa da i sama nekritički preuzima jedno povijesno neposredovano poimanje svijeta kao realno.".

[247] I. Focht, *Granica Hartmannove estetike*, str. 750. Usp. također N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 89: "Za način bitka pozadine dovoljno je da se ona kao predstavljeni sadržaj prizove u svijest onoga koji sluša, čita i razumijeva.". D. Grlić u četvrtom svesku svoje *Estetike* posebno obrađuje Hartmannovu estetiku, međutim, u razlici naspram Fochta, Grlić irealitetnost onog duhovnog u umjetničkom djelu ne vidi kao nešto problematično. Vidi: D. Grlić, *Estetika IV: S onu stranu estetike*, str. 159−168.

[248] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 56.

ljepote "odviše jednostavna", jer ne uzima u obzir međuslojeve (*Zwischenschicht*) estetskog predmeta.[249]

Drugi Hartmannov prigovor idealističkom shvaćanju ljepote polazi od toga da je taj pojam prožet *intelektualizmom*, tj. da ima naglašeno gnoseološki karakter, a naspram fenomenološki shvaćenog estetskog predmeta koji je "indiferentan spram realnog i irealnog" te koji je k tomu kao pojava čisto intencionalan odnosno nije uvjetovan ničim nadpredmetnim.[250]

Premda Focht pozitivno vrednuje Hartmannovu ideju o ontičkoj slojevitosti estetskog predmeta, a također i njegovo shvaćanje autonomnosti umjetničkog djela i onog umjetničkog, on ipak oprezno i kritički pristupa Hartmannovim izvodima tih postavki. Kao prvo, za Fochta je diskutabilna već i Hartmannova podjela umjetničkog bića na realne i irealne slojeve ili planove, pa shodno tomu i estetičko određenje umjetničkog djela kao intencionalnog. Focht smatra da podjela na ono realno i ono irealno predstavlja unutarnje proturječje Hartmannove estetike, jer ako "duhovni sadržaj u umjetničkom djelu realno ne postoji, tada bi on samo bio subjektivna projekcija u materiju"[251]. Dakle, upravo gnoseologizam koji Hartmann zamjera idealizmu, čini se da je "neprimjetno" prisutan (ono irealitetno) i u njegovom estetičkom sistemu.[252]

Nadalje, niti "indiferentnost" estetskog predmeta spram realnog i irealnog ne može se po Fochtu uzeti bez zadrške, stoga što pozadinski, irealni slojevi umjetničkog djela zapravo nemaju vlastitu ontičku utemeljenost, nego ovise od estetskog subjekta. Istinska neovisnost estetskog predmeta od subjekta moguća je po Fochtu samo ako su u umjetničkom djelu materija i duh realno svezani, tj. dâni u objektivnom jedinstvu. Drugačije kazano, ono duhovno (duhovni svijet umjetnika) samo se u umjetnosti uspijeva istinski objektivirati.

---

[249] Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 78: "U slojevanju predmeta idealizam je previdio jedan bitan član, a možda i više članova.". Tako Hartmann, primjerice, u umjetničkom portretu razlikuje čak sedam slojeva. Međutim, ovo shvaćanje slojevitosti predmetnog slikarstva već je po sebi krajnje upitno s obzirom na fenomen modernog apstraktnog slikarstva. Također, i u glazbi Hartmann iznalazi četiri sloja (sloj zatvorenih glazbenih fraza, sloj širih "tema" i varijacija, sloj glazbenih "stavova", sloj povezanosti stavova u veliki "opus"). Focht o Hartmannovoj ideji slojeva u glazbi konstatira da su to zapravo formalne cjeline. Usp. I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 135: "Onaj njen prednji plan sastoji se od akustičkog materijala, tonova uzetih u njihovoj fizikalnosti, a pozadinski, duhovni plan ima četiri sloja, koji zapravo nisu ništa drugo, budući da muzika ne može biti predmetno određena, nego formalne cjeline…".

[250] Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 79: "Ono je, naime, potpuno 'predmet', ali samo intencionalan, tj. takav koji se svodi na svoju predmetnost, dakle nema, kao spoznajni predmet, nadpredmetni bitak.".

[251] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 56.

[252] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 57: "Naravno, umjetničko djelo ne kaže explicite sve, ono često samo naznači, a subjekt mora da reproduktivno i aktivno izvede, provede i dopuni ono što je samo naznačeno. No, u tom se njegova funkcija iscrpljuje, a put asocijacija koji je upravljan samim naznakama posijanim u djelu jedino je ispravan put. Eto, zato se ne možemo složiti s Hartmannom da ono na šta umjetničko djelo samo ukazuje ne postoji realno, pa da, sljedstveno tome, subjektu pripada i ta uloga da otkrije onu irealnu pozadinu.".

Focht stoga zaključuje: "Zato se ne možemo složiti s Hartmannom da se umjetničko djelo sastoji od jedne realne i jedne irealne sfere, jer se ne može zamisliti da nešto irealno prebiva u realnom, i ono što on naziva irealnim realno je dato u djelu. (…) U samom materijalnom dati su znakovi o idealnom, duhovnom, u njemu su date upute kojim putem se možemo probiti do transcendentnog, tako da možemo reći da je u naročitoj organizaciji materije i zajedno s njom data već in nuce čitava duhovna vrijednost."[253]

Ne razlikujući duhovno-metafizički od predmetno-prikazivačkog plana umjetničkog djela Hartmann na neki način negira autonomnost umjetnosti zbog toga što ontološki aspekt djela veže uz prikazani sadržaj, a ne uz umjetničke forme. Problematičnost ideje o predmetno-prikazivačkom planu kao pozadini djela ogleda se i u fenomenu glazbe, jer u njoj načelno i nema predmetnog sadržaja. Zato Hartmann "pozadinu muzike ne nalazi u umjetnikovom svijetu, nego u onom što nam muzika 'govori'"[254]. Za Fochta je umjetnost kao objektivirana duhovnost "realna ne na bazi sadržaja o kojem govori, nego na bazi vlastitog svog tkiva"[255].

Povezujući "umjetnikov duhovni svijet" s umjetničkim formama kojima se umjetnik služi prilikom objektivacije toga svijeta Focht izbjegava nesporazume oko ontičkog načela umjetnosti (ontičkog realiteta), koji postoji u Hartmannovoj estetici. Umjetničko djelo moralo bi dakle, "pobuditi iluziju da se njegov sadržaj ne odvija na planu realnosti, ali da je ono samo realno"[256]. Focht smatra da se duhovni svijet umjetničkog djela ne otkriva niti u prikazanom sadržaju, niti u formama koje oblikuju taj sadržaj, a niti u "specifičnom jedinstvu sadržaja i forme", nego u "duh-ovitosti relacija u koje je umjetnik materijalne elemente postavio − con-positio"[257], jer kad umjetnik "oblikuje stvari, on ne oblikuje samo istim aktom materijal i predmetnost (temu, motiv, ideju), koliko je izložio Hartmann, nego i svom duhovnom svijetu pridaje tijelo, biće, materijalno ruho"[258].

Time se ponovno potvrđuje i Fochtova misao o formi kao centralnom (metafizičkom) pitanju ontologije umjetnosti. S obzirom da za Hartmanna problematika forme prelazi u "metafizičku spekulaciju" on po Fochtu u osebujnom smislu ostaje u predvorju samoga umjetničkog fenomena, tj. "tajne" umjetnosti.[259]

---

[253] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 58.
[254] Isto, str. 59. Usp. također nav. dj., str. 60: "Sveukupna Hartmannova pozadina je zapravo građa: u poeziji predodžbe, u slikarstvu i plastici figure, u arhitekturi čovjekov dom, u muzici duševni svijet i raspoloženje, u drami konflikti i sudbine − sve je samo građa za jedno estetsko ostvarenje (objektiviranje) duha.".
[255] Isto, str. 58.
[256] Isto.
[257] Isto, str. 61.
[258] Isto.
[259] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 60: "Zato ga je upravo izbjegavanje 'metafizičke spekulacije' zaustavilo pred onim najdubljim smislom umjetnine, pred čistim estetskim elementom.". Usp. također I. Focht,

3.1.4. Struktura estetskog predmeta: Ingardenova "intencionalna metafizičnost"

Za razliku od Hartmannovog dualističkog shvaćanja strukture umjetničkog djela, Ingardenovo poimanje strukture djela ima više monistički karakter odnosno on razlikuje samo slojeve, a ne i planove djela. To ne znači da se Ingardenova estetička gledišta u potpunosti razlikuju od Hartmannovih, jer i on "duhovnu dimenziju samog djela ostavlja izvan njegove strukture"[260].

Premda je Ingarden, po Fochtu, usmjeren u "pravcu ontološkog" on u konačnici ipak, kao vlastito ishodište za razmatranje književnog djela, pretpostavlja Husserla i njegova "mučna pitanja" o uvjetu mogućnosti proizvođenja idealnih objekata te potom i njihova realno-historijskog postojanja.[261] Fenomenologijska strana Ingardenove estetike očituje se dakle u dva aspekta: jedan je aspekt formalan u smislu metode (fenomenološka redukcija), a drugi ima više sadržajni karakter (intencionalna značenja djela). S druge strane, Ingardenova se ontološka usmjerenost očituje kao objektivizam, koji već po sebi suponira potrebu provedbe strukturne analize slojeva estetskog predmeta, tj. umjetničkog djela. No, značenje Ingardenove pripadnosti fenomenologijskom krugu mislilaca najočitije se pokazuje upravo kroz razlikovanje ontičkog vida umjetnosti (realno umjetničko djelo) i gnoseologičkog vida umjetnosti (idealni estetski predmet).[262] Ingardenovo shvaćanje ontološke ambivalentnosti (idealitet/realitet) umjetničkog djela, a koje zapravo predstavlja pokušaj odgovora na

---

Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta, str. 139: "Hartmann je zastao pred 'pitanjem forme' kao pred 'nerješivom zagonetkom', smatrajući da svako ulaženje u njega predstavlja 'špekulaciju'.".

[260] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 63. Usp. R. Ingarden, *O književnom djelu*, str. 270: "Nesumnjivo je točno da se metafizički kvaliteti javljaju *na osnovi* predočenih predmetnih situacija i predmeta, i nisu poseban sloj djela književne umjetnosti.".

[261] Usp. R. Ingarden, *O književnom djelu*, str. 8: "Na 230. stranici svog djela Husserl postavlja 'teško pitanje': 'wie die Subjektivität in sich selbst rein aus Quellen ihrer Spontaneität Gebilde schaffen kann, die als ideale *Objekte* einer idealen 'Welt' gelten können.' I dalje (kao pitanje koje se odnosi na druge konstitutivne slojeve): 'Wie diese Idealitäten in der doch als real anzusprechenden Kulturwelt − als einer im raumzeitlichen Universum beschlossenen − zeiträumlich gebundenes Dasein annehmen können, Dasein in der Form der historischen Zeitlichkeit, wie eben Theorien und Wissenschaften'. Ova 'teška pitanja', a posebno ovo drugo, predstavljali su ranije polaznu točku mojih razmatranja književnog djela. Iz njega, zapravo, proistječe da te vrste tvorevina treba isključiti ne samo iz okvira idealnih predmeta u užem smislu, već i iz realnog svijeta.".

[262] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 64: "Književno umjetničko djelo prelazi okvire interesa estetike, s jedne strane, i tzv. nauke o književnosti (Literaturwissenschaft), s druge, jer doprinosi rješavanju fundamentalnih ontoloških i gnoseoloških problema. Tu su pitanja o strukturi predmeta, odnosno književnog djela i njegovoj datosti svijesti (u aktu 'konkretizacije') u prvom planu, a zalaženja u njih ne mogu biti indiferentna za centralne filozofijske discipline.". Razlikovanje realnog djela i intencionalnog estetskog predmeta D. Grlić izravno povezuje s pitanjem estetskih vrijednosti. Usp. D. Grlić, *Estetika IV: S onu stranu estetike*, str. 170−171: "Sud vrijednosti može se, doduše, odnositi i na estetski predmet, ali se on vrlo često bez daljnjega nekritički premješta i vezuje za umjetničko djelo. (…) Time se umjetničkom djelu pripisuju svojstva i vrijednosti koja mu ne pripadaju. Estetske se vrijednosti − po Ingardenu − otkrivaju u jednom jedinom doživljaju.". U okvirima fenomenologijske struje mišljenja već W. Conrad provodi svojevrsno razlikovanje umjetničkog djela i estetskog predmeta. Usp. W. Conrad, *Der ästhetische Gegenstand*, str. 78: "Nema načelne razlike između toga da u 'slobodnim' vizualnim umjetnostima 'kompozitor' ima namjeru postati izvođač i toga da se ideja obično jednokratno realizira. Otuda, ukoliko posebno ne kritiziramo izvedbu, u realnom objektu pred nama stoji onaj idealni predmet u kojemu vidimo ostvaren plan, ideju…".

Husserlovo pitanje o mogućnosti realnog postojanja idealno proizvedenih predmeta, smiruje se u misli o heteronomiji djela kao jedinom suvislom odgovoru.[263]

Focht, međutim, smatra da ideja o heteronomnosti u sebi sadržava proturječnost, jer se moramo zapitati: "Kako je moguće da bilo što bude istodobno i idealno i realno?"[264]. Drugim riječima, Focht uviđa da je Ingardenovo odgovaranje na pitanje utemeljenja umjetnosti u čistom spontanitetu subjekta zapravo prividno "platonističko", i to stoga što po "Platonu umjetnik nije kreator, nego prepisivač: apriorno postojeći objektivni prauzorci samo su subjektivno pronađeni"[265]. Time Focht neizravno dovodi u pitanje i samu mogućnost ili porijeklo fenomenologijskog utemeljenja umjetnosti kao "čistog spontaniteta subjektiviteta". No, s druge strane, Ingarden prilikom razmatranja fenomena glazbe (u knjizi *Istraživanja u ontologiji umjetnosti*) razlikuje tri pojma glazbenog djela, te mu je jedan od tih pojmova i "glazbeno djelo kao jedan idealni (optimalni) estetski predmet"[266]. Focht, nadalje, smatra da Ingardenov pojam "idealnog estetskog predmeta" pripada zapravo u kontekst "platonističkog" ontološkog realizma, jer "čim se pretpostavlja idealni muzički predmet − a on se već i kao kriterij valjanosti svake izvedbe mora suponirati — mora se pretpostaviti i njegov ideal, tj. ideja muzike"[267]. Moglo bi se reći da *idealistički privid* Ingardenovog tumačenja umjetnosti proizlazi iz dvoznačnosti samoga idealnog karaktera umjetnosti odnosno pojma idealnosti umjetnosti koji, po jednoj strani obuhvaća sferu svijesti (fenomenologija), a po drugoj sferu objektivnih umjetničkih formi (ontologizam). Ingarden, čini se, griješi u metodološkom pogledu, zato jer razdvaja ono idealno i ono realno, te time implicira ideju o ontičkoj heteronomnosti umjetničkog djela.

No, Focht također uviđa da niti Hartmannov pojam *irealiteta* pozadinskog plana djela nije istovjetan s Ingardenovim pojmom *idealiteta* prikazane predmetnosti u književnom djelu. Kod prikazane predmetnosti, u Ingardenovom slučaju, riječ je o "posebnoj modifikaciji karaktera stvarnosti", jer bilo bi "pogrešno tvrditi da prikazani predmeti uopće nemaju

---

[263] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 64: "Književno djelo dakle nije ni realno ni idealno. Ono samo ima svoja dva ontička fundamenta, od kojih je jedan realan, drugi irealan: prvi predstavlja stvaralac sa svojim subjektivnim operacijama građenja rečenica, drugi tvore pojmovne suštine ka kojima te rečenice intendiraju. Zato je ono u svojoj suštini heteronomno, neautonomno.". Usp. također I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 144: "Umjetničko djelo je po tome što je umjetničko idealno, a po tome što je djelo realno.". Grlić, također, primijećuje da je heteronomija glavna karakteristika Ingardenovih estetičkih razmatranja. Usp. D. Grlić, *Estetika IV: S onu stranu estetike*, str. 170: "Ontološki status književnog umjetničkog djela karakterizira, dakle, njegova predmetnost koja je s onu stranu idealne i realne. (…) Predočeni predmet potpuno je intencionalan i tu se nalazi najdublji razlog heteronomije estetičkog predmeta.".

[264] I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 144.

[265] Isto.

[266] R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, str. 116.

[267] I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 150.

nikakvo svojstvo stvarnosti, nego da su stekli svojstvo nekog drugačijeg načina postojanja (na primjer, *idealne* egzistencije)"[268].

Dakle, osim problema identiteta umjetničkog djela, kojeg Ingarden razlaže na pozadini heteronomije "djelo-estetski predmet", a to je u formalnom pogledu analogno i Hartmannovoj postavci o realno-irealnom karakteru umjetničkog djela, Ingarden predmetno-prikazivačkom planu književnog djela pridaje i svojevrsni ontološki status tumačeći ga kao modifikaciju realiteta, tj. kao poseban način (modalitet) bitka književnog umjetničkog djela. Zato jedna modalna analiza estetskog predmeta i jest ono što, po Fochtu, nedostaje Ingardenovoj estetičkoj misli.[269]

Međutim, presudan teoretski moment za prosudbu dometa Ingardenove ontologije umjetnosti − po čemu je ona kao filozofija umjetnosti slična Hartmannovoj estetici − sastoji se u postavljanju onog metafizičkog u gnoseološku sferu, odnosno izvan ontičke strukture umjetničkog djela. Focht stoga o Ingardenu primijećuje sljedeće: "Konačno, metafizičke kvalitete, tj. onu duhovnu atmosferu koja prekriljuje prikazanu predmetnost, nije trebalo da veže za prikazanu predmetnost, nego isključivo za formu i književnikov način pisanja."[270].

---

[268] R. Ingarden, *O književnom djelu*, str. 208. Usp. također I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 67: "Ipak, kao što vidimo, Ingarden se ne bi složio ni sa Hartmannom u tome da je predmetno-prikazivački plan irealan. Iako se njegovo postojanje razlikuje od drugih oblika postojanja, osobito stvarnih predmeta, sasvim nepostojeći on ipak nije.".

[269] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 68: "Jedino što se može smatrati propustom ove knjige, bio bi nedostatak analize modaliteta književnog djela: autor stavlja težište samo na konstitutivnu analizu njegove strukture. Jer, učenjem o dva ontička fundamenta književnog djela nije još određen njegov modalitet, budući da se i idealno i realno mogu naći i pojaviti u istom modusu stvarnosti, mogućnosti ili nužnosti.".

[270] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 68. Na pozadini ovakve karakterizacije Ingardenovog shvaćanja prisustva onog metafizičkog u umjetnosti Focht postavlja dva bitna pitanja. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 70: "Prvo: ako je metafizičko nerazdvojno vezano za prikazanu predmetnost, kako to da ga nalazimo i u onim umjetnostima koje (kao muzika, ornament, arhitektura, pa i bespredmetno slikarstvo), ne prikazuju nikakvu predmetnost, ne mogu (zbog karaktera vlastitih sredstava) ili ne žele ništa da prikazuju? (…) Drugo pitanje, koje se i postavlja uslijed gornjeg Ingardenovog stava: zar se u umjetničkim djelima metafizičko zaista ne realizira? Zar je ono ovdje samo intencionalno, suoznačeno, a ne i neposredno prisutno, objektivno?".

3.1.5. Fochtov "*Nacrt strukture umjetničkog djela*"

Premda je Fochtova filozofija umjetnosti prožeta Hartmannovim i Ingardenovim estetičkim uvidima i to posebno u pogledu ideje o slojevitoj strukturiranosti estetskog predmeta, ipak, jedan novi strukturni aspekt estetskog predmeta postaje mjesto razilaženja s tom dvojicom značajnih filozofa umjetnosti. Kako je Fochtovo filozofsko stajalište esencijalizam i ontološki monizam on polazi od toga da je u istinskom umjetničkom djelu ono metafizičko neposredno prisutno pri/u materiji, te se upravo po tome njegova ontologija umjetnosti i bitno razlikuje kako od Hartmanna (irealitet metafizičkog), tako i od Ingardena (idealitet metafizičkog). Štoviše, uvođenjem postavke po kojoj je ono metafizičko jedan od elemenata ontičke strukture umjetničkog djela Focht nastoji pokazati da metafizički shvaćene umjetničke forme (kao harmonija, ritam, jedinstvo u mnoštvu itd.) predstavljaju počela umjetnosti, tj. ono umjetničko u svim umjetnostima. Stoga nam i danas neke Fochtove misli o umjetnosti mogu zazvučati krajnje anakronično − pri čemu također ne treba zanemariti društveni i politički kontekst u kojemu je Focht živio i djelovao − jer je već u velikoj mjeri postalo "samorazumljivo" da suvremena umjetnost nema puno zajedničkog sa "starom" metafizikom umjetnosti. Focht na jednom mjestu kaže: "I zaista, našao sam da sva djela koja i dalje volim imaju nešto zajedničko. Sva ta djela, iz najrazličitijih umjetnosti i najudaljenijih epoha, sadržavala su nešto isto − metafizičko."[271].

Dakle, u Fochtovu estetičkom sustavu nije riječ o tomu da li se metafizičko pojavljuje u umjetničkom djelu, nego o "načinu na koji se to metafizičko kroz fizičko javlja"[272]. Naspram Ingardenove misli o presudnom značaju predmetno-intencionalnog sloja u strukturi umjetničkog djela i Hartmannova strogog razlikovanja prednjeg (realnog) i pozadinskog (irealnog) plana djela Focht, pored materijalno-fizikalnog i predmetno-prikazivačkog plana, u strukturu estetskog predmeta uvodi i treći, tj. duhovno-metafizički plan. Pri tome valja ponovno naglasiti da ono duhovno i metafizičko nema intencionalni karakter već je, po Fochtu, u umjetnosti prisutno "u formalnim relacijama elemenata"[273]. Preko onog duhovno-metafizičkog (umjetničke forme) kao okosnice umjetničkog bića ostvaruju se, tj. otjelovljuju, idealne mogućnosti umjetnosti. Istodobno, umjetničko biće po sebi samom nije zatvoreno za ono predmetno i prikazivačko, tj. za istinu o ljudskom svijetu. Pretpostavkom o tri plana estetskog predmeta Focht, čini se, uspijeva pokazati da je moguće govoriti o jedinstvu istine i

[271] I. Focht, *Struktura umjetničkog djela*, str. 317.
[272] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 69.
[273] Isto, str. 71.

bića u umjetnosti, tj. o skladnom supostojanju gnoseološkog i ontološkog elementa u umjetničkom fenomenu.[274]

Iako bi se moglo prigovoriti da je duhovno ili metafizičko prisutno i u drugim fenomenima (stvarima, čovjeku, znanosti, filozofiji itd.), a ne samo u umjetnosti, treba ipak imati u vidu da je u svim tim fenomenima duhovno ili neobjektivirano, ili je prisutno na posredan način. Tako, po jednoj strani, umjetničko biće zauzima iznimno mjesto s obzirom na čovjeka i njegov svijet, a po drugoj strani ono u sebi samome sadržava mogućnosti za ontološko ili gnoseološko pristupanje estetskog subjekta umjetničkom djelu. Prijepornost koja se pojavljuje između stava o umjetničkom biću kao jedinstvenom i izuzetnom biću (ontološka autonomnost) i stava o ontološkoj heteronomnosti umjetničkog djela proizlazi dakle iz različitih mogućnosti pristupa djelu (subjektivizam–objektivizam), odnosno različitih shvaćanja funkcije koju umjetnost istom ima ispuniti. Ovaj se prijepor može sagledati i iz pozicije *prarazlikovanja* između doživljavanja/osjećanja i misaonog spoznavanja, odnosno razlikovanja umjetničkog djela kao predmeta spoznaje i djela kao "osjetilima pristupačnog bića". Stoga je za Fochta "estetička problematika u osnovi svojoj u stvari dvojaka"[275].

Međutim, "kako su i u starije doba postojale neprikazivačke umjetnosti (kao muzika, arhitektura, ples ili ornament), u tome leži neposredan dokaz da prikazivački (odnosno spoznajni) moment nije bitan za umjetničko u umjetnosti i da, prema tome, ni za klasičnu umjetnost prikazivanje predmetnosti (pa ma na kakav originalan način) nije bilo u *umjetničkom* pogledu konstitutivno"[276]. Drugim riječima, umjetnički je moment u estetskom predmetu, po Fochtu, načelno neovisan od spoznajnog, odnosno nije uvjetovan gnoseološkim momentom. Postavljanjem onog umjetničkog u ontološki (formalno-estetski) kontekst Focht želi ukazati na to da umjetničko u umjetnosti u pretežitom smislu ima karakter *neposrednosti*. Time Focht ne negira vrijednost spoznajnih, predmetnih i inih izvanestetskih momenata u umjetnosti − što se očituje i kao nesklonost spram "identificiranja umjetničkog djela sa estetskim predmetom" − nego pojam umjetničkog djela shvaća kao "kompleks najraznovrsnijih momenata i vidova, među kojima je samo jedan estetski"[277].

Fochtov oprez spram poistovjećivanja djela sa estetskim predmetom ima metodološko porijeklo, tj. ovaj oprez proizlazi iz estetičkog objektivizma koji mora uvažiti činjenicu

---

[274] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 71−72: "Preko predmetno-prikazivačkog plana umjetnost predaje jedno saznanje o postojećem svijetu, a preko metafizičkog ona ostvaruje mogućnosti koje su u realnom svijetu neostvarive. (Stvarnost je samo jedna, a mogućnosti gotovo neograničen broj). U prvom pogledu umjetnost je istina, u drugom biće, u prvom vrši gnoseološku, u drugom ontološku funkciju.".
[275] I. Focht, *Struktura umjetničkog djela*, str. 322.
[276] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 73.
[277] Isto, str. 74.

postojanja kako prikazivačkih, tako i neprikazivačkih umjetnosti, te također i različitih modaliteta u kojima se umjetničko biće pojavljuje. Međutim, s druge strane niti primjerice čisto glazbeno djelo nema sposobnost sprečavanja "slučajnih asocijacija" u svijesti estetskog subjekta. Focht je svjestan da već i sama "gola ontička prisutnost" djela otvara mogućnost njegova povezivanja s raznolikim izvanestetskim aspektima.

No, gledano objektivistički, tj. iz pozicije djela, ali imajući ujedno u vidu i razliku između prikazivačkih i neprikazivačkih umjetnosti, jasno je da predmetno-prikazivački plan estetskog predmeta donosi i cijeli raspon izvanestetskih momenata.[278]

U razlici, spram slojevitosti predmetno-prikazivačkog plana, I i III plan estetskog predmeta nemaju slojeve. Drugim riječima, kao što materijalni elementi (ton, boja, linija, masa, gesta, grimasa, riječ, bronca, drvo, gips, kamen, staklo, papir, prostorni kvantumi itd.) estetskog predmeta predstavljaju "puku" neposrednost jednog umjetničkog fenomena, tako je i ono duhovno-metafizičko umjetničkog djela u osebujnom smislu neposredno, jer ono i nije drugo nego formalne relacije tih materijalnih elemenata, tj. unutrašnja arhitektonika djela.[279] Ontološka "neslojevitost" materijalno-fizikalnog i duhovno-metafizičkog plana estetskog predmeta ukazuje na njihovu neintencionalnost i estetsku "jednostavnost". Ali, između ta dva plana postoji, može se reći, i jedna bitna gnoseologijska razlika (razmak). Tako je, primjerice, čak i moguće opisati materijalne elemente umjetnosti (time se bave razne znanosti kao što su opća znanost o umjetnosti, akustika, optika, psihologija osjeta i opažaja, filologija, gramatika, retorika, dramaturgija, scenografija, teorija glazbe, teorija književnosti, poetika, harmonija,

[278] Struktura predmetno-prikazivačkog plana kao drugog plana estetskog predmeta po Fochtu je sljedeća:

Slojevi	**U čemu se očituju**	**Efekti koje izazivaju**	**Sredstva kojim se grade**	**Znanosti koje se njima bave**
1.Morfologija predmeta	Obrisi, opisi vanjskog izgleda	Vizualne predodžbe	Figure, perspektiva, slikoviti opisi i predmetne oznake	Teorije pojedinih umjetnosti, Opća znanost o umjetnosti
2.Kretanje stvari i likova	Dinamika, napetost	Poticaj na uživljavanje	Linije kontinuiteta i diskontinuiteta, napregnutost, kočenje, fluiditet	
3.Vitalni sloj	Fiziološke i organske oznake i obilježja	Iluzija stvarnosti	Vremenske oznake, plastični i živi opisi	
4.Događaji i zbivanja	Opisi pojava i situacija	Zanimljivost	Neobičnost ili neobičan vid poznatog	
5.Radnja	Postupci	Moralno opredjeljivanje	Otkrivanje namjera i prikaz tendencija namjera	Etika, teologija, pedagogija
6.Psihički sloj	Karakterne crte, opis unutarnjeg proživljavanja	Uzbuđenje, afinitet ili osjećaj odbojnosti	Analiza likova, poznavanje čovjeka	Psihologija umjetnosti, antropologija
7.Idejni sloj	Misli i nazori likova	Razmišljanje, konfrontacija sa vlastitim stavom	Dijalozi, refleksije	Sociologija umjetnosti
8.Autorova poanta	Sud, pouka, poruka	Cjelokupni utisak o djelu	Iz usta ili ponašanja glavnog junaka	Etika, teologija, pedagogija
9.Predmetni duhovni svijet	Sistem vrednota u kojem likovi žive	Usporedba sa stvarnošću	Uopćavanje, širina pogleda, nivo, iskrenost	Filozofija kulture, antropologija, aksiologija

[279] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 81: "Tako se III plan poklapa sa momentom umjetničke forme (a forma nije ništa drugo nego jedna sinteza materijalnih elemenata), sa arhitektonikom djela koja u nama budi doživljaj umjetničkog u umjetnosti.".

kontrapunkt, nauk o bojama, perspektiva, mehanika, statika, dinamika, agogika, ritmika itd.), dočim je ono duhovno u umjetnosti načelno nepristupačno za spoznaju, ali "ipak prisutno i u prisutnosti prisno"[280]. Razlog spoznajne nepristupačnosti onog duhovnog po Fochtu leži u tome što je duhovno isto "kao i biće, egzistencija, esencija, pa i materija, jedna od vrhovnih kategorija"[281]. Samo se neki "ograničeni pojam" odnosno konkretna "uposebljenja" tih najviših kategorija mogu opisivati. Ali duh kao sveobuhvatna dinamička kategorija, pa i kao konkretna forma, izmiče svim pokušajima opisa pomoću materijalnih sredstava (riječi, boja, tonova). Stoga u konačnici i sami materijalni elementi u umjetnosti "po sebi nemaju smisla kao ni realne činjenice, nego samo kao punktovi za relacije"[282].

Premda je duh i na posredan i neposredan način prisutan u djelu, odnosno ono duhovno i metafizičko (forma) se objektivira u materiji unoseći ujedno u nju i smisao, to ne znači da svatko može osjetiti i spoznati konkretno umjetničko djelo. Ontološko jedinstvo umjetničkog bića ne implicira nužno uspostavljanje estetskog, ali ni umjetničko-spoznajnog odnosa između subjekta i estetskog predmeta. Moglo bi se reći da realna prisutnost umjetničke tvorevine, u gnoseološkom pogledu, predstavlja tek mogućnost subjektivne estetsko-umjetničke spoznaje. No, prije nego se upustimo u problematiku modalnosti umjetnosti potrebno je još ukratko se osvrnuti i na pitanje tzv. umjetničkog prostora i vremena.

Pitanje o umjetničkom prostoru i vremenu izravno se nadovezuje na temu objektivacije duha, tj. na metafizičko pitanje o nužnosti ili potrebi objektivacije duha u materiju. Kao što smo prethodno napomenuli Focht smatra da se duh istinski "može objektivirati samo u umjetničkom djelu"[283]. Ova Fochtova misao čini se da je nastala na pozadini njegova kritičkog promišljanja Hegelove filozofije. Focht prilikom tumačenje Hegelova poimanja umjetnosti, i filozofije kao apsolutnog mišljenja, konstatira da duh u

---

[280] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 77. Ovdje ipak moramo s oprezom uzeti postavku o "ontološkoj neslojevitosti materijalno-fizikalnog plana", jer smo u poglavlju *Smisao "forme" i "sadržaja" u Fochtovoj ontologiji umjetnosti* konstatirali da je i umjetnička materija uvijek već nekako formirana. Prije bi se moglo govoriti o vidljivoj ili izvanskoj neslojevitosti, ali ujedno i o unutrašnjoj slojevitosti u smislu prožetosti umjetničke materije onim formalnim. Tako primjerice i F. Marković prilikom objašnjavanja estetske forme sklada polazi od toga da je za sklad dva člana neke složevine potrebno da su ti članovi sastavljeni iz najmanje tri elementa. Pritom kao početni primjer navodi strukturu tona do koje je na eksperimentalan način došao H. Helmholtz. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav općenite estetike*, str. 257: "Svojim resonatorom Helmholtz je ogledbeno (eksperimentalno) dokazao, da je i onaj glasbeni zvuk, koji nam se po samom sluhu, po čuvenju, pričinja jednostavan, u istinu sastavljen od desetoro sasobičnih (istodobnih) glasova, koji tvore aritmetičku postupicu uzvisnu, tako da je u toj sasobičnoj postupici svaki sljedni glas viši (tanji) od prednjega i ujedno slabije čujan od njega, pak je početni u toj postupici glas i najdublji i najčujniji; taj se glas zove temeljnjakom, a ostali, od njega sve to viši saglasci, zovu se nadglasci.".

[281] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 77. Vidi također i bilj. 189.

[282] Isto, str. 81.

[283] Isto, str. 80.

kontekstu Hegelova sistema ima potrebu za objektiviranjem.[284] I sam se Hegel, kako mnije Focht, kolebao između misli o idealnoj samodostatnosti duha i misli o potrebitosti samoopredmećivanja duha.[285]

Drugi bitan moment u Hegelovu filozofijskom sistemu je njegovo vrednovanje umjetnosti kao niže forme apsolutnog duha. Ovo vrednovanje je, po Fochtu, tek konsekvencija koja proizlazi iz potreba Hegelova filozofijskog sistema. Osnovna je naime potreba Hegelova sistema, po Fochtovom mišljenju, ukidanje predmetnosti[286], a ukidanje predmetnosti je "potrebno zbog toga da bi se došlo do apsolutnog znanja"[287].

Focht dakle, osim što pod duhom podrazumijeva ljudski a ne apsolutni u smislu božanskog duha, produktivno preuzima Hegelovu misao o nužnosti objektiviranja duha na način da ju drugačije vrednuje. Drugim riječima, samo je u umjetničkom djelu ono duhovno-metafizički istinski, tj. neposredno, prisutno. Umjetnost stoga nije *izraz*, nego je prvenstveno *biće*, tj. "prezentacija duha". Načelnu pogrešku svih sadržajnih estetika Focht vidi u tome što na umjetničko djelo gledaju "kao na izraz ili prikaz ideja i intuicija, dakle isključivo predmetno-intencionalno, a ne i ontološki"[288].

---

[284] Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 16−17: "Međutim, radi se o tome da duh ne može 'izdržati negaciju svoje individualne neposrednosti', da ne može podnijeti taj 'beskonačan bol' i ostati zatvoren u sebi – on se mora javljati, jer apstraktna mogućnost nije stvarnost. Duh postaje stvaran tek u materijalnom obliku, u čulnom ruhu, kad je opredmećen.". Usp. također nav. dj., str. 23: "Hegelova pretpostavka da duh može u sebi mirovati i 'izdržati beskonačan bol' – otpada.". Usp. također I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 80: "Ta razlika u otkrivanju duše i duha nije ništa neobično: put je obratan zato što duša ostaje u sferi subjektivnosti, a duh se u umjetničkom djelu objektivirao; zato dušu zrijemo krećući od spoljneg unutarnjem (od površine oka ka nutrini sjaja), a duh od unutarnjeg spoljnem (od materije ka svjetlu koje je obasjava); izvor svjetla je različito lokaliziran, u prvom slučaju unutra, u drugom spolja, jer duh spolja pristupa materiji oblikujući je.".

[285] Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 161−162: "No, da li zaista apsolutni duh i njegova istina u znanstvenom sistemu *egzistiraju*, da li dobijaju *samostalno* biće? Može li nešto opstojati drukčije osim u materijalnom, dakle, u čulnom obliku? (…) Ne. Njegovo beskonačno postojanje je 'beskonačan bol'. Karakteristično je i protivurječno da Hegel u Enciklopediji, tj. tamo gdje mu nalaže sistem, smatra da duh može izdržati ovaj beskonačan bol, a upravo u Estetici uviđa da čovjeku to nije moguće (…) U Enciklopediji duh 'može da apstrahira i od vlastite pojavnosti', u Estetici se postavlja zahtjev da se on objektivira, odnosno opredmeti.". Misao o potrebi objektiviranja duha pojavljuje se na više mjesta u Hegelovim *Predavanjima iz estetike*. Usp. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, str. 133: "Wir können in diesem Sinne sagen, der Inhalt sei zunächst *subjektiv*, ein nur Inneres, dem gegenüber das Objektive steht, so daß nun die Forderung darauf hinausläuft, dies *Subjektive* zu *objektivieren*. Solch ein Gegensatz des Subjektiven und der gegenüberliegenden Objektivität, sowie das Sollen, ihn aufzuheben, ist eine schlechthin allgemeine Bestimmung, welche sich durch alles hindurchzieht.". U hrv. prijevodu G.W.F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 85: "U tom smislu možemo reći da je sadržaj ponajprije *subjektivan*, nešto samo unutrašnje, nasuprot čemu stoji ono objektivno, tako da se sada zahtjev svodi na to da se ono *subjektivno objektivira*. Takva suprotnost subjektivnoga i objektiviteta koji mu je nasuprot, kao i trebanje da se suprotnost dokine, naprosto je opći odnos, koji se provlači kroz sve.".

[286] Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 107: "Iz samog duha Hegelova idealizma, koji se očituje u ukidanju predmetnosti, proizlaze, kako mi izgleda, najteže i najdalekosežnije konsekvencije za umjetnost.".

[287] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 111.

[288] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 81. Time se ponovno jasno potvrđuje misao o ontološkoj funkciji umjetnosti kao njenoj zajedničkoj značajki kroz sva vremena, stilove i narode. Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 94: "I upravo to, objektivacija duha u materiji, zajedničko je i njegovoj, i klasičnoj, i

Prethodno smo napomenuli da puka egzistencija umjetničkog djela (stvarovitost umjetnosti) nije dostatna za uspostavu estetskog odnosa između subjekta i estetskog predmeta (djela). Međutim, umjetničko djelo, sukladno ideji o trostrukoj ontičkoj strukturi, raspolaže sa *osjetilno-tjelesnim* prostorom (prostor "objektivno-postojećih stvari"), prostorom *prikazane predmetnosti* (posrednički prostor, prostor duhovnih vrednota) i prostorom *objektivacije duha* (duhovna atmosfera djela, ono umjetničko u umjetnosti). Prostori *prikazane predmetnosti* i *objektivacije duha* su naspram objektivne stvarnosti *sustvarni*, odnosno, ovi prostori – a posebice prostor objektivacije duha – omogućavaju transcendenciju iz tzv. realnog prostora i vremena.

S druge strane, pokazalo se da je i vezanost umjetnosti za predmetnost, a to je Hegel smatrao jednom od načelnih slabosti umjetnosti u odnosu na filozofiju, prevladana u fenomenu moderne umjetnosti. Ako su tonalitet, perspektiva ili radnja bili dosadašnja ontička načela izgradnje umjetničkih bića (glazbenog, slikarskog ili književnog umjetničkog prostora i vremena), onda je već i pojava impresionizma predstavljala svojevrsnu najavu nove *bespredmetne* umjetnosti. Ispostavilo se da su primjerice dodekafonija u atonalnoj glazbi, "unutrašnji prostor" u kubističkom slikarstvu ili nejedinstvenost radnje u suvremenom romanu, dostatno valjana načela za stvaranje umjetničkih djela.[289]

Može se dakle reći da je značaj Fochtove ideje o tri plana estetskog predmeta u tome što je ono duhovno-metafizičko, kao nešto "nespoznatljivo" ali ujedno i bitno određujuće za smisao djela, pozicionirao kao jedan od strukturnih momenata estetskog predmeta, odnosno pridao mu ontološko značenje i ontičku težinu, i to time što ga je poistovjetio s umjetničkim formama. Duhovno-metafizički plan umjetničkog djela (prostor objektivacije duha) kao "prisutnu neprisutnost" sam je Focht najbolje opisao sljedećim riječima: "Ono što je

---

modernoj umjetnosti, i umjetnosti okcidenta i umjetnosti orijenta, i egipatskoj, i kineskoj, i grčkoj, i rimskoj, i talijanskoj, i holandskoj, i ruskoj – svakoj umjetnosti.".

[289] Na jednom mjestu Focht precizno navodi elemente "klasične" umjetnosti koji više ne sudjeluju u konstruiranju umjetničkih djela. Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 80: "Vidjeli smo da moderne umjetnosti ukidaju: a) prostor i perspektiva; b) objektivno vrijeme i hronološki slijed; c) stvar i supstancu; d) jedinstvo ličnosti i njen identitet; e) subjekt kao centar zbivanja; f) sujet; g) temu i tonalitet; h) radnju; i) respekt prema prirodnim zakonima; j) značenje riječi i k) ideju.". Ovdje, međutim, dodekafoniju kao ontičko načelo izgradnje u modernoj atonalnoj glazbi moramo uzeti sa zadrškom. Problem je u tome što dodekafonija kao tehnika komponiranja, odnosno atonalna glazbena djela, ne počivaju zapravo na sluhu, tj. na tonalitetu (nisu estetična), a s druge strane takva je tehnika komponiranja odviše formalno-racionalistička čime se gubi duhovno-materijalno jedinstvo glazbenog djela. Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 78: "Zato muzici ide danas teško i ići će joj tako sve dok ne pronađe jedan novi sistem komponiranja koji bi počivao na našem sluhu, a ujedno bio u stanju da djelu garantira duhovno jedinstvo cjeline.". Vidi također i bilj. 157.

neuhvatljivo i dato između materijalnih elemenata postavljeno je istovremeno kad i ti elementi, jer oni jedan uz drugoga moraju stupiti u odnose."[290].

Ustrajnost kojom Focht zagovara pojam umjetničkog djela kao materijalno-duhovne tvorevine, te potom i inzistiranje na ontološkoj funkciji umjetnosti, izrasta čini se iz jedne dublje, metafizičke pozadine. Tako na jednom mjestu, a povodom rasprave o značenju moderne umjetnosti, Focht kaže: "Umjetnost ne želi da slika život, nego da bude pravi život, dio svijeta koji će se od ostalog svijeta razlikovati po tome što je u njemu ostvaren duh. Tako moderna umjetnost ima jednu nadgradnju veoma sličnu platonističkoj, pa i pitagoreističkoj. Ona bi da ovaj 'svijet vječito opravda'."[291]. Ovdje se možemo zapitati sljedeće: ne pripada li Fochtova misao o estetskom opravdanju svijeta u kontekst problematike koja se odnosi na prevladavanje nihilizma? Fenomen nihilizma se, s obzirom na ljudsku osjetilnost, i očituje kao jedno sveopće estetiziranje svijeta, odnosno kao odustajanje od djela te zagovaranje "ne-djela" i shvaćanja umjetnosti kao pukog "događaja" (*Ereignis*).

Umjetnost kao iskonsko umijeće proizvođenja novih, umjetničkih bića (djela), čini se da predstavlja onu spasonosnu mogućnost za svijet i čovjeka, jer tomu nasuprot stoji sverazarajuće "virtualno-digitalno okružje" čiji je učinak "poremećena" osjetilnost (npr. osjećaj neobvezatnosti spram prostorno-vremenskih koordinata) i slobodno lebdeća informacijsko-tehno-kibernetička realnost kao zamjena za objektivni prostor i vrijeme. Drugačije kazano, možda jedino umjetnost kao *udjelovljenje* ili objektiviranje duha može zapriječiti napredujući proces "negiranja" stvarnosti, odnosno, "virtualnog redefiniranja" sveza između osjetilnosti i kauzaliteta vremena i prostora. Može se reći da je na djelu svojevrsni svjetsko-povijesni proces "umjetne dematerijalizacije materije". Istinska umjetnost omogućava nam pak transcendenciju od stvarnosti, pri čemu dakako ne dolazi i do ukidanja te stvarnosti, jer svako umjetničko djelo zauzima i osjetilno-tjelesni prostor u kojemu je umjetnički duh objektiviran, tj. u kojemu će se tek objektivirati. Jedna se od bitnih (modalnih) odlika umjetničkog bića sastoji u tome da ono u odnosu spram stvarnosti nije *virtualno*, nego *sustvarno*.

Ponovimo ipak, još jednom, ono bitno. Veliko je u Fochtovoj konstitutivnoj analizi estetskog predmeta upravo uvođenje te tumačenje duhovno-metafizičkog plana kao plana u kojemu je zapravo, kako sam slikovito primijećuje, i "pokopana tajna umjetnosti".

---

[290] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 81.
[291] I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 81−82.

3.2. Modalnost estetskog predmeta

3.2.1. Izvanumjetnička značenja kategorija modaliteta

Ako su mogućnost, stvarnost, nužnost i slučajnost već odavno usvojeni kao osnovni modalni pojmovi, onda bi se moglo pomisliti da je njihovo mjesto i značenje unutar sfere drugih kategorija zasigurno u velikoj mjeri utvrđeno i definirano. Međutim, modalne kategorije zbog svoje široke primjene te višeznačnosti koja iz toga proizlazi nije nimalo lako precizno odrediti. Focht stoga primijećuje da se "kategorije modaliteta razmatraju i u okviru više filozofijskih disciplina"[292], te potom na pozadini Hartmannove postavke o mogućim vidovima modaliteta provodi istraživanje ontološkog, gnoseološkog i logičkog značenja kategorija modaliteta, jer su upravo ta značenja "filozofijski interesantna". Pri tome odbacuje Hartmannovu podjelu kategorija modaliteta na idealne i realne odnosno postavku o apriornoj povezanosti ili svojevrsnom "parcijalnom identitetu" realnog i idealnog bitka. Hartmann, po Fochtu, drži "da analizom modalnih kategorija otkrivamo 'strukturu postojećega' i 'izgradnju realnog svijeta', pa da stoga ta analiza predstavlja jedan dio ontologije"[293]. U razlici spram Hartmanna, Focht misli da su "modalni pojmovi samo kategorije spoznavanja, odnosno da strukturu postojećega otkrivaju samo konstitutivne kategorije"[294], koje "poprimaju modalni vid tek zahvaljujući izvjesnoj spoznajnoj projekciji"[295]. Drugim riječima, modalne su kategorije za Fochta prvenstveno *gnoseološko-logičke* kategorije. Pokušat ćemo stoga u bitnim crtama opisati Fochtovu osnovnu postavku o idealnoj naravi kategorija modaliteta i to preko tri moguća smisla modalnosti o kojima Focht govori u svojoj raspravi *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost*.[296]

---

[292] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 12.
[293] Isto, str. 19.
[294] Isto.
[295] Isto.
[296] Tezu o bitno gnoseološkom karakteru osnovnih kategorija modaliteta Focht dosljedno provodi kroz većinu vlastitih tekstova. Pored već citiranih mjesta iz rasprave *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost*, navest ćemo još nekoliko karakterističnih mjesta. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 90: "Tako stvari izgledaju kad se kategorije modaliteta žele primijeniti i na stvari po sebi, tj. na fenomene izvan ljudskog kruga. One se tada ukidaju i time nedvojbeno pokazuju svoje gnoseološko porijeklo i korijen u čovjekovoj intenciji ka objektu, a ne u objektu samom.". Usp. također I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 59: "Ukratko, sve kategorije modaliteta možda su samo nusprodukt našeg ograničenog spoznavanja ili nagađanja o ishodu stvari.". Međutim, u sferi umjetnosti modalnost poprima nešto drugačiji karakter. Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 206−207: "Zato su realno moguće i realno nemoguće kategorije koje su utemeljene u samom stanju stvari, a idealno moguće i idealno nemoguće u našoj logičkoj svijesti, u ljudskoj logici. (…) Eto, u ovim idealnim mogućnostima i nemogućnostima nalaze se granice naučne fantastike u istoj mjeri kao i za sve ostale umjetnosti.".

1. *Ontološki smisao modalnih kategorija*

Mogući ontološki vid modalnih pojmova Focht uzima s rezervom i skepsom, odnosno, smatra da je ontologijsko (metafizičko) shvaćanje modalnosti bića, koje je prisutno već i u grčkom mišljenju, načelno promašeno. Tako primjerice Aristotelovo učenje o možnosti (*dunamis*) i udjelovljenju (*energeia*) kao dva načina bitka bića pretpostavlja da su mogućnost i stvarnost modalno-ontološki različiti.[297] Za Fochta je Aristotelova postavka o mogućnosti kao osebujnoj vrsti "polubitka" nedostatno uvjerljiva, jer "mogućnost tome protivuriječi samim svojim pojmom, jer ako postoji, ona nije tek mogućnost"[298]. Aristotel, po Fochtovom mišljenju, zasniva ontologiju na pojmu mogućnosti kao realnom svojstvu stvari, ali pri tome zanemaruje činjenicu da kategorija mogućnosti može "imati ontološki smisao samo pod pretpostavkom da joj odgovara jedan sloj ili mjesto u sklopu realnog bitka"[299]. Stoga Aristotelu, kako primijećuje Focht, "stupnjevi spoznaje o bitku izgledaju kao instancije, faze u razvoju samog bitka"[300].

---

[297] Usp. Aristotel, *Metafizika Θ.3, 1047a 17–24*, str. 180: "Ako se, dakle, ne može tako reći, bjelodano je kako su mogućnost i djelatnost različiti (dok takvi nauci čine istim mogućnost i djelatnost, pa stoga i nije neznatno to što nastoje ukinuti), tako te je moguće da je štogod moguće biti i da ne biva, i moguće ne biti a da biva, i slično s ostalim prirocima: ono uzmožno hodati može ne hodati i uzmožno ne hodati ipak hodati.". Usp. također I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 53: "Ali, nešto nije moguće zato što ga možemo zamišljati i intendirati, nego, upravo zato što već ima jednu određenost Bića a da pri tom ne postaje stvarno, mi ga i možemo zamišljati i intendirati. (…) Sa svojom koncepcijom mogućega kao nečega što još nije, jasno je da je Aristotel mogao smatrati kao po sebi razumljivu stvar da su 'Dinamis i energeia nešto različito'.".

[298] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 20. Usp. također I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 54: "Međutim, moglo bi se reći da Aristotel u svoj pojam realno mogućega uvodi i neke osobine idealno mogućeg. Jer, samo idealno i ne poznavajući sve uslove bića, dakle samo teorijski moglo je moguće i da ne bude, odnosno da se ne ostvari; ali realno, kad se uzmu u obzir svi faktori i uslovi koji u konkretnom slučaju djeluju, ono je i moglo postati samo ono što je postalo, moralo je preći u stvarno ako je zaista bilo pravo, realno moguće, a nikako u nestvarno. Realno-moguće je dakle samo ono što je stvarno.".

[299] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 21. Focht međutim, a o tome će biti riječi na drugom mjestu, Aristotelovo ontološko shvaćanje modalnosti priznaje u kontekstu fenomena umjetnosti.

[300] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 20. Ovdje ostavljamo po strani cjelokupnu diskusiju oko naravi pojedinih modalno-temporalnih kategorija kod Aristotela. Ali ipak valja napomenuti da mnogobrojna tumačenja Aristotelovih modalnih pojmova polaze od ideje o ekvivalentnosti modalnosti i temporalnosti, primjerice u slučaju nužnosti i vječnosti, ali imajući pri tome i svijest o razlici između sfere onog neuvjetovanog i sfere uvjetovanog. Aristotelovo razlikovanje lunarnog i sublunarnog svijeta odnosno onog vremenitog i vječnog, propadljivog i nepropadljivog, predstavlja razlikovanje između apsolutnog i relativnog bitka. Apsolutni bitak je sfera nepokrenutog pokretača, dočim je relativni bitak sfera bića podložnih nastajanju i nestajanju. Drugim riječima, sublunarni svijet kao svijet podložan onom vremenitom, u konstitutivno-ontologijskom smislu, sadržava mogućnost (uvjetovana nužnost). Misao o tomu da je naš svijet sazdan na počelima možnosti i udjelovljenja mogla se, čini se, pojaviti tek na pozadini prethodnog razdvajanja esencije od egzistencije. Stoga je kategorija realne mogućnosti upravo neophodna komponenta u koncepciji Aristotelove ontologije. Ali kako, nasuprot tomu, Focht ne polazi od realne razdvojenosti esencije i egzistencije, onda niti modalne kategorije ne mogu imati ontološki karakter. Mogućnost se stoga, po Fochtu, zbog opće ovisnosti stvari i pojava u svijetu ukida u nužnosti i stvarnosti; nužnost se ukida u slučajnosti i stvarnosti i to zato što se ne pretpostavlja neki prvi uzrok već se polazi od slučajnosti nastanka realnog bića; pa kao jedina preostaje stvarnost koja samim time gubi modalni karakter odnosno prelazi u nužnost. Stoga modalne kategorije ili naše modalne predodžbe bića, nije po Fochtu ni opravdano stavljati "kao ontološki diferentne kategorije jednu do druge". Drugačiji pogled na problematiku modalno-temporalne ekvivalentnosti donosi M.

Naspram aristotelovske tradicije ontološkog shvaćanja pojma mogućnosti Focht je skloniji shvaćanjima tzv. megarske filozofske škole, koja zagovara prvenstveno gnoseološki smisao kategorije mogućnosti. Tako primjerice Diodor Kron, kao jedan od značajnih predstavnika megarske škole, zastupa stav da je "moguće samo ono što je stvarno ili što će se ostvariti".[301] Fochtovo tumačenje navedenoga stava polazi od toga da "je u prvom pogledu moguće već stvarno, u drugom ono mora (nužno) postati stvarno"[302]; stoga i prigovori o ukidanju pojma mogućnosti kod Krona koje iznose pojedini povjesničari filozofije i logike (C. Prantl, A. Faust) Focht drži za neutemeljene jer nisu uzeli u obzir da "Kronos ustaje samo protiv ontološki shvaćene mogućnosti"[303]. Smisao, dakle, navedenoga stava leži po Fochtu u tome da "ono što *izgleda* kao *moguće*, ili *nije realno* moguće, ili je već i *stvarno*…radi se tu samo o promjenama unutar stvarnoga, tj. o prijelazima od stvarnoga stvarnomu"[304].

Drugačije kazano, kategorije modaliteta po Fochtu nemaju, a niti mogu imati realni konstitutivno-ontološki smisao (kao primjerice kategorije kvaliteta, kvantiteta ili relacije), nego su strogo gledano gnoseološke kategorije. Modalne kategorije tako, po jednoj strani, proizlaze iz nemodalnih kategorija, a po drugoj su strani bitno uvjetovane spoznajnom ograničenošću subjekta (mi kao spoznajni subjekti zahvaćamo uvijek samo jedan ograničen

---

Cipra po kojemu *individualno jastvo* predstavlja istinsko mjesto sjedinjenja vječnosti i vremenitosti. Usp. M. Cipra, *Metamorfoze metafizike*, str. 137: "*Individualno ja* jest uistinu bezdjelni, punktualni, vremenito-vanvremeniti spoj i razdvoj prošlosti i budućnosti, njihova jedino prava i najdublja, jer trajna, *zbilja kao mogućnost*. Budući da prošlost više nije, a budućnost još nije, to je individualno '*ja sada*' jedino što jest, a kako je modalitet sadašnjosti, za razliku od nužnosti prošlosti i slobode budućnosti – mogućnost, to je mogućnost svakog individualnog '*ja sada*' ujedno i ono što jedino jest – *iskonska zbiljska mogućnost*.". Nešto dalje Cipra navodi i transcendentalna počela na kojima počiva *individualno ja*. Usp. nav. dj., str. 229: "*Transcendentalni principi* najopćenitije su *esencijalne* – bitak, bivanje, zazbiljnost – *modalne* – nužnost, mogućnost, stvarnost i *temporalne* – prošlost, sadašnjost, budućnost – odredbe svega što jest. *Esencijalnost*, *modalnost* i *temporalnost* ovih *transcendentala* uzajamno je istovjetna i stoga konvertibilna – *bitak*, *nužnost*, *prošlost* – *bivanje*, *mogućnost*, *sadašnjost* – *zazbiljnost*, *stvarnost*, *budućnost*. Sve, što jest, stoga 'jest' ili 'imade' svoj bitak kao svoju nužnost i prošlost, svoje bivanje kao svoju sadašnjost i mogućnost, svoju zbilju kao svoju budućnost i stvarnost.".

[301] Izvještaj o stavovima megarske škole donosi Aristotel u *Metafizici*. Usp. Aristotel, *Metafizika Θ.3, 1046b 29-32*, str. 179: "Postoje neki koji govore, kao sljedbenici megarske škole, kako štogod 'uzmaže' sȁmo kad 'djeluje', pa – na primjer – onaj tko kuću ne gradi taj je i 'ne može' graditi, nego samo onaj koji gradi kuću i *kad* je gradi, te slično i u ostalim slučajevima.".

[302] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 22.

[303] Isto. Usp. također I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 57: "U tome je smisao onog stava Megarana: 'Moguće je samo ono što je stvarno' – jer, oni su pod mogućim mislili samo na realno moguće, na ontološku mogućnost da iz jednog koje već jest proizađe drugo…".

[304] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 24. Usp. također I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 57: " U realitetu imamo prema tome samo skok od jednog stvarnog do drugog stvarnog na nužan način; mogućnosti tu nema mjesta.". Focht dakle, kao i Aristotel, smatra da nešto ne može nastati iz ničega (*ex nihilo nihil fuit*). Međutim, za razliku od Aristotela kojemu je neuvjetovana nužnost (nepokrenuti pokretač) temeljno ontologijsko načelo za Fochta je, čini se, *slučajnost* iskonsko ontologijsko načelo bića. Naravno, misao o slučajnosti kao načelu pretpostavlja prethodni odmak od metafizičkog pojma supstancije, odnosno bića. Usp I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 61: "Sve u svemu: veća je vjerovatnoća da je svijet nastao (ili oduvijek postoji, svejedno) slučajnim, nego nužnim putem. Jer, nužnost pretpostavlja egzistenciju božju odnosno Hegelov *Svjetski um*.".

vid predmeta ili objekta naše spoznaje). Ali, naše "modalne predodžbe" o nekom biću nisu tek izraz pukoga fantaziranja, nego predstavljaju jedan osebujni lik toga bića, odnosno one su prijevod ontoloških odredbi bića na (ljudski) jezik modaliteta. Focht tako na jednom mjestu krajnje precizno određuje pojam modaliteta sljedećim riječima: "Ukratko, može se postaviti jednadžba po kojoj modalitet nastaje iz konstitutivnih odredaba samog objekta i ograničenog aspekta samog subjekta."[305].

Time se i u sferi modalne problematike potvrđuje prisustvo ontološkog monizma i gnoseološkog dualizma kao Fochtovog općeg filozofskog stajališta, tj. pokazuje se da čovjekova inherentna ograničenost u spoznaji objektiviteta implicira transcendentni karakter onog esencijalnog u onom *esse*. Između dva načina doživljaja bića (intuitivni i opažajno-refleksivni), odnosno, između bića po sebi i bića za nas postoji razdvoj kojega svijest pokušava premostiti pomoću kategorija modaliteta.

2. *Gnoseološki smisao kategorija modaliteta*

Ako je, po Fochtovom mnijenju, ontološki smisao neprimjeren za pojam modalnosti, odnosno ako kategorije modaliteta ne vrijede za bitak po sebi, onda ne preostaje drugo nego da se u konačnici potvrdi njihov nenadomjestivi gnoseologijski značaj. Stoga su za Fochta kategorije modaliteta, strogo gledano, jedno "sredstvo kojim subjektivno mišljenje *participira na objektivnoj zakonitosti*"[306]. Ali, osim što su gnoseologijsko sredstvo dioništva na objektivitetu, kategorije modaliteta su ujedno i "izraz i odraz spoznajnog svladavanja predmeta". Drugačije kazano, spoznajna ograničenost spram bitka proizlazi već i iz toga što nam se bitak "daje" kao pojava, tj. kao predmet, pa se stoga moramo poslužiti modalnim kategorijama kao svojevrsnim sredstvom orijentiranja te potom i ovladavanja objektivitetom predmetnog svijeta.[307]

---

[305] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 29.

[306] Isto, str. 31. Usp. također I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 209: "Naime, gnoseološki je moguće da se spoznajnom subjektu ljudska logika pričinjava jedino mogućom u primjeni na objektivitet, moguće je da mu samo izgleda da ona vrijedi za kozmos, dok zapravo nije ništa drugo nego izraz njegove, ljudske ograničenosti, logika koja se rađa, takva kakva je, samo zato što se čovjek iz ljuske svoga svijeta ne može probiti. Taj lažni privid o objektivnoj zasnovanosti ljudske logike bio bi najveća moguća zamka. Kantova teza, između svega što je učio, da mi ne možemo znati vrijede li naše kategorije i za stvar po sebi, ostaje nešto što se ne može opovrgnuti.".

[307] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 89: "U ovoj našoj bespomoćnosti kad se radi o stvarima po sebi, o domenima izvan našeg uma i dohvata, bilo je potrebno, štaviše neophodno, pronaći nekakva pomagala da se neznanje ne bi ukazalo kao znanje i da bi se u 'svijetu života' stekla kakva takva orijentacija. Ta pomagala su i nađena u kategorijama modaliteta.". Fochtova sintagma o "spoznajnoj ograničenosti" subjekta može se dovesti i u vezu s kritikom fenomenologije koju je proveo N. Hartmann. Hartmann dovodi u pitanje temeljnu fenomenološku postavku o tomu da biću nužno pripada sebe-pokazivanje. Usp. N. Hartmann, *Prilog zasnivanju ontologije*, str. 99: "Ponajprije u biti bića stoji baš tako malo da se 'pokazuje' kao i da biva predmetom. Vrlo lako

Određenjem modaliteta kao izraza spoznajnog ovladavanja predmetnim bitkom otkriva se kontekst dijalektičkog materijalizma u Fochtovu mišljenju. Iz toga konteksta, kako smo već prethodno napomenuli, proizlazi i kritika Hegela, a sam se kontekst u osnovi može svesti na Marxovu misao o bitnoj razlici između "puta samih stvari" i "puta misaonog svladavanja stvari". Riječ je, na dubljoj razini, o spekulativnoj materijalističkoj postavci o materiji kao onom supstancijalnom, pri čemu onda konstitutivne odredbe materije služe kao počela za nastajanje bića. Tako primjerice zlato kao kovina, tj. po sebi samome, pored kvantitativnih, kvalitativnih i relacijskih materijalno-fizikalnih čimbenika i zakonitosti, u sebi ne sadržava ništa modalno. Priroda proizvodi stvari neovisno od našeg utjecaja i iščekivanja. Čovjek međutim, kao samosvjesna priroda, ima potrebu (nužnost) za preoblikovanjem i transcendencijom realiteta te stoga ono objektivno pretvara u predmet subjektivnog mišljenja. Ovaj proces pretvaranja objektivnog bitka i njegovih zakonitosti u nešto subjektivno zasniva se po Fochtu na *fenomenu projekcije* "koji tek omogućuje modalni aspekt"[308]. Drugim riječima, čovjekovo ovladavanje objektivitetom, načelno gledano, jest ujedno i "krivotvorenje" izvornih bitkovnih odredbi pomoću modalno-antropoloških kategorija.

Daljnje razlučivanje materijalizma i idealizma s obzirom na Marxovu i Hegelovu filozofiju, a na liniji problematike odnosa konkretno–apstraktno, ipak, nadmašuje zadane okvire ovoga rada, pa stoga treba samo primijetiti da i materijalizam i idealizam kao svoju metodičku pretpostavku imaju pojam supstancije. U tome su pogledu Marxov materijalizam i Hegelov idealizam istovjetni, te su stoga bliski primjerice Spinozinoj filozofiji supstancije.[309]

U raspravi *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost* Focht dakle, strogo razlikuje bitak po sebi i bitak za nas, pa se može reći da on tu zastupa i svojevrsni ontologijski "supstancijalizam". Bitak zadobiva modalni karakter samo po mišljenju, odnosno, da bi se uopće moglo govoriti o kategorijama modaliteta bitak prethodno mora postati "ljudski bitak".

---

može postojati skriveno biće, dakle – takvo koje ne biva fenomenom. A zatim, ne leži u biti fenomena da bi uvijek moralo postojati biće koje se u njemu pokazuje. (…) Na svaki način biće kao biće nije fenomen.".

[308] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 32. Pretvaranje ili prerada bitka, tj. stvari po sebi, u stvar za nas jest bitna odlika svake istinske umjetničke proizvodnje. Usp. I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 77: "Tvrdnja da je svaki rad zapravo prerada jedne stvari po sebi sadrži i značajne gnoseološke implikacije. Marxovo učenje o praksi ima nesumnjivo i to značenje da ljudi, prerađujući 'stvar po sebi' u 'stvar za nas', na onoj prvoj i spoznaju samo ono što su na njoj izmijenili: spoznaju samo do tačke do koje je prerada doprla, tj. spoznaju samo prerađeno. A prerađeno nije izvorno.".

[309] Spinozin pojam supstancije kao *ono što jest u sebi i što se sobom poima: to jest ono čiji pojam ne treba pojam druge stvari da bi iz njega bio stvoren* (E I, Def 3) u formalnom smislu pokriva kako Marxov materijalizam, tako i Hegelov idealizam. Također, bez obzira da li se supstancija shvaća kao biće materije ili kao biće ideje (pojma) ona uvijek stoji u podlozi svih promjena odnosno nužno prethodi vlastitim stanjima (*Supstancija po naravi prethodi svojim stanjima*. E I, P1). Čini se, dakle, da je i Spinozin apsolutni monizam plodotvorno djelovao na Fochta, i to u formi tzv. ontološkog monizma. Usp. I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 89: "…jedna jedina priroda javlja se mnogostruko (kako je to znao Spinoza)…".

Tek "takvom mi mu možemo pripisati modalna svojstva"[310], jer po sebi samome "bitak ih ne posjeduje"[311]. Zanimljivo je kako Focht u istoj raspravi kategoriji slučajnosti dosljedno odriče ontološki karakter, dočim na jednome mjestu u raspravi o filozofiji prirode čak navodi da "sve što jest čisti je slučaj da jest, a ne naprotiv nije" te time kategoriju slučajnosti postavlja, na neki način, kao metafizičko načelo individuacije bića. No, ta nas razlika i ne treba čuditi s obzirom na "gnoseologijski objektivizam" kojim je prožeta rasprava *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost*.

Dakle, iz genuino ljudske ograničenosti u spoznavanju proizlazi potreba za primjenom kategorija modaliteta na ono objektivno. Pri tome Focht idealnoj slučajnosti i idealnoj mogućnosti priznaje da postoje na jedan subjektivan način (kao vjerojatnost ili djelomična mogućnost), dok se s druge strane na objektivan način (u stvarnosti) poklapaju realna mogućnost i nužnost[312]. Focht smatra da je u ontologijskom pogledu ideja o egzistenciji nekoga "polubića" neodrživa i u velikoj mjeri prožeta antropomorfizmom. Stoga *slučajnost* i "srećemo na sporednim granama, udaljenim od nužnog toka samih stvari"[313], a na *mogućnosti* se pomišlja kad "ne poznaju se ili ne vide svi faktori koji upravljaju određenim procesom"[314]. Drugačije kazano: ako se biće u idealnom smislu i sastoji iz više *idealnih mogućnosti*, ono u realnom smislu jest nužnost samo jedne "*realne mogućnosti*" (ontološki determinizam)[315].

Antropološki uvjetovana neophodnost metamorfoze (projekcija i transformacija) bitka, ukazuje nam stoga kako na ograničenost ustroja čovjekove moći spoznavanja, tako i na potrebu za nadilaženjem toga ograničenja pomoću kategorija modaliteta. Stoga kategorije

---

[310] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 32.

[311] Isto. Na istome mjestu Focht koristi i sintagme "nužni tok samih stvari" i "objektivni tok" čime dodatno naglašava razliku između objektivnog bitka i bitka za nas, tj. "očovječenog bitka ".

[312] Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 36: "U spoznajnom pogledu, dakle, mogućnost i nužnost se ne poklapaju svojim značenjem kao što je to slučaj s realnom mogućnošću i nužnošću. Zato su u gnoseologiji očuvani svi modusi sa svim diferencijama, a u ontologiji se gube jer realno znače isto.".

[313] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 33. Usp. također I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 90: "Ne postoji slučajno biće, nego se samo nama može učiniti njegova pojava slučajnom.".

[314] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 34. Usp. također I. Focht *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 89: "Ako nešto nije stvarno, moguće je – izgleda onome ko nema pregled nad svim faktorima koji zajedno rađaju jednu pojavu.".

[315] Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 34: "…ako postoji potpuni determinizam, ne može biti više mogućnosti, a ako se govori o 'mogućnostima' znači da taj determinizam nije do kraja spoznat. Ali, njega nije ni moguće do kraja spoznati, pa aspekt o 'mnoštvu mogućnosti' ostaje nenadoknadivo pomoćno sredstvo u procesu spoznavanja.". Fochtov ontološki determinizam u velikoj se mjeri oslanja na Harmannov "kritički realizam", odnosno razvidno je da je Focht ovdje pod značajnim utjecajem Hartmannove ontologije. Općenito govoreći, u cijeloj raspravi o kategorijama modaliteteta posebna je pozornost pridana upravo N. Hartmannu. Usp. N. Hartmann, *Prilog zasnivanju ontologije*, str. 287: "Zato se carstvo idealnog bitka, gledano iz realnog, i predstavlja kao carstvo 'mogućnosti'. U tom je smislu Leibniz govorio o množini 'mogućih svjetova'. Ali i za takvu mogućnost važi da je ona samo mogućnost biti, ne realna mogućnost. Za potonju bio bi potreban još dugi lanac realnih uvjeta; a tako dugo dok ovi nisu ispunjeni, stvar je naprotiv realiter nemoguća.".

modaliteta, po Fochtu, imaju "dijalektičku funkciju", jer "nastaju zato što je spoznajni aspekt ograničen, a ujedno pomažu da se ta ograničenost prevazilazi". Drugim riječima, tek kategorije modaliteta omogućavaju "cjelovit" spoznajni odnos između subjekta i objekta.

Gnoseologijski karakter kategorija modaliteta ujedno je i izraz njihove idealnosti. Ali ova idealnost po Fochtu nema smisao jednog *idealnog bitka*, kao primjerice kod Hartmanna ("*das Reich der Wesenheiten*"), nego je to idealnost koja isključivo pripada u područje gnoseologije. Stoga je Focht skloniji Husserlovim postavkama iz njegovih *Logische Untersuchungen*, odnosno postavci o čistim ili pojmovnim bîtima (*den reinen Wesen*) kao momentima idealnog (apriornog) spoznavanja. Područje onog pojmovnog predstavlja zato "istinsko carstvo kategorija modaliteta"[316], jer "na ovom području idealnih suština one nalaze svoju punu i opravdanu primjenu"[317]. K tomu, kategorije modaliteta u svome idealnom, pojmovnom vidu nastaju na analitički način, tj. putem analize pojma stvari. Čisti ili logički modalitet proizlazi iz analitičkog postupka koji polazi od bîti te se potom spušta na pojavu, dok je s druge strane gnoseologijski modalitet vezan uz ono pojavno, odnosno nastaje kretanjem od predmeta do bîti. Upravo na primjeru idealnih mogućnosti Focht pokazuje idealni karakter kategorija modaliteta. Idealne mogućnosti su tako "moguća varijabilnost unutar opsega rodnog pojma"[318], odnosno one ujedno imaju i karakter nužnosti s obzirom da kao idealne mogućnosti moraju poštivati, primjerice, logičko načelo neproturječnosti (analitička nužnost). Razliku između realne i idealne mogućnosti Focht po jednoj strani izvodi iz realne spoznajne ograničenosti subjekta, te s druge strane iz idealiteta apriornog ili pojmovno-analitičkog spoznavanja, pa potom uvodi čak i pojam djelomične mogućnosti kao modaliteta koji povezuje realnu i idealnu mogućnost.[319]

---

[316] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 37. Focht u raspravi Hartmannovu pojmu "idealnog bitka" ipak prilazi radikalno, tj. odriče mu ontološki smisao, jer smatra da je samo biće predmet ontologije, dočim je mišljenje predmet gnoseologije i logike. Hartmann o pojmu idealnog bitka govori na više mjesta. Usp. N. Hartmann, *Prilog zasnivanju ontologije*, str. 255: "Ono bezvremeno je kao uvijek bivstvujuće (*aeì ón*) u životu nužno ono skriveno, ma kako inače naprednijoj spoznaji bilo očigledno. Stoga se ovo njegovo 'tiho postojanje' može osporavati u posve drugačijoj mjeri nego realna egzistencija.". Nadalje, u *Estetici* idealni bitak postaje irealna pozadina estetskog predmeta, odnosno strukturni moment estetskog predmeta. Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 34: "Kao što se u njemu nalazi dvostruki predmet, tako isto i dvostruki bitak: realni i irealni, samo pojavno.".

[317] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 37. Područje čistih bîti povezano je, tj. odnosi se, po Husserlu na ono predmetno. Drugačije kazano: područje ili cjelina čistih bîti (esencija) predstavlja zapravo cjelinu idealnih predmeta odnosno ono obuhvaća "sve idealiter moguće individualne predmetnosti" (*aller idealiter möglichen individuellen Gegenständlichkeiten*).

[318] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, 39.

[319] Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 41: "Idealna mogućnost je dakle šira od realne, pa pošto potonja najčešće nije spoznajno pristupačna, subjekt skicira okvire idealnih mogućnosti i time dolazi do kategorije djelimične mogućnosti. Djelimična mogućnost je ukratko, traženje realne sredstvima idealne mogućnosti.".

Hartmannovo poimanje idealnih bîti kao posebnog idealnog bitka oslanja se, po Fochtu, na činjenicu da u području idealnih bîti dolazi do poklapanja mogućnosti i nužnosti. Međutim, Hartmann je u tome, kako mnije Focht, pogriješio jer je jedan spoznajni stupanj u procesu ovladavanja predmetom osamostalio kao posebno područje bitka. Drugačije kazano, kao što u području idealnih bîti dolazi do poklapanja mogućnosti i nužnosti po vlastitom opsegu, tako i u području realnog bitka dolazi do identifikacije tih istih modaliteta. Sama činjenica poklapanja modaliteta nedostatan je razlog za pridavanje posebnog "ontološkog" statusa idealnim bitima. Stoga valja naglasiti da se za Fochta napredak u spoznavanju očituje "u sužavanju opsega mogućnosti i proširivanju opsega nužnosti"[320]. Logička nužnost pojma implicira mnoštvenost idealnih mogućnosti i oskudnost u nužnosti, dočim realni ontološki karakter bića implicira sužavanje mogućnosti i istodobno širenje nužnosti[321].

Upravo zbog poklapanja, kako u realnom, tako i u idealnom pogledu, kategorije modaliteta niti ne mogu imati drugačije značenje osim spoznajnog, a takvo će značenje imati sve dotle dok se "ne otkrije u čemu je sveopća nužnost cjelokupna bitka i svestrano rekonstruira splet i veze opće dependencije"[322], odnosno dok se filozofijski ne razotkrije ontologijska pozadina, tj. ustrojstvo, bića kao bića.

3. *Logički smisao kategorija modaliteta*

Kako smo gnoseološki smisao modaliteta načelno povezivali sa sferom predmetnosti, tako je sada potrebno logički smisao modaliteta sagledati i kroz prizmu jedne "formalnosti formalne logike". Formalna se logika naime temelji na četiri aksioma (*principium identitatis, principium contradictionis, principium exclusi tertii sive medii, principium rationis sufficientis*), te formalnoj istini koja proizlazi iz primjene tih aksioma. Focht, međutim, ne pristaje uz postavku formalne logike o istinitosti kao pukoj neproturječnosti suda, tj. o isključivo formalnim kriterijima za istinu (Kant), nego se okreće rješenjima koja su ispostavili Bolzano, a potom i Husserl. Riječ je ovdje o prijeporu između formalne i sadržajne (fenomenološke) logike.

U pozadini je ovoga prijepora, kako misli Focht, nesporazum koji proizlazi iz postavke da je formalna istina "samo moguća istina, moguća prema formalno logičkim zakonima"[323].

---

[320] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 43.
[321] Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 43−44: "U području logike mogućnost izgleda najšira, a nužnost najuža. Dalje se mogućnost sužava a nužnost širi dok u jednoj točci razvitka spoznaje ne postanu opsegom jednaki. Taj proces se nastavlja sve dok konačno u sferi realnog bitka mogućnost ne postane najuža, a nužnost najšira, što u stvari čini da se identificiraju.".
[322] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 44.
[323] Isto, str. 47.

Ali, po Fochtovu mnijenju, moguće je "da formalna istina bude ujedno i materijalna istina"[324], tj. nas ništa ne sprječava "da formalnu istinu shvatimo kao moguću materijalnu istinu"[325]. Dakle, kako bi formalna istina bila ujedno i materijalna potrebno je formalnu istinu povezati s transcendentnim bitkom (predmetnom intencijom). Ovo se povezivanje, po Fochtu, odvija pomoću kategorija modaliteta. Tako se naspram Kantovog shvaćanja formalno-logičke istine suda, po kojemu je primjerice problematički sud *contradictio in adjecto*, Focht poziva na Bolzana i Husserla koji zastupaju sadržajnu logiku, tj. ontologičko shvaćanje modaliteta suda. Razlikovanje formalne i sadržajne logike na pozadini modaliteta suda Focht, kao prvo, provodi s obzirom na to da Kant modalitet suda "ne izvodi iz ontičkih odnosa"[326], nego logički modalitet zasniva "isključivo na psihološkom stanju uvjerenja ili izvjesnosti tvrdnje"[327]. Potom, pozivajući se na Bolzana, konstatira da "problematički sud ipak tvrdi mogućnost jedne stvari, a ukoliko to ne, onda neodlučnost onoga koji sudi"[328]. Time Focht nastoji pokazati da logiku treba ontologički zasnovati, odnosno da logika ne može biti autonomna u smislu jedne formalnosti formalne logike, ali da također ne smije biti niti utemeljena u čistom subjektivitetu (psihologizam). Nužnost ontologijskog utemeljenja logike Focht, nadalje, obrazlaže na primjeru tzv. "formalno-logičke mogućnosti" koju poima kao jedinstvo mislive mogućnosti (*cogitatio possibilis*) i formalnog stava (*propositio*). Pri tome prihvaća Bolzanovo mišljenje o tomu da misliva mogućnost nije dio logičkog stava, ali mu je zato mislivost uopće "logička pretpostavka stava, što pokazuje kako modalni odnosi sačinjavaju podlogu logike i spoznajne teorije"[329].

Važnost kategorija modaliteta kao uvjeta mogućnosti logike i spoznajne teorije, odnosno kao pretpostavki za povezivanje pojma i predmeta, za Fochta je dakle neupitna, te kao što ne može prihvatiti Hartmannovu tezu o ontološkom razdvoju realnog i idealnog bitka, tako mu je neprihvatljiva i teza o razdvajanju gnoseoloških od logičkih kategorija modaliteta.[330]

---

[324] Isto.
[325] Isto. Tako se primjerice i F. Marković u okvirima svoje estetike također zalaže za sadržajnu logiku, i to nasuprot estetičko-logičkog apriorizma R. Zimmermanna. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav općenite estetike*, str. 282: "Logičkim abstrakcijam estetike treba da bude podlogom estetično *zorno* shvaćanje i ćućenje konkretnih, tj. pojedinačnih zbiljskih predmeta.".
[326] Isto.
[327] Isto.
[328] Isto, str. 48.
[329] Isto, str. 49.
[330] Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 50: "Prema tome, treba poreći ispravnost Hartmannovog shvatanja po kojem se mogu odvojiti spoznajne kategorije modaliteta od logičkih. Ne možemo se dakle, složiti s time da uporedo postoje logički modalitet i modalitet idealnog bitka kao sadržaji koji pokazuju posebnu strukturu s jedne strane i, s druge strane, da se logički modalitet čitav sastoji od formalno logičkih kategorija, pa da se od gnoseoloških može otcijepiti.".

Stoga se može reći da je osnovna namjera rasprave *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost* zapravo jedno sadržajno-logičko tumačenje pojma modaliteta.[331] U sve detalje Fochtovog sadržajno-logičkog tumačenja modaliteta suda ovdje niti nije neophodno ulaziti, ali je ipak potrebno izdvojiti glavne naglaske toga tumačenja.

Fochtovo je shvaćenje sadržajne logike, u bitnome, utemeljeno u fenomenologijskoj tradiciji. To drugim riječima znači da se logički sadržaj ne smije poistovjetiti niti s objektom po sebi (Hegel), nego ga je potrebno dovesti u vezu s mogućim predmetnim značenjima koja su posredovana jezičnim izrazima. Logička načela mišljenja koja omogućavaju uspostavu odnosa između logičkog sadržaja i realnog predmeta ne proizlaze zato iz formalno-logičke strukture predmeta, već iz "misaone intencije, pa i transcendencije k predmetu"[332]. Shodno tome i modalitet suda ne valja promatrati niti pod vidom čiste forme suda (logicizam), a niti pod vidom subjekta suđenja (psihologizam), jer se modalitet suda odnosi na "objektivno stanje stvari".

Kako bi dokazao istinitost postavke po kojoj modalitet suda potječe od predmetnog značenja i objektivnog smisla Focht na primjeru negacije problematičkog suda pokazuje da valjana negacija proizlazi iz vezanosti uz predikat suda, a ne uz kopulu koja uzrokuje promjenu modalnog roda prilikom same negacije. Tako primjerice za negaciju problematičkog suda "To može biti" nije ispravan oblik "To ne može biti", jer time problematički sud prelazi u apodiktički, nego oblik "To može ne-biti" čime negativni problematički sud postaje limitativni sud. Prelaženje suda u drugi modalni rod proizvodi po Fochtu kontradiktornost umjesto kontrarnosti čime se kriterij ispravnosti suda pomiče s predmetnog značenja (predikata) na negaciju bitka (kopulu). Međutim, kao što "negacija mogućnosti nije negativni problematički sud, već takav sud govori o mogućnosti nebitka, tako i negativni apodiktički sud nije negacija nužnosti, već govori o nužnosti nebitka, ili o nužnosti da se nešto desi"[333].

Iz postavke o neupitnoj povezanosti modaliteta suda − preko predikata – s idealnim sadržajem suda, Focht po jednoj strani dovodi u svojevrsni odnos logiku i ontologiju[334], a po

---

[331] Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 51: "Umjesto gole neprotivurječnosti suda treba uzeti u obzir njegovu predmetnu intenciju i modalitet suda shvatiti kao suđenje o modalitetu predmeta.".

[332] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 55. Na istom mjestu Focht opisuje i pojam sadržajne logike. Usp. nav. mj.: "Ovaj predmetni sadržaj, odn. značenje riječi, upućuje, pak, na realne objekte, predmete. Sadržajna logika se ne bavi ovim realnim objektima: u protivnom morala bi obuhvatiti sveukupnost moguće predmetnosti. Ali ona mora uzimati u obzir da se značenje dato jezičnim izrazom odnosi na realne objekte i predmete ili na odnose među njima.".

[333] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 60.

[334] Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 67: "Husserl veže modalitet suda uz smisao, značenje, idealni sadržaj suda, i ovo njegovo 'apofantičko' tumačenje

drugoj strani predmetno značenje suda određuje kao pretpostavku međuodnosa kategorija modaliteta sa ostalim formalno-logičkim kategorijama.[335] No, ipak, ne treba zaboraviti da i logički smisao modaliteta, kao uostalom i svaki drugi smisao modaliteta (osim u kontekstu umjetnosti), proizlaze u konačnici iz temeljne ljudske ograničenosti u spoznavanju.[336]

---

jedino je ispravno. Svakako se prema idealnom sadržaju sudovi modalno diferenciraju, no, treba dodati da se baš preko tog sadržaja logika veže uz ontologiju.".

[335] Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 69: "Samo zahvaljujući svom predmetnom značenju sudovi po modalitetu stupaju u određene veze s formama po kvalitetu, kvantitetu i relaciji.".

[336] Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost − Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 68: "Kao što su kategorije modaliteta proizašle iz ograničenosti spoznavanja na parcijalno dato, tako i modalitet suda počiva na partikularnosti sadržaja koji isijecamo iz cjeline.". Usp. također I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 89: "Ne znamo što je prije i poslije naše povijesti, pa ni unutar nje; ne znamo šta je ispred i iza, iznad i ispod, s onu stranu našeg životnog kruga. Ukratko, nemamo pregled nad cjelinom realiteta, pa prema tome nemamo uvid ni u sile koje regiraju našom parcelom, tako trudno obrađivanom.". Ograničenost u spoznavanju ne treba u cijelosti poistovjetiti sa kategorijama modalnosti, nego prvenstveno s našim egzistencijalno-utilitarnim interesima, tj. imanentnom ljudskom potrebom za samoodržanjem. H. Bergson, primjerice, potrebu za samoodržanjem izravno povezuje s nastankom inteligencije kao opažajno-predodžbenim mehanizmom odnosno oruđem ljudskog opstanka. Inteligencija po Bergsonu "jasno predočava samo diskontinuirano", tj. "samo nepokretnost", te je izvorno upućena na "anorgansku čvrstinu" i spoznaju odnosa, dok je instinkt upućen na *ono organsko* i spoznaju stvari. Usp. H. Bergson, *Stvaralačka evolucija*, 66: "Inteligencija nije uopće sazdana da bi mislila *evoluciju*, u pravom smislu riječi, to jest kontinuitet promjene koji bi bio čista pokretnost. (…) Recimo samo da inteligencija predočava postojanje kao niz *stanja*, od kojih je svako homogeno sa samim sobom te se uslijed toga ne mijenja. Čim nam je pozornost skrenuta na unutrašnju promjenu jednoga od tih stanja, brzo ga raščlanjujemo na drugi slijed stanja, koja sjedinjena čine njegovu unutrašnju modifikaciju. Ili će od ovih novih stanja svako opet biti nepromjenjivo, ili se pak njihova unutrašnja promjena, dođe li do nas, odmah razlaže na novi niz nepromjenjivih stanja, te tako u beskonačnost.".

3.2.2. Kategorije modaliteta u kontekstu umjetnosti

Ako, po jednoj strani, kategorije modaliteta u primjeni na *bitak po sebi* odista i imaju isključivo gnoseološki smisao, onda po drugoj strani tek u području umjetnosti "postaju adekvatne i dobijaju prvorazredan ontološki značaj"[337], jer "u umjetnosti nema sila koje bi djelovale izvan čovjeka i time ismijale njegove kategorije modaliteta"[338]. U umjetnosti, kako primijećuje Focht, čovjek postaje "prvi uzrok". U razlici spram konstitutivne analize estetskog predmeta, koja razotkriva strukturne momente odnosno pokazuje kojem rodu bića umjetnost pripada, modalnom se analizom ukazuje na ono specifično bića umjetnosti te time i pomaže u nastojanjima oko otkrivanja tajne umjetnosti. Štoviše, moglo bi se reći da je osnovna razlika između realnih i umjetničkih bića upravo u specifičnoj modalnosti potonjih.[339] Stoga i Hartmann prilikom određenja načina bitka estetskog predmeta govori o izdignutosti (*Herausgehobensein*) i izdvojenosti (*Enthobensein*) umjetničkih djela iz stvarnosti.

Tako primjerice nužnost, kao neumjetnički modalitet, neminovno ima subjektivni, gnoseološki karakter, jer prvenstveno proizlazi iz spoznajne ograničenosti spram bitka po sebi, odnosno spoznajne nemoći spram pitanja prvog uzroka. Međutim, u području umjetnosti nužnost ima objektivni, ontološki karakter, jer je "prvi uzrok unutar jednog djela sam čovjek postavio"[340]. Isto tako i kategorija mogućnosti kao neumjetnički modalitet ima gnoseološki

---

[337] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 91.

[338] Isto. U nastavku ove misli Focht nabraja i kratko opisuje sve modalitete umjetnosti, pa je tako primjerice sustvarnost takav 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, stoga jer je upravo ovakvo određenje modaliteta sustvarnosti blisko i Hegelovu poimanju razlike između umjetničkog djela i ostalih "izvanjskih pojava prirode". Usp. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, str. 48: "Das natürlich Lebendige ist nach innen und außen eine zweckmäßig bis in alle kleinsten Teile ausgeführte 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.". U hrv. prijevodu G.W.F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 26: "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.".

[339] Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 100: "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 sa trećeg kata.". Usp. također I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 92−93: "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.".

[340] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 91.

karakter, odnosno mogućnost je "izraz ograničenosti" spram našega "svijeta života", dočim u umjetnosti mogućnost također ima ontološki karakter (npr. mogućnosti nekog pjesnika ili slikara). Odnos kontrarnosti gnoseološko/izvanumjetničko – ontološko/umjetničko vrijedi, dakako, za sve kategorije modaliteta.

No, to ujedno ne znači da u umjetnosti vlada puka subjektivna samovolja estetskog subjekta (*u umjetnosti je sve moguće*), a da u stvarnosti dolazi do sužavanja mogućnosti i uvećanja nužnosti. Valja imati u vidu da je odnos idealnih i realnih mogućnosti s obzirom na "ljudsku" stvarnost relativan, tj. uvjetovan ograničenim poznavanjem realitetâ koji izlaze izvan našega vidokruga, pa bi stoga upravo za stvarnost mogla vrijediti tvrdnja da je u njoj "sve moguće". To naravno nije u proturječju s Fochtovom postavkom o stvarnosti kao sferi nužnosti, a koja se nužnost i očituje kao pojava konkretnih bića, tj. kao realizacija individualnih realnih mogućnosti. Nadalje, iz ontologijske perspektive nije primjereno govoriti o postojanju "polubića" ili "mogućeg bića", nego samo o biću ili nebiću zato jer, načelno gledano, sve modalne odredbe proizlaze iz našeg neznanja o biću. Činjenica da pojavljivanju bića u "našoj stvarnosti" prethodi sužavanje mogućnosti na samo jednu realnu mogućnost, ne može se kao opća zakonitost preslikati na biće po sebi, tj. na realitet koji nadilazi "našu stvarnost". Drugim riječima, stvarnost je gnoseološka kategorija te predstavlja tek "isječak realiteta" u kojemu kao "nedovoljno poznatom, sve je 'moguće', dok u umjetnosti, gdje su već postavljene koordinate i kad su već izabrane premise, mogući su samo određeni nastavci i povući se moraju samo određeni zaključci"[341]. Time Focht određuje transcendentalne ("duhovno bogatstvo umjetnika") i transcendentne (sfera idealnih mogućnosti) mogućnosti umjetnosti, ali ujedno pokazuje da su i umjetnost i stvarnost podređeni čimbenicima koji su "izvan ljudskog domašaja". Može se reći da je sav tzv. *bitak za nas* okružen, tj. "uvjetovan", jednim totalitetom koji je kao totalitet načelno nedostupan našim diskurzivnim spoznajnim moćima ("metafizika kao problem spoznaje").

Premda u umjetnosti kategorije modaliteta imaju neupitan ontološki značaj one su, upravo zbog uvjetovanosti vlastitim apriornim, transcendentnim momentom, u konačnici ipak "spoznajna stvar", jer se "ne mogu primijeniti ni na što što u potpunosti ne ovisi o ljudskom djelu i pretapanju 'stvari po sebi' u 'stvari za nas'"[342]. Ali, s druge strane u uvjetovanosti (i ovisnosti) umjetnosti onim transcendentalnim, idealnim i leži osnovna razlika između stvarnosti i umjetnosti, jer "po sadržajima ih ne možemo razlikovati, i slojeve koje nam konstitutivna analiza otkriva (fizikalni, organski, vitalni, psihički, moralni, idejni) nalazimo i

[341] Isto.
[342] Isto, str. 92.

izvan umjetničkog kruga, u kamenju, biljkama, životinjama, društvu i naučnim ustanovama"[343]. Tako nam se u okvirima modalne problematike, odnosno na pozadini razlikovanja idealnog i realnog momenta umjetnosti, ponovno javlja i pitanje ontološkog statusa umjetnosti koje Focht formulira na sljedeći način: "Postoji li umjetnost izvan djela?"[344].

Osim prethodno opisanog realno-idealnog (život-umjetnost) smjera razlikovanja umjetničkih i izvanumjetničkih modaliteta Focht upozorava na to da postoje i druge razine na kojima dolazi do mijenjanja, pa i intermodalnog miješanja, različitih modaliteta. Tako primjerice i u okvirima jedne umjetničke vrste, a s obzirom na strukturu i ostvarenost estetskog predmeta, mogu postojati modalno različita djela (npr. jasno je da realistički portreti V. Karasa nemaju isti modus postojanja kao apstraktno-ekspresionističke kompozicije E. Murtića ili apstraktno-geometrijske kompozicije A. Srneca), nadalje, do miješanja i promjena modaliteta dolazi također i unutar konkretnog umjetničkog djela (npr. neki Mozartov koncert na jedan način postoji u vlastitoj partituri, a sasvim na drugi u izvedbi ili u unutrašnjem sluhu slušaoca). K tomu, ne treba zaboraviti da modalitet postojanja umjetničkog djela nije isti niti s obzirom na realni vremenski moment (vlastita povijesnost), jer nije isto postojanje djela u vremenu u kojemu je djelo nastalo i njegovo postojanje u sadašnjosti. Pored toga modaliteti se mijenjaju i u pogledu receptivnog (npr. prijelaz iz jednog plana estetskog predmeta u drugi) i produktivnog (npr. konkretizacija umjetničke ideje) estetskog akta.

Međutim, Focht primijećuje da se modalna problematika ne iscrpljuje samo kroz ontološke aspekte umjetničkog djela, nego da je također potrebno propitati u "kojem modusu postoji njegova istina i njegova vrednota"[345]. Na gnoseološku i aksiološku modalnu problematiku u umjetnosti osvrtat ćemo se usputno na drugim mjestima, ali za sada je dovoljno samo naznačiti da Focht istini i vrednoti umjetničkog djela pridaje transcendentni karakter, odnosno smatra da se modusi postojanja istine i vrednote ne moraju nužno poklapati s "ontičkim statusom umjetničkog djela". Tako *intencionalnu* istinitost djela načelno treba povezivati s predmetno-prikazivačkim planom, jer on govori o nečemu izvan djela, pa se može reći da je intencionalna istina transcendentna, tj. da postoji u modalitetu nestvarnosti. S druge strane, *interna* istinitost djela nije transcendentna nego je imanentna djelu, jer je utemeljena u njegovom biću odnosno "originalitetu i neponovljivosti" (*fenomenološko-eidetski singularitet*); drugim riječima, interna istina postoji u modalitetu stvarnosti. Ali, prava

[343] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 92.
[344] I. Focht, *Modalitet umjetnosti*, str. 343.Vidi također bilj. 55. i 125.
[345] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 94.

se poteškoća javlja tek onda kada se zapitamo koji je modalitet istinitosti primjerice Krležinih *Balada Petrice Kerempuha* kao konkretnog umjetničkog djela koje u sebi sadržava i internu i intencionalnu istinu. Kazano unaprijed, modalitet istinitosti konkretnog umjetničkog djela je *sustvarnost*.

Sukladno gnoseološkoj modalnoj problematici Focht prilazi i pitanjima modusa postojanja vrednota u umjetničkom djelu. Kako se kriteriji vrijednosti djela ne nalaze u subjektivnoj svijesti, nego u "objektivnim idealitetima", vrijednost je na neki način imanentna djelu, jer proizlazi iz strukture djela (autonomnost umjetničkih vrednota). Ali vrijednosti ujedno i transcendiraju u estetski subjekt te samim time ukidaju svoju autonomnost, jer "nešto može biti vrijedno samo za nekoga"[346]. Naspram pojma istine umjetničkog djela koji se veže uz modus umjetničke (su)stvarnosti, pojam umjetničke vrijednosti za Fochta je "nešto najdifuznije i najsablasnije što se može zamisliti"[347], s obzirom da se vrijednosti istodobno nalaze i ne nalaze kako u djelu, tako i u estetskom subjektu. Drugim riječima, vrijednosti proizlaze iz strukture djela ali se ne poklapaju sa samom strukturom već su svojevrsni izraz objektivnih idealiteta, a ovaj izraz postaje stvaran tek u mogućem subjektivnom estetskom doživljaju. Po Fochtu, dakle, umjetničke vrijednosti egzistiraju u modusu *moguće stvarnosti* (sumogućnost – sunužnost) kao jednom modalitetu u kojemu su spojeni mogućnost i stvarnost na način međusobnog uvjetovanja, odnosno u kojemu vrijednost "po svom pojmu mora 'računati' na mogući subjekt"[348]. No, sve navedene aspekte (ontološki, gnoseološki i aksiološki) modalne problematike neizravno ćemo spomenuti i prilikom obrade Fochtovih modalnih odredbi umjetnosti, ali prethodno je potrebno posebno se osvrnuti i na njegova shvaćanja o idealnom karakteru umjetnosti.

---

[346] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 95. Bitnu relativnost, tj. ovisnost, estetskih vrijednosti od subjekta kao živog duha (osobnog ili objektivnog) konstatira i Hartmann. Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 335: "Živi duh je, naprotiv, kao treći član (zakona objektivacije, op. T.Š.) općenito bitan za estetsku vrijednost, jer ta vrijednost uvijek pripada nekoj stvari samo 'za nekoga', a ne po sebi i bez obzira na promatralački subjekt.".

[347] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 95. Neodređenost umjetničkih vrijednosti i za Hartmanna predstavlja jednu načelnu teškoću i prepreku prilikom njihove moguće analize. Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 9: "Ako se kritički dogleda svaka metafizika umjetnosti, onda još uvijek preostaju tri druga puta. Između njih je analiza vrijednosti u najtežem položaju, jer su estetske vrijednosti, konkretno shvaćene, visoko individualizirane te se svaka njihova podjela prema rodovima i vrstama tiče samo određenih izvanjskih strana.".

[348] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 95. Fochtova modalna odredba umjetničkih vrijednosti predstavlja osebujnu sintezu Hartmannovog shvaćanja estetske vrijednosti kao "vrijednosti samog pojavljivanja" i Ingardenovog razlikovanja dvije kategorije vrijednosti, a to su: relativne (umjetničke) i apsolutne (estetske) vrijednosti. Vidi R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, str. 244 i dalje. Pri tome treba primijetiti da je Focht svakako bliži Ingardenu, ali s tom razlikom što previše ne naglašava ontičku razliku umjetničkog djela i estetskog predmeta, nego problematiku vrednota u umjetnosti, po jednoj strani, pokušava sagledavati iz perspektive modalnosti umjetnosti, a po drugoj s obzirom na objektivne idealitete.

Ako su puka stvarnost i umjetnička stvarnost odista proizvodi čovjeka kao "mjerila onoga što jest da jest", onda se, kako smo već napomenuli, osnovna razlika između te dvije umjetne stvarnosti tiče idealitetnog karaktera umjetnosti. Time se nadalje pretpostavlja postojanje svojevrsne proporcionalnosti između, po jednoj strani utjecaja stvarnosti na konkretizaciju idealnih mogućnosti, a po drugoj utjecaja estetskog subjekta na konkretizaciju idealnih mogućnosti umjetnosti. Puka stvarnost je dakle podložna slučajnostima, dočim bi u umjetničkoj stvarnosti trebala prevladavati nužnost. Vrijednost umjetničkog djela ovisna je stoga, po Fochtu, o "vjerodostojnosti čovjeka da bude 'mjerilo onoga što jeste da jeste'"[349] odnosno o stupnju dosljednosti u izvođenju konsekvencija iz izabranih idealnih mogućnosti.

Kako Focht načelno zastupa misao o idealnom karakteru umjetnosti, onda, sukladno tome, na prethodno nabačeno pitanje o postojanju umjetnosti izvan djela moramo dati pozitivan odgovor.[350] No, stav da umjetnost u svome idealitetu postoji po sebi (izvan djela) zahtijeva prethodni odmak od antropocentrizma i s njime vezanog gnoseologizma. S obzirom da su i kategorije modaliteta, ionako, "pomoćne gnoseološke kategorije" pojavljuje se metodička poteškoća oko toga kako uopće prići umjetnosti po sebi. Focht smatra da je nadilaženje antropocentrizma, odnosno izvanjskog pojmovno-kategorijalnog pristupa stvarima, omogućila fenomenološka misao o intuitivnoj spoznaji objektiviteta (zrenje bîti – *Wesensschau*). Intuitivna spoznaja ili zrenje bîti nije, po Fochtu, ništa drugo do li shvaćanje fenomena "iznutra". Ovdje valja imati na umu da se fenomenologijsko razumijevanje "fenomena" uspostavlja na pozadini pretpostavke o prvenstvu doživljaja ili zamjedbe nad onim pojmovno-logičkim. Iz toga nadalje proizlazi i neophodnost isključenja svega "prirodnog" (fenomenologijska redukcija) pomoću metode koju Husserl naziva *metoda stavljanja u zagrade* čime se zadobiva čista ili transcendentalna svijest o nekom pojedinačnom fenomenu.[351] Nasuprot znanstvenom pristupu stvarima stoji, po Husserlu,

---

[349] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 96. Usp. također I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 81: "Kompozitor mora jedino slušati diktat motiva i iz njega izvući, razastrti, razmotati sve što je u naborima podanka latentno sadržano – sve što je *in nuce već dato*. Otud dobar muzičar ne izmišlja zakone, nego ih uviđa: ne smije dodati ništa što u prirodi motiva nije već sadržano, što organski iz njega ne izrasta.".

[350] Usp. I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 77−78: "Jednako tako, mi *moramo* pretpostaviti i postojanje *muzike* po *sebi* – kao nešto neovisno o našoj svijesti – jer da to ne činimo mi ne bismo nikada stekli garanciju da se bavimo samim realitetom i nečim što ima svoje objektivno ležište, nego, možda, vlastitim fikcijama i projekcijama. Kad ne bi bilo muzike po sebi, tj. muzičkog bića neovisnog o svijesti, ne bi bilo ni muzike za nas, tj. doživljaja muzike.". Vidi također i bilj. 120.

[351] Usp. E. Husserl, *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*, str. 68: "*Izvan akcije stavljamo generalnu tezu koja je pripadna bîti prirodnoga stava*, u zagrade stavljamo svakoga i sve što ih obuhvaća u ontičkom pogledu: *dakle, izvan akcije stavljamo taj cjelokupni prirodni svijet* koji je stalno 'za nas tu', 'postojeći', i koji će i dalje biti tu kao svijesti primjerena 'zbiljnost', čak i kada nam predstoji da ga stavimo u zagrade.". Vidi također bilj. 124. Usp. također I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 99: "Tako se redukcijom odbacuje ne samo

fenomenologija kao "deskriptivna znanost o bîtima", koja uzima u obzir "tekući" karakter svijesti (*Erlebnistrom*), tj. zamjedbe.[352] Stoga je za fenomenologiju deduktivna metoda načelno neprimjerena, jer ona polazi od same stvari odnosno od njezina načina danosti u svijesti. Međutim, ako se stvar u svojoj konkretnosti ili eidetskoj singularnosti i ne može pojmovno odrediti, onda nam tek zrenje bîti te stvari kao uzdizanje do eidetske svijesti omogućava pojmovno fiksiranje i ekspliciranje odnosno pojmovno određenje fenomena.[353] "Nepojmovnost" zamjedbe odnosno zrenja ne znači da prigodom zamjećivanja stvari dolazi do njene zamjene sa slikovitom ili simboličkom predodžbom. Za Husserla nema govora o tomu da nam se u zamjedbi umjesto stvari pojavljuje njena slika, simbol ili znak, jer zamjedba "zahvaća sebstvo u njegovoj tjelesnoj sadašnjosti"[354].

Ako prihvatimo, ovdje u grubim crtama opisanu, fenomenološku shemu "mehanizma" spoznavanja po kojoj je zamjećivanje zamjedba i zrenje same stvari kao eidetskog singulariteta, onda nam se i po toj strani dodatno rasvjetljuje Fochtov ontološki monizam (ujednost bića i bîti), ali i gnoseološki dualizam (antropomorfni razdvoj između zamjedbe bića i pojmovnog "doživljaja" transcendentne bîti). Primjena fenomenološke metode u umjetnosti znači da se zrenje bîti estetskog predmeta odnosi na "*samu umjetnost* u njenoj ovostranoj pojavi"[355], a ne na nešto što bi u njoj samoj moglo bilo prisutno kao idealno, pa se time fenomenološka metoda intuicije ispostavlja kao metoda nadilaženja gnoseološkog dualizma.

Ali, zbog specifičnosti umjetničkog bića upravo je konkretnost ili stvarnost onaj modus koji je za umjetnost, na neki način, najmanje primjeren. Tako se već i svojim materijalno-fizikalnim planom umjetnost razlikuje, tj. izdvaja, od stvarnosti, pa je primjerice ton naspram prirodnih zvukova i šumova po sebi nešto neprirodno. S druge strane niti za predmetno-prikazivački plan umjetničkog djela nije presudno da li je njegova tema preuzeta iz stvarnosti ili je proizašla iz umjetničke fantazije, nego samo da li je u umjetničkom djelu konsekventno izvedena. Stoga je umjetnost kao *ovostrana pojava* za koju "materijalno-

---

sve psihološko, nego i historicističko, biografističko, sociološko i ideološko – sve što je odnosu na bit umjetnosti ono 'drugo'.".

[352] Usp. E. Husserl, *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*, str. 163: "Što se tiče fenomenologije, ona želi biti deskriptivni nauk o bîti transcendentalno čistih doživljaja u fenomenologijskom stavu, te svoje pravo ima u sebi poput svake deskriptivne discipline koja ne supstruira i idealizira. (…) Osebujnost svijesti uopće jest da je ona jedno fluktuiranje u različitim dimenzijama, tako da ne može biti nikakvog govora o pojmovno egzaktnom fiksiranju bilo kojih eidetskih konkretnosti i svih momenata koji ih neposredno konstituiraju.", Husserl, *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*, 2007, str. 163.

[353] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 99: "Kad fenomenolog želi otkriti 'suštinu fenomena', to znači da želi otkriti upravo ono što ga čini specifičnim i što ne omogućuje da se nečim drugim tumači.".

[354] E. Husserl, *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*, str. 94–95.

[355] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 100.

osjetilni plan nije bitan, po svojoj prirodi idealna"[356]. S obzirom na idealni karakter umjetnosti Focht konstatira da ni "historicizam ne može zahvatiti suštinu umjetnosti, jer upravo ono što na umjetnosti prolazi i kroz historiju doživljava i može doživjeti mijene – nije bitno za umjetnički moment umjetnosti"[357].

Umjetnost, dakle, postoji izvan umjetničkog djela, ali ne kao idealni predmet prikazivanja, nego u smislu egzistencije u modalitetu mogućnosti odnosno kao jedan svijet umjetničkih objektivno-idealnih mogućnosti, ali i kao estetski predmet u pojedinačnoj svijesti (unutrašnjem sluhu, likovnoj viziji itd.).

Kako se fenomenologija bavi pojmom fenomena, tj. odnosom svijesti i onog fenomenalnog, razumljivo je da su fenomenološka istraživanja bila više upućena na analizu estetskog akta – što primijećuje i Hartmann u Uvodu svoje *Estetike* – a znatno manje na analizu estetskog predmeta. To naime proizlazi iz Husserlova fenomenološkog nauka po kojemu su stvari svojevrsne kontinuirane tjelesne pojavnosti koje se svijesti pojavljuju uvijek na drugačiji način. Ulazeći u proces zamjećivanja predmetni momenti stvari, po Husserlu, ulaze u jedan kontinuitet "osjenjivanja" (*Abschattung*) ili doživljavanja koju provodi svijest, te se time uopće i uspostavlja zamjedba kao svijest o jednoj i istoj stvari.[358] Stoga se objektivizam fenomenološke škole za Fochta i sastoji u tome da se subjektivni doživljaj "nadovezuje na objektivni štimung, na jedno obojenje i jednu atmosferu koja se jasno razlikuje od subjektivnog doživljaja"[359].

Premda i Hartmann umjetnost shvaća kao pojavljivanje duhovnog u materijalnom, pri čemu svojstvo indiferentnosti pojavljivanja predstavlja idealni karakter umjetnosti, on time ne odstupa od tzv. kritičkog realizma, jer ono duhovno koje se u umjetničkom djelu pojavljuje poima kao (irealni) intencionalni predmet. Može se ipak reći da Hartmann, ali i fenomenološka škola, umjetnosti pristupaju objektivistički. Razlika između Hartmanna i fenomenološke škole pojavljuje se na pozadini razlikovanja Hartmanovog realizma i fenomenološkog idealizma. Fenomenologija je u osnovi, ipak, jedan ontološki usmjeren idealizam koji se zasniva na stavu o prisustvu "ideja" u biću, odnosno o biću kao objektiviranom bitku ideja. Tako po Fochtu, primjerice, "fenomenološka estetika muzike

---

[356] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 102.
[357] Isto, str. 99.
[358] Usp. E. Husserl, *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*, str. 89: " *'Svestranoj' iskustvenoj svijesti o istoj stvari koja se kontinuirano jedinstveno potvrđuje u samoj sebi u bitnoj nužnosti pripada sistem kontinuiranih mnogostrukosti pojavljivanja i osjenjivanja, u kojima se u određenim kontinuitetima osjenjuju svi predmetni momenti koji padaju u zamjedbu s karakterom tjelesne samodanosti*.".
[359] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 101.

mora konsekventno dospjeti do platonizma"[360], dok je s druge strane za Hartmanna idealizam tek "ostatak stare metafizike". Fochtova ontologija umjetnosti uzimajući u obzir idealističke konsekvencije fenomenologije ne odbacuje time i važnost momenta materijalnog realiteta kao nosioca onog duhovnog ("nova ontologija").

Polazeći od djela ili estetskog predmeta, koji je polazna i završna točka estetskog akta, Focht nas usmjerava ka svijetu idealnih mogućnosti umjetnosti kao pretpostavki umjetničkog djela ali ujedno i kao najčišćeg modaliteta postojanja svake umjetnosti. No, potaknuti pitanjem o porijeklu objektivnih mogućnosti umjetnosti ovdje možemo nazrijeti i jednu dublju vezu idealiteta i realiteta, koja se očituje kao misao o ontološkoj prvotnosti primjerice glazbenih i likovnih *praformi*, te ujedno drugotnosti i pasličnosti idealnih umjetničkih mogućnosti. Fochtova filozofija umjetnosti, pored toga što kroz ontološki monizam sintetizira fenomenologiju i ontologiju na način da potvrđuje istovjetnost duha i materije (duhovno-metafizički plan estetskog predmeta poklapa se s pojmom umjetničke forme kao sintezom materijalnih elemenata), nastoji fenomen bića umjetnosti povezati i objasniti s cjelinom svijeta, tj. s bićem kozmosa. Ako je primjerice "porijeklo glazbe u kosmičkim sferama", onda je primjereni pristup glazbi jedna fenomenologijska redukcija od svega antropomorfnog te transcendencija (zrenje bîti) odnosno prepuštanje biću glazbe.[361] Time u estetskom subjektu dolazi do "neposrednog osjećanja srodnosti svog bića s cjelinom svijeta", pa se tako u okvirima umjetničke stvarnosti, odnosno u estetskom doživljaju svijeta, privremeno ukida spoznajna ograničenost spram svijeta kao cjeline.

Idealni bitak umjetnosti kao njezin najčišći modalitet ukazuje i na to da postoji sukladnost između modaliteta umjetničkog bića i vrednovanja njegova ontološkog statusa. Ta sukladnost ima jedan smisao u "fenomenološkim estetikama", a drugi primjerice u Platona. Prema poznatom mjestu iz Platonove X. knjige *Politeie* umjetnost kao oponašanje (*mimesis*) ima trećerazredni značaj odnosno, kako sam Platon navodi, naslikana slika ležaljke je tek slika slike ideje ležaljke (*Politeia* 597b-e). Drugačije kazano, umjetničke vrednote su sekundarne, "jer sve umjetnosti putuju zaobilazno preko stvarnosti do ideja, a tek kada bi one ideje direktno dale, mogle bi po Platonu imati samostalnu vrijednost"[362].

Fenomenologijski pristup problemu umjetničkih vrijednosti po Fochtu je "platonizam osobite vrste" stoga što, po jednoj strani zastupa misao o apriornom karakteru vrijednosti

---

[360] Isto, str. 103.
[361] Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 70: "Glazba niti ne odilazi, niti se vraća u svoj pravi element: ona u njemu uvijek jedino i prebiva. Transcendenciju moraju proći slušaoci, a ne glazba, mi moramo napustiti svoje sentimentalno, antropomorfno stajalište da bismo do glazbe uopće došli.".
[362] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 103−104.

(idealne mogućnosti umjetnosti), a po drugoj strani uzima kao činjenicu "da umjetnička vrednota ne može doći spolja i da je nema ako nije unutarnje zasnovana"[363]. Vrijednosti u umjetnosti su dakle samostalne, a ne izvedene kao kod Platona. Riječ je o svojevrsnom pretumačenju Platonovog objektivnog idealizma u objektivizam čiste svijesti, tj. o metodičkom pomaku od ideje na moment njezine pojavnosti. Može se općenito reći da za Platona vrednovanje bića i stvari proizlazi iz onog nadbićevnog, dok je u fenomenološkoj filozofijskoj tradiciji prisutno mišljenje da vrijednosti nastaju i nalaze se unutar samog bića.[364]

Kada primjerice Hanslick opisuje ono specifično glazbeno lijepo kao carstvo koje "nije od ovoga svijeta"[365], ili kad Busoni određuje glazbu kao "ahistorijsko jedinstvo" izraslo na pozadini "vječne harmonije" (*ewigen Harmonie*), onda su to tek osebujni "platoničko-fenomenološki" opisi idealnog aspekta bića umjetnosti.

---

[363] Isto, str 104.

[364] Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 344: "U svemu tome glavna stvar jest i ostaje: da estetska vrijednost nije vrijednost akta, nego vrijednost predmeta, dočim je ćudoredna vrijednost bitno vrijednost akta.". Usp. također R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, str. 245: "Estetska je vrijednost, naprotiv, konstituirana između raznolikih estetskih vrijednosnih kvaliteta te je apsolutna, i to u smislu da nije sredstvo za neku svrhu. (…) Ona je ujedno apsolutna i u drugom smislu, kao nešto sadržano u samom estetskom predmetu, što je pak neraskidivo povezano sa estetski vrijednim kvalitetama koje nalazimo u predmetu.".

[365] E. Hanslick, *O muzički lijepom*, str. 86.

3.2.2.1. Modalne odredbe fenomena umjetnosti

Pored mogućnosti, nužnosti, slučajnosti i stvarnosti i njihovih negacija kao kategorija modaliteta klasične ontologije Focht navodi još i sumogućnost, sunužnost i vjerojatnost, te potom i sustvarnost kao onu kategoriju koja je posebno značajna za umjetnost.[366] Pomoću prethodno pobrojanih kategorija Focht nastoji odrediti modalitete umjetnosti, tj. strukturu intermodalnih odnosa unutar umjetničkog djela.

1. Sustvarnost kao modalitet umjetničke stvarnosti

Pojam sustvarnosti (*Mitrealität*) u modalnu estetičku problematiku uvodi M. Bense određujući ga kao "ontološki korelat za estetičko stanje, koje je opisano pojmom ljepote"[367]. Bense sustvarnost shvaća kao modalitet koji je "nužno" vezan uz stvarnost odnosno materijalno-fizikalni moment umjetničkog djela, jer bitak estetskog predmeta ovisi od bitka umjetničkog djela.[368] Time se problematika postojanja umjetnosti postavlja u kontekst odnosa umjetnost – objektivna stvarnost, pa stoga postaje upitan i njezin idealni karakter, tj. postojanje umjetnosti po sebi. Iako je za Bensea ljepota moment po kojemu umjetničko djelo transcendira stvarnost[369] čime se ujedno u određenoj mjeri ukida i sama stvarnost (npr. nestvarnost prikazane teme), nitko odista ne može apodiktički tvrditi da Marinkovićev roman *Kiklop* ili Srnecova slika *Kompozicija T-5a* nisu postojali i kao estetski predmeti (prije prelaska u djelo) u svijesti umjetnika. Umjetničko djelo jest ili predstavlja jednu drugačiju umjetničku stvarnost u kojoj "na samim stvarima postaju vidljivi njihovi odnosi"[370], a naspram puke stvarnosti gdje unutrašnji odnosi nisu vidljivi. Može se stoga reći da je kod Bensea riječ o tomu da umjetnost – time što proizvodi umjetničku stvarnost – ujedno omogućava i spoznaju "smisla bića". Benseova estetika u konačnici je ipak, kako konstatira Focht, estetika koja počiva na "temeljima Hegelove estetike". Realno umjetničko djelo svojim

---

[366] Zanimljivo je da još u knjizi *Istina i biće umjetnosti* Focht ne navodi i slučajnost kao jednu od kategorija klasične ontologije. Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 114: "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.".

[367] M. Bense, *Estetika*, str. 23.

[368] Usp. M. Bense, *Estetika*, str. 22: "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.".

[369] Usp. M. Bense, *Estetika*, str. 23: "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.". Upravo zbog ovoga momenta transcendencije Benseova knjiga *Aesthetica (I)* iz 1954. i nosi podnaslov *Metafizička zapažanja o lijepom*.

[370] I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 117.

prisustvom u stvarnosti ne negira dakle stvarnost već transcendira stvarnost tako da ju preoblikuje (putem reprezentacije ili prezentacije stvari) u umjetnu stvarnost.[371]

Premda po Fochtu uvjetovanost umjetničke stvarnosti objektivnom stvarnošću ukazuje na to da je sustvarnošću određen "jedan intermodalni odnos", a ne modalitet umjetnosti po sebi, to nimalo ne umanjuje značaj modaliteta sustvarnosti kao modaliteta specifičnog za umjetnost. Tako, po osnovi odnosa umjetnost – objektivna stvarnost, Focht postavlja sljedeću modalnu odredbu umjetnosti: "*Umjetnost govori o nestvarnim stvarima, ali je sama u svojim proizvodima stvarna, pa prema tome sa objektivnom stvarnošću sustvarna*."[372].

2. Sunužnost kao modalitet umjetničke slobode

Sunužnost (*Konezessität*) i sumogućnost (*Kompossibilität*) kao modalne kategorije, kako navodi Bense, u filozofijski diskurs uvodi filozof i matematičar O. Becker. Za Fochta je smisao sunužnosti u tome "da dvije stvari moraju zajedno postojati, da su takve da se sa jednom nužno postavlja i druga, da se pretpostavljaju"[373]. Stoga kategorija sunužnosti, u idealnom pogledu, najviše odgovara prethodno opisanoj idealnosti umjetnosti odnosno modusu u kojemu umjetnost postoji po sebi. Ako za sustvarnost vrijedi da proizlazi iz odnosa nestvarnost-stvarnost, onda se za sunužnost može reći da nastaje na pozadini odnosa mogućnost-stvarnost.

Kako bi što bolje opisao karakter "umjetničkog carstva mogućnosti" Focht se poziva na pojmove idealne i realne mogućnosti koji su prisutni kod Aristotela. Tako je idealna ili "misliva" mogućnost ona mogućnost "koja leži u pojmu stvari"[374] (logička mogućnost), a realna mogućnost ili *dunamis* predstavlja onu "unutarnju, potencijalnu sklonost stvari"[375]

---

[371] Na osnovi razlikovanja dvije vrste (estetičkih) znakova estetskog predmeta kao znakova koji imaju funkciju reprezentacije ili prikaza objektivnog bića i znakova koji prezentiraju samo umjetničko biće, Bense razlikuje modernu od klasične umjetnosti. Tako je klasična umjetnost za Bensea, kako primijećuje Focht, "subjektivni odraz objektivne stvarnosti", dok je moderna umjetnost "objektivni odraz subjektivne stvarnosti". M. 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. Ovakvo određenje esencijalizma može se, izgleda, dovesti u vezu i s modalitetom sustvarnosti. Usp. M. Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, str. 21: "Ovdje se naturalizam dodiruje s *esencijalizmom* (idealizmom), s pravcem inače njemu suprotnim. Esencijalizam želi da umjetnosti osigura sadržaj i cilj koji bi prevazilazio običnu stvarnost.".

[372] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 107.

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

[374] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 107. Usp. Aristotel, *O pjesničkom umijeću (Cap. 9)*, str. 24: "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.". F. Marković navedeno mjesto kod Aristotela tumači kao razliku općeg i pojedinačnog. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav općenite estetike*, str. 94: "Zato i jest pjesničtvo od povjestničtva *filozofičnije* i *vrednije*, jer pjesničtvo više prikazuje ono, što je *općenito* (generično), a povjestnica *pojedinačno*.".

[375] Isto. Vidi također bilj. 300.

(forma kao *morphé*). S obzirom da obje mogućnosti po Fochtovom mišljenju nemaju ontološki, nego prvenstveno gnoseo-logički karakter, jasno je da samo umjetnost ima sposobnost objektivacije *mogućnosti* odnosno moć "da ono što je samo moguće prikaže stvarnim"[376]. Time se ujedno i potvrđuje ontološka funkcija umjetnosti kao slobodne stvaralačke djelatnosti.

Pored toga što područje idealnih mogućnosti omogućava slobodu u smislu izbora pojedinačnih mogućnosti, ono je također prožeto i osebujnom formalno-umjetničkom zakonitošću koja vlada između tih mogućnosti. Pred umjetnika se postavlja zahtjev za poštivanjem te zakonitosti odnosno zahtjev za poštivanjem kako unutrašnje logike idealnih mogućnosti (npr. idealne mogućnosti glazbe), tako i "unutarnjeg diktata" realnih mogućnosti "predmeta" (npr. mogućnosti intencionalnog književnog predmeta). Nepoštivanjem umjetničke zakonitosti po kojoj se mogućnosti "povezuju u jedan lanac nužnosti"[377] a sama izgradnja djela podliježe "osjetilnoj racionalnosti" kao unutrašnjoj logici i diktatu umjetničkih mogućnosti, postaje upitna umjetnička istinitost i vrijednost estetskog predmeta, tj. sama smisaonost proizvedenog djela.

Iako i sunužnost nastaje u intermodalnom odnosu mogućnosti i nužnosti s jedne strane i stvarnosti s druge strane, ova je modalna kategorija izuzetno značajna za objašnjenje fenomena umjetnosti, odnosno za shvaćanje načina objektivacije bića umjetnosti. Stoga Fochtova modalna odredba umjetnosti, s obzirom na kontekst umjetničke proizvodnje glasi: "*Umjetnost pretvara mogućnosti u stvarnost imanentnom nužnošću.*"[378].

---

[376] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 107.

[377] Isto, str. 108. Usp. također nav. mj.: "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.". Umjetničku zakonitost Kandinsky u svome djelu *O duhovnom u umjetnosti* naziva načelo unutarnje nužnosti (*das Prinzip der inneren Notwendigkeit*). Načelo unutarnje nužnosti temelji se na ideji o čvrstoj povezanosti duše i tijela, tj. stavu po kojemu harmonija boja, oblika i predmeta u slikarstvu počiva na "načelu svrhovitog doticanja ljudske duše". Drugim riječima, Kandinsky smatra da ovi slikarski elementi osim psiho-fizičkog djelovanja na čovjeka imaju funkcija umjetničkih sredstava kojima se umjetnik koristi u svrhu izazivanja specifičnog estetsko-umjetničkog doživljaja. No, za nas je ovdje važnije naglasiti upravo moment modalnosti odnosno sunužnosti kao međusobne uvjetovanosti dvije stvari. Usp. W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, str. 131–132: "Istodobno je ta sloboda i najveća nesloboda, jer sve mogućnosti između, unutar i izvan granica rastu iz istoga korijena: kategoričkog poziva *unutarnje nužnosti*.".

[378] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 107. Pored toga što načelo unutarnje nužnosti pretpostavlja čvrstu povezanost duše i tijela Kandinsky u svojim razmatranjima daje i ontološko objašnjenje nužnosti objektiviranja umjetnosti u vremeniti bitak. Usp W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, str. 86: "Neminovno samoizražavanje objektivnog je snaga koja je ovdje označena kao unutarnja nužnost i koja iz 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.".

3. Sumogućnost kao modalitet subjektivne ostvarenosti umjetnosti

Za razliku od prethodno navedenih modaliteta umjetnosti koji se, načelno gledano, nalaze u sferi odnosa estetski predmet (djelo) – objektivna stvarnost modalitet sumogućnosti govori o problemu dualističkog postojanja umjetnosti, tj. o idealnom i realnom postojanju umjetnosti s obzirom na njenu *ostvarenost* u estetskom subjektu. Tako primjerice Bachova Tokata u c-duru (BWV 564) prvenstveno postoji u partituri na idealan, paradigmatski način, ali ona također može postojati i u realnoj izvedbi ili u unutrašnjem sluhu (moguće je čak da se glazba jednokratno *ostvari* samo u svijesti kompozitora). S obzirom na pojam ostvarenosti može se dakle reći da nema načelne razlike između idealnog (npr. u unutrašnjem sluhu) i realnog način postojanja umjetničkog djela. Međutim, svaki prijelaz iz idealiteta u objektivnu stvarnost pretpostavlja moment interpretacije od strane estetskog subjekta. Upućenost na interpretaciju imanentna je naime umjetnosti kao moći objektivacije duha u biće, odnosno kao doživljaja toga bića u subjektu. Primjerena interpretacija po Fochtu je "objektivna interpretacija" kao interpretacija koja se u najvećoj mjeri drži idealnog vida umjetničkog djela (partitura, književni tekst, kompozicija slike). Kako "objektivna interpretacija ne donosi sa sobom *kvalitetno* ništa novo"[379] proizlazi da su moguće razlike između pojedinačnih umjetničkih konkretizacija djela ipak uvjetovane subjektivnošću interpretatora (ontički ustroj subjekta), a ne kompozicijom djela. Drugim riječima, upućenost umjetnosti na interpretaciju, a time posredno i na stvarnost, dovodi do "razapetosti" umjetnosti između mogućnosti idealnog, tj. istinskog i čistog postojanja, i postojanja koje se ostvaruje tek kao "odjek" u estetskom subjektu. Ovaj "odjek" umjetnosti u subjektu, posebice u modalitetima stvarnosti i slučajnosti, podliježe utjecaju raznih subjektivnih čimbenika (Focht, *Uvod u estetiku 1. izd.*, str. 38: "Zato je pravih primalaca toliko malo koliko i pravih umjetnika"). Stoga se subjektivnom, ali i objektivnom interpretacijom bitno uvjetuje ostvarenost konkretnog djela.

U razlici spram modaliteta sustvarnosti i sunužnosti koji su, čini se, implicitno vezani uz objektivaciju umjetnosti u stvarnosti, tek nam modalitet sumogućnosti otvara pogled na neka druga estetička pitanja. Pa tako nije više riječ samo o problematici postojanja umjetnosti izvan djela ili o specifičnosti postojanja umjetnosti u objektivnoj stvarnosti, nego i o odnosu između estetskog predmeta i receptivnog estetskog subjekta. Iz odnosa umjetnost – receptivni estetski subjekt, tj. konteksta subjektivne ostvarenosti umjetnosti, Focht izvodi i sljedeću modalnu odredbu: "*Umjetnost je data kao mogućnost, a da bi postala stvarnost, potrebno je da postoji mogući primalac*."[380].

[379] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 110.
[380] Isto, str. 111.

Ovdje također treba napomenuti da Focht razlikuje i modalitete ostvarenosti s obzirom na ***strukturu ili planove estetskog predmeta***, a koje ovdje nismo posebno obrađivali. Tako se modusi ostvarenosti estetskog predmeta dijele prema tome da li se radi o prikazivačkim ili neprikazivačkim umjetnostima. Kod prikazivačkih umjetnosti modus ostvarenosti (jedinstvo tri plana djela) umjetničkog djela proizlazi iz intermodalnih odnosa stvarnosti (prvi plan) i nestvarnosti (drugi plan), dočim u neprikazivačkim umjetnostima nema intermodalnog posredovanja već je jedinstvo neposredovano, odnosno treći je plan ***izravno*** ostvaren u prvom planu djela.

3.2.2.2. Značaj mogućnosti u ontologiji umjetnosti

Imajući u vidu kreativnu ontološku funkciju te ujedno i idealni karakter umjetnosti ne treba nas posebno čuditi Fochtovo isticanje važnosti Aristotela za estetičku modalnu problematiku. Shvaćanje ontološke funkcije umjetnosti u smislu izvođenja unutrašnjih određenja ili mogućnosti stvari u konkretno umjetničko djelo (*entelecheia*, *eidos*, *energeia*) odgovara, po Fochtovom mišljenju, Aristotelovom poimanju umjetnosti i to prvenstveno stoga jer Aristotel "ideju snosi i unosi u stvari"[381]. Međutim, Aristotelovo shvaćanje umjetnosti je ipak primjerenije za klasičnu umjetnost koja za svoju predmetnost uporište nalazi u stvarnosti.

Aristotelovu pojmu mimeze kao oponašanja i usavršavanja/dopunjavanja prirode sukladno idealnom uzoru[382] prethodi metafizička postavka o prisutnosti *eidosa* u stvarima (*in re*), odnosno Aristotelovo nastojanje da odnos općeg i pojedinačnog, s obzirom na stvarnost, objasni pomoću kategorija modaliteta.[383] Focht u velikoj mjeri prihvaća ustaljeno tumačenje temeljne razlike između Platona i Aristotela, po kojemu Platonov nauk polazi od pretpostavke da ideje postoje i prije stvari (*ante rem*) nasuprot Aristotelova naučavanja o postojanju ideja u samim stvarima (*in re*). *Eidos* ili *entelecheia* i nije drugo doli ono opće u pojedinačnom biću koje umjetnost može "sasvim" objektivirati, pa umjetnost po tome i jest dopunjavanje prirode.[384] Sukladno Aristotelovom realizmu, odnosno poimanju umjetnosti kao *prikazivanja* općeg, umjetnost može objektivirati određene vidove *eidosa* (pojma) tako da idealizira stvari

---

[381] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 111.

[382] Usp. R. Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, str. 63: " Njegova *μίμησις* nije ograničena na puko ponavljanje prirode ili ljudskih odnosa, nego je podjednako i popuna njihovih nedostataka prema njihovim idealnim uzorima.". Zanimljivo je da F. Marković ne odobrava pozivanje na *Fiziku* kako bi se pokazalo da umjetnost usavršava prirodu, nego smatra da Aristotel u *Fizici* pod usavršavanjem prirode misli na tehničko umijeće izrade oruđa. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 88: "Tuj Aristotel razumieva pod onom umjetnostju, koja usavršuje prirodu, samo onakove tehničke vještine ljudske, koje čovjeku pribavljaju razna orudja, štono ih sama priroda nije podala čovjeku.".

[383] Vidi bilj. 192, 228. i 229.

[384] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 112: "Entelehija uložena u pojedinačna bića, kao cilj njihov i pravi pojam, i nije ništa nego ono opće, pa tako, čineći to opće vidljivim na pojedinačnom, umjetnost entelehiju ostvaruje. (…) Sama entelehija i nije nego jedan unutarnji nagon za izvrtanjem u spoljašnost, u čulni oblik.". Usp. također I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 146–147: "A umjetničko djelo rješava i odgoneta, otjelotvoruje suštinu koja samim stvarima nije vidljiva. Za razliku od drugih ljudskih djela, recimo naučnih, umjetnička djela pokazuju ovu suštinu vidljivom, *čulno pristupačnom*. Suština stvari, istina o njima, nigdje u objektivnom svijetu nije realizirana: ona se realizira u umjetničkom djelu, prvi put u njemu dobija svoje biće.". Valja primijetiti da je kod Aristotela priroda ili *hule*, kao ontološka pretpostavka osjetilnih bivstava, zapravo podmet čije je osnovno svojstvo neuništivost i promjenjivost. Kada u *Metafizici*, primjerice u knjigama *Eta* i *Theta*, Aristotel tvar poistovjećuje s pojmom *dunamis* to zapravo znači da stvari u sebi sadržavaju i određene mogućnosti koje se nisu udjelovile. Stoga je i moguće da umjetnost nadopunjuje odnosno usavršava prirodu. Na jednom mjestu u *Lambda* knjizi *Metafizike* Aristotel govori o dvojnosti same *hule*. Usp. Aristotel, *Metafizika Λ.12, 1069b7–15*, str. 243–244: "Uz to, nešto ustrajava, dok protivnost ne ustrajava. Postoji dakle nešto treće mimo protivnosti, *tvar*. (…) Stoga je nužno da se mijenja tvar koja je umožna oboje.". Nadalje, Aristotelov realizam nije ujedno i neki isključivi materijalizam, odnosno nije riječ o tomu da Aristotel negira postojanje ideja nego o promjeni ontološkog statusa ideja u Aristotelovom misaonom sustavu. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 113: "Ako Platonovu ideju shvatimo kao ideal, tad je i Aristotel u izvjesnom pogledu platonist.".

prikazujući ih kao "moguće po vjerojatnosti ili nužnosti". Stoga je Aristotelu bliži Sofoklo koji prikazuje ljude kakvi bi trebali biti, od Euripida koji prikazuje ljude kakvi jesu. Pjesnik, po Aristotelu, u pjesničkom prikazivanju treba idealizirati svoje likove "kao što je i Homer prikazao dobrim Ahileja, koji je obrazac tvrdoglavosti (Aristotel, *O pjesničkom umijeću – Cap. 15*, str. 34)". Iz upućenosti umjetnosti na stvarnost (prirodu) proizlazi da je umjetnička proizvodnja i svojevrsno obogaćivanje te stvarnosti. Time Aristotel, može se reći, dodatno potvrđuje vlastitu postavku o ontološkom karakteru mogućnosti. Klasična umjetnost ostvaruje dakle idealne mogućnosti tako da "realne stvari uzima ozbiljno", tj. tako da se prilikom objektiviranja mogućnosti osvrće na stvarnost.

S obzirom da Focht kategorijama modaliteta ne pridaje ontološki smisao izuzetno je značajno da upravo umjetnost kroz svoja djela ostvaruje idealne (pojmovne) mogućnosti. U istoj mjeri u kojoj Aristotelovom nauku o mogućnosti i zbiljnosti ne priznaje ontološki karakter Focht ontološki karakter toga nauka priznaje u okvirima vlastite filozofije umjetnosti. Za razliku dakle od realnih mogućnosti koje su upućene na stvarnost idealne mogućnosti, kao uostalom i sama umjetnost, zapravo su "indiferentne u odnosu na realnost". Drugačije kazano, naspram realnog postojanja neke stvari njezin je pojam jedno "neobvezujuće" mnoštvo pomislivih mogućnosti. Pod pretpostavkom da su te pomislive mogućnosti i logički istinite (neproturječne pojmu same stvari) one su, ipak, tek izraz "nepoznavanja svih faktora koji su već opredijelili sudbinu svake stvari"[385]. Međutim, u razlici spram pojma umjetnost kako primijećuje Focht ima slobodu i moć po kojoj može "samom pojmu pridati realno postojanje"[386], tj. ostvariti sve one "realno neostvarive mogućnosti".

Moderna umjetnost, s druge strane, ovu moć prevođenja pojma u realnost nastoji osloboditi od svega prirodnog (predmetnog) želeći time omogućiti da se "napravi jedan korjeniti ontički zahvat"[387]. Ovaj se "ontički zahvat" očituje i kao potreba za konstruiranjem i proizvođenjem nove umjetničke stvarnosti u kojoj sve idealne mogućnosti mogu zadobiti realni bitak, i to naravno bez ikakve upućenosti na puku stvarnost. Nova umjetnička stvarnost predstavlja izraz težnje za čistim, smislenim bitkom, tj. za punom i neposredovanom objektivacijom istine bića.[388] Ravnodušnost spram puke stvarnosti, koja je naglašeno prisutna u modernoj umjetnosti, implicira i neophodnost ukidanja predmetno-prikazivačkog plana djela. Pojava apstraktnog slikarstva i atonalne glazbe neposredno svjedoče o tomu kako je

[385] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 114.
[386] Isto.
[387] Isto, str. 116.
[388] Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 24: "Umjetnost danas tako, bez prikazivanja predmeta, nastoji da duhu direktno pridadne njegovu objektivaciju u materiji.".

moderna umjetnost odustala od predstavljanja i prikazivanja. Moderna umjetnost, po Fochtu, ne prikazuje nikakav predmet, nego kao jedno posebno biće prvenstveno uspostavlja *raspoloženje* u estetskom subjektu.[389]

Preokret od usmjerenosti na refleksiju o predstavljenom predmetu prema izazivanju estetskog raspoloženja predstavlja osebujni filozofijsko-estetički zaokret koji je u konačnici možda potaknut i duhovno-povijesnim stanjem razdvoja subjektiviteta i objektiviteta. Drugim riječima, ako se pokazalo da je davanje prednosti čisto pojmovnom spoznavanju objektiviteta nad estetičkim spoznavanjem vodilo samo u još dublji razdvoj subjekta i objekta, onda je put estetskog, čuvstveno-afektivnog prepuštanja objektu možda upravo onaj način spoznaje koji omogućava uspostavu živog doživljaja jedinstva čovjeka i svijeta. Estetsko-umjetničko spoznavanje time postaje gnoseološka pretpostavka moguće refleksije o svijetu i mjestu čovjeka unutar njega ("estetičko-fenomenologijski obrat" u filozofiji). Tako se privremeno stavlja u zagrade i antropocentrična predmetna svijest, ali i spoznajna ograničenost spram objektiviteta.[390] Povijesna uloga umjetnosti u tome mogućem događanju mogla bi biti odlučujuća.

---

[389] Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 27: "Upravo tako, moderna umjetnost tek danas radi ono što je muzika oduvijek radila: stvara raspoloženje. Kao što je smiješno pitati se šta prikazuje jedan Mozartov gudački kvartet, tako je smiješno i pitati se šta predstavljaju Kleeovi magični kvadrati.". Ovdje moramo spomenuti umjetnički proboj koji je naš umjetnik A. Srnec napravio sa svojim luminoplastičkim objektima. Kod Srneca je riječ o svojevrsnom ukidanju klasičnog likovnog izričaja (statično slikarsko platno) preko igre čistim oblicima i bojama, odnosno preko konstruiranja raznovrsnih (geometrijskih) svjetlosnih oblika u prostoru. Luminoplastički objekti, već po sebi apstraktni, djeluju tako još neposrednije i čišće na subjekt, tj. oni na subjekt djeluju isključivo živom snagom koju čiste boje i oblici imaju po sebi. Kretanje u slučaju luminoplastike nije više samo stvar slikarske kompozicije, nego je prostorno te time i neposredno pristupačno estetskom doživljavanju. Drugačije kazano, Srnecovi luminoplastički objekti nadilaze granice slikarstva zato jer predstavljaju umjetničku stvarnost koja u sebi neposredno ujedinjuje ono prostorno ili slikarsko (oblik) i ono vremensko ili glazbeno (kretanje) u konkretnoj umjetničkoj tvorevini. Odmak od prirode i prirodnosti posebno je dramatičan, a i problematičan, u suvremenoj atonalnoj glazbi. Problematičnost je, po Fochtu, naime u tome što još nije iznađeno primjereno ontičko načelo izgradnje atonalnog glazbenog djela (vidi bilj. 157 i 289). Stoga postaje upitan i sam estetski doživljaj takvoga djela, tj. karakter raspoloženja koje atonalna glazba stvara u subjektu više je negativno nego pozitivno obojan. Atonalna glazba tako odvaja tonove i polutonove iz funkcionalnih melodijskih i harmonijskih veza, disonancu razdvaja od konsonance, a boju od melodijskih linija. Time tonovi, intervali, timbar i kromatika postaju funkcije po sebi samima. Na mjesto centralnog tona harmonije dolazi disonanca kao ontičko načelo izgradnje glazbenog djela. Međutim, načelo po kojemu se u atonalnoj glazbi disonanca ne razrješuje u konsonanci ne dovodi samo do gubitka teme (glazbenog sadržaja), nego i do dubljeg poremećaja u estetskoj recepciji. Izostanak tematskog jedinstva bitno narušava estetsko opažanje i doživljavanje, jer "utisak rascjepkanosti, rastrzanosti i rasula" atonalnog djela nimalo ne pogoduje retenciji (zadržavanje) i protenciji (predviđanje) kao osnovnim pretpostavkama glazbene estetske recepcije (kao dokaz toga dovoljno je poslušati primjerice Schönbergovo djelo *Tri komada za klavir*, op. 11 iz 1909) . Pored toga Focht primijećuje da pretvaranje u materijal koji su služili muzičkom izrazu publika osjeća kao emotivnu prazninu i dosadu. Drugim riječima, za atonalnu glazbu se može reći da nije estetski prijemčiva.

[390] Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 56: "Kako umjetnost teži da ponovo uspostavi praizvorno jedinstvo između čovjeka i svijeta, ona mora da se u prvoj fazi bori protiv negativuma, da se kritički odnosi prema svim kategorijama i predstavama koje je predmetna svijest izgradila kroz svoju historiju…". D. Pejović u jednom tekstu također primijećuje moment promjene u suvremenom mišljenju, i to s obzirom na odnos mišljenja i umjetnosti. Usp. D. Pejović, *Umjetnost i estetika*, str. 235: "Suvremena umjetnost u svojoj 'metafizikaciji' makar i na negativan način nadmašuje svoju prvotnu scijentističku ambiciju da budu neposredno

Polazeći od toga da se i umjetnost i metafizika bave mogućnostima – prva na poietički, druga na refleksivni način – može se reći da je umjetnost istinski realitet metafizike, a metafizika istinski idealitet umjetnosti. Nadalje, ako ontologija umjetnosti na svoje osnovno pitanje "Otkud to da postoji smisaono Nešto i otkud mogućnost da postoji besmisleno Ništa?" odgovara konstatacijom prema kojoj "stvar umjetnosti nije u pretpostavci, kao ni u konsekvencijama, ona je u kontinuiranom povlačenju (kao procesu) konsekvencija iz pretpostavke"[391], onda i metafizika na svoje temeljno pitanje kako to da postoji nešto, a ne naprotiv ništa, može pokušati odgovoriti na sličan način.

Ako je, naime, nebiće pretpostavka bića a biće konsekvencija nebića, onda je već u samome nebiću implicirana mogućnost bića, odnosno nebiću je biće imanentno. Zato niti biće, a niti nebiće nisu zasebni apstraktni odnosno transcendentni entiteti, nego jesu kao prožimajuće jedinstvo suprotnosti. Biću je sadržaj nebiće, a nebiću je forma biće, ali može biti i obratno. Nebiće nije samo ontološka "podloga" bića, nego i "unutrašnja zbiljnost" bića. Stoga, koliko je realno biće, toliko je realno i nebiće, a razlika u stupnju realnosti samo "za nas" ima karakter proporcionalnosti. Prvotno razdvajanje iskonske kozmičke jednote biće-nebiće (pojava bića kao svijeta) ujedno je i osebujno potiskivanje nebića, a ovo potiskivanje izaziva suprotnu težnju za potiskivanjem bića i krajnjim oslobođenjem onog nebićevnog od bićevnog (uspostava kaosa ili "jednote ne-svijeta"). "Početno stanje" ravnoteže (pozitivno jedinstvo) narušava dakle poriv bića za oslobođenjem od "iracionalnosti" nebića odnosno potreba za "samosviješću". "Potiskivanje", pak, kao prisiljavanje na prelaženje nebića u biće nije puki prijelaz iz mogućnosti u stvarnost već preokretanje nebića u biće. Ovo preokretanje ima karakter nužnosti, jer je očitovanje unutrašnje izvorne dvojnosti (svijesti i bića?) "objektivnog toka" kao "apsolutnog" realiteta koji je po sebi samome onkraj svrha a nije niti "prvi uzrok". Preokretanje kao dinamički moment odnosa bića i nebića jest nužnost i istina bivanja bića. Bivanje dakle ne ovisi, niti samo od bića, niti samo od nebića, već kao živi spoj ta dva momenta jest njihov odnos, koji nije ništa drugo doli "proces povlačenja konsekvencija iz pretpostavki". U bivanju kao procesu, naposljetku, niti nije moguće jednoznačno odrediti

---

filozofija. Današnje mišljenje više ne može da bude pojmovno-apstraktno, jer time ne može adekvatno opisati 'predio' o kojemu je riječ kao iskonu suvremenog zbivanja. I ona počinje govoriti slikama, usporedbama i 'čuvstveno' više ne može biti 'neutralna'. (…) Ako su estetika i metafizika umjetnosti za nas postale prošlost, onda, nasuprot Hegelu, *umjetnost sve više postaje budućnost*, ali time i mišljenje prestaje da bude samo filozofija.".

[391] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 118.

nebiće kao pretpostavku, uzrok ili biće kao konsekvenciju, učinak, zato jer i biće u određenom pogledu može biti pretpostavka nebića odnosno nebiće konsekvencija bića.[392]

Međutim, treba se upitati nismo li se prethodnim naznakama o meta-logičkom karakteru bića i nebića vratili zapravo u okrilje Hegelove panlogističke idealističke dijalektike? Valjalo bi stoga imati na umu da je tzv. nužnost *preokretanja*, ipak, jedno modalno-metafizičko tumačenje iskonskog prastanja, te da "objektivni tok" zapravo i nema neki specifičan smisao osim pridodanog antropomorfnog smisla. Možda upravo zato jedino umjetnost ima sposobnost i moć da proizvede istinski smislena bića, jer je samo u umjetnosti, kako zamijećuje Focht, "antropos uistinu centar i tvorac morfe".

[392] Odnos bića i nebića analogan je ovdje, u formalnom smislu, odnosu bitka i bivanja u mišljenju M. Cipre. Namjesto bitka kao nužnosti i bivanja kao navlastite mogućnosti bitka postavili smo "nužnost objektivnog toka" kao apsolutnog realiteta i preokretanje kao mogućnost bivanja. Usp. M. Cipra, *Metamorfoze metafizike*, str. 285: "Ukoliko uopće nešto bivajući jest, nužno je da bitak jest. Bitak je nužna pretpostavka bivanja, *bitak je nužnost bivanja.* Bivanje pak kao bivanje nije nužno, ono može i ne biti, *bivanje* nije nužnost bitka, već njegova *mogućnost.* Nužnost bitka je *iskonska nužnost* i svaka druga moguća nužnost izvire iz ove prapočetne nužnosti, bivanje je *iskonska mogućnost* i svaka druga mogućnost izvire iz ove mogućnosti bivanja.".

4. ESTETSKI AKT

4.1. Karakter estetskog akta

U prethodnom smo poglavlju preko pitanja o mogućnostima u umjetnosti dospjeli na sam prag problematike estetskog akta.[393] Blizina momenta modalnosti estetskog predmeta i sfere estetskog akta neupitna je već i stoga što, po Fochtovom mišljenju, same kategorije modaliteta načelno imaju gnoseologijski karakter. Cjelokupni sklop modalnih i intermodalnih odnosa u umjetničkim tvorevinama znatnim dijelom upravo i ovisi od konstitucije estetskog subjekta odnosno njegovih receptivnih i produktivnih sposobnosti, funkcija i stavova. S druge strane, estetički objektivizam, koji je Fochtovo metodsko polazište, polazi od primarnosti estetskog predmeta nad aktom odnosno smatra da je vrijednost akta bitno uvjetovana predmetom.[394]

Sukladno postavci po kojoj je estetski predmet mjerodavan za akt Focht konstatira da je predmet osebujno mjesto u kojemu se "smiruju" produktivni, ali i receptivni akt. Fochtova misao o predmetu kao svojevrsnoj svrsi ili pretpostavci akta nalazi se, dakle, nasuprot osnovne postavke idealističke estetike (npr. Kant, Schiller, Hegel) o predmetu kao sredstvu ispunjenja akta.

U povijesno-filozofijskom pogledu primjereno provedena idealistička estetika akta prvenstveno se nalazi u Kantovoj transcendentalnoj filozofiji. Kantova *Kritika rasudne snage* predstavlja stoga centralno djelo tzv. subjektivno-idealističke estetike. Ono što je presudno za Kantovu estetičku poziciju sastoji se u sljedećem: "Mi naime općenito možemo reći, bilo da se tiče prirodne ili umjetničke ljepote: *lijepo je ono, što se sviđa u samome prosuđivanju* (ne u

---

[393] Akt je ovdje *terminus technicus* koji je ostavljen stoga jer značenje pojma *akta* kao "razvijene zbiljnosti" obuhvaća više mogućih prijevoda. Tako se primjerice akt (od lat. *actus*) može prevesti i kao čin, radnja ili djelo. Akt kao čin, radnja ili djelo upućuje nas kako na ono praktičko, tako i na ono poietičko. Akt kao zrenje ima gnoseološki smisao. Drugim riječima, smisao termina *akt* usmjeren je više prema realnoj sferi, tj. prema stvarnosti i ozbiljenju u stvarnosti, nego prema idealnoj sferi spoznaje i onog spoznajnog. Međutim, već je sama sustvarnost kao modalitet umjetničkog djela na neki način nestvarna, a da i ne govorimo o modalitetima u kojima umjetnost postoji na idealan način odnosno modalitetima u kojima se estetski predmet ostvaruje unutar pojedinačne svijesti. Također, treba imati u vidu da se estetski akt podjednako sastoji od "teoretskog" i "poietičkog" momenta. Zbog svega navedenog najuputnije je koristiti ustaljeni termin koji pokriva sva navedena značenja, te barem na prvi pogled ne odvodi u isključivost praktičko-pragmatične sfere.

[394] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, 132: "Kako smo već prije utvrdili da je estetski predmet primaran i determinantan u odnosu na akt, kako se iz njegovih zakonitosti može i mora izvući i ocrtati i fiziognomija akta na njega usmjerenog, tako ćemo aktu posvetiti manje važnosti i prostora.". Usp. također R. Ingarden, *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, str. 11–12: "Estetski doživljaj počinje kada se na osnovi jednog opaženog ili posredstvom fantazije predstavljenog realnog predmeta očituje neki poseban kvalitet (obično kvalitet oblika), koji onoga što doživljava ne ostavlja hladnim, već ga prenosi u osebujno stanje uzbuđenja.". Hartmann, primjerice, u svojoj *Estetici*, problematici strukture estetskog akta posvećuje samo jedan odjeljak koji pak završava tekstom o Kantovom nauku o estetskom sviđanju. To nas naime i ne treba pretjerano čuditi s obzirom da njegova podjela estetskog predmeta na prednji ili realni plan i pozadinski ili irealni plan upravo zahtijeva oslanjanje na Kantov pojam suda ukusa. Vidi također bilj. 116.

osjetilnom osjećaju, niti s pomoću pojma)."[395]. Drugim riječima, ljepota se po Kantu ne nalazi u predmetu, nego prvenstveno proizlazi iz uporabe estetičke rasudne snage. Obnavljanje interesa za Kantov estetički nauk potaknula je upravo moderna bespredmetna umjetnost i njena upućenost na reflektivnost. Poticaj za taj interes dolazi izravno od Kanta koji preko razlikovanja slobodne ljepote (*pulchritudo vaga*) kao forme svršnosti (*Form der Zweckmäßigkeit*) predmeta i uvjetovane ljepote (*pulchritudo adhaerens*) predmeta čija je osobitost u tome da stoji pod pojmom neke posebne svrhe (*besondern Zwecks*), izdvaja neprikazivačke umjetnosti pridavajući im ujedno karakter slobodne ljepote.[396] Premda, primjerice, čisto instrumentalna glazba zaista ne predstavlja "ništa" te je u tome pogledu bespredmetna kriterij ljepote glazbenog djela u konačnici je ipak osjećanje estetičke ugode. Uzrok ugode, kao osjećaja koji se pojavljuje pri predodžbi nekog objekta, po Kantu je forma svršnosti predmeta odnosno jedinstvo uobrazilje s razumom (*Einheit der Einbildungskraft mit dem Verstande*) u samom subjektu. Ljepota je stoga rezultat prosuđivanja suda ukusa. Usprkos bliskosti fenomena suvremene umjetnosti (npr. u teoretskom pogledu i kao anestetika) i Kantovog nauka o sudu ukusa Focht će povodom Kanta primijetiti "ako umjetnost ne prikazuje samo objektivne predmete, njen predmet je ipak ono što a priori omogućuje svaku predmetnost, odnosno iskustvo"[397]. Kao potvrdu prethodne primjedbe, a iz koje proizlazi da sud ukusa nije dostatan spoznajni kriterij za fenomen moderne umjetnosti, treba se samo prisjetiti atonalne glazbe ili analitičkog kubizma i osjećaja neugode koji u nama izaziva recepcija takvih djela. Djela moderne umjetnosti ne moraju zapravo govoriti o ničemu, osim o sebi samima, tj. ako za nas i imaju smisao to ne znači da su ujedno i izraz ili odraz neke "više predmetnosti" (Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 39: "Ne smije se brkati predmet umjetničkog djela s umjetničkim djelom kao predmetom").

Nadalje, za Schillerovu estetičku poziciju može se reći da predstavlja svojevrsni prijelaz između subjektivno-idealističke estetike akta i objektivno-idealističke estetike predmeta.[398] Nastavljajući se na Kanta, Schiller konstatira da u čovjeku opstoje dva osnovna

---

[395] I. Kant, *Kritika rasudne snage*, str. 146. Usp. I. Kant, *Kritik der Urteiskraft*, str. 241. Vidi također bilj. 141.

[396] Usp. I. Kant, *Kritika rasudne snage*, str. 68: "Tako crteži á la grecque, lišće za obrube ili papirnate tapete itd. za sebe ne znače ništa; oni ništa ne predstavljaju, nikakav objekt pod određenim pojmom, pa su slobodne ljepote. I ono, što se u glazbi naziva fantaziranjem (bez teme), štoviše, cijela glazba bez teksta može se pribrojiti toj istoj vrsti.". Usp. I. Kant, *Kritik der Urteiskraft*, str. 146.

[397] I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 38. Vidi također bilj. 99.

[398] Od suvremenih estetičara koji su nastojali povezati estetiku akta i estetiku predmeta ovdje uvjetno možemo spomenuti B. Crocea. Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 29: "U sukobu mišljenja nije izostala ni misao o primjerenoj sintezi subjektivističkog i objektivističkog tumačenja. U nekom smislu ona se također nalazila u estetici 'izraza' kakvu je zastupao Benedetto Croce: nije akt izraz, nego predmet, ali njegovo izražavanje ne postoji po sebi, već 'za' spoznajni subjekt. Tako je i s ljepotom: nije opažaj lijep, ali ni umjetnička vještina, nego jedino predmet; samo ne uzet za sebe, već jedino za subjekt koji ga opaža s posebnom predanošću.". Nasuprot

nagona, a to su osjetilni nagon ili nagon za materijom – jer materija je promjena u vremenu, dok forma unosi zakonitost u ono promjenjivo – i nagon za formom. Iz osnovnih ljudskih nagona proizlaze i transcendentalni zahtjevi uma koji se postavljaju pred čovjeka, od kojih je jedan zahtjev za objektiviranjem idealiteta, a drugi zahtjev za idealizacijom realiteta (*12. Pismo o estetičkom odgoju čovjeka*). Međutim, nagoni za materijom i formom načelno i nisu, po Schilleru, suprotstavljeni nego su povezani, odnosno na neki način i ukinuti, u nagonu za igru (*Spieltrieb*). Stoga je za Schillera predmet nagona za igru *živi oblik* ili ljepota kao privid (*Schein*). Takvo Schillerovo određenje ljepote predstavlja osebujni odmak od Kanta ali u metodičkom pogledu i okretanje prema umjetničkom djelu, tj. onom izvanjskom, stvarovitom. Tako na jednom mjestu *Estetike* Hegel o Schilleru primijećuje sljedeće: "*Schilleru* se mora priznati velika zasluga da je probio Kantovu subjektivnost i apstrakciju mišljenja i odvažio se na pokušaj da nadilazeći ih promišlja jedinstvo i pomirenje te ih nastoji shvatiti kao ono istinito i umjetnički ih oblikovati."[399]. No, premda je Schillerovo pridavanje značaja estetskom predmetu (djelu) izuzetno važno njegova je estetika u osnovi ipak više estetika akta, jer umjetničko djelo uzima kao sredstvo izražavanja u estetskoj igri subjekta. Od ove estetičke pozicije preostaje jedan korak do objektivno-idealističke estetike predmeta i shvaćanja umjetničkog djela kao *prikaza* općeg u onom pojedinačnom odnosno poimanja ljepote kao osjetilnog sjajenja ideje.

Misao o bitnoj uvjetovanosti akta njegovim predmetom Focht preuzima iz fenomenologijske tradicije, ali pritom uvažava i Hartmannovu napomenu o tomu da su bitstva objekta zapravo prirodno dostupnija svijesti (*intentio recta*) od bitstva akta koja postaju dostupna tek putem refleksije na svijest o objektu (*intentio obliqutia*). Hartmann u *Estetici* sljedećim riječima opisuje predrasudu fenomenologije odnosno odmak od Husserlova zahtjeva za povratkom samim stvarima: "Bila je to predrasuda fenomenologije u njenom

---

Hartmannovoj karakterizaciji Crocea Focht misli da je njegova estetika zapravo estetika akta. Usp. I. Focht, *Šta je živo a šta mrtvo u Croceovoj estetici*, str. viii: "Croceova estetika je jedna tipična estetika akta, iako ne u onom psihologističkom značenju, kakvo u njoj pronalazi Vinko Vitezica. (…) Croceov 'izraz' ima, svakako, pored gnoseološkog i jedan ontološki aspekt, ali ga Croce iz tog aspekta nije shvatao i proučavao.".

[399] G.W.F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 54. O Schillerovom okretu, s obzirom na pojam ljepote, govori i F. Marković. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, 175: "Nagonu za igrom predmet je privid; po tom nagonu uživa duša svoj vlastiti tvor, naime onaj privid, te se igra njim, nesapeta ni krupnom tvarju, ni spoznajnimi oblici razuma.". D. Grlić konstatira da Schillerovi teorijski rezultati nisu posve istovjetni Kantovim. Usp. D. Grlić, *Estetika III: Smrt estetskog*, str. 47: "Ipak, Schillerov rezultat nije posve u duhu Kanta: ljepota je zajednički objekt oba nagona što smo ih spomenuli, a to znači isključivo objekt nagona za igrom.". Slična se zapažanja nalaze i u Gilbert-Kuhnovoj *Historiji estetike*. Usp. K.E. Gilbert i H. Kuhn, *Historija estetike*, str. 298: "U namjeri da tako revidira Kantovu doktrinu, on je u takozvanim *Pismima o ljepoti* predložio vlastitu definiciju: 'Ljepota je sloboda u pojavi.'. Ta definicija (i njena modifikacija u *Pismima o estetičkom odgoju*) predstavlja napredak u pravcu objektivnosti po tome što zamjenjuje simboličko ukazivanje pravim pojavljivanjem.".

početku da je akt neposredno dat. Još je dijelila imanentno filozofijske pretpostavke psihologizma i novokantovskog idealizma od kojih je potjecala i čije je grublje greške tek odbacila. Nedostajao je proboj koji je bio potreban u svim područjima stvarno najbližeg carstva danog, proboj u carstvo predmetnih fenomena. Stoga je i ovdje ostao neispunjen Husserlov svečani poziv 'natrag ka stvarima'."[400].

Kako smo prethodno napomenuli estetski akt se *smiruje* u predmetu. Štoviše, predmet, po Fochtu, ne samo da određuje akt nego ujedno *traži* i "primjeren odnos prema svom biću". Drugim riječima, estetski predmet kao "polazna i završna točka" estetskog akta predstavlja svojevrsni estetički kriterij kojim se subjekt mora rukovoditi kako bi ušao u odnos s djelom. Time se posredno ukazuje i na posebnu strukturiranost estetskog subjekta. Moć proizvođenja umjetničkog djela pretpostavlja stoga jednu specifičnu ontičku strukturu subjekta, ali i recepcija djela također pretpostavlja prisutnost određenih sposobnosti u subjektu. Focht dakle, u antropološkom pogledu, i individualne razlike u umjetničko-estetskim spoznajnim sposobnostima ne izvodi iz gnoseološke sfere, već ih tumači kao posljedicu ontičke strukture bića, tj. strukture svakog čovjeka ponaosob (Focht, *Uvod u estetiku 1. izd.*, str. 129: "Kao što samo umjetničko biće mora biti naročito strukturirano da bi bilo umjetničko, tako i ljudsko biće da bi to umjetničko shvatilo mora posjedovati određenu ontičku strukturu."). Tako je, primjerice, osobnosti svakog istinskog umjetnika imanentno upravo to da mogućnostima priznaje veću vrijednost od stvarnosti.[401]

Ako je dakle umjetničko djelo centar estetskog fenomena, onda na jednoj strani stoji primalac a na drugoj stvaralac ili umjetnik. Estetski subjekt može, po Fochtu, uspostaviti odnos s djelom/predmetom na četiri (ontološki, gnoseološki, esteticistički, psihološki) načina. Djelu se tako može prići ili kroz interes za prikazani predmet, ili u "bezinteresnom sviđanju" spram djela kao umjetničkog bića. Prvi način pristupa pretpostavlja postojanje interesa za objektivnu stvarnost (angažman) te ga se može nazvati "sociološko-psihološko-gnoseološkim putem", dočim je drugi način usmjeren na mogućnosti (igra) pa je primjereno nazvati ga "esteticističko-ontičko-estetski put". Nadalje, ontička struktura primaoca je dijelom transcendentalna odnosno prethodno ugođena (prirođena) za doživljavanje umjetničkog fenomena, a dijelom i empirijska stoga što se sposobnost doživljavanja umjetnosti može usavršavati. Slična shema može se primijeniti i na umjetnika, ali s tom razlikom da je umjetnik otvoren spram još jednog momenta koji prethodi umjetničkom fenomenu uopće;

[400] N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 31.
[401] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 124: "Pjesnik ne zaključuje od mogućnosti na stvarnost (na stvarnost, rekosmo, uopće ne računa), nego stvarnost svodi na mogućnost – ab esse ad posse.".

valja napomenuti i to da kod nekih umjetnika (npr. Mozart) empirijski moment u smislu životnog iskustva niti nije neophodan. Taj prethodni moment Focht opisuje kao "ontičko-estetsko žarište objektivno-idealnih mogućnosti", odnosno to su transcendentne, objektivno-idealne mogućnosti umjetnosti.

Iako smo umjetničko djelo uzeli u općenitom smislu, tj. bez razlikovanje prikazivačkih i neprikazivačkih umjetnosti, može se primijetiti da je pristup djelu koji zahtijeva angažman više vezan uz tzv. prikazivačke umjetnosti, dok je drugi pristup primjereniji tzv. neprikazivačkim umjetnostima. Međutim, kako se i u recepciji djela neprikazivačke umjetnosti može pojaviti angažirani pristup, tako nas primjerice već sam naslov apstraktne slike P. Kleea *Glavni i sporedni putevi* navodi na moguća predmetna značenja slike, tako je i djelima prikazivačkih umjetnosti (npr. prozna književnost) moguće pristupiti na estetistički način.[402]

Čisti estetski akt za Fochta je stanje u kojemu se subjekt predaje, prepušta ili usmjerava isključivo spram djela odnosno estetskog predmeta. Estetski akt u kojemu interes primjerice za socijalnu (npr. subjektivna zaokupljenost prvenstveno društvenim odnosima kao "osnovnom" idejom romana) i psihološku stvarnost (npr. Lisztova glazbena romantika), ili za neku umjetnosti izvanjsku svrhu (npr. konceptualna umjetnost kao izražavanje političkih, psihoanalitičkih, sociologijskih i drugih "istina", Wagnerova "glazbena drama"), prevladava nad estetističko-ontičkom mogućnošću odnosa spram estetskog predmeta, tj. idealnih mogućnosti umjetnosti, strogo gledano i "nije estetski akt".

---

[402] Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 62–63: "Tako Bergson smatra neophodnim da književnik među svoje riječi provede dinamiku i izvjestan ritam, kako bi postigao fluidnost podesnu da i prozu približi živosti intuicije. Same prepuštene sebi, riječi nisu to u stanju. Potrebna im je pomoć muzike, muzikalni moment ritma i tretiranje motiva kao tema za variranje. Klasične primjere ovdje nam ponovo pruža Proust, kad na primjer iz motiva 'šoljice čaja' izvlači čitav jedan svijet (u 'Putu k Swanu'), ili kad varira temu 'Albertina dok spava'.". Estetistički pristup proznom književnom djelu pretpostavlja prvenstveno jedan ontički odnos spram književnog djela, tj. prepuštanje djelovanju formalnih jezičnih odnosa unutar knjževnog teksta, čime se izaziva određeno duhovno i emotivno raspoloženje u subjektu. Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 81: "Dakle, objektni su i prema tome primarni u književnosti: glasovi, riječi i rečenice kao neposredno dato, kao i njihove relacije koje tvore sklopove, nizove, arhitektoniku djela – herbartovsku formu. (…) Herbartovska forma za razliku od one koja je nosilac značenja, izraz izvanknjiževnog svijeta u samom književnom svijetu, bez ikakve dvojbe je objektivna onako kako je to mislio Herbart. Ona se odnosi na riječi itd. u njihovu formalnom odnosu, a ne u intencionalnom, ne u odnosu prema njihovim značenjima.". Valja imati na umu da je pretpostavka estetičkog pristupa umjetničkom djelu njegova izgrađenost u smislu ontološke cjelovitosti. Ovdje se ponovno trebamo prisjetiti Fochtova tri plana estetskog predmeta, tj. opće strukture djela. Drugačije kazano, umjetnički i estetski vrijedno djelo bez obzira da li je prikazivačko ili neprikazivačko mora imati duhovno-metafizički plan. Kako je za Fochta ljepota estetska egzistencija onog duhovno-metafizičkog u umjetničkoj materiji, onda je takav pojam ljepote jednakovrijedan za prikazivačke i neprikazivačke umjetnosti. Fochtovo se poimanje ljepote stoga razlikuje od Hartmannovog razlikovanja "lijepog u pojavljivanju" i "formalno lijepog" (*Estetika*, pog. 18. c). Premda i Hartmann pronalazi čisto formalnu ljepotu u djelima prikazivačke umjetnosti, a "sadržajnu ljepotu" u neprikazivačkim umjetnostima, on ipak konstatira da te dvije ljepote imaju različita načela. Jasno je da takav stav proizlazi iz Hartmannove ideje o dvostrukoj (realno-irealna) strukturi estetskog predmeta.

S druge strane, estetističko-ontički akt se ispunjava "u izravnom aistetičnom dodiru"[403] sa sferom mogućnosti (formi) djela. Subjekt se prepušta estetskom predmetu te time dolazi do "izdvajanja" iz objektivne stvarnosti i uvlačenja u umjetničku stvarnost (sustvarnost). Uvučenost u umjetničku stvarnost predstavlja dimenziju u kojoj opća struktura djela omogućava jednu "ozbiljnu igru" s mogućnostima odnosno s umjetničkim formama (forma kao igra). Temeljna je dakle odlika čistog estetskog akta usmjerenost k idealnim mogućnostima. Iz ove temeljne usmjerenosti estetskog subjekta proizlazi i mogućnost razdvoja idealnog bitka umjetnosti i realnog umjetničkog djela, odnosno problematika modaliteta sumogućnosti ili interpretacije estetskog predmeta, ali i problematika umjetničke proizvodnje. Međutim, estetska igra nije ni proizvoljna, a ni samovoljna, nego je proces slobodnog podvrgavanja pravilima koja proizlaze iz odabranih idealnih mogućnosti, odnosno pravilima koja nameću same mogućnosti djela (sunužnost). Stoga je čovjek "bar dok traje igra" suveren[404]. U razlici spram objektivne stvarnosti u kojoj se realne mogućnosti neprestance ponavljaju umjetnička stvarnost otvara prostor za objektivaciju idealnih

---

[403] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 131.

[404] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 118–119: "Igra predstavlja zasad jedinu dimenziju u kojoj se čovjek manifestira kao slobodan, neovisan o prirodno-društvenoj nuždi. Sastoji se od poštivanja i ispunjavanja pravila koja je sama dragovoljno postavila i preuzela i koja, prema tome, nisu podvrgavanje nekakvim zakonima i principima što bi dolazili spolja: ona, istina, važi samo unutar svog kruga – ona je kao kakav otok u moru brižnog i zabrinutog podešavanja tuđim uvjetima i normama rođenim u realitetu – no bar u tom krugu ona predstavlja izraz, rast i usavršavanje slobode duha.".Ovdje se ponovno potvrđuje Fochtovo shvaćanje umjetnosti i estetske igre kao umjetnog i privremenog sredstva realizacije onog humanog. Focht tako načelnu sumnju u marksističku postavku o realnoj ostvarivosti humanog iznosi i u ekskursima o Kierkegaardu. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 123–124: "Naravno, postoji i marksistička mogućnost da se stvarnost promijeni, da ljudsko biće u njoj nađe mjesto. Ali, za Kierkegaarda to nije izlaz, jer on ne smatra da se, mijenjajući stvarnost, i sam čovjek mijenja.". Naspram Fochtove skeptičnosti Grlić pojmu umjetničke igre pridaje izuzetan značaj uzimajući ju kao osnovnu metodu prevladavanja otuđenosti, tj. realnog prelaska iz carstva nužnosti u carstvo slobode. Usp. D. Grlić, *Estetika III: Smrt estetskog*, str. 77–78.: "Bitno je pri tome shvatiti da bi jedan novi društveni habitus čovjeka, da bi ukidanje ne samo kapitalizma nego svih oblika iskorištavanja i prinude tek omogućilo da se čovjek osjeća kao čovjek u svojoj nesputanoj, mnogostrukoj aktivnosti: da se očituje u neograničenosti igre.". Može se također reći da u kontekstu pojma igre, primjerice, između Gadamerovih ontologijskih razmatranja umjetničkog djela, tj. njegova određenja igre kao istinskog načina bitka djela i Fochtove ontologije umjetnosti postoji velika bliskost. Međutim, Focht nije u toliko mjeri isključiv s obzirom na odnos subjekta i umjetničkog djela, dok Gadamer pojam igre izvodi prvenstveno iz umjetničkog djela (*ergon*). Razlog za to leži u tomu što Focht pridaje znatnu važnost modalnosti umjetnosti, odnosno što modalitete umjetnosti povezuje sa estetskim subjektom. Dakle, realni bitak umjetničkog bića u bitstvenom smislu ima karakter igre, ali igre koja pretpostavlja sudjelovanje estetskog subjekta. Gadamer polazi od toga da je umjetnička tvorevina istovjetna u svim svojim prikazima, tj. da je smisao umjetnosti preobrazba pomoću igre u autonomnu umjetničku tvorevinu. Stoga je po Gadameru bit umjetničkog djela igra, ali takva igra koja u konačnici zapravo i ne ovisi od estetskog subjekta. Međutim, problem, s obzirom na Gadamera, leži u tome što se umjetničko djelo može pojaviti i jednokratno u svijesti subjekta. Time što je jednokratno postojalo, umjetničko djelo, gledano iz Fochtove estetičke pozicije, nije nimalo manje umjetnički vrijedno od realnog umjetničkog djela. Misao o igralačkom karakteru umjetničkog djela nalazi na više mjesta unutar Gadamerovog djela *Istina i metoda* (posebno u poglavlju *Ontologija umjetničkog djela*). Usp. H.-G. Gadamer, *Istina i metoda (Osnovne crte filozofijske hermeneutike): Svezak prvi*, str. 154: "Pošli smo od toga da je umjetničko djelo igra, tj. da se njegov pravi bitak ne može odvojiti od njegova prikaza a da u prikazu na vidjelo ipak izlazi jedinstvo i istota jedne tvorevine. Upućenost na sebeprikazivanje pripada njegovoj bîti.". Usp. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode (Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik)*, str. 127.

mogućnosti koje, vjerojatno, nikada ne bi prešle u stvarnost. U umjetničkoj se stvarnosti događaju *promjene*, dok je u objektivnoj stvarnosti prisutno tek puko *ponavljanje* realnih mogućnosti. Tako Focht konstatira da "u promjeni leži najdublje jezgro estetske igre"[405]. Drugačije kazano: objektiviranje idealnih mogućnosti umjetnosti i nije drugo doli estetska igra subjekta s idealnim mogućnostima pojedinih umjetničkih rodova i vrsta, čime u objektivnoj stvarnosti dolazi do ontičkih promjena odnosno do pojave novih, umjetnih bića, a koja inače nikada ne bi zadobila realnu egzistenciju.

Estetički objektivizam koji nije samo metodičko polazište za pristup umjetnosti već i mjerodavno gledište svake istinske umjetničko-estetske spoznaje neupitna je pozadina Fochtove ontologije umjetnosti. U kontekstu problematike estetskog akta pred subjektom se zato nalazi, na prvi pogled jednostavan, ali zapravo izuzetno zahtjevan zadatak kojeg Focht opisuje na sljedeći način: "Sada ističemo samo da u slučaju kad imamo dodira sa umjetničkim djelom naš interes mora biti usmjeren tom *djelu*, a ne nečem drugom."[406].

---

[405] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 121.

[406] Isto, str. 131. Fochtovo razlikovanje pojmova "promjena" i "ponavljanje" slično je Gadamerovom razlikovanju pojmova "preobrazba u tvorevinu" (*Verwandlung ins Gebilde*) i "promjena" (*Veränderung*). Ali, potrebno je naglasiti da je kod Fochta značenje tih pojmova ipak ponešto drugačije nego kao kod Gadamera. Focht razlikuje umjetničku stvarnost (sustvarnost) i tzv. objektivnu stvarnost. Umjetničko djelo postoji u obje stvarnosti, pa bi se moglo reći da promjena kao bit estetske igre ima kako ontološki (s obzirom na umjetničku stvarnost), tako i ontički (kao konkretno biće u objektivnoj stvarnosti) smisao. S druge strane, za Gadamera promjena kao preobrazba u tvorevinu predstavlja istinsko dovršenje estetske igre subjekta čime umjetničko djelo konačno zadobiva autonomiju u odnosu na subjekt. Autonomiju umjetnosti Gadamer, čini se, sagledava u okvirima realnog bitka i to na niti vodilji pojma igre, dočim je za Fochta umjetnost istinski autonomna tek u svome idealitetnom vidu odnosno bitku. Usp. H.-G. Gadamer, *Istina i metoda (Osnovne crte filozofijske hermeneutike): Svezak prvi*, str. 140: "Preobrazba nije promjena, recimo promjena naročito velikoga opsega. Naprotiv, s promjenom se uvijek misli da to što se mijenja ujedno ostaje i ustvrđuje kao isto. (…) Nasuprot tomu, preobrazba podrazumijeva da je nešto najednom i kao cjelina nešto drugo, tako da je to drugo, koje je ono kao preobraženo, njegov istinski bitak u odnosu na koji je njegov raniji bitak ništavan.". Usp. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode (Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik)*, str. 116.

4.2. Receptivni estetski akt

U prethodnim razmatranjima nastojali smo pokazati da estetski akt, po Fochtu, u bitnom smislu ovisi o djelu i ontičkoj strukturi estetskog subjekta. Fochtov je stav da u umjetničkom fenomenu zapravo i nema suprotstavljenosti između emotivnosti i racionalnosti – kako je tu suprotnost naglašavao primjerice racionalizam – pa stoga polazi od toga da sukladno složenosti estetskog predmeta i estetski akt ima jedinstvenu strukturu. Predrasuda racionalizma o dvije vrste spoznaje temelji se u metafizičkoj postavci o čovjeku kao biću koje koristi dvije različite spoznajne moći (*animal rationale*) od kojih je jedna viša, a druga niža.[407] Ovu predrasudu Focht nastoji prevladati prvenstveno ontologijskim pristupom umjetnosti, te također i preko fenomenološke misli o intuitivnoj spoznaji objektiviteta. Drugim riječima, Focht smatra da posebno u okvirima umjetnosti nije uputno kvalitativno razdvajanje osjetilne od racionalne spoznaje, jer se naime obje vrste spoznajnih sposobnosti u estetskom aktu skladno nadopunjuju (*u umjetnosti nema ni traga o neprijateljstvu između misli i osjećaja*).[408] Karakter estetskog akta ne očituje se dakle u smislu nekakve unutrašnje podvojenosti duševnih moći, nego je to "stav kojim čovjek čitavim svojim bićem prilazi svom predmetu"[409].

Pozivajući se na Bergsonova razmatranja o intuiciji i inteligenciji Focht nastoji potvrditi i vlastiti stav da "intuicija ne isključuje sudjelovanje intelekta u izgradnji estetskog momenta"[410]. U razlici spram primjerice Crocea za kojega je intuicija nezavisan akt koji

---

[407] F. Marković također razlikuje teorijski ili spoznajni i estetički ili nespoznajni odnos spram stvarnosti. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 226: "Način, kako se naše mišljenje drži prama zbiljskomu stvarstvu, dvojak je: jedan je spoznajan, teorijski, a drugi je bezspoznajan, estetički. Teorijsko motrenje stvarî ide za tim, da steče pomisli, koje će biti istinite prilike stvarim, a estetičko motrenje ne ide za pomislima, koje bi bile istinite prilike, nego za pomislima, koje će puki milotni lici, tj. za pomislima, koje će uzrokovati miloćutje u našoj sviesti.".

[408] Usp. R. Arnheim, *Novi eseji o psihologiji umjetnosti*, str. 39–40: "Da bi se prilagodio takvoj raznolikosti struktura, ljudski je um opremljen s dva spoznajna postupka, intuitivnom percepcijom i intelektualnom analizom. Te dvije sposobnosti jednako su vrijedne i jednako neophodne. (…) Intuicija i intelekt ne djeluju odvojeno nego gotovo u svakom slučaju zahtijevaju uzajamnu suradnju.". Fochtov stav oko osjetilnosti i racionalnosti može se povezati s razmatranjima H. Bergsona o naravi odnosa inteligencije i instinkta, tj. intuicije. Usp. H. Bergson, *Stvaralačka evolucija*, str. 57: "Nema inteligencije u kojoj se se ne otkriva natruha instinkta, nema, prije svega, instinkta koji ne bi bio okružen rubom inteligencije.". Usp. također D. Grlić, *Estetika II: Epoha estetike*, str. 79: "Posebno se pak ukazuje na to da postoji jedna dublja, ontološki zasnovana regija umjetnosti, fundamentalnija od svake racionalnosti i iracionalnosti, aposteriornosti osjetila ili apriornosti razuma, intuicije, mašte ili osjećaja, po kojoj je i zbog koje je tek čovjek čovjek, a umjetnost umjetnost, a ne *stvar* ili bilo koji parcijalitet ljudske duševnosti.".

[409] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 132. Usp. također I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 96: "Čovjek je uvijek sav dat u svakom svom aktu, čitava ćemo ga naći u njegovoj slutnji, u njegovoj ljubavi i u njegovu razmatranju o mogućoj funkciji nekog broja. Ne može se poreći da u pojedinim oblastima dominira određena moć, ali isto tako ne može se tvrditi da je sudjelovanje drugih moći eo ipso isključeno.".

[410] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 132. Tako primjerice i M. Bense zastupa stav da intelekt i emocija načelno nisu proturječni i nespojivi. Usp. M. Bense, *Estetika*, str. 8: "*Tko zastupa mišljenje da umjetnost našeg*

načelno ne treba pomoć intelekta, a obuhvaća raspon od impresije do ekspresije (utisak→izraz) Focht smatra da se intuicija neminovno mora poslužiti intelektom kao pomoćnim sredstvom za izražavanje subjektivnog doživljaja objekta, te da intuicija (utisak) ima "logički prius" naspram ekspresije (izraza).[411]

Fochtovo pojmovno razlikovanje intuicije i intelekta te pridavanje intuiciji logičkog, pa i ontološkog, prvenstva proizlazi iz ontologijskog pristupa problematici estetskog akta, tj. shvaćanja po kojemu je estetski fenomen prvenstveno jedan ontički odnos. K tomu, prvenstvo intuicije dobrim je dijelom uvjetovano i esencijalizmom koji je prisutan u Fochtovom mišljenju. Stoga se intuitivno spoznavanje kao neposredno saživljavanje sa stvarima, odnosno kao osebujno estetičko zrenje, odnosi spram posrednog intelektualnog spoznavanja na način da je njime u cijelosti prožeto. Gnoseologijska opreka između posredne i neposredne spoznaje u umjetnosti nema posebnog značaja, jer je upravo spoznavanje, kako primijećuje Focht, "za umjetnost sporedno". Intuicija je tako upućena na same stvari, odnosno na ono živo i organičko, dočim je intelekt okrenut odnosima, formama odnosno onom apstraktnom i anorganičkom u stvarima.[412] Opreku intuicije i intelekta ovdje ipak treba shvatiti u uvjetnom smislu, jer je i za Bergsona "svaki konkretan instinkt pomiješan s inteligencijom, kao što je

---

vremena ne aficira osjećaj nego duh, prisiljen je prikazati duhovna uzbuđenja koja je iskusio. Naslov Estetika *obuhvaća bitna središta intelektualnih pobuda*.". U povijesno-filozofijskom smislu Focht prisutnost pojma intuicije prepoznaje kod više mislilaca u različitim vremenima. Usp. I. Focht, *Šta je živo a šta mrtvo u Croceovoj estetici*, str. x: "Intuicijom se naziva jedna duhovna djelatnost i moć koja je već kod Plotina zapažena kao fantazija, kod Baumgartena kao senzitivno spoznavanje, kod Kanta kao rasudna moć, kod Schellinga kao intelektualni zor, kod Hegela kao neposredno spoznavanje.".

[411] Za Crocea je intuitivna spoznaja načelno neovisna od intelektualne. Usp. B. Croce, *Estetika: kao nauka o izrazu i opća lingvistika*, str. 18: "A sada, prvo što treba imati na umu jeste to, da intuitivnoj spoznaji nije potreban nikakav gospodar niti ma kakav oslonac, da joj nisu potrebne ničije oči, jer ona ima svoje rođene, vrlo svijetle i jasne. Pa iako je nesumnjivo to, da se u mnogih intuicija mogu naći upletene i mnoge misli, u mnogih drugih opet nema ni traga takvoj mješavini. To je dokaz, da ta pomiješanost intuicije i misli nije nužna.". Croceovu estetičkom stavu o odnosu intuicije i intelekta odnosno o istovjetnosti impresije i ekspresije Focht pristupa kritički. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 144: "Izgleda nam, naime, nužno da intuicija mora biti logički prius, ako ne već i ontološki. U protivnom, morali bismo utvrditi ne samo da svaka intuicija postavlja ekspresiju, nego i obratno, da i svaka ekspresija postavlja intuiciju. A to bi bilo besmisleno. Ne samo da bi tada svaki nesuvisli izraz dobio dignitet intuicije, nego i jedan književnik bi u tom slučaju mogao odmah početi s pisanjem, pa bi mu sam akt pisanja porodio intuiciju i umjetničku ideju.". D. Grlić o Croceovom svođenju intuicije na ekspresiju primijećuje da vodi u pretjeranu metafizičnost. Usp. D. Grlić, *Estetika IV: S onu stranu estetike*, str. 142: "Svodeći estetski akt na intuitivno, a intuiciju – dosljedno samom pojmu – na unutarnji duhovni izraz, on je morao – ako je želio do konca ustrajati na tim premisama – doći do morbidnih zaključaka da čak ni umjetničko djelo – jer je naprosto fizički lijepo – ne spada u estetiku. Tako je uza sve ograde od apstraktnih 'estetika odozgo' i svih metafizika lijepog, Croce maksimalno spiritualizirao svoju estetiku, više no cjelokupna klasična filozofija.".

[412] Usp. H. Bergson, *Stvaralačka evolucija*, str. 61: "Kažimo dakle: *ako u instinktu i inteligenciji sagledamo kakvu urođenu spoznaju kriju, opažamo da se ta urođena spoznaja u prvom slučaju odnosi na stvari, a u drugom na* odnose.". O formama kao nečem beživotnom ili anorganičkom odnosno kao "anorganskoj čvrstnini" koju inteligencija po Bergsonu izvodi iz stvari, a sa kojom se čovjek – što je po sebi paradoksalno – emotivno povezuje, i Focht na jednom mjestu govori kao o konzervativnom elementu. Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 8: "Tako je forma jedan konzervativni element. Ako postoji, ona je uvijek čvrsta. Čvrsta, to znači opire se promjenama. Za formu je čovjek vezan svojim emotivnim dijelom. Jedna određena forma se voli ili mrzi, kultivira ili izbjegava.".

svaka zbiljska inteligencija prožeta instinktom"[413]. Bergsonovo poimanje inteligencije kao beskonačne moći sinteze i analize stvari počiva na pretpostavci da inteligencija predočava samo ono što je diskontinuirano i nepokretno. Stoga je za inteligenciju karakteristično, po Bergsonu, jedno "prirodno nerazumijevanje života". Fochtova postavka o tomu da se "oko sadržaja vrte naši egzistencijalni, praktički i utilitarni interesi", a "oko forme duhovni, teorijski i estetski" te potom i zaključak da je "o sadržaju moguć iskaz, o formi ne", predstavlja zapravo primjeren izraz ideje o jedinstvu intelekta i intuicije. Umjetnička forma kao ono racionalno ili "statično" odnosno kao fantazijska predodžba cjeline odnosa jedne umjetničke tvorevine ujedno je i nešto iracionalno ili "dinamičko" kao sam doživljaj djela. Dinamizam umjetničkih formi implicira njihovu načelnu nespoznatljivost za intelekt, ali je ujedno i pretpostavka estetičnosti djela odnosno otvorenosti spram mogućnosti intuitivnog odnošenja estetskog subjekta i djela. Moglo bi se čak reći da je estetička intuicija u "ontološkom" smislu nešto "iracionalno" (neposredni ontički odnos subjekta i objekta), a u "gnoseološkom" smislu "racionalno" (spoznavanje sadržaja stvari), dok je intelekt u "ontološkom" pogledu "racionalan" (analiza i sinteza stvari kao statične predodžbe), a u "gnoseološkom" je "iracionalan" (nemogućnost iskaza o formi djela). Intuicija i intelekt uzeti kao iracionalno i racionalno ne isključuju se, nego pretpostavljaju u svim momentima estetskog doživljaja, tj. intelekt je prisutan kako prije, tako i za vrijeme i poslije rada intuicije.

Kako bi izgradio primjeren (estetistički) odnos spram umjetničkog djela receptivni estetski subjekt mora dakle uvijek polaziti od djela, a ne od sebe sama ili prikazanog predmeta.[414] A to je upravo ono što smo već u prethodnom poglavlju opisali kao esteticističko-ontološki smjer odnošenja prema djelu. Osim toga ne smijemo zaboraviti niti ontički ustroj primaoca, jer po Fochtu ne samo da "postoje banauzi, tj. ljudi koji načelno i jednom zauvijek nisu u stanju doživjeti estetski moment umjetničkog djela, nego i oni koji ga mogu doživjeti nisu samim tim sposobni i da ga uspostave"[415].

---

[413] H. Bergson, *Stvaralačka evolucija*, str. 57.

[414] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 147: "U utisku, odnosno doživljaju umjetničkog djela dolazi ono što je objektivno (kao svojstvo bića samog djela) u dodir sa subjektivnim…".

[415] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 129. Tezu o presudnoj važnosti ontičkog ustroja estetskog subjekta zastupa i F. Marković. Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 251: "Jasno i čisto poimanje i shvaćanje estetičkoga lika ne može nastati *bez* psihologijske dolične udešenosti poimajućega sobstva.". Time Marković dovodi u pitanje i Zimmerannovu postavku o estetičnosti estetskog predmeta kao njegova apriornog svojstva ("objektivni ćutni dodatak"). Po Markoviću estetičnost je uvjetovana i subjektom i objektom, odnosno "pobuđivanje miloćutja u poimajućem sobstvu" mora biti *subjektivno-objektivno*. Usp. nav. dj., str. 238: "Tko ne može, sluhom osjećajući sazvučje glasa prvaka s trećakom, sam *oćutjeti* milotnost, skladnost njihovu, tomu ne može nitko uliti u glavu, usviestiti tu istinu, da je ono sazvučje miloćutno.". Misao o objektivnoj uvjetovanosti estetskog doživljaja Marković iznosi i prilikom prethodne eksplikacije osnovnih estetskih formi, pa tako naspram Zimmermannovog apriorističkog shvaćanja oblika pravilnosti kao subjektivnog pretvaranja navodno

Fochtovo shvaćanje odnosa racionalnog i iracionalnog (intelekta i intuicije) u umjetničkom fenomenu možda se ponajbolje očituje u jednom ekskursu o Bachovoj glazbi kojega ovdje donosimo u cijelosti: "U Bachovoj muzici matematički duh djeluje tako što kvalitativni iracionalni sadržaj tretira čisto kvantitativno. Preludij ili toccata, slobodniji od kanonizirane stroge fuge, najprije eksponiraju jedan mistički sadržaj. Fuga od jedne takve mističke teme tvori samo jedan kvantum, jedan element ili detalj, i time njegovom prvobitnom značenju pridaje drugi valeur, prebacuje ga u novu koncepciju. To je jedna intimna, unutarnja modifikacija smisla i zato tako radikalno djeluje. Ono što je prije bilo sve, nejasno i strašno Sve, postalo je sada samo jedna tema koja se razvija kroz varijacije. U snopu fugalnih tokova ova tema gubi svoju samostalnost i nastaje jedna harmonija u novoj dimenziji vertikalnog slušanja. Naglasak je pomaknut na tu novu dimenziju varijacija i kontrapunktalnih odnosa. Naglasak je na matematskoj formi."[416]. Međusobni odnos racionalnog i iracionalnog u prethodno iznesenom Focht dakle tumači kao svojevrsno preoblikovanje iracionalnog u racionalno, tj. kao pridavanje mjere onom bezmjernom ili iracionalnom.

Problematika odnosa racionalnog i iracionalnog prisutna je još od antike, pa je tako primjerice Platon skloniji shvaćanju da u umjetnosti prevagu treba imati ono racionalno iz čega nadalje proizlazi i stara razmirica između filozofije i pjesništva (*Politeia* 607b). Određenjem filozofije kao *megiste mousiké* (*Fedon* 61a) Platon samo potvrđuje prethodno spomenutu prevagu racionalnog te se time postavlja naspram sofista i njihove sklonosti k iracionalnom ili osjećajnom u umjetnosti (npr. *musica humana*). Iz potrebe što većeg prožimanja umjetnosti onim umskim Platon čak preporučuje upotrebu dorske i frigijske ljestvice, a od glazbala samo kitaru, liru i siringu (*Politeia* 399). Međutim, idealistička sklonost k normiranju umjetničkih izražajnih sredstava već sama po sebi ukazuje na nižu ontološku vrijednost umjetnosti naspram filozofije, tj. u konačnici na shvaćanje umjetnosti kao odraza više stvarnosti.

S druge strane, ne može se poreći postojanje i korelacije između umjetničkih izražajnih sredstava ili umjetničke materije i određenih "emotivnih kvaliteta" (za Platona su npr. jonska i lidijska ljestvica etički neprikladne).[417] Focht tako konstatira postojanje jednog

---

objektivno neskladnog sadržaja u osjećanje sklada, postavlja tezu da razlika u doživljaju istoga predmeta ne proizlazi iz neprimjerene spoznaje, nego iz nedovoljno razvijene "estetičke ćutljivosti" u subjektu.

[416] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 137–138.

[417] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 141–142: "Brojevi, linije, boje, tonovi, plohe, mase, riječi, pokreti postaju i mogu postati simboli ili oznake (crno kao znak žalosti), ali njima primarno i neovisno o prenesenom značenju pripada jedan sasvim određeni *emotivni kvalitet*, odnosno sadržaj koji, tako reći, fizički i *po sebi* zrači i izbija određenim raspoloženjem i oko sebe širi nešto do te mjere specifično da se ne može ničim drugim zamijeniti ili kompenzirati.". I Kandinsky, kako smo već napomenuli, smatra da umjetnička sredstva izražavanja djeluju na subjekt, i to kako na psihološkoj tako i na fizičkoj razini. Usp. W. Kandinsky, *Über das Geistige in*

"iracionalnog osjećaja" dublje povezanosti i srodnosti različitih fenomena, te time na mjesto "platoničke misli" o onom umskom kao višom osnovicom povezanosti duše s cjelinom svijeta postavlja "racionalnu osjetilnost" odnosno *aisthesis* kao još izvorniju mogućnost čovjekova odnošenja spram bića svijeta. Ono racionalno u osjetilnosti odnosi se na mogućnost pretvaranja bitka u predmet svijesti čime se ujedno proizvodi i osjećaj opće povezanosti fenomena (bitak kao predmetni bitak). Racionalnost je u tome slučaja tek sredstvo svladavanja i prisvajanja onog iracionalnog (npr. ono matematičko u Bachovoj glazbi), ali ne i krajnja svrha koja se, gledano platonički, ispunjava u umskom zrenju ideja.

Ako se umjetničkom djelu prilazi iz gnoseoloških, psiholoških ili socioloških interesa, onda se veza između umjetnosti i emotivnosti opterećuje različitim izvanumjetničkim potrebama (npr. moralni učinci djela na publiku). Ali, ako je pristup umjetničkom djelu ontologijski, onda je djelovanje umjetnosti na primjerice moralitet subjekta krajnje upitno.[418] Drugačije kazano, Focht polazi od toga da je u samom umjetničkom djelu već ugrađeno i prisutno ono metafizičko, jer umjetnost nije puki odraz, znak ili izraz neke izvanumjetničke stvarnosti, odnosno umjetnost "ne teži samo tome da izraz izraženo jednostavno označava, nego i da sam jeste"[419].

No, ovdje se valja podsjetiti poglavlja o kategorijama modaliteta i Fochtovog određenja modalnosti kao "izraza i odraza spoznajnog svladavanja predmeta", odnosno postavke o bitnoj spoznajnoj ograničenosti čovjeka. S obzirom da "naše emocije imaju korijene u antropološkom stavu prema predmetnosti kao takvom"[420] one su onda, također, i osebujno sredstvo prisvajanja onog iracionalnog. Ono iracionalno je bitak ili biće po sebi. Dakle, iskonsko odnošenje čovjeka spram bitka ima karakter popredmećenja, pa je stoga moguće govoriti o općoj povezanosti stvari ili pojava u svijetu. U tome slučaju emotivnost nimalo ne zaostaje za racionalnošću, osim što se ne može "diskurzivno razložiti" i "pojmovnim jezikom fiksirati".

---

der Kunst, str. 64–65: "Jarka limunski žuta nakon duljeg vremena djeluje bolno na oko, kao i na uho visoki zvuk truba. (…) Npr. crvena boja može prouzročiti duševnu vibraciju poput plamena, jer je crveno boja plamena.".

[418] Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 105: "Svaka boja ili ton ima svoj osjećajni ekvivalent. To je istina: za boju kažemo da je 'vesela', 'vedra' ili 'tmurna'. No ovi osjećajni ekvivalenti koji se sami od sebe rađaju samo iz opažaja, nisu ono što i osjećaji koji stvaraju umjetničku atmosferu, umjetnički doživljaj i umjetnički smisao. Svaki čulni element ne izražava sam po sebi, kako to misli Raphael, i jednu 'moralnu' vrijednost i izvjestan 'smisaoni sadržaj'.".

[419] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 145. Usp. nav. dj., str. 157: 'Ovi (materijalni, op. T.Š.) elementi imaju poslužiti kao nosioci ideje, kao posredni jedan medij preko kojeg će primalac ideju shvatiti i primiti. A ideja samo u njima prebiva i živi i kroz njih postoji.". O ontološkoj funkciji umjetnosti govorili smo na više mjesta, pa stoga ovdje samo dodajemo da je ta funkcija karakteristična i za tzv. magijsku ili prapovijesnu umjetnost. Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 92–93: "Već i za primitivnog čovjeka najznačajnije je ono ontičko: da slika jeste. No ako je umjetnost i sama život, to ne znači da je svakodnevni život, onaj koji i izvan nje postoji, to ne znači da se uklapa i utapa u tekuće događaje, te time ukida.".

[420] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 140.

Kako opća srodnost stvari ima iracionalni (emotivni), ali i racionalni (predmetni) karakter, jer "nekakvu objektivnu stvar možemo vidjeti samo našim vidom"[421], receptivni estetski subjekt u konačnici mora "u izgradnji svoga utiska poći od načina na koji se djelo javlja"[422]. Estetistički način odnošenja spram umjetničkog djela u velikoj mjeri otklanja mogućnost pogrešnog doživljavanja i tumačenja djela, ali i on pretpostavlja odgovarajuću ontičku strukturu i estetičko iskustvo subjekta odnosno postojanje "općih subjektivnih pretpostavki estetskog akta".

Premda je receptivni estetski akt prvenstveno "promatralački", tj. uvjetovan utiskom ili doživljajem umjetničkog djela, i unutar njega se pojavljuje moment "produktiviteta" odnosno racionalnosti, i to u smislu unutrašnjeg izraza doživljenog djela. Tako se shema receptivnog estetskog akta može opisati kao slijed: doživljaj – misao – doživljaj, odnosno, utisak – "unutrašnji izraz" – umjetnički doživljaj.[423] Jedinstvo misli i osjećaja, racionalnog i iracionalnog, predstavlja uvjet mogućnosti djelotvornosti unutrašnjeg međuodnosa osjećanja i pojmovnog mišljenja. Međutim, u receptivnom estetskom aktu nije samo tzv. unutrašnji izraz prožet elementom racionalnosti, nego i ostali spomenuti momenti akta. "Intuitivnom doživljaju" umjetničkog djela prethodi stoga opća potreba za eksplikacijom koja se razvija iz intelekta. Intelekt potom preoblikuje i samu intuiciju za vrijeme njezina trajanja i to tako što ukazuje na forme ili poretke prisutne u materiji djela. Time se jedan početni afektivno-osjećajni odnos subjekta i objekta pod djelovanjem intelekta postepeno pretvara u estetski predmet ("unutrašnji izraz"), odnosno u subjektivni *utisak* objektivnog. "Stabilizacija" i "formacija" predmeta zahvaćenog intuicijom jest znak prevlasti intelekta, tj. znak prestajanja rada intuicije.

---

[421] Isto, str. 147. Kako bi se približio onom individualnom Focht, u gnoseološkom i psihološkom pogledu, koristi pojam individualnog ukusa koji proizlazi iz "predodređenog predodžbenog centra". Svaki je pojedinac drugačije ontički strukturiran, tj. ima drugi predodžbeni centar, ali ujedno ima i opću sposobnost osjećanja koja se koristi *tipski* različitim osjećajima, predodžbama, fantazijama itd. U tekstu o G. Traklu, u kojemu razmatra smisao korištenja crvene i crne boje u njegovoj poeziji, Focht piše i ovoj problematici. Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 236: "Trakl je, dakle, davao zahvalan materijal za perverzni i nenormalni doživljaj svijeta. On je pjesnik propadanja i raspadanja, 'straha, očajanja, srama i bolesti'. (…) U centru njegovog pjesničkog doživljaja svijeta nalazi se, kako je otkrio Heidegger, predodžba rastanka, razdvajanja, podvajanja, cijepanja stvari.".

[422] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 147.

[423] Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 128: "Preostaju, dakle, samo prva i druga mogućnost objašnjenja (misao jednako doživljaj i doživljaj – misao – doživljaj, op. T.Š.). Druga se, izgleda mi, mora oslanjati na činjenicu da se u prvobitnom, elementarnom doživljaju, koji je siromašan, stvari samo afektivno primaju, no još ne objašnjavaju, da ovo objašnjavanje dolazi tek naknadno, u fazi posrednog, pojmovnog mišljenja, kako bi se, konačno, ovaj posredovani, sada obogaćeni sadržaj, pretopio u jedinstveni, ali odredbama ispunjeni doživljaj. (…) U Proustovom djelu *U traganju za izgubljenim vremenom* naći ćemo izvrstan primjer za ovaj slučaj…". Prva je mogućnost po Fochtu karakteristična za modernu apstraktnu umjetnost. Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 158: "Ne želim ovdje suprotstaviti primjere moderne umjetnosti, recimo slikarstvo jednog Kandinskog, Kleea, ili Picassa, koje upravo refleksijom tek stvara svoj predmet, i naknadno doživljaj.".

No, intuicija i nakon faze konstitucije predmeta u svijesti ne iščezava u potpunosti, nego je kao idealna (fantazijska) čuvstvenost prisutna u predmetu. Kako intelekt po naravi teži pojmovnoj eksplikaciji javlja se i potreba za iznalaženjem, ne samo pukog izraza, već i izraza primjerenog predmetu. Izraz primjeren estetskom predmetu je pojam koji se može primijeniti samo na određeni predmet. To je dakle "pojedinačni" pojam (umjetnička ideja) estetskog predmeta, koji je stoga i samim time estetičan. Pojam primjeren pojedinom djelu "obuhvaća" i njegove idealne mogućnosti. U konačnici umjetničko-estetski doživljaj, kao sinteza ontološkog i gnoseološkog momenta (estetskog predmeta i primjerenog mu izraza), jest "igra" subjekta s idealnim mogućnostima djela. Igra s mogućnostima nije rezervirana samo za umjetnike, nego i "primalac, ako ima smisla za specifičnost umjetnosti, može produžiti svoj akt sve do idealnih mogućnosti"[424].

Iako ovdje prikazana shema estetskog akta podsjeća na Hegelovu dijalektičku metodu (neposredovanost – posredovanost – posredovana neposredovanost) valja se prisjetiti da Focht upravo tu dijalektiku, odnosno forme spoznaje koje iz toga proizlaze, opisuje kao osebujnu pojmovnu mehaniku, pa čak i kao svojevrsni psihologizam. Ta forma dijalektike uvjetuje, naravno, i mjesto umjetnosti u Hegelovom filozofijskom sistemu. Primjenjujući, međutim, formu Hegelove dijalektičke metode na problematiku estetskog akta Focht ujedno samoj toj formi pridaje druga značenja, i to tako što pretpostavlja isprepletenost osjetilnosti i mišljenja u svim momentima estetskog akta. Jasno je da iza toga stoji Fochtova namjera da pokaže kako je "sintezu posredovanog sadržaja moguće postići na umjetnički način tako potpuno kao što to Hegel pripisuje filozofskom"[425].

---

[424] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 38. Fochtova promišljanje strukture receptivnog akta slično je u određenoj mjeri Hartmannovoj analizi receptivnog akta. Harmann razlikuje tri momenta receptivnog akta, a to su opažaj (*die Anschauung*), uživanje (*der Genuss*) i procjenjivanje (*die Wertung*). Pored navedenih momemata Hartmann spominje i četvrti, tj. pozadinski, moment samostalnog zalaganja ili spontanog stvaranja (*Estetika*, Uvod, 7.). Hartmannov četvrti moment odgovara čini se Fochtovom momentu tzv. unutrašnjeg izraza. Drugim riječima, Focht za razliku od Hartmanna ne navodi zasebno unutrašnji izraz kao nešto što dolazi nakon estetskog doživljavanja, jer je potreba za izrazom doživljenog sadržaja imanentna estetskom aktu. Bez konstruiranja estetskog predmeta receptivni estetski subjekt niti ne može postignuti cjelovit umjetnički doživljaj djela. Ono po čemu je primalac, po mogućnosti ili ontičkoj strukturi, najbliže umjetniku nije stvaranje estetskog predmeta kao unutrašnje slike djela nego mogućnost spoznajnog zahvaćanja idealnih mogućnosti pojedine umjetničke tvorevine.

[425] I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 128. Hegel, po Fochtu, osjetilnosti ne priznaje potpuno pravo prisustva u višim formama duha čime Hegelov odnos spram umjetnosti poprima jedan *protudijalektički* karakter. Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 116: "Posvuda riječ 'aufgehoben' ima kod Hegela primjenu obaju svojih značenja, uvijek se forme ukidaju, ali i sadržavaju u višem stupnju. Iznimka se čini samo u odnosu na umjetnost i radi nje.". Vidi također bilj. 59. Međutim, Focht također primjećuje da ovakav Hegelov stav nije karakterističan za sve faze njegovog mišljenja. Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 98–99: "Hegel je, istina, smatrao da je filozofija duha estetična. No, to je bilo u ranijoj fazi, u vrijeme kad je nastao njegov 'Prvi program sistema njemačkog idealizma'. U to vrijeme on je nalazio granice razuma i pojmovnog mišljenja pred zadatkom da se spozna svijet u njegovom totalitetu.".

Pitanje ispravnosti subjektivnog doživljaja djela postaje, po Fochtu, dramatično u onim estetikama koje zagovaraju tezu o neobjektiviranosti duhovnog i metafizičkog u materijalno-fizikalnom planu estetskog predmeta, tj. o njihovom naknadnom konkretiziranju u svijesti receptivnog estetskog subjekta. Povodom toga Focht primijećuje sljedeće: "Iz tih pitanja ne može se isplivati kad se zaboravi da je sve subjektivno pored povijesnog s pravom reducirano."[426].

[426] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 148. Pored ograničenosti onog subjektivnog Focht smatra da je i jezik, kao ono povijesno-objektivno, u estetičkom smislu ograničen. Problematičnost cijele koncepcije Focht primijećuje već kod Crocea i njegove ideje o istovjetnosti intuicije i ekspresije, jer upravo je u intuitivnoj spoznaji moguće da puno toga ostane neizraženo ili neprimjereno izraženo. Nadalje, riječi kao nosioci značenja predmetnog svijeta predstavljaju sredstvo izražavanja izvanumjetničkih ideja. U tome slučaju smisao umjetnosti nije u njoj samoj (umjetničko jedinstvo forme i sadržaja), nego u otkrivanju istine "o nečem što izvan nje leži", a to je temeljna postavka svih idealističkih estetika sadržaja. Privid objektivnosti jezika počiva dakle na pretpostavci identiteta pojmovnog mišljenja i bitka, odnosno na pretpostavci "da su u jeziku pohranjene sve spoznaje i iskustva čovječanstva". Ta pretpostavka proizlazi iz "hegelijanskog načina mišljenja" po kojem je ono neposredno zapravo neodređeno, pa se zato i ne može govorom zahvatiti. Neodređenost onog neposrednog ujedno je i njegova nedostatnost u odnosu na refleksivnost jezika i govora. Drugačije kazano, pojmovno mišljenje zbog vlastite nemoći zahvaćanja, ukida i prevodi ono neposredno u predmet ili riječ, te time u osebujnom smislu patvori izvorni fenomen. Usp. nav. dj., str. 154–155: "Ovaj hegelijanski način mišljenja počiva na neestetičkoj distinkciji sadržaja i forme. On doduše razlikuje estetske od neestetskih sadržaja, ali važnost polaže samo na neestetske, vanumjetničke. Umjetnost dobija vrijednost time što zahvaljujući zahvatu forme izražava jedan sadržaj koji se nije rodio u njenim njedrima, prikazuje ideju koja nije umjetnička.". Estetička postavka o neobjektiviranosti metafizičkog nalazi se i unutar Ingardenove ontologije umjetnosti (vidi poglavlje 2.1.4.). Preciznije rečeno, Ingarden smatra da se metafizički kvaliteti nalaze u prikazanoj predmetnosti odnosno u intencionalnom estetskom predmetu. Egzistencija umjetničkog djela kao intencionalnog predmeta je stoga heteronomna, tj. načelno ovisna o egzistenciji estetskog subjekta. Usp. R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, str. 19: "Ali postoji i jedan smisao 'ontološke neovisnosti' odnosno autonomnosti kojega treba prihvatiti, a po kojemu, naime, glazbena djela – kao i primjerice književna djela – *nisu* ontološki autonomna. Hoće li se, dakle, sve što nije ontološki autonomno *nazvati* 'subjektivnim', onda se mora priznati da su glazbena djela u tome smislu 'subjektivna'.". Usp. također N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 8: "Kako nam se ovdje ispostavilo da lijepo, po svojoj bîti, uvijek postoji s obzirom na opažajući subjekt, čiji poseban uspostavni akt pretpostavlja…".

4.3. Produktivni estetski akt

Polazeći od Hartmannova stava prema kojemu: "Ništa nije tamnije i tajanstvenije od rada stvaralačkih umjetnika."[427], može se reći da je odista zahtjevno proniknuti u sve dimenzije produktivnog estetskog akta. Focht, također, ne osporava postavku o tomu da pouzdanog i cjelovitog znanja o produktivnom aktu još uvijek nema, ali to ne znači da primjerice pojedini momenti u nastajanju umjetničkog djela nisu poznati. Pozadina spoznajne nemoći spram pitanja o karakteru produktivnog akta po Fochtu je svojevrsna "opća ljudska tajna" koja se može svesti na jedno od temeljnih pitanja filozofije umjetnosti "kako misao kao takva prelazi u djelo kao takvo"[428]. Jasno je stoga da niti estetika za koju prijelaz subjektivnosti u objektivnost načelno ostaje tajna, niti psihologija kojoj je nejasna čak i razlika između običnog i umjetničkog doživljavanja, a niti teorija umjetnosti koja počinje od točke u kojoj se prijelaz već dogodio nisu u stanju, kako primijećuje Focht, odgovoriti na prethodno postavljeno pitanje.

Odnos subjektiviteta i objektiviteta predstavlja, u određenom smislu najdublje pitanje, ali ujedno i osnovno obilježje duhovne situacije cijeloga tzv. njemačkog klasičnog idealizma. Tako je primjerice već u Kantovoj *Kritici rasudne snage* prisutna misao o umjetnički lijepom kao momentu prijelaza "između teorijske i praktične ljudske moći"[429].

---

[427] N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 8. D. Grlić smatra da je pristup problematici produktivnog estetskog akta izuzetno težak, ali to ne znači da određeni pokušaji u tome smjeru nisu i prije provedeni, a to pak, po Grliću, predstavlja naznaku i podsticaj za daljnje istraživanje tajne stvaralačkog akta. Usp. D. Grlić, *Umjetnost i filozofija* (*Odabrana djela; knj. 3)*, str. 242: "Ali sve to još ne bi bilo dovoljno da se kritički preispita, pa zatim i u cjelini negira, mogućnost analize kreativnog čina, jer, napokon, ako izjave pojedinaca i imaju samo vrlo relativnu vrijednost, a sama deskripcija nužno ostaje fragmentarna, ipak bi se njihovim upornim, marljivim skupljanjem, te zatim i pokušajima racionalnog poniranja u razne, često i divergentne subjektivne snage – moglo jednom doći do sinteze, pa tim putem i do zbiljskog razotkrivanja dosad skrivene tajne umjetničkog stvaralaštva.".

[428] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 156.

[429] Isto. Usp. također I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 96: "Hegel je u svojim 'Predavanjima' ocijenio kao najvažniji problem upravo ovo ujedinjavanje pojedinačnog i općeg, čulnog i apstraktnog, prirode i duha. Kantov problem njemu se vraća i nije čudo što opet, baš u okvirima estetike, želi da ga riješi. (…) Ova sličnost položaja i uloge estetike u Kantovu i Hegelovu sistemu nije, dakle, jedna spoljna analogija, već unutarnja srodnost koja proizlazi iz čitave linije njemačkog klasičnog idealizma.". Hegel eksplicitno priznaje Kantov izuzetan povijesno-filozofijski značaj za uspostavu istinskog pojma umjetnosti, tj. posredno i za pitanje odnosa subjekta i objekta općenito. Međutim, Hegel iznosi i kritičku primjedbu o subjektivnosti Kantove filozofije, i to s obzirom na vlastito apsolutno stajalište odnosno *više shvaćanje* jedinstva osjetilnog i umnog (pojmovno mišljenje). Usp. G.W.F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 53: "Time je u umjetnički lijepom utjelovljena misao a materija nije izvanjski određena nego egzistira slobodno, time da ono prirodno, osjetilno, sklonost itd. u sebi imaju mjeru, svrhu i usklađenost te su zrenje i osjećanje također uzdignuti u duhovnu općenitost, jer se misao ne samo odriče neprijateljstva spram prirode, nego se raduje u njoj pa su osjećaj, žudnja i užitak opravdani i posvećeni; pa priroda i sloboda, osjetilno i pojam nalaze svoje pravo i opravdanost u *jednome*. No po Kantu i to naizgled savršeno pomirenje trebalo bi na kraju krajeva biti tek subjektivno u odnosu kako na prosuđivanje tako i na proizvođenje, a ne ono što je za i po sebi istinito i zbiljsko.". Usp. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, str. 88–89. Vidi također bilj. 398.

Naspram receptivnog akta koji se u cijelosti odvija u svijesti subjekta produktivni se akt produžuje u smjeru umjetničke stvarnosti, tj. proizvođenja djela, te kao što se u receptivnom aktu prožimaju racionalno i iracionalno tako se i u stvaralačkom aktu prožimaju te dvije "suprotne" moći. Focht razlikuje dvije faze ili sfere kroz koje se odvija stvaralački umjetnički akt od kojih prva faza ima spoznajni karakter, a druga ontološki jer estetski predmet izvodi u stvarnost.[430]

Kako je receptivni akt prvenstveno upućen na formulaciju zahvaćenog sadržaja (riječi, tonova, bojâ, linijâ itd.), odnosno uspostavu te doživljaj estetskog predmeta, na njega se u određenoj mjeri može primijeniti Croceova estetička postavka o odnosu intuicije i izraza. Pri tome ne treba zaboraviti da je za Crocea umjetnost zapravo jezik ili govor čime se u prvi plan postavlja gnoseološka funkcija umjetnosti te shodno tome valja imati na umu da, s obzirom na logičko i ontološko prvenstvo, intuicija ipak nije istovjetna sa izrazom. Drugim riječima, "mi moramo utvrditi da riječi prestaju ne samo kad se ne zna i jasno ne vidi, nego i kad se isuviše mnogo zna i isuviše mnogo vidi"[431]. Po Fochtu je, dakle, potrebno razlikovati "intuitivnu spoznaju i doživljaj" od "iznalaženja izraza i njegove objektivacije", dočim se s Croceom treba složiti u tome "da je uspjela ekspresija uvijek ekspresija intuicije, sadržaja"[432].

---

[430] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 37–38: "Estetski akt stvaraoca odvija se u dvije logički odvojive faze: umjetnik najprije *vidi* jednu idealnu mogućnost, jednu ne-stvarnu, 'lebdeću' formu bez tijela, a zatim je, pridajući joj tijelo (materiju tonova, linija, boja, riječi, gesta…), *pretvara* u umjetničku stvarnost, u djelo. Partija puta SS-IM (subjekt-stvaralac→idealna mogućnost, op. T.Š.) može se smatrati spoznajnom, pri čemu se ne radi o spoznaji jedne već postojeće forme nađene u stvarnosti, nego idealno moguće, određene okvirom i sadržane u okvirima granica mogućnosti date umjetničke vrste. Partija IM-EP (idealna mogućnost→estetski predmet, op. T.Š.) može se smatrati ontološkom, jer se na njenom putu vrši pretvorba mogućnosti u stvarnost i time kao konačni efekt rađa jedno novo biće.". Već smo u poglavlju *Pojam estetskog fenomena* konstatirali da se receptivni i produktivni akt načelno razlikuju po "smjeru kretanja", a ne po predmetu interesa. Receptivni akt ima izrazito gnoseološki karakter, dok je kod produktivnog prisutan i ontološki moment. Usp. I. Focht, *Humanost umjetnosti*, str. 237: "Razumije se da se put objektivacije jedne duhovne vrednote razlikuje od puta njenog otkrivanja, da umjetnik ide u obrnutom smjeru nego njegova publika. Umjetnik polazi od duhovnog, prelazi eventualno kroz posredničku sferu (traži puta da svoj svijet dâ uz jedan prikazani, traži sižeje na kojima se taj svijet, kao na primjeru, može eksplicirati, traži odgovarajuću koncepciju i izražajna sredstva) i, konačno, izborom adekvatnog materijala dolazi do materije. Međutim, jedan konsument mora izvršiti transcendentni proboj od materije duhu, od spoljnjeg i čulno prijemljivog do njegove skrivene pozadine.". Valja također napomenuti da i F. Marković smatra kako je jedinstvo fantazije i razuma osnovna značajka "duha umjetnikova". Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 461: "Skladni izmir u umotvoru svake vrsti, pa i kipne ili slikovne, odgovara duševnome bivstvu umjetničke tvorbe, tj. *spoju slobodne fantazije* i *razuma*. Iz tvoračkoga duha umjetnikova izvire *slobodna* primjena njegova *razumna* znanja simetrije i zlatorezne razmjernosti, tako da se u njegovu tvoru kaže skladnost cjeline kao naravna, nehotična, a ne kao hotimična.".

[431] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 149. Focht u ovome kontekstu spominje i Kierkegaarda, te ga također smještava u skupinu idealističkih sadržajnih estetika hegelijanske provenijencije. Usp. nav. dj., str. 152: "Jedinstvo forme i ideje je kod Kierkegaarda jedinstvo forme kao jezika i vanumjetničke ideje kao njenog sadržaja. Vidjeli smo da Kierkegaard formu izjednačava sa tehnikom i virtuoznošću – a to je u estetičkom pogledu pogrešno. Jer, tada bi umjetnost svu svoju vrijednost ipak zahvaljivala samo prisutnosti ideje, kao i kod Hegela što je slučaj.".

[432] Isto, str. 150.

Međutim, kod produktivnog akta stvar je još zamršenija jer mu pridolazi i moment objektivacije u djelo. Stoga je umjesto pojmova "intuicija" i "izraz" primjerenije govoriti o *umjetničkoj fantaziji* kao specifičnoj sposobnosti umjetnika u koju su umiješani i intuicija, ali i intelekt (za Nietzschea je fantazija jedna *divlja i slikovita vrsta uma*). Umjetnička fantazija nije samo uobrazilja kao moć stvaranja predodžbi, nego je prvenstveno moć umjetničkog proizvođenja (Marković, *Razvoj i sustav općenite estetike*, str. 21–22: "Glede fantazije pak iztičemo još to, da je ona i za estetičko uživanje veoma obilježna psihička činilica, kao što je za umjetničko stvaranje estetičkih objekata ona upravo *potrebna* psihička činilica."). Posebnost umjetničke fantazije Focht vidi u tome što "fantazija mora da ima u sebi elemente svog vlastitog ostvarenja"[433]. Ovakvom odredbom fantazije Focht se približava Hegelovom shvaćanju moći umjetničkog proizvođenja odnosno Hegelovom pojmu fantazije kao "istaknute umjetničke sposobnosti". Ako prihvatimo Croceov povijesno-filozofijski sud o tomu da od antičkih vremena pa čak sve do Kanta pojam fantazije (φαντασία) načelno nije obuhvaćao ono stvaralačko po sebi, onda moramo konstatirati da pravi smisao umjetničke fantazije nastupa tek sa Schillerovim pojmom *Spieltrieb*.[434]

Za Hegela je fantazija moć proizvođenja svojstvena svakom istinskom umjetniku (geniju). Pored fantazije kao opće moći umjetničkog proizvođenja Hegel naglašava i važnost ontičkog ustroja umjetnika koji pretpostavlja postojanje kako "posebne sposobnosti" (talent), tako i "specifične sklonosti" (prirodni poriv za oblikovanjem). Ove sposobnosti i sklonosti su tzv. transcendentalne mogućnosti umjetnika ili njegova unutrašnja priroda iz koje proizlazi osebujna nužnost umjetničkog stvaranja.[435] Fochtova tvrdnja o fantaziji kao moći koja u sebi

---

[433] Isto, str. 157.

[434] Usp. B. Croce, *Estetika: kao nauka o izrazu i opća lingvistika*, str. 162: "Antička psihologija znala je za imaginaciju ili fantaziju kao sposobnost, koja je u sredini između osjetila i intelekta, ali ona je u njoj gledala samo onu sposobnost, koja čuva i reproducira osjetilne utiske i koja posreduje između pojmova i osjetila, a nikada nije gledala u njoj autonomnu, stvaralačku aktivnost.". Usp. također nav. dj., str. 253–254: "Kantovu sistemu, njegovoj filozofiji duha, nedostajalo je dublje pojmovno shvaćanje *fantazije*. (…) On poznaje imaginaciju reproduktivnu i imaginaciju kombinatornu – ali nikako imaginaciju, koja bi u pravom smislu bila produktivna, to jest fantaziju.".

[435] Usp. G.W.F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 249: "Neki muzičar može na primjer ono najdublje što se u njemu pokreće iskazati samo melodijama i sve što osjeća izravno mu se pretvara u melodije i sve što osjeća izravno mu se pretvara u melodije, kao što se kod slikara pretvara u oblik i boju a kod pjesnika u poeziju predodžbe koju zavija u tvorevinu milozvučnih riječi. A taj dar oblikovanja ne posjeduje samo kao teorijsku predodžbu, uobrazilju i osjećaj, nego isto tako neposredno kao praktični osjećaj, to jest kao dar zbiljske izvedbe. Kod istinskog je umjetnika jedno i drugo povezano.". Usp. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, str. 369–370. Prilikom navođenja tri "mistična" razloga iz kojih nastaje unutarnja nužnost umjetničkog stvaranja Kandinsky kao prvi razlog navodi da "svaki umjetnik kao stvaralac dovodi do izraza ono što mu je svojstveno (element osobnosti) – Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, str. 84". Vidi također bilj. 377. O unutarnjoj nužnost stvaranja, a u okvirima određene umjetničke forme, i A. Schönberg u jednom pismo daje sličnu opasku. Usp. C. Rosen, *Arnold Schönberg*, str. 20: "U pjesmama na stihove Stefana Georga prvi mi je put uspjelo približiti se idealu ekspresije i forme koji mi je već godinama u svijesti. (…) Mene se sili u ovome smjeru…Slijedim unutarnju prisilu koja je jača od bilo kakva odgoja.".

ima "elemente svog vlastitog ostvarenja" u tome se dijelu, dakle, pojmovno poklapa s navedenim Hegelovim odredbama. Međutim, kada Hegel govori o fantaziji kao stvaralačkoj djelatnosti koja je bitno određena smislom za "shvaćanje stvarnosti" odnosno sposobnošću pamćenja te poimanja i prisvajanja konkretnih slika (predmeta) svijeta, onda je razvidno da se sadržaj Hegelova pojma fantazije ipak u cijelosti ne poklapa s Fochtovim shvaćanjem fantazije kao sposobnosti koja je upućena na produktivno zrenje objektivnih idealnih mogućnosti umjetnosti. Focht na jednom mjestu kaže: "Stvaralačka umjetnička mašta ne izabire konkretne slike kao primjere za duhovni sadržaj, kako misli Hegel, već stvara takve u kojima se on može vidjeti i prikazati, tj. ona ga ne cijepa na više samostalnih pojedinačnih oblika, već ga čitavog daje u pojedinačnim oblicima."[436]. Nadalje, niti Hegelov pojam umjetničkog nadahnuća po kojemu je "subjekt samo takoreći forma za formiranje sadržaja koji je zahvatio"[437] ne odgovara u potpunosti Fochtovoj gnoseološkoj postavci o našoj spoznajnoj ograničenosti spram objektivnih realiteta. Stoga umjesto o nadahnuću Focht govori o jednoj posebnoj vrsti idiosinkrazije, tj. preosjetljivosti za stvari, koja je prisutna kod svih istinskih umjetnika. Umjetnik ne tumači, nego stvaralački prerađuje stvarnost, jer je već i sama spoznaja stvarnosti parcijalna odnosno načelno uvjetovana onim subjektivnim.

Drugim riječima, smisao umjetnosti nije u prenošenju čisto pojmovnih odredbi stvari u pojedinačne umjetničke tvorevine (Hegel), već prvenstveno u proizvođenju umjetničkih bića kao nosioca "umjetničkih ideja", tj. umjetnost je objektiviranje idealnih mogućnosti.[438] Kao što Hegel, čini se, ima povjerenje u pojmovno spoznavanje, tako je Focht, po drugoj strani, sumnjičav prema pojmovnom mišljenju kao sposobnosti koja je antropološki uvjetovana te stoga i bitno nedostatna (gnoseološki dualizam).[439]

---

[436] I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 156. Usp. također A. Halder, *Umjetnost i kult*, str. 45: "Ako se umjetnost poima kao priopćavanje onog iskonskog čina viđenja svijeta, zrenja svijeta, oblikovanja svijeta, onda ona više nije 'oponašanje' onog pojedinačnog svjetskog, nego 'prvo iznošenje' svijeta u cjelini.".

[437] G.W.F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 251. Usp. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, str. 373.

[438] Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 156: "Duhovni sadržaj nije pretvoren u pojedinačno, već on ovo pojedinačno uzima za nosioca, kao medij kroz koji bi se prikazao. Hegel gubi iz vida mogućnost da umjetnost može dati i da je davala i opće.". Usp. također I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 157: "Ovi elementi imaju poslužiti kao nosioci ideje, kao posredni jedan medij preko kojeg će primalac ideju shvatiti i primiti.".

[439] Ovdje naznačeno razlikovanje Hegelova shvaćanja apsolutnosti mišljenja i Fochtovog gnoseološkog "skepticizma" predstavlja i svojevrsno razlikovanje između filozofije kao apsolutne znanosti bitka i fenomenologijske filozofije. Focht lucidno primjećuje da upravo glazba predstavlja kamen spoticanja u Hegelovoj filozofiji umjetnosti. Problem je u tome da fenomen glazbe nadilazi život i stvarnost, tj. za komponiranje glazbe nije zapravo neophodno imati nikakvo posebno životno iskustvo, osim naravno iskustvo sa samom glazbom. Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 131–132: "Zato je bio Hegel na muci da shvati kako je Mozart mogao sa jedanaest godina stvarati zaista velike estetske tvorevine, pa je zaključio da je estetski stav kao takav nezreo. Naravno, i Hegel spada među one koji su 'slijepi za sve što nije realno'.".

Može se dakle reći da tijekom rada umjetničke fantazije "prvotno" nastupa intuitivna spoznaja objektivnih idealnih mogućnosti nekoga umjetničkog roda ili vrste, ali je istodobno prisutan i intelekt koji kroz igru s umjetničkim mogućnostima stvara jedan "čisti" estetski predmet. Ovaj je "čisti" predmet po sebi apstraktan odnosno "gibak, elastičan, fluidan", te tek nakon pristupanja umjetničke ideje estetski se predmet u svijesti umjetnika postepeno započinje uobličavati u živu fantazijsku predodžbu.[440] Prelazak idealnog estetskog predmeta u umjetničko djelo (objektiviranje umjetničke ideje) predstavlja ontološku fazu umjetničkog stvaranja koja u bitnom ovisi od umjetnikovih transcendentalnih i empirijskih stvaralačkih mogućnosti. Sam proces prelaženja umjetničke ideje u konkretno djelo po Fochtu se također sastoji od nekoliko momenata.

Kao što smo već ukratko napomenuli umjetnička se ideja pojavljuje tek iz jedne izvorne osjetljivosti kroz koju umjetnik stvari u svijetu doživljava na drugačiji način, tj. dublje, oštrije i uvećanije. Za umjetnika je tako "sve, pa čak i nazori na svijet, samo sredstvo za postizanje jednog drugog cilja"[441]. Preosjetljivost je dakle ona "zahvalna podloga" koja "skuplja u sebi i vremenom nagomilava sadržaje koji rastu i traže da se probiju"[442], a ovaj je

---

[440] Usp. F. Marković, *Razvoj i sustav obćenite estetike*, str. 22: "Svaki umjetnik – slikar, kipar, graditelj, glasbenik, pjesnik – prije stvori i gleda (čuje) fantazijom svojom svoj umotvor, a onda ga istom očituje, prikaže u zbiljskoj pojavnosti, u zbiljskom kamenu, u zbiljskih šarah, u zbiljskih glasovih, da ga uzmognu drugi zbiljskom sintezom osjetâ poimati i estetički uživati, ili pak – kako to biva kod pjesničkoga umotvora – u podpunoj reprodukciji *fantazijom* svojom poimati i estetički uživati.".

[441] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 187. Tako primjerice i psihički poremećaji, koji nisu bili rijetkost kod umjetnika, ne predstavljaju prepreku za umjetničko stvaranje, nego čak i osebujnu prednost ili duhovnu neminovnost svakog istinskog umjetnika. Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 240–241: "Traklovo ludilo nije zahvatilo i njegove sposobnosti da se izrazi; štoviše, pojačavalo ih je do maksimuma. Ovaj oblik shizofrenije omogućavao je pjesniku da čitav jedan vid ili strana života ostane za njega bez značaja kako bi što intenzivnije doživljavao onu drugu stranu; ona mu je sužavala interes toliko da je u onome što mu je preostalo morao biti virtuoz.". I P. Vuk-Pavlović također smatra da potreba za umjetničkim objektiviranjem proizlazi iz transcendentalnog karaktera umjetnika. Usp. P. Vuk-Pavlović, *Duševnost i umjetnost*, str. 203: "Naročita osjetljivost za duševno bivanje i vidovitost za sudbinski tok u jednu ruku, a istaknuta usmjerenost na njegovo upredmećenje u natprosječno živoj komunikativnoj usredotočenosti u drugu ruku najbistvenija su tako dubinska žarišta umjetničkoga bića, istinske umjetničke ćudi, a tako i svojstava, pobuda i sposobnosti s time u prirodnoj vezi. To se posljednje može, jednom razbuđeno, gajiti, razvijati i usavršavati, no njegova se klica, umjetnički značaj i svojevrsna umjetnička nadarenost, ne da stvoriti ni steći.".

[442] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 158. O specifično umjetničkoj osjetilnosti, tj. osjetljivosti, koja prosječnim pojedincima izgleda kao očitovanje "nenormalnosti" umjetnika i umjetničke egzistencije Focht usputno govori na nekoliko mjesta u *Uvodu*. Usp. nav. dj., str. 158: "Zato se često govori da umjetnik zapaža stvari pored kojih mi prolazimo kao slijepci. To je zato što se usljed naročite preosjetljivosti, pa bila ona nošena čulnim, emotivnim ili racionalnim sastojcima, sam predmet uvećava.". Usp. nav. dj., str. 188: "Samo blagodareći toj idiosinkraziji, umjetnik doživljava stvari toliko grčevito i duboko koliko je potrebno za snažno djelo. Preosjetljivost mu izoštrava i usavršava vid i sluh i budi smisao za skrivene vrednote. A ista ta preosjetljivost priređuje mu serije muka i trzavica u konkretnom bivstvovanju i predstavlja ga u očima okoline nenormalnim.". Usp. nav. dj., str. 210: "Ima ljudi koji su totalno nesposobni da budu 'realni', koji apsolutno nemaju smisla i osjećaja za 'činjenice': oni 'zoru' ne doživljavaju kao zoru, ni slučajan susret kao slučajan, ni vlat trave kao običnu vlat trave – sve su to za njih simboli.". O povezanosti psihičke preosjetljivosti i "nenormalnosti" genija, tj. "nosioca stvaralačkog umjetničkog akta", i M. Dessoir iznosi zanimljiva zapažanja. Usp. M. Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, str. 148: "Snoviđenja i primitivni osjećaji, koji bude užas, pritajeno prisluškivanje i neodredivi strah, vječiti nemir i teški poremećaji nervnog sistema, čini da nam mnogi umjetnici, ako ne i svi,

proboj, kako zaključuje Focht, umjetnička ideja. Nadalje, valja naglasiti da iako na pitanje o poretku spoznavanja s obzirom na vremenski tok umjetničkog stvaranja možda i nije moguće primjereno odgovoriti, to ne ukida niti moment objektivnih idealnih mogućnosti a niti umjetničku ideju. Važno je imati na umu da umjetnik objektivne idealne mogućnosti, kako primijećuje Focht, "zatiče prije nego je počeo stvarati". Drugim riječima, produktivni estetski akt, kao uostalom i receptivni, svoj karakter i formalni smisao dobiva od onog objektivnog.

Utvrdili smo dakle da je osnovna psihologijska pretpostavka za nastanak umjetničkog djela jedna osebujna duševna preosjetljivost prisutna kod većine umjetnika. Posebnost umjetničke idiosinkrazije naspram puke recepcije izvanjskih događaja jest u tome što umjetničko doživljavanje svijeta omogućava *proboj* umjetničke ideje. Umjetnička ideja nije drugo doli "otkrivanje suštine koja leži u stvarima"[443]. Sam trenutak proboja ideje Focht naziva, pozivajući se pritom na E. von Hartmanna, "produktivno raspoloženje"[444].

Dakle, umjetničko doživljavanje i proživljavanje svijeta u svakom je slučaju bitno drugačije od prosječnog doživljavanja. Umjetnik stvari tumači naprosto na drugi način, odnosno, povezujući različite pojedinačne stvari u jedan viši poredak umjetnik im ujedno pridaje i smisao koje same po sebi nemaju.[445] Ali usprkos ovim šturim opisima produktivnog raspoloženja umjetnika kao psihološkog stanja koje prethodi oblikovanju umjetničke ideje

---

izgledaju bolesni. Ali u *biti* leži jedna razlika, i to teleološka: genije pokazuje unaprijed, duševni bolesnik unatrag.". Slična zapažanja o umjetnikovom odnosu spram stvarnosti iznosi primjerice i I. Stravinski. Usp. I. Stravinski, *Poetika glazbe u obliku šest predavanja*, str. 60: "Sposobnost stvaranja nikada nam nije dana sama. Uvijek ide ruku pod ruku s darom zapažanja. Pravi stvaralac može se prepoznati po sposobnosti da uvijek nađe oko sebe, u najobičnijim i najprostijim stvarima, nešto vrijedno pažnje. Ne treba mu lijep krajolik, ne mora se okruživati rijetkim i vrijednim predmetima. Ne mora putovati u potrazi za otkrićima: uvijek su mu nadohvat ruke. Dovoljno je da pogleda oko sebe. Njegovu pažnju privlače poznate stvari, stvari koje su posvuda. I najmanji događaj ga zanima i upravlja njegovim postupcima.".

[443] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 158.

[444] Isti termin upotrebljava i Dessoir prilikom tumačenja procesa umjetničkog stvaranja. Općenito se može reći da Focht u velikoj mjeri preuzima Dessoirovu shemu stvaralačkog umjetničkog akta (vidi poglavlje V. *Estetike i opće nauke o umjetnosti*). Međutim, za Dessoira je produktivno raspoloženje kao naziv više primjeren stanju prije samog proboja ideje, dok je Focht skloniji mnijenju po kojemu je pojam produktivnog raspoloženja izravnije vezan uz samo proizlaženje umjetničke ideje. Usp. M. Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, str. 124: "U cjelini gledano, ova priprema za stvaranje je jedno talasanje osjećaja i strasti. U nutrini duše međusobno se bore sile; djelo se još nalazi u stanju prije rođenja. Stvaralac osjeća raspoloženje u svojoj svijesti slično onom koje osjeća čovjek pred jednom moralnom odlukom. To je neodređeno kolebanje sad na jednu, sad na drugu stranu, i ono može postati toliko jako da dovede do fizičke boli.". Sam moment proboja ideje Dessoir opisuje kao drugu fazu stvaranja. Usp. nav. dj., str. 125: "Pošto su odnosi u umjetničkom stvaranju sasvim slični, možemo reći da druga faza umjetničkog stvaranja predstavlja jedno oslobođenje od onoga što je isuviše snažno ispunjavalo dušu, slično kao kad se u proljeće počnu otapati snježne mase i kad se hučeći silno s visine bregova survavaju u dolinu.".

[445] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 157–158: "Ponekad i neznatno zbivanje, slučajan jedan susret, na primjer, nije za umjetnika slučajno i neznatno. On će u njemu naći viši smisao, odnosno doživjet će ga tako duboko da će sam taj doživljaj pronaći svoj smisao. U slučajnosti umjetnik vidi nužnost, on je doživljava kao sudbinsko i sudbonosno zbivanje; za njega su pojedine pojave simptomi jednog općeg stanja, pojedini uzroci dalekosežni i posljedice rezultat jednog spleta odnosa.".

Focht ipak zaključuje da je "ideja samo prvi stadij koji možemo fiksirati, mada ne i istinski početak"[446].

No, ako je samo začinjanje djela tajna, onda barem možemo pokušati naslutiti iz koje opće potrebe proizlazi nužnost začinjanja. Kada primjerice Kandinsky određuje unutarnju nužnost kao "neminovno samoizražavanje objektivnog", ili kad Dessoir konstatira da je "nužnost samoizražavanja opća", te nakon što smo utvrdili i postojanje potrebe intelekta za eksplikacijom u konačnici preostaje da navedemo i jednu Hegelova misao koja možda pojmovno najjasnije izražava prirodu odnosa subjektivnog i objektivnog: " U tom smislu možemo reći da je sadržaj ponajprije *subjektivan*, nešto samo unutrašnje, nasuprot čemu stoji ono objektivno, tako da se sada zahtjev svodi na to da se ono *subjektivno objektivira*. Takva suprotnost subjektivnoga i objektiviteta koji mu je nasuprot, kao i trebanje da se suprotnost dokine, naprosto je opći odnos, koji se provlači kroz sve."[447]. Shodno tomu postavlja se i pitanje o razlogu objektiviranja umjetničkog duha u konkretno djelo. Focht tako na jednom mjestu opisuje osnovnu težnju umjetničkog duha kao "izvjestan appetitus za realitetom" te time implicira ne samo presudnu ovisnost umjetnosti od materije (žudnja umjetničkog duha za objektiviranjem *morphé*), nego i postojanje humano-kulturne potrebe za održanjem duhovnih sadržaja (Focht, *Uvod u estetiku 1. izd.*, str. 197: "Da bi se shvatio jedan Mozart, potrebno je tisućljetno sazrijevanje duha.").

---

[446] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 159.

[447] G.W.F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 85. Usp. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, str. 133. Vidi također bilj. 285. Focht priznaje da je Hegel načelno u pravu kada u umjetnosti vidi moment realnog očitovanja duha, ali istodobno ne podržava Hegelove daljnje izvode po kojima se duh u umjetnosti ipak nalazi u stanju otuđenosti. Usp. I. Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, str. 163: "Pojedine misli kod samog Hegela upućuju na to da umjetnost treba zadržati i da je ona nenadomjestiva. Jer, ako istina treba mora da se javlja, ako duh mora da se manifestira, a ideja i misli da steknu stvarnu egzistenciju, taj posao može obaviti samo umjetnost. (…) No, sad nastupa druga Hegelova misao, naime, da je duh u umjetnosti u svom drugom bitku, da je otuđen. Dakle, njen stadij se mora prevazići. – A prevazilazeći ga, duh gubi mogućnost da bude objektivno stvaran. Upravo cilj kojem teži Hegel, da duh bude ujedno i subjekat i objekat, izmiče mu time što napušta tlo umjetnosti.". – Metafizički problem nastajanja i nestajanja dotaknuli smo na kraju poglavlja o modalnosti estetskog predmeta (pog. 3.2.2.2). U kojoj se mjeri metafizički stavovi o karakteru bića i nebića odnosno objektivnog toka mogu primijeniti na čovjeka predstavlja zasebno pitanje. Gledano analogijski i čovjek kao produkt "objektivnog toka" iskonski je udvojeno biće ("besmrtna duša" i "smrtno tijelo"). Razlika je između čovjeka i primjerice ostalih prirodnih bića u tome što je čovjek samosvjesno biće, tj. čovjek ima spoznaju o vlastitoj smrtnosti. Moglo bi se stoga reći da je umjetničko biće rezultat ljudske potrebe za izražavanjem istine o onom objektivnom, ali kao djelo ono je ujedno i realno očitovanje izvorne stvaralačke moći toga objektiviteta. Tumačenje objektivnog toka kao svojevrsne bezsvrhovite, u sebi samoj kružeće, cjeline nastajanja i nestajanja bića i nebića ovdje se naprosto "prirodno" nameće. Besmislenost cjeline kao cjeline ukida se, u određenom pogledu, u čovjeku kao njezinom "najvišem proizvodu", i to upravo najprimjerenije u umjetnosti odnosno u umjetničkim djelima kao udjelovljenoj istini onog objektivnog. Tako nam primjerice umjetničku istinu o nužnosti vječnog kretanja cjeline, ali i svih posebnih bića (u rasponu od puke prirode do ljudske duše), donosi i Goethe u stihovima prevedenim po D. Tadijanoviću. Vidi J.W. Goethe, *Izabrane pjesme*, str. 79: "Ljudska je duša /Slična vodi; /S neba silazi, /K nebu se penje, /I opet dolje /Na zemlju mora /U vječnoj mijeni.".

Kako bi nadalje što preciznije naglasio razliku između umjetničke ideje i sadržaja na jednoj strani i teme i motiva na drugoj Focht nastoji pokazati da tema i motiv po sebi samima predstavljaju apstraktne elemente umjetničkog djela. Zamjenjivanje svojstava ideje i motiva očituje se prvenstveno u tome što se ideja kao produktivno raspoloženje potaknuto "otkrivanjem suštine koja leži u stvarima" ne razlikuje od motiva kao "slučajnog događaja". Motiv je po Fochtu samo izvanjski poticaj koji "otvara propust za energiju nagomilanu na drugim stranama"[448], dok je ideja "duhovno povezivanje mnoštva događaja"[449]. Stoga u pozadini teorijskog povezivanja motiva kao objektivne pojave i inspiracije kao subjektivnog doživljaja te pojave stoji pretpostavka po kojoj se umjetnik zapravo "tretira kao pasivan prijemnik"[450]. Iz takvog shvaćanja proizlazi da inspiracija sama sobom donosi i ideju, odnosno dolazi do poistovjećivanja produktivne umjetničke fantazije s puko pasivnim doživljavanjem. Međutim, umjetnik "ne prikazuje zbivanje, već svoj stav prema njemu"[451], a to je naročito razvidno u slučajevima izostanka radnje ili zbivanja u djelima modernih umjetnika (npr. Joyce, Schönberg, Maljevič).

Umjetničkoj ideji kao istini stvari komplementaran je umjetnički sadržaj koji je po Fochtu nije drugo do li "tijelo i ostvarenje jedne umjetnikove ideje koja se veže uz određenu temu ili radnju"[452]. Stoga je tema (npr. smrt, ljubav, izdaja) po sebi samoj jedan apstraktno-teoretski moment koji svoj puni smisao zadobiva tek kao dio umjetničkog sadržaja, tj. kao "opis pojedinačnog slučaja". O odnosu motiva, teme, ideje i sadržaja Focht na jednom mjestu iznosi sljedeću lapidarnu primjedbu: "Motiv za jednu ljubavnu pjesmu može biti sama zaljubljenost. Tema te pjesme je ljubav. Njena ideja je istina koja se želi iznijeti (možda jedna misao o smislu ljubavi ili o zanosu koji pruža ili o njenoj nestalnosti ili vjernosti) i koja se umjetničkom koncepcijom veže uz pojedini primjer ili slučaj. Konačno, sadržaj je značenje i djelovanje samih stihova, a ono se odnosi i na pojedinačnu ljubav i, ujedno, izražava pjesnikovu misao i doživljaj."[453].

---

[448] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 160.
[449] Isto.
[450] Isto, str. 161.
[451] Isto, str. 160.
[452] Isto, str. 161. Ingarden pojam umjetničke ideje povezuje s "metafizičkim kvalitetama" koje književnom djelu daju smisao ili istinitost, ali pri tome treba imati na umu da sami metafizički kvaliteti imaju intencionalan karakter. To znači da se umjetnička ideja ne nalazi neposredno u samoj materiji djela, nego se pojavljuje samo tijekom konkretizacije djela, tj. u receptivnom aktu čitanja. Usp. R. Ingarden, *O književnom djelu*, str. 271: "Međutim, ako je objavljivanje metafizičkog kvaliteta ovisno, između ostalog, od sloja aspekata koji su u samom djelu jedino držani u stanju pripravnosti, onda valja reći da metafizički kvaliteti u *samom djelu* ne bivaju dovedeni do trenutne objave, nego su samo *unaprijed određeni* predmetnim situacijama i zahvaljujući navedenim elementima držani u *pripravnosti*. A, objaviti se u svoj svojoj punoći mogu tek u predmetnoj situaciji, dakle, tek u konkretizaciji djela tijekom čitanja.".
[453] Isto, str. 162.

Nakon što je umjetnička ideja zadobila tijelo, tj. sadržaj, te postala relativno stabilna fantazijska slika ili predodžba u svijesti umjetnika potrebno je, po Fochtovom mnijenju, "naći modus i sredstva da se unutarnje slike materijaliziraju i time ostvare umjetničko djelo"[454]. Premda umjetnost postoji na idealan odnosno subjektivan način (npr. glazba u unutarnjem sluhu kompozitora), koji je po sebi možda i bliži pojmu onog umjetničkog, utvrdili smo također i postojanje osebujne potrebe za objektiviranjem subjektivnog. Stoga pod pronalaženjem modusa objektiviranja jedne umjetničke ideje treba podrazumijevati iznalaženje tzv. umjetničke koncepcije koja je po Fochtu zapravo "plan prikazivanja ideje", dočim pod pronalaženjem sredstava Focht misli na izbor umjetničkog materijala koji kod nekih umjetnosti, kao što su glazba i književnost, nije niti potreban. S obzirom da Focht smatra da izjednačavanje intuicije i izraza (impresije i ekspresije) nije prihvatljivo, on sukladno vlastitoj estetičkoj postavci po kojoj je "estetski predmet primaran i determinantan u odnosu na akt" zaključuje da je koncepcija "uopće moguća zato što se jedna i ista ideja može izraziti na više načina"[455]. Ideja je, dakle, u tom slučaju samo druga riječ za idealni estetski predmet.

Osnovna koncepcija neke umjetničke ideje omogućava pojavu i novih, pomoćnih koncepcija koje nastaju tijekom samoga rada na materiji. Ove se pomoćne koncepcije mogu čak razviti u "samostalna tijela" pored osnovne ideje te tako i nastaju različite varijacije, verzije ili epizode osnovne umjetničke ideje (npr. Bachove *Goldbergove varijacije*, ali i verzije filozofskog teksta ili prijevodne mogućnosti za neku stranu riječ). Međutim, kao što istom sadržaju pridolaze različite forme izraza, tako je moguće da neke forme postanu toliko samostalne da time dovode do ukidanja osnovne umjetničke ideje, pa stoga u svakome slučaju može nastupiti i "nemogućnost da se rad nastavi"[456].

---

[454] Isto. Usp. također I. Stravinski, *Poetika glazbe u obliku šest predavanja*, str. 57: "Svo stvaranje pretpostavlja neku vrst apetita koji izaziva okus otkrića. Taj okus stvaralačkog čina prati intuitivno shvaćanje nepoznatog entiteta, koji je već u našem posjedu ali ga još ne razumijemo, entiteta koji se može uobličiti isključivo činom stalno budne tehnike.".

[455] Isto, str. 163.

[456] Isto. O mogućnosti prekida objektivacije umjetničke ideje i likovni umjetnik A. Srnec ima zanimljiva zapažanja. Vidi *Katalog retrospektivne izložbe Aleksandar Srnec: Prisutna odsutnost*, str. 76: "Radiš...i odjednom vidiš da moraš prestati jer ćeš sve pokvariti. A onda, ako se nemaš snage zaustaviti – pokvariš. I onda se baca. Ako čovjek počne razmišljati o tome, utopit će se. Ukoliko nije genijalno.". Usp. također M. Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, str. 127: "U stvari, otvaraju se mnogi putevi koji odvode od nađene polazne točke. Zbog toga se može desiti da se izvorna ideja više ili manje mijenja, pa ponekad preobraća i u svoju suprotnost. Bilo kakav svježi doživljaj nameće se na takav način da se staro jedinstvo razbija i oblikuje jedno novo; ili prvotni plan ostaje, ali kasnije koncepcije izrastaju u samostalna živa bića. Tako nastaju epizode u umjetničkom djelu, dvostruke radnje, odstupanja i, iznad svega, oni tako česti produžeci. Konačno, može se desiti i da nastupi anarhija i da se djelo uopće ne završi.".

Nakon umjetničke koncepcije nastupa umjetnička praksa odnosno skica kao "prvi pokušaj da se koncepcija u grubim crtama ostvari i prenese u djelo"[457]. No, kako objektiviranje umjetničke ideje nije, i ne može biti, pravolinijski vremenski proces može se dogoditi da i u samom skiciranju dođe do pojavljivanje ideje. Tako je primjerice kod nekih umjetnika "stvaranje izraz već prije sakupljenog emotivnog sadržaja"[458], a "kod drugih se taj sadržaj umjetničkih doživljaja tek rađa u samom stvaranju"[459]. Skica također može ostati i postati dovršeno djelo (posebno u slikarstvu), ali kod svih većih i kompleksnijih umjetničkih djela potrebna je završna izvedba ili provedba u kojoj se, kako primijećuje Focht, "skica razrađuje u detalje". Osim objektivnog jedinstva svih elemenata (forma u Herbartovu smislu), kao glavne formalne karakteristike umjetničkog djela, svako veliko djelo umjetnosti prepoznaje se i po posebnoj prooformljenosti (unutarnja forma), tj. takvoj povezanosti svih elemenata i detalja u kojoj se "najbolje pokazuje umjetnički genij"[460]. Drugim riječima, moć genija sastoji se u tome što on prilikom konkretizacije skice "svojoj ideji pridaje najadekvatnije materijalno ruho"[461].

Polazeći od pojma umjetničke fantazije kao produktivne, intuitivno-intelektualne moći te postavke o specifičnoj ontičkoj strukturi umjetnika dolazimo u konačnici do genija kao krajnjeg određenja kojim Focht pokušava objasniti fenomen produktivnog estetskog subjekta. S obzirom na povijest filozofije shvaćanje pojma genija kretalo se od antičkog poimanja genija kao pojedinca obuzetog božanskim ludilom (*manikós*/*eufyés*), potom preko romantičko-idealističkog poimanja genija kao karaktera koji u sebi obuhvaća racionalno i iracionalno (Kant, Schelling, Hegel), pa do mnijenja da je genijalnost opća ljudska osobina koja se individualno razlikuje tek kvantitativno (Croce).[462]

---

[457] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 164.
[458] Isto.
[459] Isto.
[460] Isto. Usp. također M. Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, str. 128: "Ovaj rad na provedbi, ma koliko rado s njime, kao s nečim sporednim, svršavali nebulozni estetičari, ipak je u tolikoj mjeri bitan da se upravo u njemu očituje umjetnikova veličina.".
[461] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 164. Usp. također M. Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, str. 133: "Za genija je bitan neposredni dodir sa stvarnošću i dvojaki dar, bez kolebanja osvojiti središte stvari i bez mnogo truda oblikovati nešto veliko od dominantnog utiska. Genije prohuji kao ptica, zagrabi iz punoće života jednu mrvicu i s njom odjuri u mirno gnijezdo da bi je polako razgrizao.".
[462] Usp. Aristotel, *O pjesničkom umijeću (Cap. 17)*, str. 37: "Stoga pjesničko je umijeće za svestrano obdarene ili za mahnite naravi; od tih, naime, jedni su prijemljivi za dojmove a drugi opsjednuti.". Usp. I. Kant, *Kritika rasudne snage*, str. 146: "Genijalnost je talent (prirodni dar), koji umjetnosti daje pravilo.". Vidi I. Kant, *Kritik der Urteiskraft*, str. 241. Usp. F.W.J. Schelling, *Filozofija umjetnosti*, str. 91: "Ovaj vječiti pojam čovjeka u Bogu kao neposrednom uzroku njegovih produkcija jest ono što se naziva genijem, tako reći genius, božansko, koje obitava u čovjeku.". Usp. G.W.F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 249: "Ono što na taj način leži u njemu samome, umjetnik mora, doduše, uvježbati sve do savršene spretnosti, no mogućnost izravne spretnosti mora isto tako biti u njemu kao prirodan dar; inače samo stečena spretnost nikada neće dostajati za živo umjetničko djelo.". Usp. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, str. 370.

Focht smatra da je primarna osobina genija njegova specifična ontička struktura (preosjetljivost), ali za tom osobinom nimalo ne zaostaje niti sposobnost konkretiziranja ideje. Focht se, nadalje, ne bavi posebno pitanjem porijekla ontičke strukture genija, nego stavlja naglasak na gotovo umjetničko djelo kao produkt umjetničke proizvodnje. Zbog svoje upućenosti na bivstvo stvari i pojava, odnosno na ono moguće, svaki istinski umjetnik je na određeni način "neshvaćen", "nepriznat", "odbačen" i "nenormalan" za veliku većinu "prosječnog" čovječanstva. Umjetnik je, dakle, uvijek u svojevrsnom "iracionalnom" odmaku od stvarnosti. Focht stoga o pjesnicima i primijećuje da "ne zaključuju od mogućnosti na stvarnost, nego stvarnost svode na mogućnost". Umjetnik, drugim riječima, egzistira u stvarnosti na jedan poseban način, tj. tako da stalno nastoji transcendirati *u* stvarnost, a ne *iz* nje.[463]

Iracionalnost i odstupanje umjetničke egzistencije od prosječnog zdravorazumskog odnosa spram stvarnosti dovodi do jednog općeg mnijenja o "nenormalnosti" umjetnika. Međutim, ako je umjetnik prema shvaćanju zdravog razuma "nenormalan", onda bi isto tako i umjetnička djela trebala biti "nenormalna", a to se za većinu umjetničkih djela ipak ne može reći. Načelo kauzaliteta kojim se vodi razum, čini se, da u slučaju umjetničke egzistencije gubi snagu i smisao, jer u konačnici "između ličnog života i ostvarenog djela nikakve uzročne veze nema"[464]. Prije bi možda bilo istinito da se tek umjetnika kao "savjest čovječanstva" može nazivati "pravim čovjekom", a "čovječanstvo koje se prepušta samozaboravu – nenormalnim"[465].

Usp. B. Croce, *Estetika: kao nauka o izrazu i opća lingvistika*, str. 29: "Govori se obično, da veliki umjetnici otkrivaju nas u nama samima. Ali, kako bi to bilo moguće, kad naša i njihova fantazija ne bi bila samo kvantitativna?". A. Halder pojam genija shvaća također idealistički, i to kao "mjesto" u kojemu se sam kozmos zorno uprisutnjuje. Usp. A. Halder, *Umjetnost i kult*, str. 45–46: "Genij je dakle mjesto u kojem se 'smisao kozmosa pruža zoru', ili zapravo točnije: pruža se kao pojava i time estetski, u onom zoru koji je čin stvaranja tog kozmosa, za koji sam kozmos postaje umjetničko djelo, theatron; valja doduše naglasiti da se ta predstava odigrava pred genijalnom subjektivnosti, a ova sama nije uključena u nju.".

[463] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 209: "Ovostrani svijet je jedan neprobojni blok koji leži 's onu stranu', pa pjesnik, za razliku od kršćanina, koji iz ovog svijeta očekuje prelaz u onaj, sasvim obratno, teži da iz onog pređe u ovaj. On lebdi u carstvu mogućnosti i nije u stanju da pronađe ključ kojim se otvaraju vrata stvarnosti.".

[464] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 188.

[465] Isto, str. 191. Usp. također nav. dj., str. 190: "Pitanje se sad postavlja u ovom obliku: da li svako spuštanje u neistražene ponore, da li svako svjesno bacanje u nepoznato, da li hrabrost koja je zato potrebna možemo nazvati ludilom. Ako možemo, tada je i Bach lud.".

4.4. Umjetnička spoznaja

Na pozadini postavke o ontološkoj funkciji umjetnosti, odnosno Marxove misli "po kojoj je spoznavanje praktično mijenjanje stvari, stvaralački zahvat"[466], Focht odbacuje mogućnost tumačenja umjetnosti kao *odraza* nečega što nije nastalo na umjetnički način (nekog neumjetničkog sadržaja). Ideja o umjetničkoj spoznaji kao osebujnom odrazu stvarnosti posebno je bliska svim sadržajnim estetikama, a kao tzv. "teorija odraza" (Pavlov) bila je prisutna i u "marksističkim" estetikama (primjerice kod Lukácsa).[467] Fochtovo određenje teorije odraza kao nedijalektičke, a naspram dijalektičnosti umjetničke spoznaje, samo potvrđuje prethodne izvode o uvođenju dijalektike u sferu umjetničkog spoznavanja (npr. shema doživljaj – misao – doživljaj). Kao što je prilikom razmatranja umjetničkog bića dijalektički pristup bio upitan (zbog ontološkog monizma), tako u sferi umjetničke spoznaje dijalektički pristup postaje metodološki neophodan (gnoseološki dualizam).[468] Ako je bitak estetskog predmeta svojevrsna "nužna pretpostavka" estetskog akta uopće, onda se upravo umjetničkim spoznavanjem otvara "prostor" umjetničke stvarnosti u kojoj predmet može ostvariti svoje zakrivene mogućnosti.

---

[466] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 166. O naravi spoznavanja Marx govori primjerice u *Ekonomsko-filozofskim rukopisima iz 1844*. Usp. K. Marx – F. Engels, *Rani radovi*, str. 281.: "Shvaćeno s druge strane, subjektivno: kao što tek muzika budi čovjekov muzikalni smisao, kao što za nemuzikalno uho ni najljepša muzika nema *nikakva* smisla, nije (nikakav) predmet, jer moj predmet može biti samo potvrđivanje jedne od mojih suštinskih snaga, dakle, može za mene postojati samo tako, kao što moja suštinska snaga postoji za sebe kao subjektivna sposobnost, jer smisao jednog predmeta ide za mene upravo tako daleko (on ima smisao samo za njemu odgovarajuće osjetilo), dokle seže *moje* osjetilo, stoga su *osjetila* društvenog čovjeka *drugačija* nego osjetila nedruštvenog čovjeka; tek pomoću predmetno razvijenog bogatstva čovjekova bića djelomično se tek izgrađuju, a djelomično tek proizvode: bogatstvo subjektivne *ljudske* osjetilnosti, muzikalno uho, oko za ljepotu oblika, ukratko *osjetila* sposobna za ljudske užitke, osjetila, koja se potvrđuju kao *ljudske* suštinske snage.".

[467] Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 127: "Vidjet ćemo da i kod Lukácsa umjetnosti pripada uglavnom ta funkcija da reproducira i odrazi ("wiederspiegelt") objektivno stanje stvari, da se i kod njega funkcija umjetnosti ne sastoji u stvaranju nečeg novog, već prvenstveno u spoznavanju.". Ovdje treba ipak napomenuti da Lukács ne zastupa grubi mehanicistički materijalizam Pavlovljevog tipa, nego teoriju odraza shvaća dijalektički odnosno kao umjetničko prikazivanje istine objektivne stvarnosti čime umjetnost postaje sredstvo za preoblikovanje te stvarnosti (angažirana umjetnost). Jasno je da u tome slučaju umjetnost ima izrazito gnoseološku funkciju, a to je u konačnici usko povezano i s Lukácsevim pretežitim zanimanjem za književnost. Teoriju odraza ne podržava i D. Grlić. Usp. D. Grlić, *Estetika IV: S onu stranu estetike*, str. 283: "Umjetnik nije nikakvo zrcalo postojećeg, nikakav odsjaj stvari, on zrači svoje svjetlo, stvara svoj svijet kojim ujedno i oplemenjuje, oduhovljuje i mijenja postojeći. Tek rušenjem teorije odraza, a to znači i onog što leži u temeljima 'marksističke' estetike, u samoj ćemo umjetnosti moći iznaći njene vlastite stvaralačke snage, a to ne znači drugo do potvrditi njenu imanentnu revolucionarnu moć.".

[468] Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 84: "Ali, objekt nije što i predmet; da bi to postao, potrebno je da od hladnog, tuđeg, po sebi bivstvujućeg objekta postane objekt 'za nas', naš, ljudski objekt. (…) Na objektu koji postoji po sebi nije se iz aspekta objektivnog postojanja ništa promijenilo; ali, u jednom subjektivnom tumačenju njegove uloge, koje je ustvari 'praksa', on počinje nešto da za mene znači, on gubi svoje u objektivnom smislu neutralne crte u sferi gdje je sve diferentno.",. Usp. također I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 174–175: "Da li se umjetnička spoznaja bavi drugačijim predmetima ili pak samo istim predmetima, ali na drugačiji način? I jedno i drugo. Razlika je u stavu: i kod istih predmeta nauka i umjetnost se razlikuju u načinu na koji im pristupaju: nauka ih tretira izvana, umjetnost iznutra, poistovjećujući se s njima, vežući ljudsko značenje uz njih.".

Pozadinu, tj. porijeklo, teorije odraza Focht pronalazi već kod sv. Tome Akvinskog za kojega istina postoji samo u umu, a kriterij ili temelj svake istine je Bog. Tomina odredba istine kao podudaranja stvari i intelekta (*veritas est adaequatio rei et intellectus*) postaje tako mjerodavno određenje istine u daljnjem povijesnom tijeku filozofijskog mišljenja. Pri čemu valja imati na umu da se objektivno utemeljenje pojma istine postepeno povlačilo pred subjektivizmom, a gdje je posebnu ulogu imao i Descartes sa svojim tumačenjem istine kao onog što se "jasno i razgovijetno" može spoznati razumom. Stoga je po Fochtu jedna od osobitosti teorije odraza svojevrsni mehanicizam koji proizlazi iz izjednačavanja istine sa "slikom", pa tako primjerice Lukács teoriju odraza znakovito naziva "*Die Wiederspiegelungstheorie*"[469]. Uz spoznajni mehanicizam veže se nadalje i jedna pasivistička orijentacija subjekta spram stvari koja se očituje u tome što se spoznajni akt "svodi na fizikalni refleks, a spoznajni subjekt na budne oči koje motre što će se unutar njihovog vidnog polja pojaviti"[470]. Kako u konačnici teorija odraza nikako ne može pomiriti ideju spoznaje kao odražavanja objektiviteta s dijalektičkim zahtjevom za praktičkom (umjetničkom) promjenom stvarnosti proizlazi da je teorija odraza i statična, jer se naime samo fiksirana i statična, tj. *otuđena*, stvarnost može izravno odraziti u svijesti. Drugim riječima, nedijalektičnost teorije odraza ogleda se u tome što spoznavanje kao odražavanje ili odslikavanje objekta po sebi nema moć negacije i prisvajanja onog objektivnog, odnosno teorija odraza "ne uviđa da subjekt spoznaje objekt samo utoliko ukoliko ga je izmijenio i izmijenivši ga pretvorio u svoj predmet"[471].

Premda materijalističke, ali i idealističke, estetike polaze od shvaćanja umjetnosti kao odražavanja onog objektivnog to ne znači da zagovaraju teoriju po kojoj je umjetnost puko oponašanje objektivne stvarnosti. Tako na jednom mjestu u *Predavanjima iz estetike* Hegel konstatira da: "Svrha umjetnosti mora stoga biti još u nečem drugome nego u puko formalnom oponašanju postojećega, koje u svakom slučaju proizvodi samo tehničke *uratke* a ne i umjetnička *djela*."[472]. Kod Hegela je, potom, u daljnjem izvođenju svrha umjetnosti određena kao prikazivanje istine u osjetilnom obliku.

---

[469] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 166: "Da, špigl, ogledalce se nalazi unutra, i čitava spoznaja se u okvirima te teorije svodi na funkciju ogledala: mehanički odslikava sve što prođe pred njom. (Drugi Lukácsev naziv je 'Die Abbildungstheorie', što znači 'teorija odslikavanja'. To nisu samo slikoviti nazivi za teoriju nego se i sama spoznaja slikovito predstavlja – u obliku slika).". Po Heideggeru se začetak "teorije odraza", odnosno shvaćanje istine kao podudaranja razumske predodžbe i stvari, nalazi već u sedmoj knjizi Platonove *Politeie*. Vidi M. Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit*, str. 20. i dalje.
[470] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 166.
[471] Isto, str. 167.
[472] G.W.F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 40. Usp. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, str. 69.

S druge strane, niti filozofijski materijalizam ne zastupa stav o umjetničkoj spoznaji i umjetničkoj istini kao mehaničkim kopijama objektivne stvarnosti. Polazeći od Marxove postavke o prvenstvu bića pred sviješću (npr. u *Njemačkoj ideologiji*)[473], te također i shvaćanja spoznaje kao stvaralačke preobrazbe objekta u predmet za nas, Lukács primjerice govori o književnosti kao umjetničkom odrazu stvarnosti u kojemu se daje ono tipično ili istina neke pojave (estetički aristotelizam). Realistička (angažirana) književnost trebala bi stoga po Lukácsu poslužiti i kao sredstvo klasne borbe proleterijata.[474] Iz Lukácsevog zahtjeva po kojemu književnost treba prikazivati ono tipično proizlazi, po Fochtu, i izuzetno važno razlikovanje, a to je razlikovanje između pojave i bîti. Ono tipično predstavlja umjetnički izraz bîti neke pojave, dočim je u pojmovnom smislu upravo tzv. kategorija posebnog izraz tipičnog. Time Lukács, čini se, uspijeva razdvojiti realističku književnost od pukog odslikavanja stvarnosti, tj. od estetičkog naturalizma (npr. književnost E. Zole), ali i zadobiti osebujnu književno-umjetničku dubinu.[475] Lukácsevu estetičku kategoriju posebnosti Focht opisuje kao sintezu općeg i pojedinačnog odnosno "po momentu općenitosti ono ukazuje na zakonitost i bit pojava, po momentu pojedinačnosti ono toj zakonitosti daje mjesto primjene i uvjerljivi prikaz"[476]. No, kako je za Lukácsa spoznaja u konačnici "objektivni odraz stvarnosti" pojavljuje se problem razlikovanja umjetničke od ostalih vrsta spoznaje.[477]

---

[473] Usp. K. Marx – F. Engels, *Rani radovi*, str. 370–371: "Svijest ne može nikada biti nešto drugo do svjestan bitak, a bitak ljudi je njihov stvarni životni proces. Ako se u svakoj ideologiji ljudi i njihovi odnosi pojavljuju obrnuti glavačke kao u cameri obscuri, onda ovaj fenomen proizlazi isto tako iz historijskog procesa njihova života, kao što obrnutost predmetâ na mrežnjači oka proizlazi iz njihova neposredno fizičkog procesa života. Savim suprotno njemačkoj filozofiji, koja silazi s neba na zemlju, mi se ovdje penjemo sa zemlje na nebo.".

[474] Postavka o socijalnoj i političkoj angažiranosti umjetnosti nije pretjerano problematična u pogledu književnosti, ali u slučaju glazbe ova je postavka krajnje upitna. Glazbe je po sebi bespredmetna, a kako marksistička filozofija umjetnosti nužno pretpostavlja predmetnost u umjetnosti (Marx u *Ekonomsko-filozofskim rukopisima*: "Nepredmetno biće je nebiće.") jasno je da glazba izuzetno teško može postati angažirana umjetnost. Ostvarenje takve intencije čini se da je moguće jedino u slučaju tzv. programne glazbe ili preko nastojanja da se glazba pretvori u jezik (E. Bloch). Usp. I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 231–232: "Nenaklonost marksističke teorijske misli prema muzici, direktno suprotno proporcionalna interesovanju za književnost, ima svoje razloge, kao i kod Hegela, u samoj prirodi muzike: nemoćna da izrazi ideje, nezemaljski odsutna duhom, bez mogućnosti da vlastitim snagama makar i naznači bilo kakav predmet: bespredmetna poput Maljevičevog slikarstva, dakle suštinski neintencionalna, muzika ne pokazuje nikakav odnos prema aktualitetu, realitetu, fakticitetu, te tako izmiče, više od svih drugih umjetnosti, ideološkim tumačenjima i neposrednim zadacima klasne borbe.".

[475] Kao primjer uspješne realističke književnosti Lukács u tekstu *Historijski roman* posebno ističe W. Scotta i njegove historijske romane. Usp. G. Lukács, *Roman i povijesna zbilja*: *izbor radova*, str 169–170: "Scottova je veličina u ljudskom uobličenju historijsko-socijalnih tipova. Prije Waltera Scotta nitko nije tako široko, jasno i upečatljivo prikazao tipično ljudske crte u kojima se velika historijska strujanja osjetno izražavaju. A prije svega, ta formalna tendencija nije nikada prije njega svjesno stavljena u središte prikaza stvarnosti.".

[476] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 142.

[477] Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 136: "Ništa ne može, po Lukácsu, biti umjetnički istinito, što se sa znanstveno utvrđenim faktima ne slaže.". Usp. također I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 168: "Ispada da je i u umjetnosti istinito samo ono što je naučno utvrđeno i verificirano, odnosno što je u skladu s naukom. Lukács bar ne raspolaže nikakvim drugim sredstvom da utvrdi istinitost umjetnine, nego samo: da li se 'opisi', 'prikazi', 'uobličavanja likova i događaja' 'slažu sa historijskim zbivanjima datog doba'.".

Osobitost je svih sadržajnih estetika da umjetničko djelo shvaćaju kao konkretizaciju izvanumjetničkog sadržaja, tj. "ideje", pa se u tome pogledu niti ne razlikuje idealistička od materijalističke estetike. Razlika se sastoji u tome što je ideja u materijalističkom poimanju umjetnosti "opća zakonitost koja vlada objektivnom stvarnošću, a ne proizvod apsolutnog duha"[478]. Drugim riječima, bez iskoraka iz gnoseološke (odražavanje objektivne stvarnosti/interes za predmetno-prikazivački plan djela) u ontološku (objektiviranje/zrenje idealnih umjetničkih mogućnosti) sferu umjetnosti, nije moguće provesti razdvajanje umjetničke od znanstvene, religiozne ili neke druge spoznaje; osim ako u "hegelijanskom duhu" umjetničkoj istini ne pridamo najniže mjesto unutar hijerarhije apsolutnog duha. Focht stoga primijećuje: "No razlika između nauke i umjetnosti ne može postati jasna sve dok se ostaje samo kod jedne strane umjetnosti: odražavanja. I nauka nastoji da rekonstruira konkretno. Ali, umjetnost to konkretno provodi."[479]. Pored toga što estetička teorija odraza onemogućava jasno razlikovanje umjetničke od drugih vrsta spoznaje, ova teorija kao idejna pretpostavka svih sadržajnih estetika načelno podcjenjuje umjetničke forme, tj. formu prvenstveno shvaća kao sredstvo oblikovanja sadržaja ("forma kao izraz sadržaja").

Problematičnost, ili bolje rečeno, aporetičnost teorije odraza, a s obzirom na fenomen umjetnosti, jasno se pokazuje već i kod osnovne odredbe spoznaje kao *subjektivnog odraza objektivne stvarnosti*, jer, kako primijećuje Focht, "granicâ *s obzirom na stupanj subjektivnosti* nema"[480]. Nadalje, određenje spoznaje kao *objektivnog odraza objektivne stvarnosti* nije nimalo manje prihvatljivo od prethodne odredbe, zato što je u objektivno postojećem djelu zapravo materijalizirana subjektivna umjetnička spoznaja. Focht kao treću mogućnost navodi i to da spoznaja može biti i *subjektivni odraz subjektivne stvarnosti*, odnosno spoznaja je u tome slučaju konkretizacija umjetnikove "psihičke i duhovne stvarnosti" (roman kao autobiografija, kompozicija kao izraz duše itd.). U konačnici spoznaju se može shvatiti i kao *objektivni odraz subjektivne stvarnosti*, jer "umjetnik objektivira i objektivno izlaže svoje spoznaje o samom sebi i svome svijetu"[481]. Iz navedenog proizlazi da teorija odraza kao estetička teorija spoznaje nije primjerena ontološkom shvaćanju umjetnosti. Teorija odraza, između ostalog, dovodi do umjetnog podvajanja osjećanja i mišljenja. Međutim, kako "čovjek reagira cjelovito" ispostavlja se istom da su emotivnost i racionalnost

[478] I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 142.
[479] Isto, str. 144. S obzirom na shvaćanje umjetničkog realizma kao odražavanja realnosti Focht na jednom mjestu primijećuje da pod umjetničkim realizmom prvenstveno treba misliti na ontičku strukturu ili oblikovanost sadržaja, jer po oblikovanosti neka istina i postaje realno umjetničko biće. Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 149.: "Umjetničko djelo kao umjetničko postaje i samo realno ako djeluje tako da sadržaj koji iznosi djeluje kao realan.".
[480] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 170.
[481] Isto, str. 172.

dvije nerazdvojive ljudske sposobnosti, čime se dodatno potvrđuje mehanicizam teorije odraza.

U razlici spram znanosti koja je prvenstveno upućena na "utvrđivanje, obrazlaganje i dokazivanje" istine, umjetnost istinu "ostvaruje, oživljava i pokazuje". Focht tako bitnu razliku između umjetnosti i znanosti vidi u tome što umjetnost omogućava da "čovjek istinu uzme kao biće kroz svoje biće"[482]. Estetički doživljaj istine nije puko unutrašnje osjećanje (psihička funkcija), nego doživljaj "prisutnosti istine, njenog bića". Kriteriji za procjenu umjetničke istinitosti nekog umjetničkog djela ne leže stoga u sadržaju ili prikazanom predmetu, već u ontičkoj, tj. formalnoj, strukturi djela (interna istina). Ovi bi kriteriji, po Fochtu, trebali vrijediti za sve umjetnosti. Prilikom prepoznavanja estetske istinitosti djela valjalo bi prvenstveno zapaziti postojanje tzv. "forme u Herbartovu smislu" (načelo jedinstva u mnoštvu), ali i postojanje "forme kao prooformljenosti" (iluzija o stvarnosti) te "imanentne forme" (načelo unutarnje nužnosti). Može se nadalje reći da je formi kao prooformljenosti analogan modalitet sustvarnosti, dok je imanentnoj formi, čini se, analogan modalitet sunužnosti. Forma u Herbartovu smislu ("vrhunski formalni kriterij") kao sveukupnost relacijâ estetskog predmeta nije uvjetovana drugim formama i njihovim modalitetima zato jer predstavlja njihovo objektivno jedinstvo. Drugačije kazano, umjetnička istina proizlazi iz umjetničkog bića, ona nije znanstveno znanje o objektu, nego rezultat umjetničko-estetskog odnosa subjekta i estetskog predmeta (Focht, *Uvod u estetiku 1. izd.*, str. 177: "U procesu izgradnje jednog bića-umjetnine paralelno se uzdiže zgrada istine-umjetnine.").

Koliko je zapravo teorija odraza neprimjerena kao estetička teorija puno se jasnije vidi na primjeru moderne umjetnosti koja od raznih funkcija (ideološka, moralna, religiozna, pedagoška, psihološka itd.) načelno zadržava samo ontološku. Moderna umjetnost ne prikazuje nikakav izvanumjetnički sadržaj već, ako uopće, prezentira duh, tj. sama su djela moderne umjetnosti osebujna egzistencija duha.[483] Zbog svoga izrazito apstraktnog karaktera tvorevine moderne umjetnosti posebno su prikladne za pojavljivanje transcendentnih formi (praforme) "koje u jedino poznatom realnom svijetu nikad nisu mogle doći do svoje čiste

[482] Isto, str. 174. Doživljaj prisutnosti bića, kao osnovne razlike između umjetnosti i drugih duhovnih djelatnosti, A. Halder tumači kao "iskonsku moć viđenja svijeta", a to je viđenje onda ujedno i pretpostavka svih drugih ljudskih djelatnosti. Usp. A. Halder, *Umjetnost i kult*, str. 46–47: "U užem, ali izvedenom smislu umjetnost je umjetnikovo stvaranje djela. U širem, ali izvornijem smislu umjetnost je ipak iskonska moć viđenja svijeta, genijalni pra-čin koji je ujedno sjedinjujući temelj sve raznolike pojedinačne djelatnosti.".

[483] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 182: "Dovoljno je da znamo da moderna umjetnost toliko ističe ontološki moment, da se ovdje može raditi samo o jednom: o egzistenciji ili neegzistenciji duha. Ne više o njegovom prikazu. Pogotovo ne o prikazu predmetâ koji su uvijek neduhovni.".

manifestacije i realizacije"[484]. Drugim riječima, u modernoj su umjetnosti same praforme prisutne kao ontička počela izgradnje estetskog predmeta (npr. geometrijske forme u bespredmetnom slikarstvu). Time se ne odbacuje racionalni moment u estetskom akt ("pojmovno posredovanje"), nego se racionalnost i osjetilnost ujedinjuju na jedan poseban "svjesno-aktivan" način, tj. estetski akt postaje akt "racionalizirane osjetilnosti".

Fochtov objektivističko-dijalektički pristup problemu umjetničkog spoznavanja bio bi, dakle, u konačnici jedna potvrda njegove "materijalističko-marksističke" filozofske pozicije. Međutim, ovakva karakterizacija Fochtovog mišljenja je jednostrana, jer u pozadini njegove filozofije umjetnosti ipak stoji pitanje o uvjetu mogućnosti bića umjetnosti (npr. Otkud uopće mogućnosti glazbe?), odnosno metafizičko pitanje o porijeklu mogućnosti bića uopće (Otkud uopće mogućnost nečega?).

[484] Isto, str. 181. Usp. također I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 100: "Moderna umjetnost ne želi više da ostane kod gotovih živih oblika, nego da prodre u one praizvore iz kojih je istekao samo jedan nama poznati život, ali u kojima leže bezbroj neostvarenih mogućnosti drugačijih života.".

5. POVIJESNOST UMJETNOSTI

5.1. Umjetnost i objektivacija

Poglavlje o estetskom aktu zatvorili smo polazeći iz pozitivne ontologijske pozicije, tj. pitajući se o porijeklu mogućnosti umjetničkog bića. Ovdje nam se otvara jedan teleološki aspekt umjetničkog fenomena i to pod vidom pitanja o nužnosti ili potrebi objektiviranja umjetničkog duha. Kako se za Fochtovo kozmološko odnosno ontološko polazište može reći da je načelno a-teleološko (Focht, *Filozofija prirode*, str. 50: "Možda je sve što se u prirodi zbiva samo slučajno.")[485], onda ne preostaje drugo nego da se teleološkim pitanjima o biću i nebiću pristupi pomoću kategorija modaliteta (vidi poglavlje *Značaj mogućnosti u ontologiji umjetnosti*), ali s obzirom na kontekst ontologije umjetnosti.

U dosadašnjim se razmatranjima pokazalo da je jedan od temeljnih Fochtovih stavova upravo stav o postojanju umjetnosti po sebi, tj. poimanje bića umjetnosti kao posebnog duhovnog bića. Ovaj je stav razvidan i iz sljedeće Fochtove konstatacije: "Umjetnost je duh. Ona postoji i prije ostvarenja, kako vidjesmo, u idealitetu."[486], međutim, time nije odgovoreno na pitanje o nužnosti objektiviranja umjetničkog duha. Tako primjerice i Hegelova misao o potrebi objektiviranja ljudskog subjektiviteta, ali i Marxov stav o potrebi očovječenja prirode ukazuju na jednu dublju antropološku razinu, odnosno na činjenicu bitne nedostatnosti

---

[485] Usp. I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 102: "Neodoljiva ekspanzija života, njegovo uporno i trenutno razmnožavanje čim se ukaže ma i najmanja prilika, govori u prilog postojanju jednog vitalnog nagona, ali, to ne mora značiti da je on teleološki i svrhovit.".

[486] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 195. Usp. također nav. dj., str. 218: "Ne samo da se možemo složiti s Croceom da je 'prelaz od unutarnje forme spoljnjoj samo tehnička stvar', nego možemo još i tvrditi da umjetnost u jednom posebnom modusu postoji i prije tog prelaza: naime, već u unutarnjem sluhu, u unutarnjoj viziji, u predstavi, u fantaziji moraju biti i sadržaj i forma dati, dakle, sama umjetnost, prije nego će umjetnik pomisliti na to kako da ih objektivira.". Na jednom drugom mjestu prilikom razmatranja estetike glazbe C. Dahlhausa Focht navodi pojam glazbe po sebi u kontekstu rasprave o supstancijalizmu i historicizmu. Usp. I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 172–173: "Carl Dahlhaus se koleba, na jednu stranu, između pojma muzičke supstancije i svega što iza tog pojma stoji ili ga pretpostavlja: postojanje muzike već u notaciji, učenje o objektivnoj formi kao zbiru svih relacija između zamišljenih, označenih ili ozvučenih tonova, postojanost muzike, monizam i objektivizam – i, na drugu stranu, pojma povjesnosti i svega što taj pojam podrazumijeva: učenje o muzici kao jeziku i izrazu, o neophodnoj ulozi slušaoca u samoj konstituciji smisla glazbe, historicizam, pluralizam i subjektivizam. (…) Tako uz pomoć Dahlhausa ipak možemo reći: kad ne bi bilo muzike po sebi, muzika bi bila fikcija, a slušalac ne bi uživao u nečem istinskom, nego u vlastitim uobraženjima.". U pokušaju da objasni "nadpovijesno" postojanje umjetnosti Grlić umjetnost određuje kao "najzbiljskiju sliku povijesnog", te time očito nastoji prevladati razdvoj umjetnosti s obzirom na moguće porijeklo. Grlić za razliku od Fochta ne polazi od idealiteta kao najčišćeg modusa postojanja umjetnosti, nego hipostazira ono povijesno, tj. pretvara ga u nadpovijesnu predmetnost. Umjetnost kao "zbiljskija slika povijesti" u konačnici je dakle ljudskog porijekla, dok je kod Fochta ono umjetničko utemeljeno u kozmosu. Usp. D. Grlić, *Estetika III: Smrt estetskog*, str. 273: "Zaključimo dakle: djelovanje umjetničkog je na posve specifičan način s onu stranu bilo kojeg vremena. (…) Ona onim neprolaznim, izniklim u određenom vremenu, govori o samom tom vremenu baš stoga toliko autentično što nije isključivo u njemu ukotvljena, već što prelazi, po svom najvišem određenju preko svega onog o čemu govori, pa i zbog čega govori.".

čovjeka kao bića. Kod Hegela je potreba za objektiviranjem izraz neizdrživosti ostanka duha u unutrašnjoj beskonačnosti subjektiviteta, dok je kod Marxa stvaralačko opredmećenje stvarnosti izraz potrebe za zadobivanjem subjektivne samosvijesti. Stoga kod prvoga osjetilnost i materija predstavlja nedostatak, dočim su kod drugoga to zapravo sredstva ostvarenja čovjeka. Objektiviranje umjetničkog duha vezano je dakle uz konstituciju onog humanog.

Na pozadini "materijalističko-idealističkog" uvida u čovjekovu ontičku manjkavost Focht uspostavlja i vlastiti stav iz kojega proizlazi da "duhovno nije sadržano u strukturi čovjeka kao bića, kako je to s umjetničkim djelom slučaj"[487], te ga dodatno upotpunjuje mišlju da "čovječanstvo kao vrsta nema potrebe za duhovnim stvarima"[488]. Činjenicu o izostajanju onog duhovnog iz ontičke strukture čovjeka potvrđuje, po Fochtu, i općepoznati fenomen "da nijedan veliki, pravi umjetnik, dakle nijedan umjetnik nije u svom vremenu i u svojoj sredini bio shvaćen"[489]. Premda "čovjek može biti nosilac, propagator ili tvorac duhovnih vrijednosti"[490], on sam po sebi nije duh. Focht dakle polazi od toga da *duh* nije neka viša organizacija svijesti odnosno da kao ontički sloj nije prisutan u čovjeku[491], nego konstatira da se duh može pojaviti u svim slojevima organizirane materije kao nešto "generički drugo".

Time se u nekoj mjeri dovodi u pitanje idealističko poimanje duha kao momenta jedinstva svijesti i samosvijesti (Hegel) ili kao jedne, u estetičkom smislu, duševne moći prikazivanja estetičkih ideja (Kant). Stoga nas ne treba čuditi Fochtovo pozivanje na Kierkegaardov pojam sumnje, tj. zdvojnosti, preko kojega je Kierkegaard s obzirom na kontekst konkretne ljudske egzistencije provodio kritiku idealističkog pojma duha (na početku

---

[487] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 198. Usp. također I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 68: "Duhovno nije nipošto produžetak duševnog, niti je tek njegov viši oblik. Jer, duševno se rađa i ostaje unutar subjektivne sfere, ono je vezano za jednostranu, osobnu doživljajnost. Duhovno pak ima svoje objektivne temelje u jednom biću ili neizostavno teži da se u jedno biće konstituira; kroz glazbu mi ga doživljavamo kao nešto po sebi postojeće.".

[488] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 196. Usp. također I. Focht, *Otvorenost za vrednote*, str. 65: "Ako već danas postoje slučajevi otvorenosti za duhovne vrednote, oni bez sumnje predstavljaju izuzetak, jednu biološku anomaliju. Čovjeku dođe da povjeruje Dänikenu, da je jedna vanzemaljska rasa ucijepila u neke ljude čulo za duhovne vrednote i čežnju za beskonačnošću. Jer, ona se *nikako* nije mogla pojaviti na planu naše, zemaljske prirode. Baviti se, recimo, muzikom sfera, čemu to prirodi služi?".

[489] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 195.

[490] Isto, str. 198. Usp. također I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 108: "Da, duh egzistira materijalno i isto tako neposredno i u svakom živom čovjeku, ali samo jednostrano u svijesti, neobjektiviran.".

[491] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 185: "…ali stvar je u tome što duh ne leži na istoj razvojnoj liniji manje ili veće organiziranosti materije (kako se pretpostavlja za fenomen života i svijesti), ne nadograđuje se na njih tako da bismo mogli i morali sačekati da najprije biologija i psihologija obave svoj posao.". Usp. također nav. dj., str. 198: "Čovjek kao biće također posjeduje u sebi slojeve anorganskog, organskog i psihičkog, ali duhovno u njemu nije sloj…". Ovdje Focht stavlja izvan snage i Hartmannov zakon objektivacije (*das Gesetz der Objektivation*) koji polazi od ideje o kontinuiranoj slojevitosti bića odozdo, pa tako primjerice ontička struktura čovjeka kao personalnog duha ima sljedeću shemu: materija – organizam – duševni život – duh. Drugačije kazano, personalni duh pojedinca počiva na duševnom životu, te potom na tjelesno-organskom životu, koji je pak nošen onim anorgansko-fizičkim.

knjige *Bolest na smrt* Kierkegaard govori o tomu da je čovjek sinteza beskonačnog i konačnog, a kako je sinteza odnos ispada da čovjek tek treba zadobiti jastvo). Drugačije kazano, duh nije um (*noûs*) ili ono umsko kao nematerijalno počelo bića, niti zapravo ikakva zasebna moć duše. Premda polazi od idealističkih, ali i materijalističkih, uvida u nedostatnosti čovjeka kao bića Focht, dakle, ne prihvaća misao o duhu kao specifično ljudskoj sposobnosti. S obzirom da čovjek ne može u cijelosti povezati misao i djelovanje on je u konačnici biće mogućnosti, te se zato nalazi u stalnim pokušajima prelaženja odnosno u "transcendenciji iz materijalnog u duhovno". Iz toga nadalje proizlazi potreba za objektiviranjem u umjetnička djela, jer je po subjektivnoj, ljudskoj strani bolje "bar umjetno ostvariti ljudski smisao nego nikako"[492], dok je objektivnoj strani umjetničko djelo jedina "umjetna tvorevina u kojoj su u istom modusu bez protivnosti i neprijateljstva materijalno i duhovno istovremeno dati"[493].

Kako Focht pod onim duhovnim podrazumijeva nešto što je pojmovno neodredivo, a što "čovjeka čini čovjekom", treba se zapitati što bi to zapravo trebao biti *duh* u kontekstu njegove filozofije umjetnosti. Na jednom mjestu Focht kaže: "Da je 'duša zatvorena u tijelu', to je tragedija koju je davno Platon otkrio i kojoj je Marx dao ovu formulaciju: 'Svijest je uvijek svjesno biće'"[494]. Drugim riječima, upućenost svijesti na biće uzrok je čovjekove tragičnosti te ujedno i nemoći da ostvari živo (i potpuno) jedinstvo idealiteta i realiteta ("ideal harmoničnog, cjelovitog čovjeka").[495] Umjetnost u svome specifičnom modusu sustvarnosti omogućava transcendenciju iz "ograničenosti" realne okoline, i to zato što umjetnička stvarnost već po sebi ima idealni karakter. Idealitet umjetničke stvarnosti uspostavlja se po umjetničkom duhu sukladno objektivnim idealnim mogućnostima. Estetički odnos između subjekta i objektivnih idealnih mogućnosti umjetnosti predstavlja, čini se, primjeren način na koji čovjek može "realno ostvariti" *duhovnost*. Osnovno je pak obilježje duhovnosti da iz "svih oblika organizirane materije transcendira".

Prelaženje, prevladavanje ili napuštanje tzv. objektivne stvarnosti osnovna je dakle karakteristika onog humanog koje se istom tek u duhovno-umjetničkom prostoru istinski, iako na umjetan način, ostvaruje. Pored toga, već i zbog samog "beskrajnog bogatstva"

---

[492] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 201. Usp. nav. dj., str. 80: "Budući da ljudi ne smatraju (u duhu objektivnog idealizma) da ideje po sebi postoje, a s druge strane nisu zadovoljni njihovim postojanjem u 'misaonom prostoru', nego ih žele vidjeti i u realnosti, oni pristupaju umjetnoj objektivaciji. Jedini način objektiviranja duha je njegovo povezivanje s materijom.". Usp. također I. Focht, *Humanost umjetnosti*, str. 232: "Ljudski duh može se objektivirati samo na umjetan način zato što uvjeti za svaku objektivaciju protivrječe njegovoj prirodi.".

[493] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 198.

[494] Isto, str. 205.

[495] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 201: "Nesreća čovjeka je u tome što je konačno biće a ima pojam o beskonačnosti, što je sposoban da zamisli kako bi trebalo da bude a nije u stanju da to i ostvari.".

umjetničkih mogućnosti koje se nikad ne ostvaruju u cijelosti, ono "ljudsko je u samom putu". No, kako se i na ostalim duhovno-kulturnim područjima ljudski duh također ostvaruje potrebno je navesti bitnu razliku između umjetničkog i ljudskog duha uopće. Ovu razliku Focht vidi u tome što ljudski duh "ako se javlja i izvan domena umjetnosti, uopće se ne pojavljuje na materiji, a pogotovo ne neposredno"[496]. Tako primjerice filozofija, za razliku od umjetnosti, "svojim pojmovnim aparatom ne uspijeva uspostaviti concretum", religija se zadržava samo u "sferi subjektivnog doživljavanja" i obećanja o "spasu duše", a znanost cjelovito ostvarenje onog humanog niti nema u centru svojega interesa, pa u konačnici uzima čovjeka kao jedan od elemenata unutar vlastitih predmetnih područja.[497]

Duh – kao ono pojmovno neodredivo – u umjetnosti i nije ništa drugo doli moć uspostave jedinstva u mnoštvu, odnosno jedno suodnošenje dijelova i cjeline. Osobitost je, nadalje, umjetničkog duha u tome da se nakon uspostave smislenih odnosa unutar umjetničke materije naprosto iz materije povlači (Focht, *Uvod u estetiku 1. izd.*, str. 200: "Iz realnog odnosa izvire, ali nije s njim identičan."). Umjetnički duh je dakle *idealno stvaran*, pa stoga umjetničko djelo i jest jedini način "realne" objektivacije čovjekove duhovnosti. Pri tome moramo također imati u vidu Fochtovu postavku po kojoj se duh ne nalazi u čovjekovoj ontičkoj strukturi. Drugačije kazano, realna čovjekova egzistencija kao duhovnog bića jest proturječje. Čovjek, zapravo, samo stalnim prevladavanjem "prirodnih nužnosti" tek pokušava ostvariti "ideal" duhovnog bića.

Budući da je duh u umjetničkom djelu idealan odnosno kao "kakva rosa ili eter" prisutan na materijalnim odnosima (organizacija umjetničkog sadržaja) Focht smatra da ontološka funkcija umjetnosti, tj. izgradnja svijeta ljudskih predmeta, u konačnici treba poslužiti kao sredstvo uspostave cjelovitog čovjeka, jer "cjelovit čovjek nije u kompletiranju svojih moći, nego u posjedovanju svoga predmeta"[498].

Time se Focht približava Marxovim mislima o praktičko-kritičkom djelovanju kao mijenjanju "onoga što je te fisei u ono što je pros hemas"[499]. Nije, dakle, riječ o tomu da se

---

[496] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 200.

[497] Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 13: "Za nas, nauka i filozofija samo istinu utvrđuju, konstatiraju, a tek joj umjetnost pridaje egzistenciju.".

[498] I Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 206.

[499] Isto, str. 205. Usp. također I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 87: "Bogatstvo ljudskog bića se ispoljava u njegovim djelima, u predmetima koje je stvorilo ili u izmjenama koje je na predmetima provelo. Ono se ispoljava predmetno – to znači: samo egzistiranje čovjeka izaziva promjene, objektivne promjene u svijetu objekata. Jer, nužan modus čovjekove egzistencije je praksa, tj. čovjek nije čovjek ako stvaralački ne mijenja svijet.". Inače, Marxova postavka o praksi kao presudnoj ljudskoj moći kojom se čovjek odnosi spram objektiviteta nalazi se i unutar Marxove kritike materijalizma u 1. Tezi o Feuerbachu. Usp. K. Marx – F. Engels, *Rani radovi*, str. 337: "Glavni je nedostatak svega dosadašnjeg materijalizma (uključujući i Feuerbachov), što predmet, zbiljnost, osjetilnost, shvaća samo u obliku *objekta ili opažanja*, a ne kao *osjetilnu*

ono objektivno savladava tako da se duševne moći dovode u harmoničan poredak, već je riječ prvenstveno o tome da ono objektivno u cijelosti postane "naš predmet" ("hegelijanska duhovnost" kao identitet subjekta i objekta).

Polazeći od ontološkog shvaćanja onog duhovnog kao *dinamičkog odnošenja* ispostavlja se da i sam idealitet umjetničkog djela zbog svoje "statičnosti" (predodžbenog karaktera estetskog predmeta) predstavlja svojevrsnu negaciju duhovnog. Međutim, ako u receptivnom i produktivnom estetskom aktu u određenim momentima i dolazi do stanja statičnosti, to ne znači da je time potisnuta dinamičnost kao temeljna karakteristika umjetničkog duha.[500] U ontologijskom pristupu umjetnosti poimanje duha kao dinamičkog odnošaja zasnovano je dakle na jednoj upućenosti na biće i k biću (Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 68: "Duhovno pak ima svoje objektivne temelje u jednom biću ili neizostavno teži da se u jedno biće konstituira…"). Duh kroz materiju postaje konkretan, a materija se pomoću duha oživljuje. Stoga duh kao ono dinamičko i nije dio čovjekove ontičke strukture, nego se privremeno i povremeno u čovjeku zadržava i pomoću njega objektivira. Tu se, između ostalog, nalazi i razlika između duševnosti i duhovnosti, koja se upravo i može svesti na razlikovanje duše kao sfere onog subjektivnog i duha kao sfere onog objektivnog.[501] Ali, dinamičko određenje pojma duha ne odnosi se samo na fenomen umjetnosti, tj. na duh kao

---

ljudsku djelatnost, *praksu*, ne subjektivno.". V. Sutlić pojam prakse kod Marxa dovodi preko sintagme "praksa rada" u analogiju s Nietzscheovim pojmom volje k moći, te bit prakse poima kao volju za bivanjem i stalnim prevladavanjem onog bivajućeg sa svrhom preinake svijeta. Smisao je preinake svijeta, po Sutliću, ukidanje razlikovanja između "bitnog svijeta" i "pojavnog svijeta". Nadalje, stabilnost u promjenama koje unosi praksa rada osigurava, po Sutlićevom mišljenju, "znanstvena povijest". Usp. V. Sutlić, *Praksa rada kao znanstvena povijest: Ogledi uz filozofijsko ustrojstvo Marxove misli*, str. 155–156: "Što je zapravo *Praxis*? Praxis je iz tradicije njemačkog idealizma i Leibniza, obogaćujući je, mišljen appetitus, Wille, dinamički moment svega bivanja, po kojem ništa nije stalno i sve je vrijedno da bude prevladano, i sve se samo tako održava da se u postavljanu ujedno nadmašuje. Ali, appetitus, volja za čim? Praksa se u Marxa, u okviru navedenog dokumenta javlja u trećoj tezi, s karakterističnim adjektivom, kao 'revolucionarna' praksa. Što on, međutim, pod 'revolucijom' razumije može se vidjeti iz jedanaeste teze gdje je riječ o Veränderung, promjeni ili, točnije, preinaci svijeta.".

[500] Dinamičko shvaćanje onog duhovnog imanentno je fenomenološkim estetikama, pa je tako poznata i tzv. organička estetika glazbe koju Focht dovodi u izravnu vezu s Herbartom. Usp. I. Focht, *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, str. 113: "Kod Herbarta se, kao i kod svih estetičara koje smo unaprijed pobrojili, radi o istom zajedničkom stavu: važni su samo formalno-objektivni kvaliteti djela, a ne i subjektivne impresije koje građa izaziva u subjektu, odnosno asocijacije koje pobuđuju pojedinačni tonovi u slušaocu. Prema ovom organičkom shvatanju estetski se doživljaj muzike temelji u uvidu u cjelinu konstrukcije i arhitektonike djela, a ne u interesantnim detaljima, arijama i frazama.".

[501] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 80: "Ta razlika u otkrivanju duše i duha nije ništa neobično: put je obratan zato što duša ostaje u sferi subjektivnosti, a duh se u umjetničkom djelu objektivirao; zato dušu zrijemo krećući od spoljneg unutarnjem (od površine oka ka nutrini sjaja), a duh od unutarnjeg spoljnjem (od materije ka svjetlu koje je obasjava); izvor svjetla je različito lokaliziran, u prvom slučaju unutra, u drugom spolja, jer duh spolja pristupa materiji oblikujući je.". Fochtovo razlikovanje duše i duha kao subjektiviteta i objektiviteta, odnosno kao sposobnosti bića i bića samog, može se shvatiti i na način da se pod dušom prvenstveno misli na primjerice sposobnost gledanja i stvaranja predodžbi, a pod duhom na same organe gledanja kojima je imanentna sposobnost vida. Drugim riječima, duša bi u tome slučaju bila samo jedan niži moment duha. Tako primjerice B. Despot u dokumentarnom filmu *Alkemija unutarnjeg zvuka* (autor i režiser I. Jelačić, HTV, 1991) u jednom trenutku izgovara sljedeću misao: "Duh nema vid i duh nema sluh. Duh jest oko i duh jest vid.".

umjetnički duh, već i na prirodu odnosno opći odnos materije i duha. Focht i u pogledu prirode zastupa stav o dinamičnosti odnosa duha i materije, te se stoga i poziva na filozofijski monizam i misao o identitetu duha i materije. Tako na jednom mjestu, prilikom osvrta na Plotinovu metafiziku, konstatira da je duh ne samo nešto dinamičko, nego i komplementarno materiji.[502]

S obzirom da duh ne ovisi od materije (on ju "produhovljuje") stvar je samo u tome da se prepoznaju različiti načini ili modaliteti njegove dinamike. U umjetnosti je tako, po jednoj strani, pretpostavka djelovanja umjetničkog duha ontička struktura estetskog subjekta (Focht, *Uvod u estetiku 1. izd.*, str. 196: "…istinskih slušalaca, čitalaca i gledalaca ima isto tako malo kao i istinskih muzičara, pisaca i slikara."). Krećući se kroz sferu nužnosti objektivnih idealnih mogućnosti, preko sfere idealnih umjetničkih mogućnosti i sferâ idealne stvarnosti svijesti/umjetničke fantazije te realne stvarnosti/sustvarnosti djela, sve do sfere idealne i realne slučajnosti kao sferâ receptivnog estetskog subjekta; umjetnički duh povezuje ideju i materiju ostajući načelno isti (ali na neki način i drugačiji zbog ulaska u povijesnost) u svim svojim modusima. Međutim, navlastiti je modalitet umjetničkog duha ipak područje mogućnosti, "jer duh se i potvrđuje samo u njihovom otkrivanju"[503].

Po drugoj strani, umjetničko djelo kao materijalno-fizikalno biće podložno je uništenju, pa se može pričinjati da uništenje umjetničkog djela znači ujedno i poništavanje umjetničkog duha u njemu položenog. Ali, duhovno-umjetničke vrednote sukladno dinamičkoj naravi duha opstaju i nakon nestanka konkretnog djela i to, kako primijećuje Focht, putem duhovno-kulturnog usvajanja odnosno prelaženja u druge kulturne oblike te potom i širenja "složenim kanalima kulturnih uticaja".

Može se reći da je jedna od bitnih pretpostavki objektiviranja umjetnosti, točnije rečeno objektivnih idealnih mogućnosti, u Fochtovoj filozofiji umjetnosti zahtjev za unosom

---

[502] Usp. I. Focht, *Filozofija prirode*, str. 64–65: "Kako je sve to jedan proces, duh se privremeno veže uz materiju u jedno prolazno biće; propašću tog bića on se oslobađa (kao energija u atomu!), putuje dalje spreman da se poveže sa drugim supstratom-nosiocem (*hipokeímenon*). (…) Ono najfantastičnije i najdalekosežnije što proizlazi iz Plotinovog načina mišljenja: duh se u obliku trajne energije ne samo može povezati s određenom materijom, nego se i sâm direktno u materiju pretvoriti.". Na istom mjestu Focht još jednom potvrđuje svoju osnovnu gnoseološku postavku o spoznajnoj ograničenosti čovjeka te se ujedno poziva i na Schellingovu misao o potrebi ukidanja dualiteta subjekt-objekt. Usp. nav. dj., str. 106: "Sve to ukazuje na ograničenost ljudskih sposobnosti spoznavanja generalno i definitivno, što dakako nije nova stvar. Ali, ako je zatvorenost u kružni način mišljenja jedan od neposrednih izraza ili simptoma ograničenosti svakog ljudskog subjekta, tad Schelling i budisti ponovno izbijaju u prvi plan sa svom onom njihovom ubjedljivošću dok govore o potrebi da se ukine subjekt-objekt relacija odnosno prevlada protivnost svijesti i tijela.(…) Nemoć da dođemo do istine o svemiru proizlazi iz nemoći da izađemo iz sebe.".

[503] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 197.

ljudskog smisla u sve ono što je neljudsko, hladno, strano i besmisleno.[504] Međutim, prevođenjem onog objektivnog u predmetnu stvarnost, samo objektivno nije prestalo postojati kao objektivno. Metamorfoza života kao iracionalne pojave u "racionalitet" umjetničkog bića ne znači da se život racionalizirao, nego samo da je poslužio kao materijal za stvaranje umjetničkih tvorevina. Drugačije kazano, Focht načelno ne osporava Marxovu misao u humanizaciji stvarnosti pomoću umjetnosti, tj. praktičko-kritičkog djelovanja, nego nas upućuje na susret s onim što ostaje izvan domašaja čovjeka i njegovih spoznajnih sposobnosti. Pretpostavka je toga susreta mogući intelektualno-intuitivni iskorak iz dane stvarnosti, prirode ili materije u objektivni realitet *beskonačnog* spram kojega je čovjek tek jedna od privremenih tvorevina. Međutim, spoznajni je prijelaz iz materijalnosti u duhovnost zapravo prijelaz iz onog *prividno konačnog* u ono beskonačno. Pri tome valja zapaziti da ono beskonačno nije samo nešto izvanjsko, objektivno (matematičko), već je prisutno i u "našem svijetu" (npr. ponavljanje kao načelo izgradnje glazbenih formi).[505]

Pokušaj izlaženja iz ljudske stvarnosti ostvaruje se dakle intuicijom uz pomoć umjetnosti (Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 64: "Bachova glazba je u pojedinim svojim momentima potpuno i stravično ne-ljudska."), ali također i uz pomoć istraživalačkog intelekta (npr. istraživanje gljiva kao "nastranih" prirodnih bića). Kao rezultat čovjekova susreta s čistim objektivitetom proizlazi, izgleda, spoznaja da su kozmos, život i umjetnost prožeti istim metafizičko-ontičkim načelom (jedinstvo u mnoštvu kao harmonija, sumjerje, razmjerje, ritam) odnosno da svi ti fenomeni imaju dinamičko-matematički karakter. Istovjetnost duha i materije nije tek neko apstraktno jedinstvo u kojemu se poništavaju njihove posebnosti, nego iskonsko jedinstvo u kojemu duh prelazi u materiju time što ju organizira, a materija se produhovljuje time što "dozvoljava" pristup onom duhovnom (komplementarnost). Karakter ovoga "iskonskog duhovno-metafizičkog jedinstva" u umjetnosti se stoga očituje, po Fochtovom mišljenju, i kao ono *matematičko*.[506]

---

[504] Ovaj zahtjev nije specifičan samo za umjetnost, nego i za religiju i znanost. Sva najviša očitovanja ljudskog duha počivaju na najdubljoj potrebi za spoznajnim svladavanjem te prevladavanjem čistog objektiviteta. Usp. I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 48: "I u žrtvenom ritualu, i u gudačkom kvartetu, i u raspravi o neutronima ima nečeg zajedničkog: čovjekova težnja da svlada tuđe sile.".

[505] Usp. I. Focht, *Tajna umjetnosti*, str. 193: "Beskraj se ne iscrpljuje u tome da ovaj kosmos, kako nam se otkriva, nema kraja, nego da nema zastoja u razvoju u oba pravca: i prema malom i prema velikom, da nema *krajnje*, apsolutno malog ni velikog. Jer, ono što je u našem svijetu mikrokosmos, to je u odnosu prema svom vlastitom malom ponovo makrokosmos, a u njega uključeni mikrokosmos ponovo je makrokosmos gledano u odnosu prema onome što on sadrži, i tako dalje u beskraj.". Usp. također I. Focht, *Glazba i gljive padoše nam s neba*, str. 196: "Tako fiziognomija i bit umjetnosti uopće i glazbe posebno izravno poprimaju svoje crte na temelju najnovijih prirodnih znanosti kao i najstarijih filozofija. Štoviše, pokazuje se da ni most nije potreban, da je sve na istoj obali – obali beskonačnosti.".

[506] Usp. I. Focht, *Glazba i gljive padoše nam s neba*, str. 197: "Tako se, dakle, glazba može izlučiti iz svake stvari: iz minerala ili školjke, lista ili paprati, gljive ili cvijeta, zeca ili žene, zgrade ili aviona. Njihovi omjeri

Prethodnim se konstatacijama vraćamo ujedno i na sam početak ovoga rada gdje smo transcendentalnu stvarnost objektivnih idealnih mogućnosti umjetnosti postavili i kao "pasliku kozmološkog realiteta". Premda nismo uspjeli doći do odgovora na metafizičko pitanje: "Zašto uopće biće, a ne radije ništa?", ipak smo se barem donekle, zajedno s Fochtom, približili odgovoru na pitanje: "Otkud mogućnost nečega?". Time se, također, potvrdila i Fochtova postavka o metafizici kao "znanosti o mogućnostima", a u konačnici i ontološki monizam (misao o identitetu duha i materije) kao jedan vjerodostojan filozofijski stav.

No, bez obzira na iznesene rezultate treba ipak reći sljedeće: kao što je pokušaj dovida, preko modalne logike bitka u svrhovitost svjetske cjeline završio u konstataciji da je "naš određeni svijet nastao slučajno", tako se i ontološki monizam kao filozofsko polazište ne može u cijelosti nositi s pojmom svrhe, već pitanje svrhe prekriva stavom o identitetu i međusobnoj komplementarnosti materije i duha (*contraria sunt complementa*).

Ako pojam svrhe uistinu ima antropomorfno porijeklo, onda se identitet bića odista "plaća", kako primijećuje Focht, "platonovsko-marksističkom istinom da je duh zatvoren u tijelu". U tome slučaju jedino prevladavanje, tj. oslobađanje, iz okova dualizma može predstavljati onu krajnju svrhu (ideja slobode) kojoj čovjek kao biće teži.

---

mogu se transponirati, izraziti u relacijama tonskih intervala. Svi predmeti i pojave lijepi su, ružni ili estetski indiferentni na temelju u njima skrivene i zaključane matematike.". Time se samo potvrđuje Fochtovo pitagorejsko-platoničko poimanje strukture svijeta i kozmosa. Ovo shvaćanje počiva, prema predaji, na Pitagorinom uvidu da se u osnovi svakog suzvučja skriva matematički, tj. numerički srazmjer. Drugačije kazano, smisao pitagorejskog svjetonazora jest u tome da se apstraktno-normativni karakter odnosno vječna istinitost matematike nalazi u prirodi. Broj je stoga konstitutivni i strukturni element prirode. – Aristotel u *Metafizici* pojam jedinstva u mnoštvu određuje u smislu odnosa stvari ili pojave prema (nekom) jednom (*pros hen*), odnosno ako je neko pojedino sadržano u svome pojmu. Vidi Aristotel, *Metafizika Γ. 1003a 33–1005a 18.* – Jedinstvo u mnoštvu za Fochta je, u konačnici, estetički "vrhunski formalni kriterij". Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 244–245: " Vrhunski formalni kriterij, dakle kriterij koji važi za sve sadržaje i za sve umjetničke vrste, nalazi se, kako iz ovoga proizlazi, u onom davno nađenom principu 'jedinstva u mnoštvu', principu koji je prvi Aristotel formulirao, a najbolje Baumgarten obrazložio. Ako i ne znamo do kraja šta je umjetnost, mi sigurno znamo bez čega ona ne može: gdje nema jedinstva u mnoštvu, tu sigurno nema ni umjetničkog djela. Iz tog principa mogu se izvesti i simetrija i proporcija i harmonija, i jedan takav sklad i usklađenost sviju dijelova kakav posjeduje samo živi organizam.".

5.2. Objektivacija duha u modernoj umjetnosti

S obzirom da je za Fochta "neizbježan i osnovni zadatak" svake filozofije umjetnosti pitanje "kako se duh u materiji javlja i iz nje odlazi", osvrnut ćemo se ukratko i na fenomen moderne umjetnosti.

U modernoj se umjetnosti, kao prvo, umjetnički duh javlja na materiji neposredno odnosno bez posredovanja predmetno-prikazivačkog plana. Osim toga, "moderna umjetnost se javlja kao oblik egzistencije, način afirmacije i ostvarenja u stvarnosti neostvarenih mogućnosti, kao pravljenje novih bića"[507] (primjerice Srnecov svijet luminoplastičkih objekata). Ukidanjem prirodnih zakonitosti postojećeg predmetnog svijeta moderna umjetnost nastoji ostvariti tzv. "novu stvarnost", gdje izgradnja bića "koja još nikad nisu bila predmet čovječanstva" počiva na drugačijim ontičkim počelima.

Ukidanje predmetno-prikazivačkog plana te prvenstvo ontološke funkcije kao osnovne odlike moderne umjetnosti predstavljaju jedan osebujan spoj Hegelova pojma apsolutnog duha i Marxova shvaćanja čovjeka kao bića koje stvaralački (praxis) mijenja stvarnost. No, u mjeri u kojoj moderna umjetnost ostvaruje pojam apsolutnog duha kao identiteta subjekta i objekta, jer "moderni umjetnik stavljen je pred zadatak da i svoju građu napravi, poduzima ne samo da elemente spoji i u različite formalne poretke složi, nego i da same elemente izgradi, ne samo da izmisli morfé, nego i kreira hyle"[508]; u istoj mjeri objektivna stvarnost potvrđuje

---

[507] I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 14. Ovdje kao primjer možemo također navesti i apstraktno-geometrijske svjetove slikara kao što su Maljevič, Mondrian ili Kandinsky, pa čak i fantastične slikarske svjetove Miróa. Odmak moderne umjetnosti od dane stvarnosti prisutan je i u arhitekturi kao umjetnosti koja je najčvršće povezana s "objektivnom stvarnošću" (realna prostornost, utilitarna namjena). Tako primjerice arhitektonska djela A. Gaudíja već samom svojom "organičkom" kompozicijom izazivaju čuđenje i pometnju stoga što se ta kompozicija ne može na prvi pogled dovesti u vezu s racionalnom svrhom građevine. Drugim riječima, Gaudí na neposredan način uspijeva narušiti našu uobičajenu predodžbu o nužnoj vezi arhitektonske strukture s namjenom građevine. Naravno, niti u slučaju Gaudíja nije moguće govoriti o krajnjem izdvajanju arhitektonskog djela iz realnog svijeta. Arhitektonsko djelo zbog svoje bitne upućenosti na element prostornosti nikada ne može u cijelosti prekinutu vezu s realnim svijetom kao što to mogu primjerice glazba ili bespredmetno slikarstvo. Odmak je moguć jedino u umjetničko-estetskom spoznavanju odnosno u pretvaranju konkretnog arhitektonskog djela u arhitektonski estetski predmet. Usp. R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, str. 303: "Tek estetsko opažanje, koje vodi konstituiranju arhitektonskog estetskog predmeta (i time konkretizaciji arhitektonskog umjetničkog djela), donosi to da se izoliranost od realnog svijeta jače istakne. Mi nikad ne možemo arhitektonsko umjetničko djelo opažati tako da u cijelosti apstrahiramo od njegove veze s realnim svijetom.".

[508] I. Focht, *Humanost umjetnosti*, str. 241. Usp. također I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 226: "Kako je kod Hegela riječ o 'apsolutnom duhu', a ne o ljudskom, ovo progresivno 'pounutravanje' može značiti samo sve veću apstraktnost, koja, oslobodivši se svega predmetnog ('drugog', materijalno izvanjskog), sama prelazi u maksimalnu konkretnost – krajnja faza čitavog razvoja duha: jedinstvo subjekta i objekta. No ne prelazi li upravo moderna *umjetnost* (a ne filozofija) taj put, nije li se oslobodila predmetnosti kao 'drugobitka', dovela do apstrakcije i poslije nje, u naše vrijeme, i do 'konkretnosti' (konstruktivizma).". Ovdje ne možemo dodatno ulaziti u kompleksnost odnosa između marksističke misli i moderne umjetnosti, s obzirom da u "marksističkoj estetici" postoji jaka struja teoretičara koji gnoseološkoj funkciji umjetnosti pridaju prvenstvo, i to upravo s pozicija kritike postojećeg društva. Ne treba posebno naglašavati da je i teorija odraza imala značajnu ulogu tijekom

činjenicu o čovjeku kao konačnom, tj. bitno ograničenom biću (Focht, *Humanost umjetnosti*, str. 242: "S jedne strane, u umjetnosti, više nego čovjek, čovjek je na drugoj strani, u realnosti, manje nego čovjek.").

Za razliku od klasične umjetnosti koja se kreće unutar kategorija predmetne svijesti (jedinstveni prostor i perspektiva, tonalitet, jedinstvo radnje, mjesta i vremena), moderna umjetnost nastoji što dosljednije provesti destrukciju predmetnog svijeta. Pri tome valja zapaziti da ukidanje supstancijalnosti u slikarstvu i književnosti i nije toliko problematično koliko se to pokazalo u slučaju glazbe (atonalnost), i to stoga što još uvijek "nije pronađen nikakav *muzikalno* zasnovan princip koji bi rađao nova bića"[509]. Proces ukidanja predmetnosti primjerice u slikarstvu odvija se, po Fochtu, u nekoliko razvojnih stupnjeva, a počinje već s impresionizmom i ekspresionizmom, pa se nastavlja u analitičkom (Picasso) i sintetičkom (Delaunay) kubizmu i apstraktnom slikarstvu (Kandinsky), te završava u suprematizmu odnosno konstruktivizmu (Maljevič, Mondrian, kod nas: J. Knifer, A. Srnec). Focht nadalje razlikuje apstraktno slikarstvo i konstruktivizam i to s obzirom na stupanj prisutnosti onog predmetnog, pa stoga primijećuje da i u najboljim djelima apstraktnog slikarstva još uvijek može opstojati predmetni svijet primjerice kao "refleksi u unutarnjem svijetu čovjeka" ("unutarnje značenje boje i forme" kod Kandinskyja), dok u suprematizmu kao postapstraktnoj razvojnoj fazi modernog slikarstva "niti se polazi od predmeta, niti dolazi na pola puta k njemu"[510]. Za razvoj modernog slikarstva karakterističan je dakle odmak od

---

razvoja "marksističke estetike" (npr. Lukácseva realistička književnost). Stoga Grlić na jednom mjestu u knjizi *Za umjetnost* krajnje oprezno konstatira da pitanje odnosa marksizma i moderne umjetnosti treba staviti "pod lupu kritičke revalorizacije".

[509] I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 78. Vidi bilj. 157, 289 i 389.

[510] Isto, str. 42. To ne znači da neka djela Kandinskyja (npr. *Kompozicija VIII* iz 1923) nemaju racionalni "konstruktivistički" karakter, niti da je Maljeviču, primjerice u kasnijoj fazi stvaralaštva, bilo potpuno strano predmetno slikarstvo. Kod Maljeviča je riječ o shvaćanju onog objektivnog kao nečeg bespredmetnog iz čega nadalje proizlazi i njegov zahtjev za apsolutnom bespredmetnošću u umjetnosti (vidi bilj. 200). Za Fochta je međutim ovaj zahtjev pretjeran, jer ispušta iz vida mogućnost čistog estetskog stava u kojemu čovjek uspijeva poništiti predmetnu svijest. Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 49–50: "Maljevič pretjeruje, jer je čovjek, poneki i ponekad, ipak u stanju da se prenese u čisti estetski stav, ne uzimajući pojave i stvari kao praktične upotrebljive predmete. Čovjek se može uzdići na duhovni niveau time što je ne samo u stanju da apstrahira od predmeta, nego i vlastite zainteresiranosti i koristi, pa i da retrogradno poništi stvoreni pojam o predmetu.". Ovdje moramo primijetiti da Hartmann u *Estetici* ne spominje apstraktno slikarstvo, tj. slikarstvo razmatra samo kao prikazivačku umjetnost, a to je izravno povezano s idejom realno-irealne strukture estetskog predmeta. Ingarden, pak, ne osporava da su apstraktne slike djela likovne umjetnosti, nego dvoji oko toga nisu li apstraktne slike ipak jedan poseban slučaj koji je najsrodniji arhitekturi (dekorativni dodatak arhitekturi). Ovakav Ingardenov stav uvjetovan je naravno njegovim poimanjem bitstva slike kao intencionalnog predmeta. Kako kod apstraktnog slikarstva nema odnosa između slike kao predmeta i slike kao intencionalnog predmeta, jasno je da dolazi do metodoloških teškoća oko smještaja apstraktnog slikarstva unutar likovnih umjetnosti. Drugačije kazano, izbacivanjem predmeta iz slikarstva nestaje i slika kao intencionalni predmet. Ne osporavajući u cjelini apstraktno slikarstvo Ingarden na jednom mjestu konstatira da se ono apstraktno (formalno-estetsko) ionako nalazi u strukturi svake slike. Usp. R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, str. 225: "Stalo mi je do toga da postanemo svjesni da se u strukturi svake prikazivačke slike nalazi,

konkretno- emotivnog prema apstraktno-emotivnom, tj. iskorak u "racionaliziranu osjetilnost".

Možemo primijetiti da je proces ukidanja predmetnosti na svojevrstan način analogan postavkama Hegelova filozofskog nauka o onom umskom kao najvišem očitovanju duha, odnosno da odgovara pojavi jedne opće potrebe za racionalizacijom bitka svijeta. U estetičkom je stoga pogledu moderna umjetnost na mjesto predmeta i predmetno-prikazivačkog plana uvela, po jednoj strani, "stvaranje raspoloženja" (apstraktno-emotivnog) i to po uzoru na glazbu, a po drugoj je postala krajnje "racionalna" (konstruktivizam). Kako moderna umjetnost "forsira ontološku stranu na račun gnoseološke", jasno da u prvi plan dolazi forma i ono formalno koje je posebno prisutno u glazbi kao izvorno bespredmetnoj umjetnosti (Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 27: "Kao što je smiješno pitati se što prikazuje jedan Mozartov gudački kvartet, tako je smiješno i pitati se što predstavljaju Kleeovi magični kvadrati."). Paradoks se, kako smo napomenuli, sastoji u tome što su tzv. prikazivačke umjetnosti prilikom postupnog prihvaćanja bespredmetnosti preuzimale ono glazbeno kao ontičko počelo, dočim sama moderna glazba još uvijek nije dospijela do estetski i umjetnički prihvatljivog, ontičkog načela izgradnje vlastitoga bića. No, bez obzira na ontološku problematiku same glazbe ono što je bitno za modernu umjetnost jest osebujno "uglazbljivanje" prikazivačkih umjetnosti koje se događa na pozadini ideje prema kojoj "zajednički moment između raznih umjetničkih vrsta je stoga muzikalnost, odnosno dat je u ritmu"[511].

Umjetnost je dakle moguća i bez elementa predmetnosti, odnosno moguće je da se ljudski duh "iskazuje u formi, tj. u relacijama elemenata, a ne u njihovim značenjima", kao što je moguće da su geometrijske forme u slikarstvu Maljeviča, Mondriana ili Kandinskyja

---

takoreći, jedna neprikazivačka slika; i to kao njen neizostavan dio, a od umjetničke pak vrijednosti toga dijela ovisi, na bitan način, umjetnička odnosno estetska vrijednost cijele slike.".

[511] I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 14. Premda konstatira da postoje prijepornosti oko moderne glazbe Focht također i naznačuje mogući smjer rješenja problema ontičkog načela izgradnje. U tome smislu posebno navodi Stravinskog i njegove formalne estetske kategorije kontrasta, analogije i jedinstva u mnoštvu, ali i njegovo shvaćanje glazbene tradicije kao onoga što nije suprotno, ali ni kontradiktorno modernizmu. Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 78–79: "Predradnje su obavljene, kritički je razmotrena čitava muzička prošlost, a i ima nagovještaja i slutnji o tom novom. Tu je najdalje dopro Igor Strawinsky, radeći u jedno doba koje je izrazito nepovoljno za muziku.". O glazbeno-povijesnom prevladavanju opreke modernizam-historizam, a u kontekstu rasprave o utjecajima Hanslickove estetike glazbe, i S. Tuksar iznosi zanimljivu primjedbu. Usp. S. Tuksar, *Za i protiv Hanslicka*, 182–183: "Moguće je, naime, pretpostaviti da bi npr. glazba Bartóka i tzv. ruske faze Stravinskog (apstrahira li se od njihove "modernosti" koja je inkompatibilna i s Kuhačevim i s Hanslickovim senzibilitetom) mogla zadovoljiti osnovne teorijske postavke obojice: i kao "narodna" (u Kuhačevom smislu polazišta u konkretnom folkloru) i kao estetički relevantno strukturirana (Hanslick).".

ontička počela izgradnje umjetničkog bića, "jer nije važno kakvi su elementi, već kakav je njihov odnos…a u samoj relaciji javlja se duh"[512].

Preko ukidanja kategorija predmetne svijesti i uspostave novih ontičkih počela izgradnje umjetničkih djela (npr. "geometrizacija" slikarskog prostora, paralelizam ili odsustvo radnje, atonalnost) moderna se umjetnost dakle udaljava od prirode ali ne tako da negira prirodu kao materiju, nego time što pomoću novih umjetničkih formi i materije (puko predmetno-prirodnog značenja oslobođena boja, crta, riječ) preoblikuje prirodu i njezine "zakonitosti" stvarajući nova umjetnička bića. Ova umjetnička bića samim svojim prisustvom "potiru" semiotičko-semantičke naslage na biću svijeta.

S obzirom na Fochtov ontologizam i objektivizam, odnosno misao da je objektivacija duha u materiji upravo ono "vječno" (humano-umjetničko) u umjetnosti, u konačnici proizlazi da ni u tzv. klasičnoj umjetnosti nije zapravo presudan gnoseološki već upravo ontološki moment.[513] Umjetnički duh žudi za prelaskom u biće, te u krajnjim konsekvencijama nije presudno da li se pojavljuje neposredno (moderna umjetnost) ili posredno (klasična umjetnost).

K tomu, moderna umjetnost ukidanjem, tj. svojevrsnom kritikom, predmetne svijesti i tzv. "objektivne stvarnosti" također potvrđuje da je ovaj *naš* svijet tek "fragment beskrajnog prostora i vremena", te nas preko svojih tvorevina nagovara na transcendenciju od toga "prividnog svijeta" jer on zapravo "prikriva pravu prirodu svijeta iza svoje površine"[514].

---

[512] I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 52.

[513] Usp. I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 103: "No kako su i u starije doba postojale neprikazivačke umjetnosti (kao što su muzika, arhitektura, ples ili ornament), u tome leži neposredan dokaz da prikazivački (odn. spoznajni) moment nije bitan za umjetničko u umjetnosti i da, prema tome, ni za klasičnu umjetnost nije prikazivanje predmetnosti (pa ma na kakav osebujan način) bilo u *umjetničkom* pogledu konstitutivno.".

[514] I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, str. 81.

5.3. Estetske vrednote

Polazeći od Fochtove tvrdnje da su estetske vrijednosti "nešto najdifuznije i najsablasnije što se može zamisliti" pokušat ćemo skicirati osnovne postavke vezane uz pojam estetskih vrednota, iako je po Fochtu ova problematika tek dodatak razmatranjima o estetskom fenomenu, odnosno ona nije čisto estetička već predstavlja "jedno za nas granično područje"[515].

Početna teškoća oko vrednota ogleda se već i u tome što nije razvidno da li se vrednote nalaze u predmetu ili u subjektu. Focht smatra da se vrednote ne nalaze ni u strukturi predmeta jer bi u tome slučaju "predmet sveli na vrijednost", ali ni u subjektu i to stoga "što u njegov aspekt vrednovanja neki predmeti ne ulaze". Dakle, s obzirom da vrednota nije izravno prisutna ni u predmetu, ni u subjektu, Focht zaključuje da je vrednota "ono što *na predmetu za mene* predstavlja"[516]. Osim toga što se estetska vrijednost i po Fochtu ne nalazi izravno ni u subjektu, ni u predmetu, ostaje nam i pitanje kako zapravo spoznajemo vrijednosti odnosno na koji način spoznajemo vrijednost kao ono "na" predmetu.

Kako vrijednosni sudovi "nisu upravljeni na materijalna svojstva, nego utiču na stav koji zauzimamo prema njima"[517] preostaje nam da potvrdimo da je osjećanje, emotivnost ili, kako Hartmann navodi vrijednosno osjećanje (*Wertgefühl*), upravo onaj valjan način reagiranja na vrijednosti. Međutim, to ne znači da je "vrijednosno osjećanje" neka zasebna duševna moć, pa se i ovdje moramo prisjetiti strukturiranosti estetskog akta, tj. činjenice da se u estetskom aktu racionalno i iracionalno, intuicija i intelekt, nalaze u jedinstvu. Stoga samom estetskom vrednovanju "prethode" konstitutivni momenti estetske spoznaje (doživljaj, misao), te tek na podlozi cjelovite umjetničko-estetske spoznaje predmeta nastupa vrijednosno osjećanje kao procjenjivanje ("primišljanje") konkretnog estetskog predmeta.[518]

---

[515] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 229. Osim estetskih vrijednosti fenomenološka istraživanja obuhvaćaju i druga područja ili klase vrijednosti kao što su: vitalne vrijednosti (ono korisno za život odnosno živa bića), utilitarne ili vrijednosti dobárā, vrijednosti ugode ili prijatnosti, spoznajne vrijednosti (istina) i moralne vrijednosti (dobro).

[516] Isto, str. 231. Usp. I. Focht, *Otvorenost za vrednote*, str. 65: "Odlika same vrednote je prije svega da je pozitivno neuhvatljiva, da ne predstavlja jedno fizičko ili ontičko svojstvo predmeta, kao što su to protežnost, struktura, boja i drugi njegovi kvaliteti. Pa ipak, ona se za određene predmete hvata, lijepi, 'prianja' uz njih, kako bi to rekli aksiolozi, stručnjaci za vrednote.". Ovaj Fochtov stav o načinu bitka vrijednosti, tj. o ontičkom nosiocu vrijednosti, istovjetan je Hartmannovim stavovima. Hartmann u *Estetici* na sličan način opisuje teškoću oko definiranja vrijednosti. Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 357: "Nosilac tih vrijednosti nije naime ni subjekt ili akt, ni pathos ili stanje subjekta (opažaj, ugoda, zanos), ali ni ono po sebi postojeće izvan subjekta – ukoliko je po sebi to što jest – nego nešto treće.".

[517] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 231.

[518] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 232: "Vrijednost tako općenito osjećamo, a konkretno je primišljamo.". Usp. također R. Ingarden, *Doživljaj, umjetničko djelo i vrijednost*, str. 18: "Sâmo vrednovanje, međutim, vrši se u jednoj od konačnih faza estetskog doživljaja, koja u sebi sadrži raznovrsne momente, i baš

Ali ukorijenjenost pojma vrijednosti u čovjekovoj sposobnosti vrednovanja i procjenjivanja otvara po Fochtu i problematiku objektivnog utemeljenja vrijednosti koja se naime omogućava po činjenici da "sve može postati vrijednost". Drugim riječima, potrebno je utvrditi koji je osnovni kriterij estetičkoga vrednovanja. Zadobivanje objektivnog vrijednosnog značaja (pojma objektivne vrednote), koji se ne zasniva "samo na našim potrebama", nego na "kvalitetama samog predmeta" po Fochtu je moguće jedino u slučaju kada predmet "ispunjava svoje određenje". Time Focht i u područje vrijednosti uvodi ontološki esencijalizam, odnosno, egzistenciju idealnih mogućnosti stvari postavlja iznad puke egzistencije stvari. Zato vrijednost "nije ništa drugo nego ispunjenost odredbama svog pojma"[519]. Ovaj kriterij vrednovanja pretpostavlja da postoji bitno znanje, tj. znanje pojma, o nekoj stvari. U području umjetnosti to pretpostavlja, primjerice, postojanje pojma glazbe kao kriterija za procjenu konkretnih glazbenih djela (Focht, *Uvod u estetiku 1. izd.*, str. 233: "Što je jedna kompozicija bliža pojmu muzike, to je veća.").

Fochtov je ontologizam po pitanju estetskih vrednota, dakle, srodan fenomenološkom pristupu problemu vrijednosti, odnosno načelnom stavu da je predmet onaj bitno određujući moment (nosilac) estetsko-umjetničkih vrijednosti. Tako primjerice Hartmannov stav da je ljepota vezana za osjetilno pojavljivanje (*sinnliches Erscheinen*) predstavlja temeljni smisao fenomenološki usmjerenih estetika. Na pozadini takvoga poimanja ljepote proizlazi nadalje i Hartmannova postavka da estetska vrednota "nije vrijednost akta, nego vrijednost predmeta"[520]. Ali, estetska vrednota, kako dalje izvodi Hartmann, nije vrednota nekog realnog predmeta ili onog što je po sebi postojeće, već se estetska vrednota nalazi samo u pojavljivanju, odnosno ona postoji samo za nas (*Für-uns-Seienden*). Stoga po Hartmannu u osnovne "vrijednosne momente" lijepog pripadaju vrijednosti čiste predmetnosti (*Werte des bloßen Gegenstandseins*) ili vrijednost kao odnos pojavljivanja planova i slojeva estetskog predmeta, vrijednosti derealizacije (*Werte der Entwirklichung*) ili irealnost estetskih vrednota, te relativnost i apsolutnost vrijednosti ili vrijednost kao intersubjektivni, opći sud ukusa. Drugačije kazano, prvi moment govori o ontičkom nosiocu vrijednosti, drugi o načinu bitka vrijednosti, a treći o ontološkom statusu vrijednosti.

Krećući se navedenim nizom može se dakle reći da Focht također zastupa stav o predmetu kao nosiocu vrijednosti, pri čemu valja primijetiti da, s obzirom na Fochtovu ideju

---

time daleko nadilazi puko suđenje. Ali ona sama stoji u neposrednom odnosu sa prethodnim fazama estetskog doživljaja u kojima se vrši pravo estetsko iskustvo i konstituiranje estetskog predmeta. Vrednovanje je, da tako kažemo, zaključak i prava reakcija subjekta iskustva na ono što se uobličilo i što nam se otkrilo u estetskom doživljaju.".

[519] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 233.

[520] N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 344.

strukture estetskog predmeta, nije toliko presudan sam odnos pojavljivanja realnih i irealnih slojeva predmeta, već stanje prooformljenosti predmeta (unutarnja forma) na kojemu se oblikuju naši vrijednosni sudovi, tj. pozitivni ili negativni emotivni stavovi spram samoga predmeta.[521] U pogledu načina bitka vrijednosti Focht općenito slijedi Hartmannovu misao da estetske vrednote ne pripadaju nečem realnom, nego postoje slično kao pozadinski plan (*Hintergrund*) lijepog predmeta, te stoga konstatira da se vrijednosti mogu "samo emocionalno doživjeti za vrijeme 'konkretizacije'"[522]. Ali, po pitanju ontološkog statusa vrijednosti Focht djelomice prihvaća Hartmannovo postavku o intersubjektivnoj općosti kao "jedinstvu adekvatnih stavova", jer polazi od toga da su estetske vrijednosti zapravo "emocionalno dati prakvalitet". Hartmannovo okretanje Kantovom pojmu suda ukusa i subjektivne općosti kao odgovoru na problem relativnosti estetskih vrijednosti počiva naime na ideji poistovjećivanja strukture ili forme djela s njegovom vrijednošću. Takav odnos

[521] Usp. I Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 236: "Ako umjetničko djelo nema nekih strukturalnih planova ili slojeva, ako je, recimo, bez trećeg plana, jasno je da ono nema umjetničku vrijednost. Jer, bitno je kako su ti elementi prooformljeni.". Usp. također R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, str. 248: "Estetska vrijednost općenito (posebno ljepota) jest nešto posve različito od sviđanja. Sviđanje je *doživljaj* koji se potpuno odvija u gledaocu. Estetska vrijednost je naprotiv ono što pojavljuje na estetskom *predmetu* kao njegova posebna osobina. To se isto odnosi i na *umjetničku* vrijednost nekog umjetničkog djela.".

[522] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 234. Focht je u ovom pitanju, u određenom pogledu, bliži Ingardenovim shvaćanjima, a ta bliskost proizlazi iz činjenice što obojica postojanje vrijednosti povezuju uz moment konkretizacije predmeta. Ingarden polazi od toga da je estetski predmet intencionalna tvorevina koju estetski subjekt stvara (konkretizira) na osnovi umjetničkog djela. Presudno je kod Ingardena razlikovanje umjetničkih od estetskih vrijednosti. Umjetničke se vrijednosti po Ingardenu nalaze u samom umjetničkom djelu te su, s obzirom na estetske, relativne jer predstavljaju tek "sredstvo aktualizacije odgovarajuće estetske vrijednosne kvalitete u estetskom predmetu". To je, nadalje, upravo suprotno Fochtovom poimanju humano-umjetničkih vrednota kao vrednota koje proizlaze iz ontološkog aspekta umjetničkog djela. S druge strane, estetske se vrijednosti po Ingardenu, kao "posebni sintetički kvalitativni moment ili jedan odgovarajuće odabran sklop vrijednih kvaliteta", pojavljuju u estetskom predmetu, te su stoga apsolutne. Apsolutnost estetskih vrijednosti, po jednoj strani, proizlazi iz njihove intencionalnosti, a po drugoj i iz neposredne vezanosti uz estetski vrijedne kvalitete estetskog predmeta. Može se reći da je apsolutnost estetskih vrijednosti kod Ingardena utemeljena u intencionalnom estetskom predmetu, kod Hartmanna u intersubjektivnoj općosti, a kod Fochta u neposrednom postojanju umjetničkog djela. Ingarden tako u knjizi *Doživljaj, umjetničko djelo i vrijednost* navodi čak devet estetski relevantnih kvaliteta ili momenata, a to su: 1. materijalni momenti (emocionalni: tužan, radostan, uzvišen itd., intelektualni: domišljat, dosadan, površan itd., materijalni kvaliteti: boja i punoća zvuka, sjaj zlata itd.), 2. formalni momenti (čisto predmetni: simetričan, asimetričan, jedinstven, kaotičan itd., izvedeni s obzirom na recipijenta: proziran, zamršen, izražajan, statičan itd.), 3. inačice (visokih ili niskih) kvaliteta (plemenit, običan, prost, zanosan itd.), 4. modusi pojavljivanja kvaliteta (blag, oštar, neobičan, šaren itd.), 5. inačice novìne (nov, star, moderan, originalan itd.), 6. inačice "prirodnosti" (prirodan, pretjeran, jednostavan, afektiran itd.), 7. inačice "istinitosti" (istinit, iskren, lažan itd.), 8. modusi "stvarnosti" (stvaran, prividan, varljiv itd.) i 9. načini "djelovanja" na recipijenta (uzbudljiv, potresan, ravnodušan, prodoran itd.). Estetske vrijednosti Ingarden dakle utemeljuje na estetskom predmetu odnosno na estetski vrijednim kvalitetama. Usp. R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, str. 248–249: "Estetska vrijednost je nešto *fenomenalno dano*, i to upravo stoga jer se utemeljuje u estetski vrijednim kvalitetama i što je sama jedan izbor naročitih kvalitativnih momenata. Njezin kvalitativni karakter nije sredstvo – kao što bi skeptički pozitivisti tvrdili – pomoću kojega sviđanje stvara vrijednost kao neku iluziju i obmanu. Ona također nije rezultat procjene ili vrednovanja. Vrijednosne kvalitete, kada se pojavljuju na slikarskom estetskom predmetu, imaju svoje utemeljenje u estetski vrijednim kvalitetama. Ove kvalitete, po jednoj strani zadnji egzistencijalni osnov imaju u slici kao umjetničkom djelu, a po drugoj strani i u estetsko-spoznajnim aktima promatrača koji moraju dovesti do *otkrivanja* ukoliko u tim aktima imaju osnovu svoga *pojavljivanja*. Ovo *dvostruko* utemeljenje estetski vrijednih kvaliteta ima za posljedicu da estetske vrijednosti slikarskog estetskog predmeta nisu rezultat *proizvoljnih* odluka promatrača.".

vrijednosti i strukture estetskog predmeta po Fochtu ima određenu važnost primjerice u pogledu općih kriterija umjetničke kritike. Međutim, valja imati u vidu da jedna načelno apstraktna umjetničko-kritička spoznaja djela nije istovjetna umjetničko-estetskoj spoznaji, te da takva spoznaja, naravno, može "uslijediti samo poslije spoznaje vrijednosti"[523].

Za Fochta dakle kriteriji vrednovanja umjetničkog djela nemaju gnoseološko porijeklo, nego ontološko, odnosno kriteriji ne proizlaze iz apstraktne racionalnosti već iz estetskog momenta umjetnosti.

Drugačije kazano, kako vrijednost umjetničkog djela nije vezana uz racionalnost, nego uz neposredno osjećanje egzistencije umjetničkog bića[524], estetske su vrednote u bitnome smislu *humano-umjetničke* vrednote. Na osnovi toga Focht izvlači i zaključak da "humano-umjetnička vrednota ne može biti u mogućim intencionalnim značenjima djela, nego u njegovom neposrednom postojanju, ne u njegovim predmetno-prikazivačkim oznakama, nego u činjenici da ono jeste, ukratko: ne u gnoseološkom, nego u ontološkom aspektu umjetnine"[525].

Vrijednost se umjetničkog djela ne sastoji u *prikazivanju* idealnih mogućnosti bića umjetnosti već u neposrednom ostvarivanju tih mogućnosti, pa stoga ni umjetnička istina nije apstraktni odnos adekvacije između stvari i mišljenja, nego prvenstveno *istinska istina*, odnosno, istina kao jedan "odjek bića".

---

[523] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 236. Usp. također nav. mj.: "Evidentnost dobija sud tek iz vlastitog iskustva, a to osobito važi za sud umjetnosti čija je vrijednost otvorena i data samo konkretnom doživljaju. Ako ovaj doživljaj vrijednosti nedostaje, samo vrednovanje je bezlično i prazno brbljanje.".

[524] Usp. I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 242: "Naime, egzistencija nečega, a umjetničko djelo je egzistencija umjetnosti, može se samo osjetiti, a ne racionalno utvrditi i dokazati. (…) Time se objašnjava prosta činjenica da nekoga tko ne *osjeća* da je jedna kompozicija lijepa nikakvim argumentima ne možemo u to ubijediti. On je po prirodi banauz, tj. čovjek kojem nedostaje *osjetilo* za umjetnost.".

[525] I. Focht, *Uvod u estetiku (1. izd.)*, str. 243.

6. ZAKLJUČAK

Filozofija umjetnosti prikazana u ovome radu sadržava postavke i izvode koji ukazuju na njezin izuzetan značaj u kontekstu novije hrvatske filozofije, te se tako potvrđuje i originalni doprinos Ivana Fochta estetičko-filozofijskim raspravama u drugoj polovici 20. stoljeća. Kako bi se jasnije istaknuli rezultati prethodno provedenih razmatranja potrebno je navesti i ukratko opisati osnovne teze do kojih su u radu došlo. To su, redom, slijedeće teze.

1. Fochtova estetika je u metodološkom pogledu **objektivizam**. Filozofijski objektivizam problematici estetskog fenomena prilazi iz smjera estetskog predmeta, a ne iz smjera estetskog akta. Za Fochta je stoga predmet estetike umjetničko biće, i to u strogo ontološkom smislu, tj. u razlici spram sadržajnih estetika gdje se ljepota shvaća kao osjetilno sjajenje ideje. Ljepota, po Fochtu, u estetička razmatranja ulazi tek u smislu formalnih svojstava umjetničkog bića (formalna estetika).

S obzirom na umjetničko biće kao predmet estetike valja napomenuti kako estetiku nije moguće zasnovati na pozitivno-znanstvenim osnovama, jer biće umjetnosti zapravo i nije pozitivna činjenica.

Iz objektivističkog usmjerenja proizlazi nadalje i upućenost na estetske forme i strukturu estetskog predmeta. Na pozadini ideje o slojevitoj strukturi estetskog predmeta (fenomenološka estetika) Focht izvodi svoj *nacrt strukture* prema kojemu estetski predmet ima tri osnovna plana. Pri tome je presudno da tzv. duhovno-metafizički plan Focht poistovjećuje s umjetničkim formama pridajući mu odlučujuću ulogu u nastajanju i postojanju umjetničkog djela. Istinsko umjetničko djelo je dakle takvo *umjetno* biće u kojem se duhovno-metafizički, predmetno-prikazivački i materijalno-fizikalni plan nalaze u prožimajućem jedinstvu. Duhovno-metafizički moment u Fochtovoj ontologiji umjetnosti nije intencionalan ili irealan, nego je prisutan na/u umjetničkoj materiji; dok je po drugoj strani ono duhovno u umjetničkom djelu *za nas* zapravo idealno.

Takvom se stavu može uputiti prigovor, primjerice iz pozicije racionalističkih estetika, koji polazeći od činjenice idealnog gnoseološkog statusa duhovnog u djelu utvrđuje kako je riječ tek o prikazivanju duhovnog, a ne o duhovnom kao konstitutivnom elementu djela. Međutim, kako za Fochta ontološki moment u estetskom aktu (doživljaj umjetničkog bića) ima prvenstvo pred spoznajom istine djela onda i spomenuti prigovor gubi značaj, jer je upravo duhovno-metafizički moment (umjetničke forme) pretpostavka estetsko-umjetničkog doživljaja ("predmet usmjerava akt"), tj. odnosa između estetskog subjekta i estetskog predmeta.

Fochtova postavka o strukturiranosti estetskog predmeta posebno je dojmljiva u kontekstu fenomena moderne umjetnosti, a s obzirom na to da u modernoj umjetnosti načelno nema tzv. predmetno-prikazivačkog plana. Tako i umjetnička istina, po Fochtu, ne prilazi djelu i ne unosi se u djelo, nego nastaje, rađa se, prilikom izgradnje samoga umjetničkog bića.

2. U ontološkom pogledu Focht zagovara **esencijalizam**, odnosno stav da estetske forme prethode egzistenciji estetskog predmeta. Ontološki status estetskih formi nije uvjetovan modalitetima postojanja predmeta. Štoviše, idealni način bitka umjetnosti po Fochtu nije nimalo "lošiji" od "realnog", a to onda predstavlja i određeni odmak od "marksističkog shvaćanja" umjetnosti kao opredmećenja stvarnosti.

Premda se pojam estetskog predmeta konstituirao unutar fenomenologije, u Fochtovoj ontologiji umjetnosti taj pojam ima ponešto drugačiji karakter. Focht sukladno vlastitom ontologijskom pristupu umjetnosti smatra da ontološki status, i estetička vrijednost, umjetničkog bića nisu uvjetovani njegovim modalitetom postojanja, nego prvenstveno njegovom izgrađenošću, tj. ispunjenošću odredbama svoga pojma. Tako, već i slika u unutarnjoj viziji mora imati određenu formu i sadržaj koje će umjetnik potom proizvesti u materijalnu stvarnost.

Umjetnička forma, ali i umjetnički sadržaj, ne moraju imati isključivo *realni* ontološki status, nego u punom smislu i *idealni*. Stoga, primjerice, i od umijeća umjetnika (umjetnička tehnika) ovisi koliko će pojedino umjetničko biće prelaskom u stvarnost izgubiti od svoga idealiteta. Fochtovom stavu o idealnom karakteru umjetnosti mogao bi se uputiti prigovor sa strane fenomenologije, a koji se tiče pitanja razlike između intencionalnog estetskog predmeta i konkretnog umjetničkog djela. Međutim, kako idealni način postojanja umjetničkog bića ne ovisi od njegova realnog postojanja već od vlastite izgrađenosti, onda i pitanje ontičke razlike između estetskog predmeta i umjetničkog djela nije od presudnog značaja.

Fochtov estetički esencijalizam implicira, dakle, i problematiku modalnosti umjetnosti. Polazeći od idealnog karaktera umjetnosti Focht ne prihvaća, u cijelosti, fenomenološko razlikovanje idealnog estetskog predmeta i realnog umjetničkog djela, jer smatra da su modaliteti presudno određeni upravo idealnim karakterom umjetnosti. Tako primjerice sustvarnost kao modalitet umjetničke svarnosti nije istovjetna s pukom stvarnošću već ju na neki način transcendira, a kod sunužnosti kao modaliteta umjetničke slobode i sumogućnosti kao modaliteta subjektivne ostvarenosti umjetnosti veza sa sferom idealnih mogućnosti (idealnim postojanjem) još je očitija.

S obzirom da u Fochtovoj ontologiji umjetnosti kategorije modaliteta imaju "prvorazredan ontološki značaj" pitanje odnosa estetskog predmeta i umjetničkog djela,

zapravo, i nije u odlučujućem smislu gnoseološko pitanje, nego je u puno većoj mjeri pitanje ontičkog ustroja subjekta odnosno subjektivne dosljednosti u poštivanju unutrašnje logike idealnih mogućnosti.

3. Pored esencijalizma Fochtova je filozofija umjetnosti prožeta i **gnoseološkim realizmom** koji polazi od stava da estetske forme postoje objektivno, odnosno da nisu proizvod svijesti estetskog subjekta. Focht smatra da objektivne idealne mogućnosti umjetnosti ne proizlaze iz transcendentalnih mogućnosti estetskog subjekta, nego da su transcendentne.

Povezujući preko formalnih estetskih kategorija prirodno i umjetnički lijepo Focht također nastoji pokazati kako su estetske forme *čisti estetski objektivitet* neovisan od onog subjektivnog. Time pomoću svojevrsne ontologije umjetničkih formi pokušava povezati estetsko i umjetničko, odnosno prirodu i ono duhovno i metafizičko. Ovdje povodom toga možemo izraziti žaljenje što na svjetlo dana nikada nije izašla Fochtova dugo pripremana i najavljivana knjiga o estetici prirode (prirodno lijepog). Objektivno postojanje estetskih formi Focht dakle postavlja kao opću pretpostavku estetskog fenomena, pa je tako primjerice uvjet mogućnosti nastanka realnog glazbenog djela upravo postojanje glazbe po sebi (pitagorejsko-platonički pristup glazbi).

Iz gnoseološkog realizma proizlazi i poimanje estetskog fenomena kao ontičkog odnosa u kojemu predmet bitno uvjetuje estetski akt. Misao o uvjetovanosti akta njegovim predmetom Focht preuzima iz fenomenologijske tradicije, te stoga i daje načelnu prednost intuitivnoj spoznaji objektiviteta pred razumskom refleksijom. To, međutim, ne znači da se zanemaruje racionalni element u estetskom aktu. Focht sukladno postavci o jedinstvu intuicije i intelekta, ali i s obzirom na ontološku funkciju umjetnosti koja se očituje u stvaralačkom preobražavanju onog objektivnog u estetski predmet, umjetničko spoznavanje shvaća kao *racionaliziranu osjetilnost*. Kako je gnoseologijski aspekt bitno određen ontologijskim aspektom, moglo bi se reći da je u tome pogledu kod Fochta na djelu jedan osebujan spoj platonizma, tj. fenomenologije, i dijalektičkog materijalizma.

Ako, u konačnici, i nije izvjestan odgovor na metafizičko pitanje o porijeklu objektivnih idealnih mogućnosti, još uvijek nam preostaje umjetnost u kojoj, kako primijećuje Focht, idealne mogućnosti zadobivaju humani smisao, jer je samo u umjetnosti "antropos centar i tvorac morfe".

4. Fochtova je ontologija umjetnosti osim objektivizma, esencijalizma i gnoseološkog realizma kao svojih navlastitih svojstava općenito zasnovana na **ontološkom monizmu** i **gnoseološkom dualizmu**. Ontološkom je monizmu (bît se nalazi u biću, a ne izvan bića),

naime, bliska misao o komplementarnosti duha i materije. Jasno, svaki se monizam u konačnici ipak suočava s pitanjima vezanim uz nastajanje pojedinačnih bića. No, pod pretpostavkom da načelo komplementarnosti vrijedi za biće kozmosa, možemo se pitati u kojoj mjeri to načelo vrijedi i za fenomen umjetnosti, imajući pri tome u vidu da se objektivacija umjetnosti provodi uz pomoć ljudskog duha. Drugim riječima, javlja se i problematika vezana uz ustroj spoznajnog subjekta kao nosioca (umjetničkog) duha. Focht smatra da se upravo u umjetnosti (za razliku od drugih djelatnosti ljudskog duha), na način estetske egzistencije, pokazuje jedinstvo i komplementarnost materije i duha, odnosno u umjetnosti se *realno* ostvaruju metafizičke forme. Stoga je svako istinski veliko umjetničko djelo ujedno i dokaz valjanosti načela istovjetnosti materije i duha. Može se reći da je ontološki monizam u umjetnosti najočitiji u području tzv. konstitutivne analize estetskog predmeta, tj. u Fochtovom nacrtu strukture umjetničkog djela.

Pitanju spoznajnog odnosa objektiviteta i subjektiviteta Focht prilazi preko stava da je čovjek kao biće u spoznajnom pogledu bitno ograničen, jer ne može cjelovito zahvatiti objekt u njegovoj pojavnosti i bitstvu (gnoseološki dualizam). Spoznaja je u najopćenitijem smislu uvijek "parcijalna", tj. neminovno prožeta antropomorfizmom. Zato, po Fochtu, tek umjetnička (intuitivno-intelektualna) spoznaja omogućava transcendenciju od "objektivne stvarnosti" u sferu idealnih mogućnosti umjetničkog bića, gdje zrenje idealiteta ujedno ima karakter slobodne stvaralačke duhovne igre.

Focht problem spoznaje "rješava", dakle, time što ga prebacuje u područje ontologije, odnosno spoznaju i spoznavanje po jednoj strani izravno povezuje s ontičkom strukturom subjekta (npr. nemaju svi ljudi osjetilo/osjećaj za umjetnost) a po drugoj s ontološkim esencijalizmom, tj. spoznavanje općenito uvjetuje "strukturom objektivnog bića". To, međutim, može odvesti u "lošu beskonačnost", jer se može postaviti pitanje ne samo o porijeklu strukture pojedinih bića, nego i bića po sebi. Jedino zadovoljavajući odgovor koji se nazire iz cjeline Fochtove filozofije umjetnosti (naročito u fenomenu glazbe) jest misao o komplementarnosti materije i duha. Iz misli o komplementarnosti proizlazi da se duh upućuje prema materiji kako bi ostvario živo jedinstvo u mnoštvenosti, dočim materija žudi za duhom kao "tajanstvenoj" moći oživljavanja apstraktnih formi koje su u njoj zakrivene.

Umjetnička spoznaja kao dijalektičko odnošenje između subjekta i objekta u Fochtovoj filozofiji umjetnosti predstavlja, dakle, jedan pokušaj nadilaženja čovjekovih gnoseoloških ograničenja.

Zaključno možemo primijetiti da Fochtova ontologija umjetnosti sadržava teoretska dostignuća koja u cijelosti mogu podržavati sud o originalnosti Fochtova mišljenja i djela.

Mogući iskorak iz umjetnosti u područje onog prirodnog – a prema kojemu je kročio i profesor Focht − bio bi, ipak, tek još jedna od postaja na putu otkrivanja krajnjeg smisla nadopunjavajućeg jedinstva materije i duha.

7. BIBLIOGRAFIJA IVANA FOCHTA

Knjige

- Istina i biće umjetnosti, Sarajevo, Svjetlost, 1959.
- Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti, Sarajevo, Veselin Masleša, 1961.
- Moderna umetnost kao ontološki problem, Beograd, Institut društvenih nauka, 1965.
- Uvod u estetiku, Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972.
- Tajna umjetnosti, Zagreb, Školska knjiga, 1976.
- Gljive Jugoslavije, Beograd, Nolit, 1979.
- Savremena estetika muzike, Beograd, Nolit, 1980.
- Uvod u estetiku, 2. prošireno izdanje, Sarajevo, Svjetlost, 1980.
- Uvod u estetiku, 3. izdanje, Sarajevo, Svjetlost, 1984.
- Ključ za gljive: ilustrirani uvod u gljivarstvo, Zagreb, Naprijed, 1986.
- Naši vrganji: (porodica vrganjevki-Boletaceae), Zagreb, Znanje, 1987.

Članci, poglavlja u knjigama, prikazi[526]

- O historijskom značenju Descartesova učenja o metodu, *Studentski list*, VI, 9, 01. 04.1950., Zagreb
- Rađanje novih formi, *Studentski list*, VI, 23, 1950., Zagreb
- Johann Sebastian Bach, *Studentski list*, VI, 30, 16.12.1950., Zagreb
- Sterilnost atonalne i netematske muzike, *Izvor*, III, 10, 1950, Zagreb, str. 728–735.
- Marks o ljudskoj slobodi, *Zora*, III, 9, 1950, Sarajevo, str. 38–46.
- Objekt i spoznajni karakter muzike, *Izvor*, III, 4, 1950, Zagreb, str. 307–313.
- Nerješive proturječnosti egzistencijalizma, *Vjesnik NFH*, XII, 2143, 23.03.1952., Zagreb
- Novije studije o Dostojevskom, *Život*, II, 15, 1953, Sarajevo, str. 461–463.
- Marcel Proust: "U traganju za izgubljenim vremenom". Fragmenti, *Život*, II, 15, 1953, Sarajevo, str. 454–456.
- "Merkur", njemački časopis (prikaz), *Pregled*, V, 11–12, 1953, Sarajevo, str. 446–448.
- Albert Camus: Kuga. Povodom izdanja koje je u prevodu dr Ive Hergešića objavilo Izdavačko preduzeće Hrvatske "Zora" 1952, *Život*, II, 14, 1953, Sarajevo, str. 376–379.
- Shematiziranje u podjeli materijalizam-idealizam u obradi historije filozofije, *Pregled*, V, 10, 1953, Sarajevo, str. 225–230.
- Jedna hegelijanska estetika muzike (Theodor Adorno: "Filozofija nove muzike") – prikaz, *Pregled*, V, 7–8, 1953, Sarajevo, str. 103–104.
- Duh kineske književnosti, *Krugovi*, II, 7, 1953, Zagreb, str. 605–613.
- "Symposion"– godišnjak za filozofiju u Zapadnoj Njemačkoj (prikaz), *Pregled*, V, 4, 1953, Sarajevo, str. 339-340.
- O klasičnoj japanskoj književnosti, *Republika*, IX, 7–8, 1953, Zagreb, str. 709–714.
- Egzistencijalizam kao filozofija i kao umjetnost, *7 dana*, II, 84, 30.12.1954., Sarajevo
- Japanska poetika i haikai, *7 dana*, II, 83, 23.12.1954., Sarajevo

[526] Za članke objavljene u periodičnim časopisima navodi se naziv časopisa, godište, broj, godina izdavanja, mjesto izdavanja i broj stranica, a za članke objavljene u dnevnim ili periodičnim listovima i revijama naziv lista/revije, godište, broj, datum ili godina izdavanja i mjesto izdavanja.

- Šta je zapravo realizam, *Pregled*, VI, 11–12, 1954, Sarajevo, str. 349–354.
- Bijeg od stvarnosti u modernoj građanskoj književnosti, *Život*, III, 22–23, 1954, Sarajevo, str. 609–612.
- Slika zakona i birokratije u Kafkinim djelima, *7 dana*, II, 75, 21.10.1954, Sarajevo
- O esejističkom načinu pisanja, *Omladinska riječ*, XII, 439, 31.08.1954., Sarajevo
- Jedno pogrešno tumačenje, *Oslobođenje*, XI, 2459, 22.08.1954, Sarajevo
- O "starim" i "mladim" književnicima, *Omladinska riječ*, XII, 435, 03.08.1954., Sarajevo
- Književnost revolucije je revolucija u književnosti, *Oslobođenje*, XI, 2437, 27. 07.1954., Sarajevo
- Moral u književnosti, *Oslobođenje*, XI, 2429, 18.07.1954., Sarajevo
- Otuđenje čovjeka u Kafkinom svijetu, *Pregled*, VI, 6, 1954, Sarajevo, str. 455–461.
- Günther Müller: Literatura o Goetheu od 1945, *Život*, III, 20, 1954, Sarajevo, str. 392–395.
- Šta gradi ljepotu muzičke forme, *Pregled*, VI, 2, 1954, Sarajevo, str. 110–118.
- Antinomije moderne muzike, *Pogledi*, II, 2, 1954, Zagreb, str. 127–140.
- Ferdinand Lion: Francuski roman XIX stoljeća, Zürich (prikaz), *Život*, III, 16, 1954, Sarajevo, str. 74–75.
- U obranu pjesnika koji su i danas tužni, *Život*, III, 16, 1954, Sarajevo, str. 67–72.
- Mogućnosti i budućnost kratke proze, *Život*, IV, 11, 1955, Sarajevo, str. 720–726.
- Hegelov pojam umjetnosti i postromantička umjetnost, *Pregled*, VII, 6, 1955, Sarajevo, str. 457–462.
- Marksova misao o razvitku osjećaja ljepote (Pokušaj jedne interpretacije), *Život*, IV, 9, 1955, Sarajevo, str. 564–570.
- Traklovo crveno i crno, *Život,* IV, 9, 1955, Sarajevo, str. 594–596.
- Motiv, tema-ideja, sadržaj, *Odjek*, VI, 5, 1955, Sarajevo, str. 15.
- Jedna izvrsna psihologija primitivizma, *Odjek*, VI, 4, 1955, Sarajevo
- Nezgode u "gutanju" knjiga, *Odjek*, VI, 4, 1955, Sarajevo
- Recidiv Georga Trakla. Jednu bolesnu liriku vraćaju u život, *Oslobođenje*, XIII, 2637, 20.03.1955., Sarajevo
- Postoji li most od Tosce do Kralja Edipa, *Odjek*, VI, 2, 1955, Sarajevo
- Razumijevanje muzike, *Odjek*, VI, 11, 1955, Sarajevo
- Studij književnosti i estetike, *Vjesnik NFH*, IV, 185, 16.11.1955., Zagreb
- Mogućnosti i budućnost kratke proze, *Život*, IV, 11, 1955, Sarajevo, str. 720–726.
- Osjećaj i misao u umjetnosti, *Odjek*, VI, 9, 1955, Sarajevo
- Likovno i muzikalno-dva svijeta, *Oslobođenje*, XIII, 2572, 01, 02, i 03.01.1955., Sarajevo
- Temelji estetskog odgoja, *Odjek*, VII, 11, 1956, Sarajevo
- Analiza jedne priče, *Odjek*, VII, 10, 1956, Sarajevo
- Put moderne muzike, *Omladinska riječ*, XIII, 534, 14.09.1956., Sarajevo,
- Programna i apsolutna muzika, *Omladinska riječ*, XIII, 533, 31.08.1956., Sarajevo
- U čemu se sastoji igra, *Odjek*, VII, 7–8, 1956, Sarajevo
- Osnažujuća i oslobodilačka misao ateizma, *Omladinska riječ*, XIII, 530, 06.07.1956., Sarajevo
- Priče satkane od stvarnosti (Dragan Kulidžan: Sipajte, sipajte, Svjetlost, Sarajevo, 1955; Stevan Bulajić: Krilati karavan, Svjetlost, Sarajevo, 1955) – prikaz, *Život*, V, 6, 1956, Sarajevo, str. 403–406.
- Umjetnost o umjetnosti, *Odjek*, VII, 6, 1956, Sarajevo
- Dvije vrste filozofa. O "akademskoj" i "živoj" filozofiji, *Omladinska riječ*, XIII, 529, 22.06.1956., Sarajevo

- Sumnja je mati filozofije, *Omladinska riječ*, XIII, 528, 08.06.1956., Sarajevo
- Analiza jedne pjesme. O pesmi "Ja neznam da sanjam" Slavka Šantića, *Odjek*, VII, 4, 1956, Sarajevo
- Odlike i patos neznanja, *Odjek*, VII, 3, 1956, Sarajevo
- O famoznoj podjeli "realizam-modernizam" (kraj), *Omladinska riječ*, XIII, 516 i 517, 03.03. i 10.03. 1956, Sarajevo
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Odjek*, VII, 1, 1956, Sarajevo
- Realizam-modernizam. Zbrka pojmova, *Kulturni radnik*, IX, 10, 1956, Zagreb, str. 7–14.
- Siromaštvo našeg zabavnog života, *Odjek*, VII, 8–9, 1956, Sarajevo
- Vezana i slobodna umjetnost, *Delo*, III, 8–9, 1957, Beograd, str. 278–306.
- Pojam i pretpostavke estetskog odgoja, *Kulturni radnik*, X, 5–6, 1957, Zagreb, str. 42–45.
- Neobičan položaj moderne muzike, *Kulturni radnik*, X, 1–2, 1957, Zagreb, str. 14–16.
- Odumiranje i budućnost umjetnosti, *Naše teme*, I, 1, 1957, Zagreb, str. 90–96.
- Pjesme na kineske motive, *Izraz*, I, 12, 1957, Sarajevo, str. 639–641.
- Pet silogizama o "modernom" i "modernoj umjetnosti", *Izraz*, I, 4, 1957, Sarajevo, str. 347–348.
- Marksistička estetska rješenja u djelu Maxa Raphaela, *Izraz*, I, 9, 1957, Sarajevo, str. 193–205.
- Estetski odgoj (razgovor s Ivanom Fochtom), *Mladost*, II, 29, 24.04.1957., Beograd
- Da li Kipling?, *Odjek*, VIII, 1–2, 1957, Sarajevo
- Bosch, Munch ili Hartung, *Izraz*, I, 1, 1957, Sarajevo, str. 61–63.
- Aforizmi i fragmenti iz Kafkine zaostavštine. Komentari uz tekstove, *Život,* VI, 5, 1957, Sarajevo, str. 349–353.
- Objektivni odraz subjektivne stvarnosti. "Aesthetica" Maxa Bensea i pitanje umjetničkog realiteta, *Pregled*, IX, 1, 1957, Sarajevo, str. 51–60.
- Mogućnosti estetskog odgoja putem filma – u: Savić, B. (ur.): *Film i omladina: koreferati i diskusija sa savjetovanja o utjecaju filma na djecu i omladinu održanog u Novom Sadu 03., 04. i 05.12.1956.*, Beograd, Novi dani, 1957, str. 135–137.
- Vodeći njemački kritičari o stanju književne kritike, *Izraz*, II, 7–8, 1958, Sarajevo, str. 132–135.
- U tmini egzistiranja: O savremenoj njemačkoj umjetnosti i njenoj nadgradnji I, *Izraz*, II, 4, 1958, Sarajevo, str. 459–464.
- Hegel o umjetničkoj spoznaji, *Izraz*, II, 12, 1958, Sarajevo, str.537–550.
- Sedlmayrova dijagnoza, *Izraz*, II, 9, 1958, Sarajevo, str. 181–193.
- Sedlmayrova dijagnoza II, *Izraz*, II, 10, 1958, Sarajevo, str. 331–341.
- Uloga estetike u Hegelovom filozofskom sistemu, *Pregled*, X, 10, 1958, Sarajevo, str. 251–260.
- Načini egzistencije umjetnosti u djelu "Odnosi među umjetnostima" E. Souriaua, *Izraz*, II, 6, 1958, Sarajevo, str. 656–660.
- Pavle Stefanović: "Tragom tona" (prikaz), *Izraz*, II, 7–8, 1958, Sarajevo, str. 101–104.
- Umjetnička ideja i rođenje umjetničkog djela, *Odjek*, IX, 11, 1958, Sarajevo
- Vizuelni Plotin**,** *Izraz*, III, 9, 1959, Sarajevo, str. 239–242.
- Umjetnost i partijnost, *Pregled*, XI, 9, 1959, Sarajevo, str. 173–178.
- Značaj Rafaelovih gnoseoloških istraživanja, *Pregled*, XI, 7–8, 1959, Sarajevo, str. 101–106.
- Modalni pojmovi u logici, *Filozofij*a, III, 2, 1959, Beograd, str. 58–75.
- Rudi Supek – umjetnost i psihologija (recenzija), *Izraz*, III, 5, 1959, Sarajevo, str. 535–538.

- Najnoviji Lukačev estetički pokušaj, *Izraz*, III, 11–12, 1959, Sarajevo, str. 488–500.
- Stravinski nije protiv Haydna, *Izraz*, III, 6, 1959, Sarajevo, str. 593–597.
- Problemi realizma, *Izraz*, III, 4, 1959, Sarajevo, str. 413–421.
- Apstraktno slikarstvo pod udarima, *Izraz*, III, 7–8, 1959, Sarajevo, str. 20–26.
- Posljednji veliki sistem estetike, *Izraz*, III, 9, 1959, Sarajevo, str. 159–173.
- Nije li estetika filozofijska disciplina, *Književne novine*, XI, 116, 08.04.1960, Beograd
- Neophodnost da estetika zađe u ontološka istraživanja, *Književne novine*, XI, 112, 12.02.1960, Beograd
- Struktura romana Izgubljeni (osvrt na roman Slavka Mićanovića "Izgubljeni"), *Život*, IX, 1–2, 1960, Sarajevo, str. 118–121.
- Šta je živo a šta mrtvo u Croceovoj Estetici, *Izraz*, IV, 3, 1960, Sarajevo, str. 201–219.
- Kierkegaard o pjesničkoj egzistenciji, *Izraz*, IV, 9, 1960, Sarajevo, str. 172–182.
- Put ka ontologiji umjetnosti, *Naše teme*, IV, 1, 1960, Zagreb, str. 5–20.
- Kierkegaard o odnosu forme i sadržaja, *Izraz*, IV, 7–8, 1960, Sarajevo, str. 31–45.
- Religija i umjetnost kod Hegela**,** *Izraz*, IV, 1–2, 1960, Sarajevo, str. 45–52.
- Šta je Hegel uistinu mislio, *Izraz*, IV, 5, 1960, Sarajevo, str. 470–475.
- Ontologia artis rediviva, *Pregled*, XII, 9, 1960, Sarajevo, str. 201–208.
- Socijalistički realizam i muzika, *Odjek*, XIII, 7, 1960, Sarajevo, str. 7.
- Pretpostavke za rješavanje pitanja o estetskom kriterijumu vrijednosti umjetničkog djela, *Gledišta*, II, 4, 1961, Beograd, str. 4–9.
- U spomen Danijelu Ozmi**,** *Izraz*, V, 8–9, 1961, Sarajevo, str. 168–170.
- Muzika između afekta i razuma, *Danas*, I, 12, 1961, Beograd, str. 25.
- Humanost umjetnosti, *Izraz*, V, 10, 1961, Sarajevo, str. 283–305.
- Svijet umjetnine, *Izraz*, V, 4–5, 1961, Sarajevo, str. 366–380.
- Faze u nastajanju umjetničkog djela**,** *Izraz*, V, 11–12, 1961, Sarajevo, str. 444–455.
- Tegobe teorije odraza**,** *Izraz*, V, 2, 1961, Beograd, str. 149–165.
- Da li je umjetnik nenormalan. Varijacije na jednu Desoarovu temu**,** *Danas*, I, 3, 1961, Beograd, str. 14.
- Vrednote umjetničkog djela, *Odjek*, XIV, 4, 1961, Sarajevo
- Ivo Andrić pred besmislom historije (povodom promocije za počasnog doktora Sarajevskog univerziteta), *Odjek*, XV, 4, 1962, Sarajevo
- Unutrašnji mehanizam aforizma, *Izraz*, VI, 7, 1962, Sarajevo, str. 13–32.
- Kafka magijski realist. Povodom izlaska njegovih romana "Zamak" i "Amerika", *Odjek*, XV, 1, 1962, Sarajevo
- Postoji li svjetski um, *Politika*, LIX, 17476, 03.06.1962., Beograd
- Humanost umjetnosti – u: Bošnjak, B.; Supek, R. (ur.): *Humanizam i socijalizam (prva knjiga)*, Zagreb, Naprijed, 1963, str. 217–243.
- Domašaj opće nauke o umjetnosti, *Izraz*, VII, 5–6, 1963, Sarajevo, str. 384–391.
- Izgledi fenomenološke estetike muzike, *Forum*, III, 11, 1964, Zagreb, str. 679–712.
- Značenje bespredmetnog slikarstva, *Izraz*, VIII, 4, 1964, Sarajevo, str. 376–392.
- "Stvar" i njena "slika". Zajedničke tendencije modernih umjetnosti, *Izraz*, VIII, 5, 1964, Sarajevo, str. 518–538.
- Pragmatističko "prevladavanje" umjetnosti ili Dornerova "nadumjetnost", *Izraz*, VIII, 6, 1964, Sarajevo, str. 640–652.
- Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk (prikaz), *Praxis*, II, 4–5, 1965, Zagreb, str. 707–710.
- Struktura umjetničkog djela, *Izraz*, IX, 4, 1965, Sarajevo, str. 317–329.
- Kunst in der Welt der Technik, *Praxis: (édition internationale)*, II, 3, 1966., Zagreb, str. 280–295.

- Umjetnička tehnika i tehnifikacija umjetnosti, *Praxis*, III, 2, 1966., Zagreb, str. 167–180.
- A-ideološka moderna umjetnost, *Filozofija*, X, 3, 1966, Beograd, str. 451–457.
- Granice Hartmannove estetike, *Praxis*, IV, 5–6, 1967, Zagreb, str. 749–754.
- Umjetnost i partijnost, *Izraz*, XI, 8–9, 1967, Sarajevo, str. 815–822.
- Umjetnost u svijetu tehnike – u: Krešić, Lj. (ur.): *Problemi filozofije marksizma*, Beograd, Rad, 1967, str. 339–367.
- Odgovor redakciji časopisa Praxis, *Praxis: (édition internationale)*, IV, 3–4, 1968, Zagreb, str. 474.
- O knjizi Dragutina Gostuškog: "Vreme umetnosti", *Treći program Radio – Beograda*, I, 1, 1969, Beograd, str. 245–254.
- Estetički programi časopisa, *Treći program Radio – Beograda*, I, 2, 1969, Beograd, str. 219–227.
- Teorijski autoportret**,** *Treći program Radio – Beograda*, II, 4, 1970, Beograd, str. 324–330.
- Umjetnost kao objektivirani duh, *Forum*, X, 10–11, 1971, Zagreb, str. 552–558.
- Modalitet umjetnosti, *Forum*, X, 9, 1971, Zagreb, str. 338–346.
- La notion pythagoricienne de la musique: contribution à sa détermination, *IRASM*, III, 2, 1972, Zagreb, str. 161–172.
- Korčulanske gljive sabrane u prosincu, *Zbornik otoka Korčule*, 2, 1972, Zagreb, str. 229–240.
- Umjetnost kao objektivirani duh, *Odjek*, XXV, 4, 1972, Sarajevo
- Adornova podjela umjetnosti na "avangardnu" i "masovnu", *Kulturni radnik*, XXV, 5, 1972, Zagreb, str. 83–89.
- Klasična umjetnost i nova realnost, *Treći program Radio Sarajeva*, II, 4, 1973, Sarajevo, str. 5–17.
- "Forma" i forme**,** *Treći program Radio – Beograda*, V, 18, 1973, Beograd, str. 325–363.
- Ukus malograđanina, *Treći program Radio – Beograda*, V, 17, 1973, Beograd, str. 259–265.
- Otvorenost za vrednote, *Treći program Radio – Beograda*, V, 19, 1973, Beograd, str. 59–67.
- Šta je muzika**,** *Treći program Radio – Beograda*, V, 16, 1973, Beograd, str. 345–354.
- Andreas Liess: Der Weg nach innen (Ortung ästhetischen Denkens heute) – recenzija, IRASM, V, 2, 1974, Zagreb, str. 346–350.
- Amuzija hegelijanstva, *Polja*, XX, 186–187, 1974, Novi Sad, str. 12–14.
- Slika čovjeka i kosmosa, *Treći program Radio – Beograda*, VI, 21, 1974, Beograd, str. 523–560.
- Adornos gnoseologistische Einstellung zur Musik, *IRASM*, V, 2, 1974, Zagreb, str. 265–276.
- Gljive dubrovačkog kraja, *Dubrovnik*, XVII, 6, 1974, Dubrovnik, str. 89–102.
- Filozofija prirode, *Treći program Radio – Beograda*, VII, 27, 1975, Beograd, str. 29–110.
- Bah i muzička transcendencija, *Treći program Radio Sarajeva*, IV, 11, 1975, Sarajevo, str. 234–240.
- Granice ontologije umjetnosti u istraživanju književnog djela, *Teka: tekstovi-kritika*, 8, 1975, Zagreb, str. 318–326.
- Trivijalno u umjetnosti, *Pregled*, LXV, 11–12, 1975, Sarajevo, str. 1279–1288.
- Geneza literature, *Treći program Radio – Beograda*, VII, 24, 1975, Beograd, str. 71–128.

- Esej – protuteža filozofijskom sistemu, *Treći program Radio Sarajeva*, IV, 9, 1975, Sarajevo, str. 85–92.
- Pogled na suvremenu mađarsku estetiku, *Izraz*, XIX, 10, 1975, Sarajevo, str. 334–343.
- Esej kao protuteža filosofijskom sistemu, *Delo*, XXII, 5, 1976, Beograd, str. 30–39.
- Put k ontologiji umjetnosti – u: Marušić, A. (ur.): *Svijet umjetnosti*, Zagreb, Školska knjiga, 1976, str. 195–212.
- Strukturalizam i estetika. Osnovne tendencije suvremene čehoslovačke estetike, *Izraz*, XX, 1, 1976, Sarajevo, str.1–10.
- Umjetnost i rad, *Naše teme*, XXI, 9, 1977, Zagreb, str. 1794–1807.
- Muzika i simbolika brojeva, *Polja*, XXIII, 220–221, 1977, Novi Sad, str. 3–6.
- Svjetska muzika ili ljudska drama, *Dijalog*, I, 1, 1977, Sarajevo, str. 127–150.
- Ka determinaciji naučne fantastike, *Izraz*, XXI, 1–2, 1977, Sarajevo, str. 1–12.
- Savremeni estetičari muzike – muzičari o muzici**,** *Treći program Radio – Beograda*, X, 39, 1978, Beograd, str. 451–481.
- Smrt i beskonačnost, *Polja*, XXIV, 236, 1978, Novi Sad, str. 31–33.
- Filozofija muzike – u: Smiljanić, D. (ur.): *Filozofija umetnosti*, Beograd, Kolarčev narodni univerzitet, 1978, str. 145–155.
- Filozofija izvan struke, *Treći program Radio – Beograda*, X, 36, 1978, Beograd, str. 195–216.
- Filozofski pogledi Franza Kafke: Jedan nacrt, *Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba*, 3, 1979, Zagreb, str. 251–259.
- Problem identiteta muzičkog djela, *Život umjetnosti*, 29–30, 1980, Zagreb, str. 97–102.
- Jankelevičev muzičko-estetički agnosticizam, *Polja*, XXVI, 256–257, 1980, Novi Sad, str. 196–200.
- Kriza ili kataklizma: Hegel i moderna umjetnost**,** LXXVII**,** 23954, *Politika*, 14.06.1980., Beograd
- Nesreća u sreći, *Polja*, XXVII, 264, 1981, Novi Sad, str. 57–59.
- Glazba i gljive padoše nam s neba, *Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba*, 6, 1981, Zagreb, str. 195–201.
- Ekonomika i umjetnost, *Polja*, XXVIII, 282–283, 1982, Novi Sad, str. 307–309.
- »Ništa ne uzeti doslovno (razgovor s dr. Ivanom Fochtom)«, *Polja*, XXVIII, 282–283, 1982, Novi Sad, str. 309–314.
- Kulinarski gljivarski vikend (Posebno izdanje "Vikenda"), 3, 1983, Zagreb, SOUR Vjesnik, str. 6–14.
- Estetika i moderna umjetnost, *Polja*, XXIX, 288, 1983, Novi Sad, str. 70–72.

<u>Predgovori i pogovori knjigama</u>

- Pogovor djelu – u: Günther Anders, *Kafka – za i protiv*, Sarajevo, Narodna prosvjeta, 1955, str. 121–133.
- Šta je živo a šta mrtvo u Croceovoj Estetici – u: Benedetto Croce, *Estetika*, Zagreb, Naprijed, 1960, str. I–XIX.
- Značaj Rafaelovih gnoseoloških istraživanja – u: Max Rapfhael, *Teorija duhovnog stvaranja na osnovi marksizma*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1960, str. 7–15.
- Temelji Lukačeve estetike (uvodna studija) – u: György Lukacs, *Prolegomena za marksističku estetiku – Posebnost kao centralna kategorija estetike*, Beograd, Nolit, 1960, str. IX–XXXV.

- Domašaj opće nauke o umjetnosti – u: Max Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1963, str. 307–312.
- Muzika u stavu negativiteta – u: Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd, Nolit, 1968, str. 9–26.
- Hanslikovo zasnivanje estetike muzike – u: Eduard Hanslick, *O muzički lijepom*, Beograd, BIGZ, 1977, str. 5–31.
- Jedan pristup Kafkinom Procesu – u: Franz Kafka, *Proces*, preveo Bogomir Herman, Sarajevo, Veselin Masleša, 1977, str. 5–14.
- (Meta) estetika ili estetike marksizma – u: Sreten Petrović, *Marksistička estetika: kritika estetičkog uma*, Beograd, BIGZ, 1979, str. 1–9.
- Muzičko-estetički agnosticizam Vladimira Jankeleviča – u: Vladimir Jankélévitch, *Muzika i neizrecivo*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1987, str. 5–24.

Prijevodi

- Günther Anders, *Kafka – za i protiv (Osnovi spora)*, Sarajevo, Narodna prosvjeta, 1955.
- Max Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1963.
- Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd, Nolit, 1968.
- Eduard Hanslick, *O muzički lijepom*, Beograd, BIGZ, 1977.
- Rainer Maria Rilke, Iz jedne olujne noći, *Polja*, XXIV, 236, 1978, Novi Sad, str. 34.
- Theodor W. Adorno, Položaj muzike danas, *Izraz*, XI, 6, 1967, Sarajevo, str. 546–552.
- György Lukács, Esej o eseju, *Izraz*, X, 1, 1966, Sarajevo, str. 1–17.
- Theodor W. Adorno, Javno mnijenje i muzička kritika, *Izraz*, VII, 8–9, 1963, Sarajevo, str. 146–159.
- Rainer Maria Rilke, Šest pjesama (Dvorac je jedan, Usamljenost, Dječak, Jesenji dan, Jesen, Unutrašnjost ruže), *Život*, XIII, 9, 1964, Sarajevo, str. 24–26.
- Jean Robin, Uvod u svijet apstraktnog slikarstva, *Odjek*, VIII, 4, 1957, Sarajevo
- Rabindranat Tagore, O ostvarenju ljepote, *Odjek*, VI, 1, 1955, Sarajevo
- Günther Anders, Kafka – za i protiv. Odlomak, *7 dana*, III, 92, 24. 02.1955, Sarajevo
- Franz Kafka, Pred zakonom, *7 dana*, II, 75, 21.10.1954, Sarajevo

8. POPIS LITERATURE

- Adorno, Theodor Wiesengrund: *Filozofija nove muzike*, preveo Ivan Focht, Beograd, Nolit, 1968.
- Aristotel: *Metafizika*, predgovor i prijevod sa sedmojezičnim tumačem temeljnih pojmova Tomislav Ladan, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 1992.
- Aristotel: *O pjesničkom umijeću*, prijevod i objašnjenja Zdeslav Dukat, Zagreb, August Cesarec, 1983.
- Arnheim, Rudolf: *Novi eseji o psihologiji umjetnosti*, prevela Vesna Domany – Hardy, Zagreb, Matica hrvatska, 2008.
- Arnold, Gjuro: Monizam i kršćanstvo, *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnost. Razredi historičko-filologički i filozofičko-juridički*, 178, Zagreb, 1909, str. 225–238.
- Barbarić, Damir: »Martin Heidegger« – u: Milan Galović (ur.): *Suvremena filozofija II (Hrestomatija filozofije; sv. 8)*, Zagreb, Školska knjiga, 1996, str. 425–471.
- Barbarić, Damir: »Grčka filozofija – naznake za lektiru i studij tekstova« – u: Damir Barbarić (ur.): *Grčka filozofija (Hrestomatija filozofije; sv. 1),* autor-suradnik J. Talanga; prevoditelji D. Barbarić…et al., Zagreb, Školska knjiga, 1995, str. 17–37.
- Barbarić, Damir: »Gjuro Arnold« – u: Franjo Zenko (ur.): *Novija hrvatska filozofija (Hrestomatija filozofije; sv. 10)*, [autori-suradnici Damir Barbarić, Ivan Čehok], Zagreb, Školska knjiga, 1995, str. 129–145.
- Barbarić, Damir: »O jedinstvu i raščlambi umjetnosti« – u: *Zagonetka umjetnosti*, priredio Damir Barbarić, Zagreb, Demetra, 2003, str. 81–98.
- Barbarić, Damir: *Približavanja*, Zagreb, Demetra, 2001.
- Barbarić, Damir: *K budućem mišljenju*, Zagreb, Demetra, 2005.
- Bense, Max: *Estetika*, preveo Radoslav Putar, Rijeka, Otokar Keršovani, 1978.
- Bergson, Henri: *Stvaralačka evolucija*, preveo Tomislav Medak, Zabok – HAUZ; Zaprešić – Igitur, 1999.
- Blumenberg, Hans: *Svjetlost kao metafora istine: u pred-polju oblikovanja filosofskih pojmova*, preveo Bogoljub Šijaković, Nikšić, Centar za informativnu djelatnost [etc.], 1985.
- Bohr, Niels: *Atomna teorija i opis prirode: četiri ogleda s uvodnim pregledom*, preveo Tihomir Vukelja, Zagreb, ArTresor naklada, 2001.
- Bošnjak, Branko: *Filozofija i povijest*, Zagreb, Školska knjiga, 1983.
- Bubner, Rüdiger: *Estetsko iskustvo*, preveo Tihomir Engler, Zagreb, Matica hrvatska, 1997.
- Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, zweite erweiterte Ausgabe, Im Insel-Verlag zu Leipzig, 1916.
- Cipra, Marijan: *Metamorfoze metafizike*, Zagreb, Matica hrvatska, 1999.
- Cipra, Marijan: *Uvod u filozofiju*, Zagreb, Matica hrvatska, 2007.
- Cipra, Marijan: »Predgovor hrvatskom izdanju« – u: F.W.J. Schelling: *Filozofija umjetnosti*, preveo Marijan Cipra, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 2008, str. I–XI
- Conrad, Waldemar: »Der ästhetische Gegenstand« – u: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, III Band, 1. Heft, Stuttgart, Verlag von Ferdinad Enke, 1908, str. 71–118.
- Croce, Benedetto: *Estetika: kao nauka o izrazu i opća lingvistika*, preveo Vinko Vitezica, Zagreb, Naprijed, 1960.
- Dahlhaus, Carl: *Estetika glazbe*, preveo Marinko Mišković, Zagreb, AGM, 2003.

- Damnjanović, Milan: *Strujanja u suvremenoj estetici*, Zagreb, Naprijed, 1966.
- Despot, Branko: *Filozofija kao sistem?*, Zagreb, Hrvatsko filozofsko društvo, 1999.
- Despot, Branko: *Vidokrug apsoluta. Prilog indiskutabilnoj diagnostici nihilizma (Sveska prva)*, drugo dopunjeno, prošireno i zaokruženo izdanje, Zagreb, Biblioteka Znaci (m.e) 34 cekade, 1989.
- Dessoir, Max: *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, preveo Ivan Focht, Sarajevo, IP »Veselin Masleša«, 1963.
- Dufrenne, Mikel: »Bitak estetičkog predmeta« – u: *Nova filozofija umjetnosti: antologija tekstova*, odabrao i predgovor napisao Danilo Pejović, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, str. 377–402.
- Eco, Umberto: *Umjetnost i ljepota u srednjovjekovnoj estetici*, prevela Željka Čorak, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2007.
- Fechner, G.T.: *Vorschule der Aesthetik (erster theil)*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1876.
- Fiedler, Konrad: *O prosuđivanju djela likovne umjetnosti/Moderni naturalizam i umjetnička istina*, preveo Milan Damnjanović, Beograd, BIGZ, 1980.
- Figal, Günter: *Smisao razumijevanja*, prevela Darija Domić, Zagreb, Matica hrvatska, 1997.
- Filipović, Vladimir: Franjo Marković – rodoljubni pjesnik i učitelj filozofije, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 15–16, 1982, Zagreb, str. 7–24.
- Focht, Ivan: *Istina i biće umjetnosti*, Sarajevo, Svjetlost, 1959.
- Focht, Ivan: *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost – Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1961.
- Focht, Ivan: *Moderna umetnost kao ontološki problem*, Beograd, Institut društvenih nauka, 1965.
- Focht, Ivan: *Uvod u estetiku*, Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972.
- Focht, Ivan: *Tajna umjetnosti*, Zagreb, Školska knjiga, 1976.
- Focht, Ivan: *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*, Beograd, Nolit, 1980.
- Focht, Ivan: *Uvod u estetiku*, Sarajevo, "Svjetlost" OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, ²1980.
- Focht, Ivan: *Uvod u estetiku*, Sarajevo, "Svjetlost" OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, ³1984.
- Focht, Ivan: *Ključ za gljive*, Zagreb, Naprijed, ³1990.
- Focht, Ivan: Načini egzistencije umjetnosti u djelu "Odnosi među umjetnostima" E. Souriaua, *Izraz*, II, 6, 1958, Sarajevo, str. 656–660.
- Focht, Ivan: Sedlmayrova dijagnoza, *Izraz*, II, 9, 1958, Sarajevo, str. 181–193.
- Focht, Ivan: Stravinski nije protiv Haydna, *Izraz*, III, 6, 1959, Sarajevo, str. 593–597.
- Focht, Ivan: Apstraktno slikarstvo pod udarima, *Izraz*, III, 7–8, 1959, Sarajevo, str. 20–26.
- Focht, Ivan: Posljednji veliki sistem estetike, *Izraz*, III, 9, 1959, Sarajevo, str. 159–173.
- Focht, Ivan: Kierkegaard o odnosu forme i sadržaja, *Izraz*, IV, 7–8, 1960, Sarajevo, str. 31–45.
- Focht, Ivan: »Temelji Lukačeve estetike« – u: György Lukács: *Prolegomena za marksističku estetiku: posebnost kao centralna kategorija estetike*, Beograd, Nolit, 1960, str. IX–XXXV.
- Focht, Ivan: Šta je Hegel uistinu mislio, *Izraz*, IV, 5, 1960, Sarajevo, str. 470–475.
- Focht, Ivan: Ontologia artis rediviva, *Pregled*, XII, knj. II, 9, 1960, Sarajevo, str. 201–208.

- Focht, Ivan: »Šta je živo a šta mrtvo u Croceovoj estetici« – u: Benedetto Croce: *Estetika: kao nauka o izrazu i opća lingvistika*, preveo Vinko Vitezica, Zagreb, Naprijed, 1960, str. I–XIX.
- Focht, Ivan: Postoji li svjetski um, *Politika*, LIX, 17476, 03.06.1962., Beograd, str. 16.
- Focht, Ivan: »Domašaj opće nauke o umjetnosti« – u: Max Dessoir: *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, preveo Ivan Focht, Sarajevo, IP »Veselin Masleša«, 1963, str. 307–312.
- Focht, Ivan: »Humanost umjetnosti« – u: Bošnjak, B.; Supek, R. (ur.): *Humanizam i socijalizam (prva knjiga)*, Zagreb, Naprijed, 1963, str. 217–243.
- Focht, Ivan: Značenje bespredmetnog slikarstva, *Izraz*, VIII, 4, 1964, Sarajevo, str. 376–392.
- Focht, Ivan: Struktura umjetničkog djela, *Izraz*, IX, 4, 1965, Sarajevo, str. 317–329.
- Focht, Ivan: Granica Hartmannove estetike, *Praxis*, 5–6, 1967, Zagreb, str. 749–754.
- Focht, Ivan: Modalitet umjetnosti, *Forum: časopis Razreda za suvremenu književnost Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 10, knj. 22, 9, 1971, Zagreb, str. 338–346.
- Focht, Ivan: Otvorenost za vrednote, *Treći program Radio – Beograda*, V, 19, 1973, Beograd, str. 59–67.
- Focht, Ivan: Filozofija prirode, *Treći program Radio – Beograda*, VII, 27, 1975, Beograd, str. 29–110.
- Focht, Ivan: Geneza literature, *Treći program Radio – Beograda*, VII, 24, 1975, Beograd, str. 71–128.
- Focht, Ivan: Esej – protuteža filozofijskom sistemu, *Treći program Radio Sarajeva*, IV, 9, 1975, Sarajevo, str. 85–92.
- Focht, Ivan: »Put k ontologiji umjetnosti« – u: *Svijet umjetnosti: Marksističke interpretacije*, izbor tekstova i predgovor Ante Marušić, Zagreb, Školska knjiga, 1976, str. 195–212.
- Focht, Ivan: Muzika i simbolika brojeva, *Polja*, XXIII, 220–221, 1977, Novi Sad, str. 3–6.
- Focht, Ivan: »Hanslickovo zasnivanje estetike muzike« – u: Eduard Hanslick, *O muzički lijepom*, preveo Ivan Focht, Beograd, BIGZ, 1977, str. 5–31.
- Focht, Ivan: »Jedan pristup Kafkinom Procesu« – u: Franz Kafka, *Proces*, preveo Bogomir Herman, Sarajevo, Veselin Masleša, 1977, str. 5–14.
- Focht, Ivan: Filozofija izvan struke, *Treći program Radio – Beograda*, X, 36, 1978, Beograd, str. 195–216.
- Focht, Ivan: Smrt i beskonačnost, *Polja*, XXIV, 236, 1978, Novi Sad, str. 31–33.
- Focht, Ivan: »Filozofija muzike« – u: *Filozofija umjetnosti*, Beograd, Kolarčev narodni univerzitet, 1978, str. 145–155.
- Focht, Ivan: Problem identiteta muzičkog djela, *Život umjetnosti*, 29–30, 1980, Zagreb, str. 97–102.
- Focht, Ivan: Jankelevičev muzičko-estetički agnosticizam, *Polja*, XXVI, 256–257, 1980, Novi Sad, str. 196–200.
- Focht, Ivan: Glazba i gljive padoše nam s neba, *Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba*, 6, 1981, Zagreb, str. 195–201.
- »Ništa ne uzeti doslovno (razgovor s dr. Ivanom Fochtom)«, *Polja*, XXVIII, 282–283, 1982, Novi Sad, str. 309–314.
- Focht, Ivan: Estetika i moderna umjetnost, *Polja*, XXIX, 288, 1983, Novi Sad, str. 70–72.

- Focht, Ivan: »Muzičko-estetički agnosticizam Vladimira Jankeleviča« – u: Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1987, str. 5–24.
- Frede, Michael i Patzig, Günther: »*Ousia* u *Metafizici Z*«, — u: *Aristotelova Metafizika: zbirka rasprava*, priredili Pavel Gregorić i Filip Grgić, Zagreb, KruZak, 2003, str. 199–217.
- Gadamer, Hans-Georg: *Istina i metoda (Osnovne crte filozofijske hermeneutike): Svezak prvi*, preveo Željko Pavić, Zagreb, Demetra, 2012.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode (Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik)*, Gesammelte Werke Bd. 1, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1990.
- Gadamer, Hans-Georg: *Platos dialektische Ethik*, Gesammelte Werke Bd. 5, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1985.
- Gadamer, Hans-Georg: *Čitanka*, preveo Sulejman Bosto, Zagreb, Matica hrvatska, 2002.
- Galović, Milan: *Doba estetike*, Zagreb, Izdanja Antibarbarus d.o.o. i Hrvatsko društvo pisaca, 2011.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Izabrane pjesme*, priredili Zoran Kravar i Viktor Žmegač, Zagreb, Matica hrvatska, 1999.
- Gilbert, Katharine Everett i Kuhn, Helmut: *Historija estetike*, preveo Dušan Puhalo, Beograd, Kultura, 1969.
- Grlić, Danko: *Umjetnost i filozofija* (*Odabrana djela; knj. 3)*, Zagreb – Beograd, Naprijed – Nolit, 1988.
- Grlić, Danko: *Estetika I: Povijest filozofskih problema*, Zagreb, Naprijed, 1974.
- Grlić, Danko: *Estetika II: Epoha estetike*, Zagreb, Naprijed, 1976.
- Grlić, Danko: *Estetika III: Smrt estetskog*, Zagreb, Naprijed, 1978.
- Grlić, Danko: *Estetika IV: S onu stranu estetike*, Zagreb, Naprijed, 1979.
- Halder, Alois: *Umjetnost i kult*, prevela Darija Domić, Zagreb, AGM, 2011.
- Hanslick, Eduard: *O muzički lijepom*, preveo Ivan Focht, Beograd, BIGZ, 1977.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen*, Wiesbaden, 21. Auflage, Breitkopf & Härtel, 1989.
- Hartmann, Nicolai: *Ästhetik*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1953.
- Hartmann, Nicolai: *Estetika*, preveo Milan Damnjanović, Beograd, Dereta, 2004.
- Hartmann, Nicolai: *Prilog zasnivanju ontologije*, preveo Marijan Cipra, Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine, 1976.
- Hartmann, Nicolai: *Novi putovi ontologije*, preveo Danilo Pejović – u: Danilo Pejović: *Suvremena filozofija Zapada*, Zagreb, Matica hrvatska, 1999., str. 246–261.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke in 20 Bd., Werke 13, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Erschiene: 1986.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Predavanja iz estetike I*, prevela Nadežda Čačinović, Zagreb, Demetra, 2011.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Predavanja o Platonu (1825-1826)*, priredio i preveo Damir Barbarić, Zagreb, Demetra, 1999.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: »Znanost logike (Nauk o bitku)«, preveo Damir Barbarić – u: Damir Barbarić (ur.): *Filozofija njemačkog idealizma (Hrestomatija filozofije; sv. 6)*, [autori-suradnici Goran Gretić… [et al]; prevoditelji suradnici Damir Barbarić…et al.]., Zagreb, Školska knjiga, 1998, str. 403–436.
- Heidegger, Martin: *Kraj filozofije i zadaća mišljenja; rasprave i članci*, Zagreb, Naklada Naprijed d.d.: "Brkić i sin" d.o.o., 1996.

- Heidegger, Martin: *Izvor umjetničkog djela*, priredio i preveo Damir Barbarić, Zagreb, AGM, 2010.
- Heidegger, Martin: »Što je metafizika?«, preveo Marijan Cipra – u: *Uvod u Heideggera*, Zagreb, Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, 1972, str. 25–66.
- Heidegger, Martin: *Platons Lehre von der Wahrheit*, 4. durchgesehene Auflage, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1997.
- Herbart, Johann Friedrich: *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, Vierte Auflage nebst den Abweichungen der ersten bis dritten Auflage, Leipzig, Verlag von Felix Meiner, 1912.
- Horvat, Blaženka: *Filozofski pogledi Marijana Tkalčića*, Zagreb, Hrvatsko filozofsko društvo, 1990.
- Huizinga, Johan: *Homo ludens: o podrijetlu kulture u igri*, preveo Ante Stamać, Zagreb, Matica hrvatska, 1970.
- Husserl, Edmund: *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*, preveo Željko Pavić, Zagreb, Naklada Breza, 2007.
- Husserl, Edmund: *Kartezijanske meditacije I*, preveo Franjo Zenko, Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine, 1975.
- Ingarden, Roman: *Mala knjiga o čovjeku*, preveo Vlado Vladić, Zagreb, Naklada Breza, 2012.
- Ingarden, Roman: *Doživljaj, umjetničko djelo i vrijednost*, prevela Drinka Gojković, Beograd, Nolit, 1975.
- Ingarden, Roman: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1962.
- Ingarden, Roman: *O književnom djelu*, preveo Radoslav Đokić, Beograd, Foto Futura, 2006.
- Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli Verlag Bern – Sulgen - Zürich, 2009.
- Kant, Immanuel: *Kritika rasudne snage*, preveo Viktor D. Sonnenfeld, Zagreb, Kultura, 1957.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteiskraft*, Werkausgabe Band X., Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Erschiene: 1974.
- *Katalog retrospektivne izložbe Aleksandar Srnec: Prisutna odsutnost 17.01.–14.02.2010.*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2010.
- Kordić, Ivan: »Heideggerovo propitivanje Hegelova govora o kraju umjetnosti« – u: *Zbližavanja: Zbornik u povodu šezdesete obljetnice života Damira Barbarića*, Zagreb, Matica hrvatska, 2012, str. 207–225.
- Kovač, Srećko: Formalizam i realizam u logici (Franjo pl. Marković i Gjuro Arnold), *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 35–36, 1992, Zagreb, Institut za filozofiju, str. 141–182.
- Krleža, Miroslav: *Balade Petrice Kerempuha*, Zagreb, Novi Liber, 2013.
- Labus, Mladen: *Umjetnost i društvo: ontološki i socio-antropološki temelji suvremene umjetnosti*, Zagreb, Institut za društvena istraživanja, 2001.
- Labus, Mladen: *Filozofija moderne umjetnosti*, Zagreb, Institut za društvena istraživanja, 2006.
- Langer, Susanne Katherina: *Filozofija u novome ključu*, preveo Aleksandar I. Spasić, Beograd, Prosveta, 1967.
- Lukács, György: »Osebujnost estetičkoga« – u: *Nova filozofija umjetnosti: antologija tekstova*, odabrao i predgovor napisao Danilo Pejović, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, str. 202–216.

- Lukács, György: *Roman i povijesna zbilja*: *izbor radova*, preveli Hotimir Burger, Frida Filipović, Olga Kostrešević, Miljan Mojašević, Konstantin Petrović, Kasim Prohić, Zagreb, Globus, 1986.
- Maljevič, Kazimir: »Suprematizam kao nepredmetnost«, prevela Jasenka Mirenić – u: *Život umjetnosti*, 7/8, 1968, Zagreb, str. 102–120.
- Marković, Franjo: *Razvoj i sustav obćenite estetike*, Zagreb, Naklada Kr. Hrv.-Slav.-Dalm. Zemaljske vlade, 1903. (pretisak: Split, Logos, 1981)
- Marx, Karl – Engels, Friedrich: *Rani radovi*, preveo Stanko Bošnjak, Zagreb, Naprijed, 1985.
- Marx, Karl – Engels, Friedrich: *Werke*, Band 42, Berlin, Dietz Verlag, 1983.
- Marx, Werner: *Fenomenologija Edmunda Husserla*, preveo Božo Dujmović, Zagreb, Naklada Breza, 2005.
- Mersmann, Hans: »Zur Phänomenologie der Musik« – u: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft: Zweiter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Berlin 16–18. Oktober 1924*, XIX Band, Stuttgart, Verlag von Ferdinad Enke, 1925, str. 372–388.
- Mikecin, Igor: Platonova ποίησις, *Filozofska istraživanja*, 27/4, 108, 2007, Zagreb, str. 885–911.
- Mikecin, Vjekoslav: »Problemi marksističkog shvaćanja umjetnosti« – u: *Marksizam i umjetnost*, izbor tekstova, predgovor i bilješke o autorima Vjekoslav Mikecin, Beograd, Izdavački centar "Komunist", 1972, str. V–XVI.
- Morpurgo-Tagliabue, Guido: *Savremena estetika: pregled*, preveo Vlastimir Đaković, Beograd, Nolit, 1968.
- Nietzsche, Friedrich: *Radosna znanost*, preveo Davor Ljubimir, Zagreb, Demetra, 2003.
- Nietzsche, Friedrich: *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*, preveo i priredio Damir Barbarić, Zagreb, Matica hrvatska, 1999.
- Oelmüller, Willi: »Nove tendencije i diskusije marksističke estetike« – u: *Nova filozofija umjetnosti: antologija tekstova*, odabrao i predgovor napisao Danilo Pejović, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, str. 217–235.
- Pađan, Zvonko: *Arhitektura prirode: nastanak i razvoj umijeća građenja od prapočetaka do pojave čovjeka*, Zagreb, Školska knjiga, 2005.
- Pejović, Danilo: »Umjetnost i estetika« – u: *Svijet umjetnosti: Marksističke interpretacije*, izbor tekstova i predgovor Ante Marušić, Zagreb, Školska knjiga, 1976, str. 222–235.
- Pejović, Danilo: *Suvremena filozofija Zapada*, Zagreb, Matica hrvatska, 1999.
- Pirjevec, Dušan: *Smrt i niština (Odabrani spisi)*, priredio i preveo Mario Kopić, Zagreb, Demetra, 2009.
- Platon: *Država*, prijevod Martin Kuzmić, 4. ispravljeno izdanje, Zagreb, Naklada Jurčić d.o.o., 2001.
- Rosen, Charles: *Arnold Schönberg*, prijevod s engleskog Nikša Gligo, Zagreb, Matica hrvatska, 2003.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Filozofija umjetnosti*, preveo Marijan Cipra, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 2008
- Schiffler, Ljerka: Ivanu Fochtu – In memoriam, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 35-36, 1992, Zagreb, str. 5–6.
- Schönberg, Arnold: »Odnos prema tekstu« – u: *Plava konjica*: Almanah *Plavi jahač* i Projekt *Plavi jahač* Hrvatskoga glazbenog zavoda, priredili i preveli Marcel Bačić i Jasenka Mirenić Bačić, Zagreb, Hrvatski glazbeni zavod, 2009, str. 41–50.

- Sedlmayr, Hans: *Die Revolution der modernen Kunst*, Köln, DuMont Buchverlag, 1985.
- Skok, Petar: *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika II*, Zagreb, JAZU, 1972.
- Spinoza, Benedikt de: *Etika: dokazana geometrijskim redom*, preveo Ozren Žunec, Zagreb, Demetra, 2000.
- Stravinski, Igor: *Poetika glazbe u obliku šest predavanja*, preveo Tomislav Brlek, Zagreb, Algoritam, 2009.
- Sutlić, Vanja: *Praksa rada kao znanstvena povijest: Ogledi uz filozofijsko ustrojstvo Marxove misli*, Zagreb, Edicija časopisa »Kulturni radnik«, 1974.
- Sutlić, Vanja: *Praksa rada kao znanstvena povijest: Povijesno mišljenje kao kritika kriptofilozofijskog ustrojstva Marxove misli*, 2. proširenо i popravljeno izdanje, Zagreb, Globus, 1987.
- Tkalčić, Marijan: *Oblik i sadržaj: problem i osnovna rješenja u novijoj idealističkoj estetici*, Zagreb, Izdavačko poduzeće »Školska knjiga«, 1952.
- Tuksar, Stanislav: *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*, Zagreb, JAZU, 1978.
- Tuksar, Stanislav: »Za i protiv Hanslicka« – u: *Fin de siècle Zagreb−Beč*, priredio Damir Barbarić, Zagreb, Školska knjiga, 1997, str. 171–194.
- Urbančič, Ivan: *Zgodovina nihilizma*, Ljubljana, Slovenska matica, 2011.
- Vereš, Tomo: *Filozofsko-teološki dijalog s Marxom*, Zagreb, Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, 1973.
- Vuk-Pavlović, Pavao: *Duševnost i umjetnost*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1976.
- Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2010.
- Zimmermann, Robert: *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien, W. Braumüller Verlag, 1858.

9. ŽIVOTOPIS AUTORA

Tomislav Škrbić rođen je 22. travnja 1970. u Ogulinu. Osnovnu i srednju prirodoslovnu školu završava u Zagrebu. Od 1991−2001. godine studira filozofiju i etnologiju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Diplomski rad pod nazivom "Rimska stoa" brani na Odsjeku za filozofiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu. U periodu od 2002−2004. godine pohađa poslijediplomski magistarski studij filozofije na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu, a 2004. godine upisuje poslijediplomski doktorski studij filozofije na istome fakultetu.

U listopadu 2011. godine sudjelovao je na međunarodnom muzikološkom skupu "Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911): glazbena historiografija i identitet" održanom u Zagrebu, a u listopadu 2014. godine na znanstvenom skupu Matice hrvatske "Filozofijsko djelo Franje Markovića" održanom također u Zagrebu. Objavio je sljedeće relevantne radove:

- Nebojša Grubor: Hermeneutička fenomenologija umjetnosti, *Filozofska istraživanja*, 31/1,121 , Zagreb, str. 233−237, stručni prikaz
- Ontologija književnosti. Crtica uz misao Ivana Fochta o elementu glazbenosti u književnosti, *Riječi: časopis za književnost, kulturu i znanost*, 1-3, 2013, Matica hrvatska Sisak, str. 184–186.
- Franjo Ksaver Kuhač i 'formalizam' Eduarda Hanslicka – u: *Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911): glazbena historiografija i identitet*, V. Katalinić; S. Tuksar (ur.), Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2013, str. 193-205.

Tomislav Škrbić živi u Sisku, gdje je i zaposlen kao voditelj odjela u "Državnom arhivu u Sisku".