



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Berislav Njegovec

ONTOLOŠKI KARAKTER UMJETNIČKOG DJELA U MIŠLJENJU IVANA FOCHTA

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2016.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Berislav Njegovec

ONTOLOŠKI KARAKTER UMJETNIČKOG DJELA U MIŠLJENJU IVANA FOCHTA

DOKTORSKI RAD

Mentor:

Prof. dr. sc. Nadežda Čačinovič

Zagreb, 2016.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Berislav Njegovec

ONTOLOGICAL CHARACTER OF ART WORK IN IVAN FOCHT'S THOUGHT

DOCTORAL THESIS

Supervisor:

Prof. dr. sc. Nadežda Čačinovič

Zagreb, 2016.

INFORMACIJE O MENTORU:

Prof. dr. sc. Nadežda Čačinović

Rodena 1. 4. 1947 u Budimpešti. Školovala se u Zürichu, Bernu, Beogradu, Murskoj Soboti i Ljubljani. Studirala filozofiju, komparativnu književnost, povijest umjetnosti i lingvistiku u Ljubljani, Bonnu i Frankfurtu.

Diplomirala na Filozofskom fakultetu u Ljubljani (filozofiju i komp.književnost). Doktorat iz filozofije obranila na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Od 1976. zaposlena na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, najprije kao asistent pa kao docent (1985), izvanredni profesor (1989) te redovni profesor (1998).

Godina 1995-1999. gostuje kao profesor na Jan van Eyck Postgraduate Centreu u Maastrichtu. 1995. sudjeluje u osnivanju i od tada i predaje na Centru za ženske studije u Zagrebu. Predstavlja Hrvatsku u Izvršnom odboru Međunarodnoga udruženja za estetiku. Od 2009. predsjednica je Hrvatskoga centra PEN-a.

Objavila slijedeće knjige: *Subjekt kritičke teorije*, Zagreb 1980; *Pisanje i mišljenje*, Zagreb 1981; *Estetika njemačke romantike* Zagreb 1887; *Estetika* Zagreb 1988; *Ogled o pismenosti*, Zagreb 1994; *U ženskom ključu*, Zagreb 2001; *Doba slika u teoriji mediologije*, Zagreb 2001, *Parvulla aesthetica*, Zagreb 2004, *Vodič kroz svjetsku književnost za inteligentnu ženu*, Zagreb 2007, *Zašto čitati filozofe*, Zagreb 2009; uredila zbornik *Žene i filozofija* (Zagreb 2006).

ZAHVALE:

Zahvaljujem se svojoj mentorici prof. dr. sc. Nadeždi Čačinović i voditelju poslijediplomskog studija filozofije, prof. dr. sc. Lini Veljaku, koji su me svojim znanstvenim i stručnim savjetima usmjeravali u tijeku studija i oblikovali moj znanstveni interes. Hvala im za susretljivost i kolegijalnost, te nadasve topao i ljudski odnos kojim su me potakli da ustrajem u studiju i izradi ovog rada.

Posebno se želim zahvaliti svojim roditeljima i članovima obitelji koji su me tokom čitavog mog školovanja podupirali i poticali moju težnju k ostvarivanju sve viših i viših ciljeva.

SAŽETAK:

Estetička misao Ivana Fochta, kao nositelja ontologijskog pristupa teoriji umjetnosti na našim prostorima, još je uvijek nedovoljno istražena. Ne postoji monografija koja bi ispitala njegove temeljne postavke i utvrdila aktualnost ontološkog pristupa fenomenu umjetničkog djela u suvremeno doba. Njegovo nastojanje usmjereno je na istraživanje tajne umjetnosti kao one sastavnice koja omogućuje svakom djelu da bude slobodni izraz ljudskog duha.

Ontološki pristup umjetničkom djelu postavlja pitanja o ontološkom karakteru i modalitetu postojanja umjetničkih djela. Širi okvir istraživanja predstavlja određenje ontologije umjetnosti kao proučavanja modaliteta postojanja konkretnog estetskog predmeta i idealnog predmeta, zatim istraživanje pojavnosti umjetničke forme, uvjeta postojanja konkretnog umjetničkog djela u socijalno-povijesnim okvirima, kao i skup teorija koje postojanje umjetničkog djela određuju kontekstualističkim, funkcionalističkim i interpretativnim koncepcijama. (Šuvaković, M.: *Pojmovnik suvremene umjetnosti* : Zagreb, Horetzky, 2005.)

U fenomenološkom duhu Focht se prihvaća analize slojeva djela do nedjeljivog ostatka, odnosno do njene srži, područja u kojem obitava ljudski duh. Kod drugih relevantnih autora prisutno je drugačije smještanje duha unutar umjetničkog djela čime se stvara dublji kontekst za Fochtov stav o načinu materijalizacije umjetničkog kroz umjetničko djelo. Cilj ovog rada je dati cjelovit prikaz ontološkog pristupa umjetničkom djelu u filozofiji Ivana Fochta kako bi se pomoglo u određenju njegove uloge u hrvatskoj estetici druge polovine 20. stoljeća, utvrdila povezanost sa relevantnim autorima i aktualnost Fochtove filozofije u promišljanju suvremenih estetičkih problema. Rad polazi od teze da je Ivan Focht razvojem ontološkog pristupa značajno doprinio razvoju hrvatske estetike. Teza će biti valorizirana na temelju njegova odnosa spram dominantnih strujanja u estetici, te značajnih filozofskih pravaca.

U istraživanju će se kao primarna literatura koristiti monografije i članci Ivana Fochta. Sekundarnu literaturu će predstavljati recepcija njegovih radova u novoj hrvatskoj estetici. Metodologija istraživanja temeljit će se na kritičkom tumačenju Fochtovih stavova o umjetničkom djelu kao sredstvu materijalizacije ljudskog duha, njegovog strukturalnog pristupa u vidu slojevita određenja strukture umjetničkog djela, te modalog shvaćanja djela kao pretvaranja mogućnosti u zbiljnost. Ove tri centralne točke staviti ću u odnos spram hrvatskih autora, te fenomenološki i ontološki orijentiranih stranih autora. Time bi se stvorio kontekst za promišljanje Fochtove misli i dobio cjelovit prikaz istraživane tematike.

SUMMARY

The basis of Focht's ontology is an attempt to think about the question of what is a work of art in the age of technocracy and the rule of reason. In this way Focht continues phenomenological tradition of aesthetic thought, recorded in the works of Husserl, Ingarden, Hartmann, Adorno, giving his contribution in understanding the layered nature of art. Today, twenty years after his death, the question about the essence of art work is still calling for a debate. Therefore, there is a need to examine Focht's contribution and determine his place in an effort to determine the areas of the true human spirit.

In Ivan Focht's aesthetic thought art stands a of mediating role in relation to spirit and matter. The human spirit does not exist any more in this world. It can only be materialized in it trouht art.

The starting point is the question about the possibilities of the human spirit in the modern world, or the possibilities of the spirit through art. This problem Focht often links with Hegel's proclamation of the end of art, but unlike him, he believes that art continues to achieve the human spirit, only in different conditions. In phenomenological spirit he accepts the analysis of the art work's layers to get to the areas inhabited by the human spirit.

Focht's fundamental position is that art is the only way by which the human spirit passes from possibility to reality. In Hegel's position art is trying to achieve unity of reality and thought, where the value of art is equivalent to its capability of knowing the absolute. Although Focht's position is diametrically opposed, there is an area where they both share a common ground. Focht's determination does not contradict Hegel's reconciliation of nature and spirit. Focht doesn't want to deny art her cognitive function.

In constitutive analysis of a work of art Focht's clearly sets the boundary between cognitive and ontological approach and forms the basis of his rejection of Hegel's theory. Since the epistemological aspect is only interested in art as a form of truth (generally accepted), he approaches to it only through frontal plan. The ontological aspect finds in artwork the possibility of a brand new being, that in the real world are not achievable, and serches the layers behind the frontal.

For Hegel, the art of dying of her own disease, because it is no longer able to be an expression of the spirit. Focht states that art is not weak compared to the needs of the spirit. In fact, only art is able to materialize the human spirit. So what's her weakness and death? The answer is; the impotence of the epoch that suppresses the human spirit.

It is not therefore the lagging of art to the needs of the spirit, but the suppression of spirit itself and art as a means for its realization. At several places in his works Focht would say that people no longer have the need for the spirit, that spirit is banished from the human world. The task of man as an artist is to bring it back from that sphere. The world in which the spirit collapses causes not only the exile of art, but the exile of human, so human exists in artificial way - in art.

As for Hegel, art loses its power against the unquestionable power of spirit who outlives it, In Focht' theory spirit is losing the battle but we still have faith in his reinstatement exactly through the medium of art. Thus, talking about the end he does not throw in the towel in the ring, but believes in the realization of human in an artificial way.

Art and spirit are at two opposing authors on opposite sides of the equation that has the same result; doom of art. In one case, destruction is final, not in terms of disappearance of art from the earth, but in ending its relation to the area of the human spirit. In the other however, the end of art is only temporary, it exists only as a threat that entire area of the human spirit would extinguish, and thus the art as an expression. The end in Focht's theory has not occurred yet, since he recognizes that artistic creation still existis.

Ontological approach to artwork is created under the influence of Husserl's phenomenology, and asks the questione how do we see the work of art. The aim of such an approach is evaluation of art work as a special order of characters in the form of unique, new beings. This opens the opportunity to explore the ways in which art today can justify its existence.

As is well known, phenomenology emerges as an attempt of forming the philosophical thought in contemporary, modern, scientific outlook of the world. To be saved from the fate of being historical discipline Husserl frees philosophy of metaphysical weight of the absolute values. This turns a new page in the philosophy that no longer addresses the issue of things that exist in their own world, but is interested in the world that exists for us, which gives him meaning and validity.

Although directed against the scientific view of the world phenomenological approach does not reject science, but rather seeks to enrich and complement aspects of things that positivistic view ignores.

The work of the Polish philosopher Roman Ingarden continues the tradition of the phenomenological approach to things and develops an analysis of the work of art, the phenomenon that Husserl marginally addressed, in the direction of understanding its internal essence that distinguishes it from any other human creation. Ingarden's analysis of layered nature of artistic works shall give the impact on the work of Focht. Like Ingarden, Focht is placing the spiritual content in art work behind the material layout.

Focht's theory of a layered structure brings a review of the Ingarden's and Hartmann's theory. Upon those theories Focht introduced the third plan, which is containing the world of artwork itself. A work of art is not ideally existing as is the case in Plato. By its modality it is realistic, what it becomes when the spirit in it managed to object.

It should be noted that the reality of art does not come from the reality of its content, but in its own structure. The only way to unlock this secret Focht sees in the analysis of the layers of artwork.

The foundation of art is the spiritual world of the artwork itself. So the work does not exist because we hanged it on the wall in a gallery. It exists only as a realization of the spirit, in spiritual world through the work is materialized.

The concept of form represents the central place in Focht's aesthetic thought. In it, the very essence of art is located and shrouded in secrecy.

Focht makes the effort to put a work of art as opposed to a material object, as an autonomous spiritual world. The possibilities of artwork as a specific world stands in the form of as a universal relation of all elements. Form is the basis in setting up the world of artwork, but is not enough in materialization of the spirit.

The secret of art is a attempt of objectivity and materialization of the spirit. Here lies the full potential of ontological approach to art: in being able to put in existence of truth itself.

Ontologically speaking, the secret of art was never lying in what was shown, but in that which exceeds the boundaries of the known notions of things, in the relations of colors, special atmosphere, in establishing the atmosphere as opposed to its presentation.

It has been said that a work of art has a structure in layers that are build on each other. The highest range in it's layered nature is, as Hartmann believes, the existence of a ideal , the world of ideas.

Focht considers that this is not enough for the establishment of the artwork's ontological being, and requires the existence of another, additional, metaphysical plan, behind Hartmann's layers of the work. If we consider the work of art as separate being who needs its own universality so it could exist, then it is necessary that we give him a background that is not ideological, as reflecting good ideas, god, etc., The background shoud be spiritual, since human's own existence is not based on the existence of ideological values, but on the spiritual life

Focht dealt specifically with the notion of music, because it does not exist in material form in such a way as paintings or sculptures. He talks about an ideal place in which the musical work exists, even before it is entered into the composer's partiture. The work starts in his ideality primarily as a mathematical reflection of the of the cosmos, or as a Pythagorean term of metaphysical reflection through symbolism of tones. In order to reach its own ontological identity the music must go beyond all subjectively which occurs as a result of performance or playback.

For musical work the crucial question is not what is work ot art, Instead, the question is *where* is the music as the artwork; in the partiture, performance, or something else. It is important to determine that the physical mode of existence as items, canvases, books, etc., is only a artistic object and not the art work. Only when art no longer aspires to be the reflection of the world and creates its own way of internalization it is possible to talk about restoring the human spirit in which art finds its asylum, banished from the world.

The issue of forming a new vision of reality by spiritual impulses is important in relation to the distinction between a work of art from its material manifestations. When art becomes identical to a ready made object problems of real and artistic occurs for two materially identical entities, however, ontologicaly quite different.

The world in which we exist, live and work must in some way enable the existence of a parallel world, just as real as itself, the world of art. Art as objectified spirit exists primarily in ideality, before the realization of the work itself. From there it exceeds through artist, creator, into practice, in material. Unlike the existence of real things the existence of the spirit is

reserved for the transcendental sphere, ideal realm from where descends to the real medium, to materialize itself in it. The purpose of materializing the spirit through the aesthetic object is the detection of the possibility of things and revealing the truth of the world, through making that truth.

The artist's goal is not to determine the finished object of knowledge and establishment of the truth, but rather an effort to create their own truth as the truth of their own being. The artist does not explain the objective world. Instead, he creates its own. At this level it is possible to maintain the reality of the work of art, but not objectified reality that would apply as an established and widely accepted truth, but the reality of the spirit. The work creates a separate reality, but it can not exist by itself. On the contrary, it is addressed to the things and phenomena in the real world. The work opens its own dimension of existence which builds from elements taken from the phenomenal world, by changing their meaning and putting them in links in which the reality loses its original meaning. This way they become a sign for something else. Artist discovers the meanings of things, by creating them, free from the usually perceived content.

As a product of the spiritual sphere work of art first exist in the ideality, in the multitude of its capabilities, and the ability of artists is expected to translate it into matter to be objectified. The work opens the door to the artist's inner world, in deeper, spiritual dimension in which he participates, creating and revealing previously unseen world.

In this way, the work exists in three stages: first as a pure ideality, then fixed system of signs, actualized by the recipient, viewer or listener as the one who closes the circle of creation and allows the spirit to restore back to the ideal sphere.

Ključne riječi: ontološki pristup umjetnosti, struktura umjetničkog djela, modalitet, ljudski duh

Key words: ontological approach to art, the structure of a work of art, modality, the human spirit

SADRŽAJ:

1. UVOD: UMJETNOST NA MEĐI DUHA I MATERIJE.....	1
2. POVIJESNI ODNOS DUHA I MATERIJE.....	4
3. UMJETNOST KAO OSJETILNO OZBILJENJE APSOLUTNOG.....	14
4. SUVREMENO ODREĐENJE POJMA DUHOVNOG.....	18
5. ODNOS UMJETNOSTI I LJUDSKOG DUHA U MIŠLJENJU IVANA FOCHTA.....	21
6. DJELO KAO MATERIJALIZACIJA LJUDSKOG DUHA: KONSTITUTIVNA I MODALNA ANALIZA.....	35
6.1. KONSTITUTIVNA ANALIZA.....	35
6.2. MODALNA ANALIZA.....	47
7. IZVORI ONTOLOŠKE MISLI IVANA FOCHTA.....	66
7.1. ISTRAŽIVANJE ODNOSA SUBJEKT-OBJEKT.....	66
7.2. NADOPUNA HARTMANNOVE I INGARDENOVETEORIJE.....	82
8. ODNOS SPRAM MARKSISTIČKE ESTETIKE.....	109
9. ZAKLJUČAK: RECEPCIJA FOCHTOVE MISLI I ODNOS DUHA I TEHNIKE U SUVREMENO DOBA.....	124
10. LITERATURA.....	131
11. ŽIVOTOPIS.....	136

1. UVOD: UMJETNOST NA MEĐI DUHA I MATERIJE

" Dok smo tako stajali i promatrali kako sunce zalazi, otac reče: - U svakoj kući bi trebao postojati stol umjetnosti, na kojem bi jedna na drugu bile smještene stvari, tako da ih svatko u kući može pažljivo razgledati i sagledati ih.

- Što bi ti stavio na takav jedan stol?

- List. Novčić. Dugme. Kamen. Mali komadić poderanih novina. Jabuku. Jaje. Šljunak. Cvijet. Mrtvu bubu. Cipele.

- Svatko je to vidio.

- Naravno. Ali nitko ne gleda, a to je umjetnost. Gledati poznate stvari kao da ih nikada ranije nisi vidio." ¹

Metodama egzaktne znanosti lako je moguće odrediti kemijski sastav pojedine stvari ili izračunati njenu masu u mjernim jedinicama. Najosjetljivija, odnosno, utemeljena na osjetilnoj spoznaji, estetika nikako ne može opravdati egzaktnost suvremenog pristupa svijetu koji nas okružuje. Ipak, njeno oružje je mnogo ubojitije, ona svoj fokus usmjeruje na ono što je u stvarima skriveno, nemjerljivo, na njihovu skrivenu esenciju koju otkriva kao istinu koja važi za umjetnika i time za nas. Istinu stvari koja nije njena službena istina, već nastaje u otkrivanju duha, Heideggerovim rječnikom, u stavljaju- u- djelo-istine- bitka.

Filozofska misao Ivana Fochta navodi na pitanje o posredničkoj ulozi umjetnosti u odnosu duha i materije. Njegova je tvrdnja da duh u ovome svijetu ne obitava više ni u čovjeku, te je jedini način da se putem umjetnosti u njega materijalizira. Filozofske konotacije ove misli nalažu potrebu za preispitivanjem povijesti odnosa duh - materija i uloge umjetnosti kao sredstva ozbiljenja duha.

Fochtova misao govori o svijetu neopozitivizma gdje ljudski duh kao temelj čovjekove slobode biva stavljen na marginu i proglašen nepotrebnim. Kultura koja se podređuje tehnici, otuđeni pojedinci, dehumanizirani društveni odnosi, pojave su radi kojih se valja zapitati nad onim ljudskim u čovjeku, što označavamo pojmom ljudskog duha. Sveden na svoju najmanju mjeru suvremeni čovjek svoju djelatnost iscrpljuje u potrošačkoj kulturi. U mišljenju Ivana

¹ William Saroyan: Tata ti si lud. Zagreb, Mladost, 1969. str. 73.

Fochta pruža mu se mogućnost da svoju djelatnost uzdigne do Platonova carstva ideja, odnosno da kroz umjetnost bude katalizator za ozbiljenje duha i njegovo provođenje iz sfere idealnog u domenu realnog.

U radu ću odgovoriti na sljedeća pitanja:

Da li je moguće premostiti granicu duha i materije putem umjetnosti? U velikim filozofskim sistemima mišljenja duh i materija predstavljaju dvije odvojene sfere koje ne dopuštaju miješanje visokog i niskog sloja, čime bi se duh unizio zarazom materijalnog.

Što umjetničko djelo razlikuje od svih ostalih postojećih stvari? Fochtova je temeljna postavka da se umjetnost utemeljuje u samom svojem biću, za koje vrijedi da se razlikuje od svih ostalih postojećih bića. Zadatak teoretičara je utvrditi karakteristike tog bića da bi odredio njegov specifičan vid postojanja u odnosu na sve druge stvari.

Da li je umjetnost svijetu potrebna? Ovo pitanje zaokuplja pažnju teoretičara već dugi niz godina, posebice od Hegelova proglašenja njezina kraja. U posljednje vrijeme pitanje potrebe umjetnosti istoznačno je pitanju o ulozi duhovnih znanosti u tehnokracijskom društvu, odnosno o potrebi ljudskog duha u hladnom, znanstvenom sistemu.

Može li se živjeti umjetnički? Pitanje zapravo označava mogućnost ostvarenja istinskog ljudskog bitka putem umjetnosti i kroz umjetnost, bilo kao kreator umjetničkih djela ili kao gledatelj, sudionik u njihovom životu ili trajanju. Pitanje bi moglo glasiti i da li je moguće mijenjati svijet putem umjetnosti, u vidu njegova činjenja ljudskim i humanijim. Od posebne važnosti za ovu tematiku biti će radovi hrvatskih estetičara druge polovice 20. stoljeća koji pod zajedničkom oznakom Praxis filozofije misle o mogućnosti ozbiljenja humanijeg i čovjeku bližeg svijeta u vidu *mišljenja revolucije*²

Filozofija umjetnosti Ivana Fochta svoje polazište nalazi u pitanju o mogućnosti ostvarenja ljudskog duha u suvremenom svijetu, odnosno mogućnosti ostvarenja duha putem umjetnosti. Ovu problematiku Focht često dovodi u vezu s Hegelovim proglašenjem kraja umjetnosti, koji nastoji premostiti stavom da umjetnost i dalje ostvaruje ljudski duh, samo u drugačijim uvjetima.

² Termin koji koristi Gajo Petrović označavajući revoluciju kao svjesnu, organiziranu misaonu djelatnost koja nastaje iz slobode čovjekova djelovanja.

U uvodu rada namjeravam izložiti pitanje uloge umjetnosti naspram duha i potrebe njegovog ostvarivanja u suvremeno doba. Ujedno, ovo pitanje služi kao uvod u problematiku istraživanja revolucionarne uloge umjetnosti i njene uloge u stvaranju istinskog ljudskog svijeta. U glavnom dijelu rada smatram da je bitno istražiti specifičnost ontološkog pristupa umjetnosti naspram njegovih mogućih alternativa, u vidu istraživanja dodirnih točaka Fochtove misli i drugih načina pristupa fenomenu umjetničkog djela.

Cilj takvog pristupa je stvoriti pojmovni okvir za postavljanje pitanja o načinu postojanja umjetničkog djela za koje je evidentno da postoji na način koji je drugačiji od postojanja realnog svijeta. Uvjeti specifičnog postojanja umjetničkog naspram realnog činit će osnovu istraživanja ovog rada, kako u Fochtovoj misli tako i kod relevantnih autora.

Polazeći od zasada Husserlove fenomenologije, Focht umjetnost nastoji opravdati proširenjem znanstvenog pogleda na svijet, odbijajući naivni relativizam i oslanjajući se na polaganu i detaljnu ontološku analizu koja treba pružiti odgovor na pitanje po čemu se umjetničko djelo razlikuje od svega ostalog što postoji. U fenomenološkom duhu on se prihvaća analize slojeva djela do nedjeljivog ostatka, odnosno do njene srži, područja u kojem obitava ljudski duh. Njegovo mišljenje time stvara dublji kontekst za razumijevanje materijalizacije duha kroz umjetničko djelo. Nadalje, smatram da je bitno istražiti Fochtov odmak od psihologizma koji umjetnost proglašava mentalnom nadogradnjom senzornih utisaka, odnosno shvaćanja po kojem se umjetnost zbiva u mentalnim sklopovima, odvojeno od materijalnog postojanja umjetničkog djela.

Fochtovo smještanje područja duha u umjetničko djelo, kao temelj njegove ontološke strukture, dovodi do odmaka od istraživanja predmetno – prikazivačkog plana, odnosno od gnoseološkog ka metafizičkom pristupu umjetnosti, u okviru kojeg ona djeluje u vidu ostvarivanja mogućnosti koje su u realnom svijetu neostvarive. Upravo je ovaj stav bitno ispitati kao održiv u suvremenim uvjetima kako bi se utvrdila mogućnost za ostvarenje zadaće koju joj Focht pridaje.

Hrvatska estetika druge polovice dvadesetog stoljeća čini dio vremenskog i pojmovnog okvira za razvoj Fochtova mišljenja. Određeni dio istraživanja ću stoga posvetiti istraživanju mogućih poveznica Fochtova mišljenja sa autorima Praxis filozofije; Danka Grlića, Gaje Petrovića, kao i Vanje Sutlića, Vjekoslava Mikecina i drugih relevantnih autora.

2. POVIJESNI ODNOS DUHA I MATERIJE

Kao što je poznato, odnos duhovnog i materijalnog predstavlja centralno pitanje grčke filozofije, a svoje implikacije nastavlja duboko u novovjekovne sustave mišljenja. Već u Platonovoj koncepciji idealizma nalazimo podjelu svijeta na vidljivu i nevidljivu sferu, pri čemu je vidljivi svijet u kojem se nalaze materijalni oblici samo nesavršen odraz nematerijalnog svijeta koji postoji odvojen u vidu ideja. Platonov idealizam postavlja podvojenost svijeta na materijalnu - nižu i nematerijalnu – višu sferu i time određuje dualizam mišljenja koji čovjeka stavlja na granicu vidljivog i nevidljivog svijeta. Prema tome, osuđeni smo da živimo i djelujemo na granici sfera i u tome leži temelj čovjekove prirode i specifičnost njegova stanja; da postoji podijeljen na tijelo i dušu.

Podijeljenost svijeta na idejni i materijalni paralelna je dvojstvu čovjekove prirode; dok duša teži sferi ideja, tijelo ju vuče u prolaznost materije. Čovjekovo prokletstvo postojanja ni na nebu ni na zemlji, čini se, ima za sebe još jednu posljedicu koja se tiče njegova duhovnog života, odnosno duhovnog stvaranja. Kao i Hegel mnogo stoljeća nakon njega Platon tvrdi; tek umom uzdižemo se do nematerijalnog svijeta ideja. Osjetilna spoznaja ne dopire do dijalektičkog mišljenja i ostaje zarobljena u sferi tjelesnog.

Kretanje svijeta Platon objašnjava pojmom duše. Duša je biće koje za svoje vlastito kretanje ne treba drugog uzroka, te je kao takva izvor i princip svega kretanja i princip kretanja kozmosa kao cjeline. Ostaje nejasno da li je time duša izvor postojanja svih stvari, odnosno da li stvari postoje zato što ih mi doživljavamo, odnosno u svojem duhu preobražavamo. Takva koncepcija omogućila bi da Platona označimo kao prethodnika Kantova kopernikanskog obrata u kojem postojanje stvari ovisi o djelatnosti spoznajnog subjekta.

"Duša je svaka besmrtna, jer ono, što se vazda kreće, jest besmrtno. Ono pak, što drugim kreće i po drugom se kreće, budući da mu je prestanak kretanju, prestanak mu je životu. Samo dakle ono, što samo sobom kreće, budući da samo sebe ne ostavlja, ne prestaje se nigda kretati, nego i drugomu svemu, što se kreće, izvor je i početak kretanja. Početku pako nema postanka, jer iz početka mora sve što postaje, postati, a on sam ni iz čega..."³

³ Platon: Fedar. Zagreb, Naklada Jurčić, 1997. str. 25.

Iz Platonova sistema moguće je izvući nekoliko konzekvenca:

1. Svijet je podijeljen na dvije sfere: duhovnu i materijalnu, odnosno nevidljivu i vidljivu. Sva pojavnost koja je materijalna je propadljiva i sklona promjeni. Sve što je stalno, vrijedno, uzvišeno, svoju prirodu posjeduje van materijalnog, u svijetu ideja u kojemu je i duša nekada prebivala prije svoje selidbe u materiju.
2. Dvojnost prirode odražava se na principu duše.⁴ Tako dualizam duh-materija vrijedi i unutar danog područja duha, odnosno duše kao njegovog sastavnog elementa.
3. Duša pokreće sve stvari ali je i sama u kretanju koje je cikličko i kulminira vraćanjem u svijet ideja od kuda je duša potekla.

Zaključno u Platonovom sistemu nalazimo dualizam duha i materije sadržan u odnosu čovjeka spram vlastite biti. Taj nepremostiv jaz između bića i njegove biti, koja postoji od bića odvojena u zasebnoj sferi ideja, pokušava riješiti Aristotel smještajući bit bića u njegovu unutrašnjost. Na tragu Platonova sistema odvojenosti duha i materije Aristotel pronalazi rješenje za vječnu žudnju prema cjelovitosti ljudske prirode.

U opreci spram Platonova mišljenja, Aristotel će prvo negirati zasebno postojanje općih stvari, odnosno Platonovih ideja. Smještajući ono opće unutar pojedinačnog on postiže jedinstvo općeg i pojedinačnog u supstanciji. Iako negirajući dobrim dijelom Platonovo učenje,⁵ ipak priznaje postojanje onog općeg u stvarima budući da bi se u suprotnom sva spoznaja svodila na osjetilnu percepciju, što bi značilo i ukidanje filozofije kao znanosti o onome iznad ili iza osjetilnog.

Da bi ostvario aktivni odnos subjekta spram materije Aristotel koristi djelatnost duše. U skladu s uvjerenjem da je sva materija živa i da posjeduje određenu razinu duhovnog Aristotel razlikuje tri tipa duše; vegetativnu, animalnu i ljudsku. Kad i kod Platona na djelu je smještanje ljudske prirode na marginu između životinjskog i božanskog. Budući da čovjek u sebi sadrži i osjetilnu i misaonu prirodu, on je, ovisno o aktivnosti duše, sveden na osjetilnu ili refleksivnu dimenziju. Tek u mišljenju sadržana je potencija čovjekova života ne samo da

⁴ Platon koristi slikovitu usporedbu kola s dvopregom, od kojih jedan težu u visinu a drugi vuče prema zemlji da bi označio simboliku božanskog u duši koje ju približava bogovima i materijalnog koje vuče k zemaljskim užicima.

⁵ Poznata je Aristotelova rečenica "Drag mi je Platon, ali mi je draža istina".

zapaža i osjeća, već i da stvara. Upravo u toj dimenziji naznačena je njegova mogućnost razvoja iznad životinjskog u poziciju mijenjanja okoline te, u određenoj mjeri, svijeta.

"Nemoguće je da ima nešto jače od duše koje njom vlada, a još je većma nemoguće da je nešto jače od uma. Razložno je da je ovaj po prirodi najprvobitniji i pravi gospodar, ..."⁶

Tek ona duša koja se uzdiže na razinu samodjelatnog stvaralačkog principa ostvaruje najvišu dimenziju duha; konstrukciju materije kao duhovne tvorevine. U ovoj točki sabire se vrhunac starovjekovnog mišljenja i ujedno najviši rang odredbe duha u kojem se on navodi kao stvaratelj materije. Sabiranjem svih stvari u procesu mišljenja, uočavanjem odnosa među njima i određivanjem kategorija postojanja, um, odnosno duh, dolazi napose do mišljenja o sebi samom, odnosno do mišljenja o mišljenju. Upravo djelatno mišljenje može nastupiti nasuprot materije kao njezin izvor, odnosno kao ono koje aktivnim stavom obuhvaća sve stvari, u čemu one dobivaju potvrdu vlastita postojanja.

Na ovoj razini mišljenja valja uočiti da razvoj starovjekovnog mišljenja o duhu završava na točki koja određuje materiju kao tvorevinu duha. U vremenima koje slijede, kršćanski svjetonazor će postulirati svijet kao božje djelo. Duh stvara svijet u oba slučaja, dok je za Grke bitno mišljenje koje reflektira o stvarima, kršćanstvo isti princip primjenjuje kao načelo stvaranja svijeta, određujući božanski vid duha kao prvog pokretača svijeta. Srednjovjekovna filozofija, otkrićem Aristotelovih spisa predstavlja svojevrsni nastavak njegovih ideja u novi vijek. Konceptiju biti stvari unutar njih samih preuzima Toma Akvinski tvrdeći da je opće sadržano u individualnom, a od njega odijeljeno samo razumom koji apstrahira.

Kao i Aristotel, Toma Akvinski nastoji izgraditi metafizički sistem. Tako nastaje njegova trijada u kojoj svijet čini opće u stvarima, odnosno njihova bit, zatim opće poslije stvari ili pojmovi dobiveni mišljenjem i božanski duh kao ono opće prije stvari. U odnosu na Aristotelov sistem Akvinski predstavlja stanovitu nadogradnju, uvodeći postojanje božanskog, odnosno pitanje djelatnog duha koji je uzrok postojanja svijeta. Platonov pojam ideja kao onog općeg prije stvari i Aristotelov pojam duha kao djelatnog mišljenja koje omogućuje postojanje materije, ovdje se spajaju u treći element supstancije u vidu božanskog duha koji se odvaja od čovjeka i njegove biti, prestaje biti čovjekova djelatnost u vidu

⁶ Aristotel: O duši ; Nagovor na filozofiju. Naprijed, Zagreb, 1987. str. 26.

djelatnosti mišljenja kao stvaralačkog procesa i premješta se u svijet ideja koji je postojao prije zemaljskog svijeta i ujedno predstavlja kreativni princip njegova nastanka.

Da bi svijet mogao nastati nužan je prvi pokretač, djelatni princip koji je za Tomu Akvinskog bog kao čisti nematerijalni oblik, koji stvara svijet ex nihilo. Za razliku od Platonove koncepcije ovdje duh ne postoji prije zemaljskog života, njegova egzistencija nije uvjetovana sjećanjem na ideje, već se rađa odlukom božje kreacije, koja kao prvi pokretač svijeta ima moć i privesti kraju postojanje čovjekova duha. U odnosu na starovjekovnu, u kojoj duh postoji paralelno sa materijalnim, srednjovjekovna koncepcija smješta carstvo duha onkraj čovjekova života, u vidu dimenzije prije i nakon trajanja zemaljske egzistencije.

Ono što pak ostaje zajedničko jest podijeljenost sfera ljudskog i božanskog, za koje vrijedi da je prva uzrokovana potonjom, te premda postoje kao dvije zasebne sfere, one se susreću upravo u biću čovjeka kao misaonom, društvenom i duhovnom biću. Naspram svoje puke senzorne strane, koju dijeli sa životinjama, čovjek posjeduje sferu duha, koja potječe iz domene univerzalnog, kozmičkog duha, bilo da ga nazivamo svijetom ideja ili bogom kao prvim nepokrenutim pokretačem, te ga povezuje sa onim božanskim.⁷

Pokušaj suzbijanja svega tjelesnog i animalnog u čovjeku, karakterističan za srednjovjekovno mišljenje, pokušava čovjeka približiti sferi duha koja ga jedina može spasiti i uvesti u vječni život. Zanimljivo je da mnogo stoljeća kasnije Focht tvrdi; umjetnost je duh i ona postoji i prije ostvarenja, u idealitetu, odakle je težnja navodi da prijeđe u realitet, u materiju.⁸

Na istoj liniji mišljenja nalaze se filozofi udaljeni stoljećima. Ono što je ovdje za nas zanimljivo jest isti princip koji uočavamo u Akvinskovom dualizmu i Fochtovom specifičnom shvaćanju ontologije umjetnosti. Duh čini zasebnu sferu koja postoji neovisno o čovjeku, dok čovjek teži što bliže prići toj sferi budući da putem nje ostvaruje određeni vid svog spasenja. Ono što je za Akvinskog spas duše koja vjeruje od onog tjelesnog i animalnog, to je za Fochta spas čovjeka koji je u umjetnosti prisutan od jednodimenzionalnosti života vođenog zakonima tehnokracije.

⁷ usp. Aristotelovu podjelu duše. Dualizam osjetilnog i nadosjetilnog svijeta, izražen u polaritetu tijela i duše unutar pojma čovjeka provlači se tijekom novovjekovne tradicije mišljenja te svoj rasplet dobiva u Hegelovom sistemu u vidu duha koji se nakon otuđenja u prirodi u čovjeku, odnosno, u samorefleksiji vraća samome sebi.

⁸ usp. Ivan Focht: Uvod u estetiku. Sarajevo, Svjetlost, 1984.

"Ljudi nemaju potrebe za umjetnosti jer nemaju duha, stoga umjetnost transcendiraju iz ljudskog svijeta i čovjek prestaje biti njen centar i ne može služiti stvarnosti. Njen domet su mogućnosti, jer duh se potvrđuje samo u njihovom otkrivanju"⁹

O odnosu duha i realnosti kod Fochta biti će riječi kasnije. Ovdje je dovoljno naznačiti onostranu dimenziju duha i njeno utemeljenje u grčkom i srednjovjekovnom mišljenju.

Iako primarno dualist, Toma Akvinski ne može postojanje svijeta svesti na dvojnost duhovnog i materijalnog i time ga ostaviti podijeljenim. "U složenim supstancijama forma (oblik) i materija (tvar) su poznati kao i tijelo u čovjeka. Ipak se ne može reći za jedno od ovog dvoje da je suština." ... "Sa tim se slaže i mišljenje da bivstvo složene supstancije nije samo u formi, niti samo u materiji, već u složenom samom."¹⁰ Ono što ujedinjuje dualizam stvari, a time i čovjeka je postojanje prvog pokretača, odnosno boga. Time se stvara postojani sistem koji se temelji na vjeri u onostrano carstvo duha. Jedino što može poljuljati postojanje onostranog je vječni neprijatelj vjere – sumnja.

Tek sa Descartesom možemo govoriti o sumnji u postojanje nepromjenjivog i sigurnog izvora svih stvari – boga. Postojanost starovjekovnih i srednjovjekovnih teorija uvjetovana je sigurnošću postojanja čovjeka, svijeta i ako je moguće to pojmovno izvesti – nepromjenjivog prvog pokretača.

Da bismo pravilno mogli sagledati situaciju ljudskog duha od renesanse naovamo moramo se odreći sigurnosti ljudskog znanja. O Descartesovoj znamenitoj rečenici "Cogito ergo sum"¹¹ napisane su mnoge rasprave, stoga ću ovdje samo kratko naznačiti implikacije sveobuhvatne sumnje na suvremenu situaciju, vezano uz problematiku ljudskog duha. Za Descartesa postoje dvije supstancije: materija i duh. Dok se materija svodi na protežnost i kretanje, karakteristika duha je da misli.

Postavlja se pitanje da li kod Descartesa možemo govoriti da je duša dio tijela i da se prema njemu odnosi primjerice kao mornar koji upravlja prema brodu. Duša nije puki sastavni dio tijela već duša i tijelo čine cjelinu. Descartes smatra da u suprotnom duh kao onaj koji misli ne bi osjećao bol kada se tijelo nalazi u uvjetima koji izazivaju bol i time bi ugrozio vlastiti opstanak, negirajući osjet bola kao upozorenje da se tijelo nalazi u opasnosti. Vidljivo je da za

⁹ Ivan Focht: Uvod u estetiku. Sarajevo, Svjetnost, 1984. str. 206-207.

¹⁰ Toma Akvinski: O biću i suštini. Beograd, BIGZ, 1973. str. 17.

¹¹ Usp. Rene Descartes: Diskurs o metodi. Zagreb, Demetra, 2011.

razliku od dualizma Tome Akvinskog kod Descartesa ne dolazi do negiranja elementa tjelesnog u konstituciji ljudskog bića. Iako je moguće sumnjati u postojanje tijela i njegovih dijelova, kroz proces mišljenja dolazimo do afirmacije tjelesnog kao nužnog za postojanje duhovne dimenzije u čovjeku.¹²

Već nakon Akvinskove podjele svijeta na sferu ljudskog i božanskog, koje odgovaraju animalnom i racionalnom u čovjeku, dolazi do rastvaranja svijeta na vidljivu i nevidljivu dimenziju pri čemu duh preuzima zadaću izbavljenja čovjeka iz muke ovostranog, ali i onostranog života (pakla). Ipak, umjesto vjere kao oružja spasa, za Descartesa vrijedi sumnja kao put da se sagleda ono duhovno. Svjestan nepouzdanosti osjetilne spoznaje i činjenice da svoj doživljaj svijeta temeljimo uglavnom na senzornim podražajima Descartes traži početnu točku u koju se više ne može sumnjati i kako je poznato, pronalazi je u svijesti o sebi samome, u ja koje sumnja. Pri tome Descartesova svijest nastupa kao mjesto spajanja ideja koje dobivamo putem osjetila, ideja koje dolaze iz svijesti i ideja koje su urođene. Njen misleći dio sasvim je neovisan od svojeg materijalnog nosioca, odnosno tijela.

"... iz toga sam spoznao da sam supstancija čija se čitava esencija ili narav sastoji isključivo u tome da samo misli i kojoj, da bi bila, ne treba nikakvo mjesto, niti ovisnost o bilo kojoj materijalnoj stvari." ... " pa čak da ga i uopće nema (tijela), duša ne bi prestala biti sve ono što jest."¹³

Iz prethodnih nekoliko redaka moglo bi se zaključiti da Descartes svoj stav temelji na crkvenom odbacivanju tjelesnog i težnji za uzdizanjem od okova tijela koja je svojstvena Augustinu. Ipak, izvor njegove skepse je metodički uvjetovan. U skladu s duhom renesanse, njega zanima građa stvari i način njihova djelovanja i u tome nije sklon prihvatiti autoritet mišljenja kao dostatan razlog za ispravnost neke tvrdnje. Pri tome ide tako daleko da sumnja u izvjesnost zbroja dva i tri. Ono što je ipak ostatak srednjovjekovne tradicije mišljenja predstavlja priznavanje neke onostrane dimenzije za koju vrijedi da je obilježena savršenstvom.

¹² Autor ovih redaka smatra da do toga dolazi, između ostalog, iz razloga što je kod Descartesa na djelu određena razina afirmacije svjetovnog mišljenja koja mu dopušta da prihvati djelovanje senzornog i tjelesnog kao nužnog za djelovanje razuma. Također, Descartesovo nezadovoljstvo stanjem tadašnjih nauka nalaže mu da preispita sve, pa tako i važeće crkvene dogme.

¹³ Rene Descartes: Diskurs o metodi. Zagreb, Demetra, 2011. str. 33.

"Jer, ..., da bih upoznao narav Božju, a onoliko koliko je moja vlastita za to bila sposobna, samo sam trebao promatrati, u pogledu svih stvari od kojih sam u sebi nalazio neku ideju, da li njihovo posjedovanje znači savršenstvo ili ne."¹⁴

Težnja za jasnom predodžbom stvari kod Descartesa je glavni motiv za traganjem božje opstojnosti i iz nje on izvodi njegovu afirmaciju. Iz jednostavne premise da pitanje porijekla urođenih ideja mora implicirati postojanje neke sile koja ih je omogućila i stvorila jasnim i istinitim, te da one tom biću duguju svoju prirodu, on zaključuje da mora postojati neki izvor sigurne spoznaje kojemu pripada istinitost i savršenstvo, dok laž i obmana pripadaju nesavršenim stvarima. Dualizam *res cogitansa* i *res exstense*, odnosno duha i tijela i ovdje je slikovito predočen odnosom fizičkog svijeta prema duhovnom. Za razliku od svih ostalih bića jedino je čovjeku svojstveno participiranje na duhovnoj dimenziji postojanja svijeta.¹⁵

Čovjek stoga djeluje u duhovnom i u fizičkom svijetu, a ključ za ulazak u duhovni život je uzdizanje duha iznad osjetilnih stvari što se postiže samo upotrebom razuma.

Pitanje protežnosti supstancije (*res exstensa*) kako je Descartes određuje izazvat će otpor u Leibnizovom mišljenju što će on izraziti pojmom monade. Kod oboje filozofa na djelu je isti princip sudjelovanja ljudskog duha u onom božanskom, sveprisutnom prvom pokretaču. Dok Descartes pod pojmom boga određuje izvor urođenih ideja, u vidu beskonačne supstancije, za Leibniza on poprima karakteristike nedjeljivog, samostojnog bića. U njegovom sistemu na taj način dolazi do raslojavanja svijeta "do nedjeljivog ostatka". Taj ostatak za Leibniza je monada. Ovdje do izražaja dolazi mišljenje o mogućnosti beskonačnog mnoštva svjetova, od kojih bog odabire onaj najbolji te ga stvara. Pojavljuje se još jedna sličnost s Fochtovim stavom koji govori da je stvarnost jedna, a mogućnosti mnogo.¹⁶

Svjetovi koji po Leibnizovom uvjerenju postoje u svojoj potenciji trebaju autoritet da ih priziva u postojanje. Svijet duha, koji kulminira u božanskoj monadi, on prikazuje kao dobrog vladara koji zna što je za njegove podanike najbolje te u skladu s time stvara ovaj svijet kao

¹⁴ Ibid. str. 35.

¹⁵ Da je Descartesu bilo doista stalo do harmonije duha i tijela u biću čovjeka govori i njegov stav o epifizi, žlijezdi u mozgu u koju smješta dušu određujući tako njeno postojanje unutar tijela, ali i posredništvo između tjelesnog i duhovnog koje se putem nje vrši.

¹⁶ Usp. Ivan Focht: Umjetničko djelo kao ontološki problem. Beograd, Institut društvenih nauka, 1965.

najbolji mogući. Sa stajališta Fochtovog određenja svijeta kao mnoštva potencija u nastajanju ne misli se na božansko djelovanje, već na stvaranje od strane aktivnog subjekta, umjetnika. Nasuprot materije koju zatiče i koju bismo mogli nazvati empirijskom realnošću subjekt posjeduje sposobnost stvaranja svijeta kao zasebnog bića koje postoji po individualnim zakonitostima. Namjera ovdje nije ukazati na eventualnu Fochtovu participaciju na Leibnizovu sistemu, već istaknuti uvijete koji su omogućili razvoj misli o duhu do stupnja da umjetničko djelo može za sebe tražiti pravo da stvara svijet različit od svijeta koji nazivamo realnošću. Stoga valja navesti nekoliko mjesta iz Leibnizove teorije koje čine stepenicu do razvoja suvremenog mišljenja o nepostojanju objektivne stvarnosti, te konzekventno, Fochtova stava da ljudski duh više ne prebiva u svijetu te da u njega može biti proizveden jedino putem umjetnosti.

Ovdje je bitno naglasiti Leibnizovo određenje duha kao samosvijesti koja se zbiva u predodžbama monada. Poznata je njegova odredba da sve što postoji su monade i njihove predodžbe. Ako monade promatramo kao svijet u malom, što one uistinu jesu budući da su nedjeljive sastavne jedinice svijeta, za njih vrijedi da što su jasnije to jasnije predstavljaju svijet. Konzekventno, kao najvišu monadu možemo odrediti boga koji ima samo jasne predstave i ujedno je čista aktivnost.

Nasuprot monada stoje njihove predodžbe. Budući da su kvantitativno također pod načelom beskonačnosti, njihov kvalitet ovisi o stupnju njihove svijesti. Od tri stupnja¹⁷ najviša razina predodžbe monada pripada duhu, što govori o samospoznaji kao jedinom mogućem odnosu spram svijeta. Dok apercepcija putem duše omogućuje raspoznavanje predodžbenih sadržaja i njihovu daljnju preradu s ciljem snalaženja spoznajnog subjekta u životnom okruženju, tek putem samosvijesti duha dolazimo do mogućnosti zrenja svijeta kroz svijest o samospoznaji. Budući da za Leibniza vrijedi maksima *ono što ne djeluje niti ne postoji*, duh je uvijek određen svojim kretanjem koje je vođeno božanskom providnošću i svaka monada ima

¹⁷ Najniži stupanj je nesvjesni, koji sačinjava stvarnost. Na svjesnom stupnju zatičemo dušu koja ima sposobnost apercepcije, odnosno aktivnog shvaćanja predodžbenih sadržaja. Najviša razina pripada duhu koji ima oznaku samosvijesti. Usp. Leibniz: *Monadologija*. Beograd, Kultura, 1957.

individualan, unaprijed određen udio u zbivanju cjeline. Svijet čine oduhovljene sile, koje se same iz sebe razvijaju, te time i čovjek sadrži u sebi dovoljnu silu da razvije svoju savršenost. Oduhovljujući materiju Leibniz premošćuje povijesni rascjep između nje i duha, a noetičkim stanovištem da je iskustvo određeno individualnim svojstvima duše on čini poveznicu s Kantovim određenjem različitosti forme vanjskog i unutarnjeg osjetila.

"Ali saznanje nužnih i vječnih istina jeste ono što nas od prostih prostih životinja razlikuje i što čini da imamo Um i nauke, uzdižući nas od saznanja nas samih i Boga, i to je ono što se zove u nama razumna Duša ili Duh."¹⁸

Karakteristika više racionalne i umne spoznaje jest uzdizanje do samosvijesti, čime se ona razlikuje od čisto empirijske spoznaje, te unutar ja otkriva istinu svijeta, koja je već smještena unutar nas samih kao urođena istina. Pri tome Leibniz smatra da je otkrivanje prirode stvari zapravo otkrivanje prirode našeg duha i njegovih vlastitih urođenih ideja. Princip po kojem čovjek kao dio prirode počiva na istim njenim zakonitostima i tako biva ogledalo njezina razvoja utjecat će na gledište sa čovjekom u središtu koji iz uočavanja spoznaja o načelima vlastitog ustroja spoznaje način konstrukcije svijeta. Preduvjet za to je razvijanje sposobnosti čovjekova sagledavanja cijele prirode u samoj ljudskoj svijesti koja postaje izvor istina o stvarima.

Duh koji sam sebe zahvaća u procesu samosvijesti čini ujedno i najviši stupanj njegova razvoja. Ovdje dolazimo do pitanja o vraćanju duha samome sebi, koje čini centralno pitanje o odnosu duha spram spoznajnog svijeta.

U Hegelovom određenju *sve što je umno zbiljsko je i sve što je zbiljsko umno je* određuje se um kao sistem svih pojmova, odnosno kao izvor bitka, pri čemu jedino ono što umom zahvaćamo može za nas imati karakter postojećeg. Valja naglasiti element samosvijesti koji čovjeku omogućuje uzdizanje nad opažanjem stvari koje je svojstveno nižim oblicima života. U samorefleksiji možemo pristupiti sagledavanju čovjekovog stanja i mogućnosti njegova bitka. Ovdje je pojam duha provučen kroz sve sfere postojanja; od materijalnog, odnosno prirode u kojoj se on nalazi izgubljen zbog uronjenosti u sferu materijalnog, do ponovnog dolaženja k sebi tijekom povijesti, u čovjeku.

¹⁸ Gottfried Leibniz: *Monadologija*. Beograd, Kultura, 1957. str. 53. odjeljak 29.

Premošćivanje opreke subjekta i svijeta, koje je ovdje pod oznakom pitanja, za Hegela je moguće u subjektu koji misli sebe i svijet. Kantov razdor na stvar po sebi i stvar za nas moguće je prijeći u mišljenju koje ima karakter spoznavanja, pri čemu je na djelu promjena objekta svijesti u objekt samosvijesti. Drugim riječima, u mišljenju mišljenja dolazimo do subjekta koji sebe izjednačava s supstancijom, odnosno svijetom ideja koje čine pojmove nasuprot pukim pojavnostima stvari.

Ako se u mišljenju mišljenja subjekt približava carstvu ideja, odnosno postavlja vlastitu samosvijest kao osnovu svega postojećeg, tada možemo govoriti o svijetu kao konstrukciji mislećeg subjekta, što nas dovodi do stava da je svijet samo ono što je po sebi i za sebe, a to se može zbivati samo kao duh. Postulirajući misao da je zbiljsko jedino duhovno Hegel postavlja temelje za svijet kao duhovni konstrukt subjekta koji misli sebe i svijet.

Ova odredba dovodi nas u predvorje misli Ivana Fochta u kojem stoji njegova odredba o jednoj stvarnosti naspram mnoštva mogućnosti. Svijet kao potencija mogućnosti ovisi prije svega o subjektu koji mijenja modus postojanja svijeta iz mogućnosti u stvarnost, provodeći duh iz sfere mogućnosti u sferu zbiljnosti. Taj subjekt je za Hegela filozof, a za Fochta umjetnik i ovdje se nalazi cjelokupna problematika pitanja tko je zadužen za opstojnost duha u svijetu, što je tim više dovedeno u pitanje Hegelovim proglašenjem kraja umjetnosti u odnosu na duh.

Hegel definira umjetnost kao predstavljanje ideala, pri čemu ideal stoji za oznaku apsolutnog. Time nastavlja misao romantizma koja govori o umjetnosti kao prirodi koja je preporođena otkrićima genija i određuje ju uzdignutom iznad sfere sirove prirode. Hegel nije nipošto odbacio umjetnost, kao što to sugeriraju neki njegovi tumači. On je nepobitno svjestan humaniziranja prirode koja doživljava svoju transformaciju u činu provođenja kroz misao umjetnika. Ipak, ostaje njegovo uvjerenje da je zadovoljivši svoju zadaću izjednačavanja forme i materije, ponajprije u Grčkoj, umjetnost izgubila potrebu odražavanja onog vizualnog. Nakon nestanka harmonije forme i materije umjetnost se sve više okreće problematici forme i napušta sferu materijalnog. U poglavlju *Estetike* koje raspravlja o romantičarskoj umjetnosti Hegel navodi njezinu budućnost kao uronjavanje u prostor duhovnog.

Ipak, njezino prokletstvo, koje ju konsekventno vodi do proglašenja o kraju, sastoji se u činjenici da utjelovljava prvenstveno emocionalni a ne misleći um. Stoga, nakon Hegela ostaje eminentno pitanje o potrebi umjetnosti u suvremenom svijetu, odnosno, o njezinoj

ulozi u pokušaju vraćanja ljudskog duha u društvu tehnike i znanosti. Prije nego ju odredimo kao nužnu ili pak nebitnu za nas valja biti svjestan nekoliko bitnih etapa u njezinom povijesnom odnosu spram pojma duha.

3. UMJETNOST KAO OSJETILNO OZBILJENJE APSOLUTNOG

Odnos umjetnosti i duha možda je najbolje ilustriran kroz lik umjetnika koji stoji naspram prirode i apstrahira od slikanja materije da bi svoj pogled usmjerio ka slikanju duha. Povijesno gledano, ovaj fenomen se vrlo rano javlja. Već u umjetnosti klasične Grčke nalazimo tendenciju umjetnika da se odrazi ono unutarne u čovjeku, odnosno, da se posredstvom dočaravanja ljudske figure zapravo prikaže unutarnji život likova.

"Jedan od učenika velikog filozofa Sokrata kaže nam da je Sokrat, koji je i sam bio obrazovan kao kipar, poticao umjetnike da prikazuju *kretanja duše* točnim promatranjem načina na koji *osjećaji utječu na tijelo u pokretu*"¹⁹

Kasniji poznati primjer umjetnika koji oslobađa duh zarobljen u materiji predstavlja također slavna Michelangelova izjava o postojanju Davida unutar kamena, te njegovo izranjanje pod rukom majstora. Umjetnik koji stvara na taj način u život priziva neživu tvar. Time je stvorena osnova za teorijsko promišljanje odnosa umjetnosti i božanskog.

Život van svijeta koji subjekt za sebe stvara ima značajku kaosa. On je nepredvidiv i sklon devijantnim promjenama. Obilježje cijelog svijeta kulture kojeg čovjek oko sebe podiže jest pokušaj davanja smisla i težnja da se nepredvidive sile prirode barem prividno stave u stanje u kojem ih je moguće primiriti i izmoliti od njih blagost. Red koji nastaje iz kaosa temeljna je antropološka karakteristika koju uočavamo sa pojavom prvih religija. Područje duha primarno je obilježeno kao prostor djelovanja religije odnosno kao pokušaj djelovanja u smjeru božanskog kroz molitvu i obrede.

Iako različita u shvaćanju pojma duha, umjetnost djeluje po sličnom principu. S prvim slikama u pećinama čovjek nastoji vizualizirati svijet oko sebe i izraziti ono što vidi i doživljava kroz primitivne crteže. Odmak od svijeta, koji se zbiva u trenutku njegove reprezentacije kroz crtež, bitan je za kasniji odnos umjetnika i svijeta u kojem potonji nastaje

¹⁹ Ernst H. Gombrich: Povijest umjetnosti. Zagreb, Golden Marketing, 1999., str. 94.

tek kao umjetnikova kreacija. Daleko još od pune sposobnosti samorefleksije, u činu prezentiranja onog viđenog zbiva se svjesni odnos spram svijeta i pokušaj da se u njega unese red u smislu da ga se podčini.²⁰

Povijesni odnos duha i umjetnosti je dosta istraživani. Stoga ću ovdje navesti samo najvažnije etape njegova razvoja.

Antička teorija koja se ogleda ponajprije u radovima Platona i Aristotela u umjetnosti gleda prvenstveno odraz prirode. Dok za Platona on ima negativne konotacije, budući da dvostruko posreduje do ideje, kod Aristotela ipak ima riječi o užitku u podvajanju prirode. Još nesvjesna u potpunosti svoje terapeutske funkcije, u Aristotelovoj misli umjetnost dobiva svoje mjesto u uspostavljanju sklada duše.²¹ Sokrat odbija tumačenje prema kojem umjetnost može biti praktična, korisna ili plod općeg slaganja. Platonovi tekstovi pak pokazuju ideju umjetnosti transcendentnom u odnosu na sve lijepe osjetilne stvari, bilo da ih promišljamo individualno ili u međusobnim odnosima.²² Povezujući ideju dobra s idejom lijepog, pri čemu potonja participira na navedenoj, Platon određuje ulogu umjetnosti kao onu koja ima udjela u božanskom, te kroz osjetilni aparat pokušava prenijeti svjetlo božanskog.

Srednji vijek nastavlja s mišljenjem prema kojem tajne duha kroz mistično bivaju otkrivene čovjeku, između ostalog, i kroz umjetničko djelo. Iako rani srednji vijek nalaže da svako uživanje ima biti loše, pa tako i uživanje u ljepoti prirode, on osigurava sferu gdje postoji istinska ljepota, odnosno bog. Za Augustina pojam ljepote prvenstveno znači pravi odnos dijelova. Budući da je bog red i sklad, a ideja umjetnosti je odraz njegova djelovanja, onda je sklad temeljno obilježje umjetničkog djela.

Kršćansko poimanje božanskog u vidu svjetlosti ovdje dolazi do izražaja u vidu zračenja energije stvoritelja koja se javlja kroz umjetničko djelo. Zanimljiva je teorijski bliska a vremenski udaljena sličnost s Fochtovim stavom da je umjetnost materijalizacija ljudskog

²⁰ Prvi pećinski crteži nastaju s ciljem da se zavlada nad naslikanom životinjom. Kroz ritualiziran odnos priziva se sreća u lovu. Ukrotivši ono naslikano čovjek teži ovladati onim realnim ne bi li u kaos unio red.

²¹ Za razliku od Platona koji smatra da je sve uživanje loše, pa tako i ono u umjetnosti, Aristotel u uživanju u umjetnosti nalazi korist u uspostavljanju reda duše. Uživljavanjem u tragediji rađaju se snažene emocije sažaljenja i straha koje zatim zamjenjuju olakšanje i uspostava sklada. Tako uživanje ne vodi moralnom slabljenju već pomaže svladavanju snažnih emocija i uspostavi sklada i duševnog mira. Time umjetnost stupa u predvorje duha budući da dovodi do njegovog rasterećenja i spokoja.

²² Usp. Gabriela Rătulea: *Philosophical outlooks upon the beautiful*, u *Bulletin of the Transilvania, University of Braşov*, Vol. 3 (52) – 2010, str. 251.

duha koji putem umjetničkog djela prelazi iz sfere idealnog u realno. Ako duhovno izjednačimo s božanskim onda je Fochtov stav moguće promatrati u svjetlu srednjovjekovne estetike koja smatra da se bog spušta s nebeske sfere putem simbola u umjetnosti. Srednji vijek će odrediti umjetnost kao poveznicu zemaljskog i duhovnog koja omogućuje realizaciju duhovne energije koju umjetnik otkiva u sebi. Zračenje energije stvoritelja odredit će sudbinu umjetnosti kroz stoljeća koja su uslijedila budući da stvara okvir za promišljanje umjetnika kao posrednika između boga i čovjeka.

Težnja za pristupom *drugoj strani* prirode ostaje prisutna u umjetnosti. Dominacija svjetovnih tema omogućila je proučavanje proporcija, perspektive, u vidu težnje za približavanjem prirodi i otkrivanjem njenih zakonitosti. Poezija uzdižući um ostvaruje svoj udio u božanskoj prirodi²³. U radovima Giambattista Vica upravo mašta postaje vid izvornog ljudskog izraza²⁴.

Romantizam donosi procvat vjerovanju u tajnu povezanost ljudskog duha i izvorne pojavnosti prirode. Tamo gdje razum zakazuje dolazi umjetnost koja putem intuicije ostvaruje istinsku vezu čovjeka i svijeta. Na taj način priroda se kroz umjetnost objavljuje u ljudskom duhu. Romantičarske teorije o umjetnosti temelje se na dekonstrukciji prirode kao stvarnosti i njenog ponovnog postavljanja kao proizvoda moći mašte. Ova odredba koja pripada Humboldt u stvara podlogu za ispitivanje umjetnosti kao patvorene prirode. Ako je spoznaja o onome prikazanome posredovana kroz rad umjetnika da li to implicira njenu drugorazrednost? Da li smo, kao kod Platona, dvostruko udaljeni od sjaja ideje?

Put ka svijetu koji čovjeku istinski pripada ovdje je prokrčen kroz preobrazbu svijeta od strane umjetnika. Čovjek uzima svijet u sebe kao predmet koji mu je primarno stran da bi ga zatim vratio natrag u svijet, ovaj puta svijet kulture, kao nešto što je sada prisvojeno i nosi na sebi znakove slobodnog stvaranja²⁵. Umjetnik stvara na granici božanskog, kao proučavatelj prirode, otkriva istinu koja izmiče običnom promatraču.²⁶

Ako ovaj stav usporedimo s Heideggerovim određenjem umjetnosti kao postavljanja u djelo istine bitka²⁷, vidljiva je ideja o umjetnosti kao aktualizaciji zaboravljenih vidova istine stvari. Drugim riječima, umjetnost želi doprijeti do istine stvari koja razumu ostaje skrivena. Takva

²³ Usp. Francis Bacon: *Novi organon*. Zagreb, Naprijed, 1986.

²⁴ Usp. Giambattista Vico: *Načela nove znanosti : o zajedničkoj prirodi nacija*. Zagreb, Naprijed, 1982.

²⁵ Usp. Friedrich Heinrich Alexander von Humboldt: *Predavanja o kozmosu*. Zagreb, Scarabeus-naklada, 2010.

²⁶ Usp. Johann Wolfgang Goethe: *Poezija i stvarnost*. Beograd, Rad, 1982.

²⁷ Usp. Martin Heidegger: *Izvor umjetničkog djela*. Zagreb, AGM, 2010.

istina izmiče običnom promatraču, ali njezina aktualizacija od strane umjetnika predstavlja obogaćenje vida postojanja stvari, odnosno, postavljanje njene zapostavljene istine u fokus pogleda. Romantizmu stoga dugujemo postavljanje okvira teorije koja će u apsolutnom idealizmu kroz radove Fichtea, Schellinga i Hegela postaviti stvarnost kao tvorevinu duha i ideju o geniju koji je sposoban pretvarati idealni svijet u objektivni, te se u svom stvaranju nalazi u području u kojem su čovjek i priroda jedno.

Ako umjetnost shvaćamo kao predstavljanje ideala, kao u Hegelovoj teoriji, pri čemu je ideal duh stvari prezentiran kroz osjetila, tada ostvarivanje ideala ne nastupa u prirodi, već u umjetnosti.

Sa završetkom velikih sustava mišljenja ostaje zadaća umjetnosti da ostvaruje stvarnost kao tvorevinu duha, pri čemu univerzalno djeluje na umjetnika koji stvara vlastiti realni svijet. Jaz između subjekta i objekta, koji filozofska spoznaja pokušava dokinuti, djeluje na određenje uloge umjetnosti kao sredstva za pretvorbom realnog svijeta u idealni, te zatim kroz proces stvaranja u objektivni. U pozadini ovog mišljenja nalazi se ideja o čovjeku koji participira na božanskoj djelatnosti, te na taj način ostvaruje božansko djelovanje u sebi. Dugim riječima, radi se o geniju koji je sposoban pretvarati idealni svijet u objektivni. U ovom određenju lako je prepoznati korijene srednjovjekovnog misticizma koji put božanske objave traži kroz medij umjetničkog djela i time vrši prijenos duhovnih sadržaja.

Često spoticano Hegelovo navještenje kraja umjetnosti time nije ništa drugo nego zahtjev da umjetnost napusti prostor sfere osjetilnog i postane refleksija o sebi samoj, budući da o stvarnosti ne želi reći ništa. Fotografija mnogo vjernije dočarava predmet nego što to čini likovno djelo i funkcija portretiranja već je odavna izgubila status potrebnog. Osnova njena postojanja stoga ne može biti dočaravanje nekog vanjskog svijeta, već se, Fochtovim riječima, susreće sa zadaćom utemeljenja na samom svom biću, u vlastitom materijalu koji će ga ontički postaviti, umjesto da ga nastoji gnoseološki opravdati. Na taj način djelo nastupa kao odmak od stvarnosti i stvaranja vlastitog svijeta koji omogućuje prisutnost ljudskog duha.

4. SUVREMENO ODREĐENJE POJMA DUHOVNOG

U svom povijesnom razvoju pojam duha prošao je kroz nekoliko stadija. Od mističnog i kultnog, preko filozofske refleksije o ideji i tajanstvene objave božanskog, do pokušaja konstrukcije stvarnosti kao duhovne tvorevine. Za suvremenu raspravu značajan je antagonizam duha i pozitivizma znanosti koja svijet svodi na mjerljive oblike pojavnosti stvari. Početkom dvadesetog stoljeća u filozofiji, osim napuštanja pokušaja stvaranja sistema mišljenja, dolazi do aktualizacije pitanja odnosa subjekta prema doživljajnom (Husserl, Heidegger, Hartmann) u skladu sa sintagmom čovjek je u svijetu. Drugim riječima, javlja se obrat od istraživanja odnosa subjekta prema objektu u korist određenja zakonitosti kretanja svijesti u odnosu na vlastito znanje. Istovremeno, na djelu je proučavanje fenomena koji se nalaze izvan granica realnog svijeta.

Zadatak mišljenja je istražiti odnos svijesti prema mentalnoj slici predmeta koji se pred njome javlja. Cilj Fochtova pristupa nije vrednovanje umjetničkog djela po razini spoznaje kojom se približavamo biti realno postojeće stvari, već vrednovanje djela po sebi kao posebnog poretka znakova, u vidu novog bića koje postoji na sebi specifičan način. Time se otvara mogućnost istraživanja načina na koji umjetnost danas može opravdati svoje postojanje. Ujedno, bavljenje umjetnošću nastupa kao zadatak da se preko mišljenja bude u istinskom ljudskom svijetu.

Kao što je poznato, fenomenologija nastaje kao pokušaj ponovnog ozbiljenja filozofskog mišljenja koje biva ugroženo u misaonom raspoloženju znanstvenog nazora na svijet. Da bi je spasio od moguće sudbine da bude historijska disciplina Husserl oslobađa filozofiju metafizičke težine apsolutnih vrijednosti. Time okreće novu stranicu u filozofiji koja se više ne bavi pitanjem faktičnog bitka stvari koje postoje u vlastitom svijetu, već je zainteresirana za "svijet koji za nas postoji, svijet koji u našem ljudskom životu ima smisao i koji za nas dobiva uvijek novi smisao, smisao i valjanost."²⁸

Pokušaj je to dolaženja do "svijeta života" na način da se svijetu i životu dade drugačiji smisao nego što to nudi moderno tehnicirano društvo. Iako usmjeren protiv znanstvenog pogleda na svijet fenomenološki pristup ne odbacuje znanost već je naprotiv nastoji obogatiti i nadopuniti aktualizirajući vidove stvari koje pozitivistički pogled zanemaruje u svojim

²⁸ Edmund Husserl: Kriza europskih znanosti i transcendentalna fenomenologija. Zagreb, Globus, 1990. str. 242.

analizama. Umjesto znanstvene analize pojmova koja vodi udaljavanju od svijeta stvari fenomenolozi se okreću neposrednom iskustvu, suzdržavajući se od vjere u svaku po sebi bitkujuću zbiljnost, kroz iskustvo transcendentalne subjektivnosti koje traži način na koji se stvari prezentiraju za sve subjekte. Svijet života kojem Husserl teži 1933. u Njemačkoj, kada nastaje njegovo djelo *Kriza europskih znanosti i transcendentalna fenomenologija*, zapravo je traganje za obnovom humanizma, na temeljima nove filozofije u cilju dolaženja do znanja o zajedničkom ljudskom svijetu, koji nastupa kao cjelina svih naših pojedinačnih iskustava. U spomenutom djelu Husserl određuje svoju misiju zajedništva ljudske spoznaje kao zajednicu duša. "Sve duše čine jedno jedino jedinstvo intencionalnosti u uzajamnoj implikaciji životnih struja pojedinačnih subjekata koje jedinstvo valja sistematski razviti pomoću fenomenologije; što je u naivnoj pozitivnosti ili objektivnosti razdvojeno, promatrano iznutra ono je intencionalno ujedinjeno."²⁹

Duh, u vidu sebe-mislećeg subjekta u filozofiji egzistencije ostvaruje punu mogućnost slobode na koju biva osuđen.

"U XVIII stoljeću, u filozofskom ateizmu ukinut je pojam boga, ali ne i ideje da esencija prethodi egzistenciji... čovjek nije ništa drugo nego ono što od sebe čini."³⁰

Sintagmom egzistencije koja prethodi esenciji, egzistencijalizam napušta pokušaj da se pojam čovjeka odredi bilo kao misleće biće ili kao participacija u božanskoj mudrosti, te zadržava jedino odredbu još-ne determiniranosti ljudske biti. Ljudski duh, u svome određenju onog elementarnog u čovjeku ovdje postaje odgovornost čovjeka koji "sebe subjektivno živi".³¹

"... drugačije rečeno: nema determinizma, čovjek je slobodan, čovjek je sloboda."³²

Postavlja se pitanje povezanosti egzistencijalizma i ontološkog promišljanja umjetnosti. Ukoliko imamo na umu situaciju osuđenosti na slobodu i nedeterminiranost svega ostalog tada takva konstrukcija čini okvir za pokušaj razumijevanja Fochtove odredbe "stvarnost je jedna, mogućnosti je mnogo."³³

²⁹ Ibid. str. 174.

³⁰ Jean-Paul Sartre: Egzistencijalizam je humanizam. Sarajevo, "Veselin Masleša", 1964., str. 10-11.

³¹ Ibid, str. 11.

³² Ibid. str. 17.

³³ Ivan Focht: Tajna umjetnosti. Zagreb, Školska knjiga, 1984., str. 46.

Ukinuće apriornih vrijednosti koje zahtjeva suvremena situacija zahvaća podjednako etiku, ontologiju i estetiku. Nepostojanje boga ovdje nastupa kao simbol za nestanak autoriteta. Slijedeći tu misao na navedenim područjima uočavamo prostor ljudske slobode kao odlučujući faktor koji ih povezuje. Iz čovjekove osuđenosti na slobodu proizlazi mogućnost djelovanja koje teži ostvarivanju njegove biti kao slobode mišljenja i djelovanja, odnosno subjektivnost individuumu kao nasljedstvo kartezijskog mišljenja. Prevladavajući zamku subjektivizma koji bi cogito ograničio na pojedinačnog spoznajnog subjekta, Sartre određuje mišljenje kao poziciju subjekta nasuprot drugih.³⁴ Iz tih kontura nastaje suvremena situacija u kojoj valja misliti odnos spoznavajućeg subjekta spram drugih, koji za vlastito postojanje zahtijevaju ne manju razinu slobode mišljenja. Kao što se jedna teorija uvijek valorizira i određuje iz vizure neke druge, njoj suprotstavljene ili komplementarne, tako ljudsko iskustvo podrazumijeva postojanje drugog spektra vrijednosti koji zahtijeva jednako pravo postojanja. Više nego ikad to je iskustvo prisutno u svim područjima ljudskog djelovanja i zahtijeva djelovanje iz slobode s ciljem ostvarenja ljudskog duha.

³⁴ Jean -Paul Sartre: Egzistencijalizam je humanizam. Sarajevo, "Veselin Masleša", 1964., str. 30.

5. ODNOS UMJETNOSTI I LJUDSKOG DUHA U MIŠLJENJU IVANA FOCHTA

Temeljni Fochtov stav jest da je umjetnost jedino sredstvo putem kojeg ljudski duh prelazi iz mogućnosti u stvarnost. Stoga je opravdano njegovo često vraćanje na Hegelovu teoriju u kojoj je umjetnost proglašena kriterijem spoznavanja istine, čime pripada prošlosti i mora ustupiti svoje mjesto drugim načinima spoznavanja duha; religiji i filozofiji.

Dok je Hegelov pristup gnoseološki i vezan uz mogućnost čulnog spoznavanja ideje, Focht umjetnosti prilazi iz ontološkog rakursa koji mu omogućuje da iskoristi spoznajnu slabost umjetnosti da bi prikazao na koji način ona spoznaje čitav svijet individualnih stvari koji bi bez nje ostao neotkriven. Pokušaj je to da se Hegelovo koplje kojim probada umjetnost okrene protiv njega u proglašenju umjetnosti kao jedinog načina na koji istina bivstvuje.

Hegelov stav o umjetnosti predstavlja opće mjesto u povijesti estetike i nije ga potrebno detaljno iznositi. Na ovom mjestu biti će stoga navedene opće značajke kako bi se razjasnila njegova pozicija koja traži oslobođenje od materijalnog u pokušaju da se umjetnost uzdigne do pojmovnog mišljenja.

U prvom svesku Predavanja iz estetike Hegel opisuje čovjekovo stanje kao podvojenost između osjetilnosti i misli. Njegov sistem u osnovi je pokušaj za izmirenjem prirode i duha, odnosno osjetilnosti i razuma, u kojem estetika biva promatrana kao most između ove dvije krajnosti, odnosno utvrđuje se njezina mogućnost "... da se bude do kraja prisutan u stvari i da se bude do kraja njome ispunjen."³⁵ U skladu s trijadom o vraćanju duha samom sebi u refleksiji mišljenja i težnji da se svijet osvoji, Hegel sav naglasak stavlja na pounutarnjenje svijeta putem mišljenja, a budući racionalistički ustrojen on mora zamijetiti nedostatke osjetilnosti u zahvaćanju cjeline pojma. U uvodu navedenih predavanja on čak ispituje da li je umjetnost dostojna znanstvenog istraživanja, budući da se temelji na lijepom podražavanju i "...može se činiti da lijepa umjetnost nije vrijedna znanstvenoga promatranja jer ostaje tek dopadljivom igrom."³⁶ Helov stav ovdje odgovara Platonovom shvaćanju umjetnosti kao dvostruke udaljenosti od ideje koja kroz dvostruku prizmu nastoji prenijeti svjetlo božanske istine. Umjesto božanskog Hegel na vrh sistema stavlja ljudski um koji obuhvaća sve stvari u poznavanju njihovih univerzalnih istina.

³⁵ G. W. F. Hegel: Predavanja iz estetike. Zagreb, Demetra, sv. 1., str, 251.

³⁶ Isto, str. 4.

Poriv za znanjem i priroda umjetničkog djela za Hegela ostaju dvije nespojive krajnosti i stoga on određuje umjetnost kao "otuđenje pojma u čulno".³⁷

Iz čovjekove podvojenosti nastaje njegov poriv za vraćanjem jedinstva i premošćenjem jaza između prirode i duha. Hegelov zahtjev za oslobođenjem umjetnosti od materijalnog moguće je tumačiti iz njezine povezanosti s religijom u kojoj nalazi izvor i duhovni poriv. "Religija je naime, opća sfera u kojoj jedan konkretni totalitet dolazi čovjeku do svijesti kao njegova vlastita bit i kao bit prirode pa se ta istinska zbilja pokazuje jedino kao najviša moć nad posebnim i konačnim, kojom se sve već inače razdvojeno i suprotstavljeno vraća u više i apsolutno jedinstvo."³⁸

Istina religije jest ostvarenje jedinstva subjekta i svijeta. Istu zadaću Hegel nameće i ostalim područjima apsolutnog duha, navodeći pri tome "...tri se carstva duha razlikuju samo po formi u kojoj dovode do svijesti svoj objekt, apsolut."³⁹ Tražeći od umjetnosti da dovede do svijesti apsolut uz proglašenje njezina nadrastanja od strane duha Hegel naizgled stvara kontradikciju. U skladu sa sistemom duha koji se dijeli na tri sfere on razlikuje i tri stupnja u postizanju istine.⁴⁰ Umjetnost je svoju svrhu već odradila u razdoblju koje joj je to najbolje omogućilo; klasičnoj grčkoj. Razvojem forme koja omogućuje postizanje sklada s potrebama duha ona je omogućila savršeno predstavljanje istine koja je do naroda stizala posredstvom slikovnih prikaza bogova.

Ovdje je bitno naglasiti potrebe vremena kao kriterij koji uzrokuje drugačiji razmještaj vrijednosti načina spoznavanja u odnosu prema apsolutnom. Dok je za Grke vrijedila stabilna harmonija spram umjetnosti, ona je neodrživa u doba romantizma. Pitanje kriterija njene stabilnosti kod Hegela valja iščitati iz zakonitosti razdoblja koje se normativno odnosi spram potreba duha. "No kada savršeni sadržaj savršeno nastupa u umjetničkim djelima, duh koji gleda dalje, okreće se od te objektivnosti i vraća svojoj unutrašnjosti i objektivnost

³⁷ Ibid. str. 155.

³⁸ Ibid. str. 89.

³⁹ Ibid. str. 89.

⁴⁰ Hegelova trijada unutar područja apsolutnog duha odgovara stupnjevanju istine koju on definira kao osjetilno znanje, predočavajuću svijest i konačno, slobodno mišljenje apsolutnog duha. Forme koje njima pripadaju su umjetnost, religija i filozofija. Upravo u činu stupnjevanja istine dolazi do problema koji rezultira odbacivanjem umjetnosti budući da ona više ne može činiti ono što duh od nje traži; pounutarnjenje biti svih stvari putem kojeg konačnost shvaća bit stvari i postaje apsolutna. Podjela je pak uvjetovana samim pojmom apsolutnog duha koji Hegel određuje da postoji za sebe i po sebi i nužno uvjetuje pounutarnjenje vanjskog svijeta u kojem subjekt spoznaje svijet i sebe sama postižući time jedinstvo navedenog.

odbacuje."⁴¹ Drugim riječima, razvoj mišljenja razlog je traženja novih načina da se zadovolje potrebe duha koje su u međuvremenu uznapredovale.

Najviši doseg umjetnosti očituje se za Hegela u savršenom podudaranju sadržaja i forme. Kao takva ona ostaje izvanjska.

Povijesno gledano, početak njena kraja označava reformacija koja traži potrebu istraživanja područja duhovnosti te se okreće pounutarnjenju duhovnog iskustva gdje postaje nedostatno osjetilno predstavljanje božanskog. Hegel zapravo od umjetnosti traži da postane istraživanje vlastitih zakonitosti, odnosno autoreferencijalnost u kojoj bi osjetilno zapalo u drugi plan, dok bi misao postala njeno centralno oruđe u odnosu naspram duha. U tome je problematična činjenica da umjetnost tako gubi svoje temeljno obilježje koje joj Hegel pridaje; osjetilni odraz ideje. Za njega umjetnost ne može nadrastiti svoje osjetilne korijene i svoj najviši domet iscrpljuje u savršenstvu forme bivajući odrazom objektivnosti, odnosno zrenja i osjećaja. Pounutarnjenje osjetilnog koje se javlja već u ironiji kao svjesni odnos spram predmeta prikazivanja i njegovo iskrivljenje za Hegela označava tek prikaz pojedinačnog predmeta i nikada općeg pojma koji je rezerviran tek za misaonu refleksiju. Tehnički, ona se može još razvijati ali duhovni efekt iscrpljen je u tehničkoj ljepoti njenih predmeta.

"Ma koliko vrsnima smatrali kipove grčkih bogova, ..., ništa ne pomaže, svoja koljena nećemo saviti pred njima."⁴²

Tek religijski osjećaj može djelovati na savijanje koljena. Jasna distinkcija između umjetnosti i religije za Hegela označava neposjedovanje religioznog osjećaja za prvu od njih. Iako umjetnost prikazuje religijsku tematiku ona ne posjeduje "prodor u dušu"⁴³ subjekta. Činjenica da nešto priznajemo kao lijepo ne uključuje pounutarnjenje tog stava koji bi značio naše jedinstvo s prikazanim. U religiji pak, takvo jedinstvo je moguće zbog duhovnog sjedinjenja uvjetovanog osjećajem pobožnosti i unutarnje predodžbe prikazanog pojma. Tek čin vjerovanja omogućuje preseljenje sadržaja iz osjetilnog u okvire duše i srca.

Suprotno zasadama romantičarske umjetnosti, u čijem razdoblju živi i djeluje, Hegel na vrh piramide znanja stavlja razum i vjeru u znanstveno spoznavanje svijeta. Umjetnost i religija po njemu se susreću upravo u filozofiji gdje doživljavaju svoju misaonu zrelost. Da bi to

⁴¹ Ibid. str. 91.

⁴² Ibid. str. 92.

⁴³ Ibid. str. 92.

postigla umjetnost se morala odreći osjetilnog, dok je religija odbacila vjerovanje u korist mišljenja.

Umjetnost koja bi sama bila referencijalna spram svijeta i religija koja bi preispitivala umjesto da vjeruje ovdje nisu dopuštene. Njihovo mjesto zauzima filozofija koja je sinonim za misleću djelatnost koja ostvaruje jedinstvo subjekta i objekta mišljenja te stoga čini se, nema potrebe za prelijevanjem čvrsto odvojenih područja. Za spoznaju svijeta dovoljna je misleća supstancija u racionalnom obliku i za Hegela ne postoji nužnost otkrivanja drugačijih načina postojanja stvari. Čini se da će za Fochtovu poziciju od iznimne važnosti biti upravo etabliranje osjetilnog kao ravnopravnog instrumenta za otkrivanje biti stvari i kritika Hegelova gnoseološkog stava spram umjetnosti.

Ako je Hegel umjetnost proglasio prošlom stvari, Fochtovu poziciju mogli bismo odrediti kao proglašenje Hegelova stava pripadajućeg prošlosti. Naime, Hegelov racionalni sistem, pa i sistem kao takav uopće, nova ontologija kraja 19. i početka 20. stoljeća nadilazi kao nezgrapni povijesni sustav podređivanja svijeta racionalizmu znanosti.

U skladu s time Focht smatra: "Svaki pejzaž nikad nije samo pejzaž, ... , preko krajolika spustio se ljudski duh i zajedno s njime prikazao."⁴⁴

Kao što je rečeno, Hegelova pozicija umjetnosti pokušava postići jedinstvo stvarnosti i mišljenja, pri čemu je vrijednost umjetnosti njezin ekvivalent sposobnosti spoznavanja apsoluta. Iako je Fochtova pozicija dijametralno suprotna, postoji područje na kojem oba mišljenja dijele zajedničku podlogu. To mjesto upravo je u osvajanju "ničije zemlje" između subjekta i svijeta putem umjetnosti. Fochtovo određenje, naime, ne proturječi Hegelovom pomirenju prirode i duha. Focht ne želi umjetnosti poreći njenu spoznajnu funkciju. Njegova nadopuna sastoji se ipak u tome što se ne zadovoljava time, već započinje tamo gdje je Hegel završio, sa mogućnošću da se umjetnost izdigne iz mrtvačkog sanduka u koji gnoseološki pristup tako marljivo zakucava svoje čavle. U skladu s time Focht tvrdi: "... umjetnost, spoznavajući stvarnost rađa još i jednu drugu, ... stvara svijet umjetničkih djela, umjetnički realitet."⁴⁵

⁴⁴ Ivan Focht : Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti. Sarajevo, "Veselin Masleša", 1961. str. 157.

⁴⁵ Ibid. str. 160.

Metodološki protiv gnoseološkog pristupa umjetničkom djelu Focht najprije želi ispraviti nepravdu pristupa umjetnosti kao inferiorne spoznaje stvarnosti. U tu svrhu postulira specifičnost spoznaje putem umjetnosti naspram razuma i znanosti, njezino spoznavanje svijeta individualnih stvari, sposobnost da spozna i ono opće, te da spozna za razliku od znanosti pridaje realnost.⁴⁶ U konstitutivnoj analizi umjetničkog djela, o čemu će biti riječi kasnije, Focht jasno postavlja granicu između spoznajnog i ontološkog pristupa koja čini osnovu njegova neprihvatanja Hegelove teorije. Budući da je gnoseološki vid zainteresiran jedino za umjetnost kao vid istine (općeprihvaćene), on djelu pristupa jedino preko predmetno-prikazivačkog plana koji čini tek predvorje istine umjetničkog djela. Za razliku od njega, ontološki vid pristupa umjetničkom djelu kao biću, nalazeći u njemu mogućnosti koje u realnom svijetu nisu ostvarive.⁴⁷

Polaznu točku za nadopunu Hegelova sistema čini upravo prihvatanje spoznajne funkcije umjetnosti, ali i njezina nadogradnja u sasvim novu dimenziju koju čini ontološki pristup. Da bi isti bio omogućen nužno je priznavanje mogućnosti umjetničkog djela da spozna stvarnost (kao općeprihvaćeno realno), ali da istovremeno stvara i zasebnu stvarnost koja jedino putem djela može zadobiti modus postojećeg.

Focht polazi sa istog stajališta kao i Hegel i Kant prije njega. Duh treba popuniti prazan prostor između subjekta i objekta i omogućiti njihovo prožimanje. Odmak koji on čini sastoji se u etabliranju osjetilnog u savladavanju te prepreke. Pri tome Focht određuje stvarnost kao "spoznajnu participaciju na realnosti"⁴⁸ Time je rečeno da u vidokrug naše spoznaje dolazi tek fragment realnosti koju Focht određuje kao sveukupnost onoga što postoji. Umjetničko djelo svjetlost svoje spoznaje ne teži usmjeriti na pojam realnosti budući da ne pretendira dovesti do pojma sveukupnost ljudskog znanja. Područje umjetnosti predstavlja vidokrug stvarnosti kao podskup realnog svijeta koji ulazi u ljudski vidokrug, što je kategorija koja ovisi o čovjekovom shvaćanju. Djelo stoga nije opis znanja o postojećem svijetu već istina čije je postojanje uvjetovano komunikacijom između emitenta i recipijenta, te kao takva ne može govoriti o nečemu izvan djela budući da bi time ovisila o činjenicama vanumjetničkog svijeta.

⁴⁶ Usp. *ibid.* str. 159.

⁴⁷ Usp. Ivan Focht: *Uvod u estetiku*. Sarajevo, Svetlost, 1989. str. 82.

⁴⁸ Usp. *ibid.* str. 106.

Istina o kojoj Focht govori je autonomna i vezana uz univerzalnost samog umjetničkog djela. Nepremostivost jaza između istine i subjekta riješena je na način da prethodna ovisi o zakonitostima potonjeg, odnosno da subjekt bude u mogućnosti postavljati partikularnu istinu o nekom predmetu koja ga ne zahvaća u cjelini znanstvenog sistema, već otkiva predmet na način koji znanost nije u stanju učiniti; preko intuitivnog zrenja i emocija.

Fochtov stav *istina se ne susreće, već se otkriva*,⁴⁹ ilustrira ovdje izrečeno, priznajući da se do istine ne dolazi putem *ratia* već kroz emocije. Sadržajno, djelo posjeduje istinu koja je sasvim različita od istine koji iščitavamo iz njegove forme. Dok razumom spoznajemo jedno, osjećamo prisustvo nečeg drugog. Focht smatra da spoznajom pojmova putem intelekta dopiremo tek do mrtve materije. Pristup području života i duha omogućuje pak intuicija, budući da estetski akt uključuje suradnju racionalnog i iracionalnog.

"Estetski akt je stav u kojem čovjek čitavim svojim bićem prilazi svom predmetu."⁵⁰

Još jednom nailazimo na istu polaznu točku dvaju suprotstavljenih mišljenja. Kako je već navedeno, Hegel u prvom svesku *Predavanja iz estetike* određuje umjetničko nadahnuće kao mogućnost da se bez ostatka bude prisutan u nekom predmetu, odnosno, da se bude njime ispunjen. Oba autora priželjkuju osvajanje predmeta spoznaje i otkrivanje njegova zbiljskog sadržaja. Focht stoga ne negira spoznajnu funkciju umjetnosti, ali uz nju dodaje još tri odnosa spram djela koji se javljaju između stvaralaca i primalaca: ontološki, esteticistički i psihološki.⁵¹ Ipak, za razliku od Hegela, on traži specifičnost karaktera oba sudionika u estetskom procesu; primatelja i pošiljatelja, jednostavno objašnjavajući to činjenicom da treba posjedovati određeni senzibilitet za pristupanje estetskom fenomenu. Ključ problema leži ovdje u različitosti težnje da se spozna objektivna stvarnost ili da se pak pažnja usmjeri na djelo samo. Kako Focht ističe, dokle je pažnja emitenta i recipijenta usmjerena na predmetnost umjesto na djelo, tada krećemo sociološko-psihološko-gnoseološkim putem. Spoznajna funkcija umjetnosti nije sadržana u težnji da se putem umjetnosti spozna realnost, već da se pristupi estetskom predmetu, njemu približi, pri čemu se subjekt prepušta utjecaju tog predmeta, nastojeći isključiti sve njegove konotivne sadržaje (društvene, psihološke, reprezentativne), ostajući pri tome samo kod pitanja o prirodi samog umjetničkog djela.

⁴⁹ Ibid. str. 172.

⁵⁰ Ibid. str. 142.

⁵¹ Usp. ibid. str. 140.

Na taj način Focht se približava fenomenološkoj metodi, redukciji svega suvišnoga, u okviru pitanja o odnosu spram onoga što se promatra. Ontološki pristup umjetnosti određuje težnja da se apstrahira od povijesnog taloga koji prati umjetnička djela u njihovom nastojanju da izazovu sućut kod gledalaca, da prikažu društvene prilike u kojima je djelo nastalo, da progovore o autorovom psihološkom životu, ili da savršeno odraze određeni krajolik. Svemu navedenom nedostaje interes za način postojanja samog djela, za njegovu mogućnost da ostvari duhovne mogućnosti u materijalnom mediju.

Hegel također polazi od težnje da se uspostavi jedinstvo, ali ostaje kod jedinstva subjekta i objekta, za što, kako je navedeno, pronalazi adekvatnost razuma nasuprot intuicije, te ga usmjerava na postojeću realnost. Ontološki pristup u Fochtovoj teoriji svoju pozornost ne usmjerava na realnost, već na mogućnost. "Umjetnost je data kao mogućnost, a da bi postala stvarnost, potrebno je da postoji mogući primalac."⁵² Odbacujući spoznaju realnosti Focht je zainteresiran za spoznaju umjetničkog djela, rasvjetljavanje komunikacijskog lanca emitent – recipijent i načina uspostavljanja estetske vrijednosti "unutar" samog djela kao centralne kategorije koja omogućava njegovu distinkciju naspram realno postojećih stvari. U tom smislu on etablira estetski akt kao otkrivanje te vrijednosti, odnosno traženje puta koji nas vodi do autorove namjere da participira na ostvarivanju fragmenta mnoštva mogućnosti koje postoje idealno.

Umjetnički akt ne počiva na razumu, već na intuiciji. Ideja je to koju Focht dijelom preuzima od Bergsona koji tvrdi da dok su pojmovna spoznaja i intelekt koji povezuje pojmove dovoljni da se spozna mrtva materija, intuicija je prilagođena životu i duhu. U analogiji simbioze biljnog i životinjskog svijeta Bergson govori o upotpunjavanju inteligencije i instinkta. "Nema inteligencije u kojoj se ne otkriva natruha instinkta, nema prije svega instinkta koji ne bi bio okružen rubom inteligencije." i dalje "...postoje stvari koje je jedino inteligencija sposobna tražiti, ali koje, samim time, nikada neće naći. Te stvari našao je jedno instinkt, ali on ih nikada ne traži."⁵³

Kao i Bergson, Focht polazi od stava da inteligencija i intelekt surađuju u umjetničkom aktu. Pri tome ne traži primat intuicije nad razumom, kao bi se to moglo očekivati budući da zastupa stajalište suprotno racionalistima. Budući da znanost spoznaje objekte izvana,

⁵² Ibid. str. 121.

⁵³ Henri Bergson: Stvaralačka evolucija. Zagreb, HAZU, 1999., str. 57.

umjetnost djeluje iznutra na način da se poistovjećuje s njima. Na taj način umjetnik spoznaje bića time što otkriva principe i zakone njihova nastanka u samom djelu.

Bergsonovo tumačenje ovdje se ne razlikuje. Temeljni pojam kod oba autora je pojam života. Ako za mišljenje zadržavamo zadatak koji mu Hegel nameće; da bude organska cjelina onoga koji misli i onoga o čemu misli, odnosno jedinstvo duha koji se u mišljenju vraća sam sebi, tada problem racionalističkog pristupa nastaje u trenutku kada se razum treba primijeniti za razumijevanje života, odnosno duha. Vjera u razum nije sasvim odbačena. Naprotiv, razum je partner u spoznaji. Focht dopušta određivanje područja kojima razum može parirati, pod uvjetom da dopusti intuiciji primat u spoznavanju onog što mu je nedohvativo. Po svojoj prirodi određena kategorijama i pravilnošću, inteligencija nailazi na problem suočena sa shvaćanjem stvari što pred njome nastupaju organski.

Ipak, funkcija razuma u stvaranju i općenito u duhovnom životu čovjeka zadržava svoju neospornu važnost koja se sastoji u poticanju na postavljanje pitanja i njihovo rješavanje. Time razum čini bazu za svaki intelektualni rad, a umjetnost se ne isključuje iz zone racionalnog budući da je svjesna trivijalnosti pukog senzornog stimuliranja i potrebe misaone refleksije spram svijeta. Otpor koji pak razum nailazi u odnosu spram pojma života, koji ne potpada pod kategorije racionalnog mišljenja, nalaže mu da upotrijebi prikladnije oružje. Time intuitivno djelovanje opravdava svoje postojanje u estetskom aktu, jedinstvu racionalnog i iracionalnog. U tom jedinstvu, budući da operira složenim i nepredvidivim odnosima među stvarima, granice između razuma i intuicije postaju fluidne i sekundarne. "Ako se estetski akt uopće može svesti na jednu sposobnost, onda se ona svakako sastoji u jednoj konstituciji koja prevazilazi naše distinkcije na racionalno i iracionalno."⁵⁴

S druge strane, Bergson ističe sposobnost koja postoji pored normalnog opažaja, nazivajući je estetičkom sposobnošću kao "ono što umjetnik stremi uhvatiti smještajući se u unutrašnjost predmeta nekom vrstom simpatije, obarajući naporom intuicije prepreku koju prostor predstavlja između njega i modela."⁵⁵ Za Bergsona dvojstvo svijesti proizlazi iz dvostrukog oblika zbilje koja je preslika čovjekova unutarnjeg dvojstva razuma i osjećaja. Za postizanje cjelovitog spektra spoznaje nužno je usuglasiti čovjekovu unutarnju prirodu sa izvanjskom

⁵⁴ Ivan Focht: Uvod u estetiku. Sarajevo, Svjetlost, 1989., str. 144.

⁵⁵ Henri Bergson: Stvaralačka evolucija. Zagreb, HAZU, 1999. str 71.

organizacijom života kako bismo nadišli zablude racionalističkih ili idealističkih redukcija spoznaje.

Dok Focht estetski akt smatra suradnjom racionalnog i iracionalnog, Benedetto Croce pripada autorima koji intuiciju određuju nezavisnom od funkcija razuma. Umjetnost kako je on shvaća sastoji se od čiste intuicije koja je po svojoj biti liričnost. U eseju *Čista intuicija i lirski karakter umjetnosti* on utvrđuje postojanje samo jedne stvarnosti, kako za umjetnika, tako i za čovjeka općenito. Ta stvarnost sastoji se samo od *osjećaja i htjenja i predstava o misli*. Drugim riječima, djelokrug našeg postojanja i djelovanja premješten je u područje duhovnosti kao jedine stvarnosti, pri čemu se umjetnosti shvaća kao konstruiranje vlastitog objekta.⁵⁶ Za Crocea vrijedi kao i za Kierkegaarda; estetski egzistirati, to znači postojati po umjetnosti i zbog umjetnosti. Prevođenje iz ništa u nešto ovisi o oplemenjivanju stvarnosti ljudskim duhom. Na tome tragu i Focht postulira svoju tvrdnju o jednoj stvarnosti i mogućnosti mnoštva svjetova sa drugim zakonitostima i pojavama. Ovdje je bitno utvrditi razloge Croceova postuliranja intuicije kao gradivne materije stvarnosti koja poznato iznova pred nama postavlja. "Umjetnost, kao što stvara prve predstave i time otvara život saznanju, tako neprestano osvježava pred našim duhom aspekt stvari koje je misao podvrgla refleksiji a intelekt apstrakciji i tako čini da neprestano iznova postajemo pjesnici."⁵⁷

Ako umjetnost shvaćamo kao čistu intuiciju, kao što je to slučaj s Croceom, postavlja se pitanje mogućnosti isključenja intelekta iz tog sustava, budući da to nije slučaj s Fochtovom i Bergsonovom teorijom. Namjera je ovdje razgraničiti umjetnost od filozofije pri čemu se pitanja bavi spekulacijama o prvoj. "Umjetnost koja bi zavisila o moralu, ugodi i filozofiji, ne bi dakle bila umjetnost, nego moral, ugoda ili filozofija."⁵⁸ Distinkcija naspram intelekta nužna je da bi se umjetnosti osigurala autonomija pa time i ispunio uvjet koji joj Focht zadaje; da bude različita od svega ostaloga što postoji. Croceov glavni argument predstavlja razgraničenje estetskog od logičkog, odnosno nezavisnost umjetničke istine od znanstvene. Drugi stav koji je za njega bitan govori da je intuiciji nepotreban razum da bi se izrazila budući da je po svojoj prirodi i sama izraz.

⁵⁶ Usp. u vezi s time Fochtovo određenje istine umjetnosti kao one koja se stvara a ne zatiče u djelu Moderna umjetnost kao ontološki problem. Na djelu je isto poimanje umjetnosti kao stvaranja onoga što još ne postoji, u analogiji sa stvaranjem duhovnog svijeta kao produkta umjetničkog djelovanja.

⁵⁷ Benedetto Croce: Čista intuicija i lirski karakter umjetnosti. u *Književna kritika kao filozofija*, Vladan Desnica (izbor), Zagreb, Prosvjeta, 2004. str. 15.

⁵⁸ Benedetto Croce: Brevijar estetike. Zagreb, Naklada Ljevak, 2003., str. 80.

Croce svoj fokus usmjeruje na proučavanje estetskog akta što ga čini na drugoj liniji mišljenja od Fochta, budući da se potonji interesira za fenomen estetskog predmeta. Oba autora slažu se doduše po pitanju nezavisnosti umjetničke istine od znanstvene. Razilaženje pak proizlazi iz Croceove gnoseološke pozicije nasuprot Fochtova ontologizma.

Pišući predgovor Croceovoj estetici Focht ističe: "Mi smo protiv Croceove težnje za izgradnjom autonomne estetike, jer je ona nemoguća."⁵⁹ Razlog tome upravo je Fochtovo ontološko poimanje umjetničkog djela, odnosno, njegovo shvaćanje po kojem da bismo mogli raspravljati o fenomenu umjetničkog moramo pretpostaviti disciplinu koja će se pitati o onome tko raspravlja, pretpostaviti da postoji svjesno biće i zakonitosti vezane uz njega i predmet njegove spoznaje. Tako estetika po njemu nije autonomna u odnosu na gnoseologiju i ontologiju. Naprotiv, on ističe isprepletenost područja omeđenog ovom trijadom govoreći o *ontologiji gnoseologije, ontologiji estetike i gnoseologiji estetike*. Budući da "i mi rado govorimo o autonomnoj estetici, ali pod tim mislimo na slobodu od eksternih utjecaja i presija, a ne na slobodu od njenog bića i njene spoznaje"⁶⁰

Zaključno, Focht ne prihvaća potpunu neovisnost instinkta od intelekta, te za razliku od Crocea, razlikuje intuitivnu spoznaju i traženje izraza te spoznaje u formi samog djela, te na taj način čini odmak od shvaćanja umjetnosti kao vida spoznaje.

Focht umjetnosti pristupa fenomenološki, apstrahiranjem od svih subjektivnih i povijesnih sudova u nastojanju da predmet sam za sebe progovori. Njemu pak dijametralno suprotan, Hegel djeluje na Crocea u njegovom opredjeljenju za spoznajnu funkciju umjetnosti. Focht ističe u navedenom predgovoru da je Croce bio u pravu govoreći o singularnosti i neponovljivosti umjetničkog djela, propustivši nažalost da ga to odvede dalje, u shvaćanje da ove karakteristike konstruiraju jedno neponovljivo biće. Upravo u tome leže korijeni Fochtova neprihvatanja autonomije estetike i intuicije. Budući da Croce nije uspio utemeljiti estetiku u samoj sebi, ostaje nužnost da se zauzme odgovarajući stav naspram nje, kao što je već istaknuo, ona ne može opstojati *u zraku* budući da svaki odnos, (u čemu Focht citira Marxa) je ujedno i spoznajno savladavanje predmetnosti. Činjenicom da pitamo o umjetnosti moramo zauzeti stav naspram nje, a budući da Croce sve što je estetsko nalazi u stvaralačkom činu, on zanemaruje proučavanje fenomena umjetničkog djela.

⁵⁹ Ibid. str. VIII.

⁶⁰ Ibid. str. VIII.

Učenje o intuiciji kao spoznavanju i preobražavanju objekata ostaje ipak vrlo živo u Fochtovoj koncepciji. Na mnogo mjesta on će braniti istinu umjetničkog djela nasuprot znanstvene istine, kao i sagledavanje fenomena intuitivno, putem zrenja suština. Ipak, neodvojiva od filozofije, njegova misao ne dopušta Croceovo nastojanje da estetiku učini autonomnom.

"Svako je istinsko umjetničko stvaranje čista intuicija, ali samo pod uvjetom da je čista lirika."⁶¹ Ova Croceova odredba teži onome što intelektualna spoznaja ne ostvaruje; nevinosti spoznaje koja oslobođena složenih logičkih odnosa postiže jedinstvo individue i cjeline koji zajednički ostvaruju udio jedni u drugome. Kozmos duhovnog stvaranja za Crocea proizlazi iz intuitivnog poriva stvaratelja u kojemu se ogleda "sva drama stvarnosti što se neprestano rađa i raste iz sebe same, trpeći i radujući se."⁶² Time se zapravo omogućuje konstitucija svijeta iz pojedinačnog, spoznajnog subjekta koji dobiva primat univerzalnog, općeg, ne na temelju misaone spekulacije, već oslobađanjem intimnog, iskrenog umjetničkog prikaza realnosti. Na jelu jest težnja da se dopusti umjetničkom porivu da stvara vlastite svjetove, koji imaju pravo zvati se realnima, odnosno postojati ravnopravno onome što nazivamo realnim.

Iako po teorijskom uvjerenju nesklon gnoseološkom tumačenju koje predbacuje Croceu, Focht ne može zaniijekati istu namjeru koju putem umjetničkog djela spušta u sferu realnog; duhovni impuls koji garantira postojanje nove individualne i neponovljive ontološke jedinice. Time Focht pomiruje spoznajni aspekt Croceova pristupa sa etabliranjem osjećajnog u realno.

U izdanju *Politike*, 14. lipnja 1980., Focht piše: "Ne odumire umjetnost zato što *više ne predstavlja adekvatnu formu duhu*, nego što u čovjeku odumire duh."⁶³

Ovo dovodi do naizgled kontradiktornog mjesta u Fochtovoj teoriji. Iako tvrdi da je Hegel bio u krivu proglašavajući kraj umjetnosti on radi istu stvar; tvrdi da umjetnost odumire zato što u čovjeku umire ljudski duh. Međutim, dalje u tekstu on će dodati: "Umjetnost je samo na Zemlji zaboravljena".

Radi se zapravo o dvije različite smrti. Kod Hegela umjetnost umire od vlastite bolesti koja ju izjeda jer nije više u stanju biti izraz duha. Kod Fochta pak umjetnost nije slaba naspram potreba duha. Dapače, jedino je ona u stanju materijalizirati duh iz sfere idealnog. U čemu je

⁶¹ Benedetto Croce: Brevijar estetike. Zagreb, Naklada Ljevak, 2003. str. 136.

⁶² Ibid. str. 137.

⁶³ Ivan Focht: *Hegel i kraj umjetnosti*, u *Politika*, 14. svibnja 1980.

onda njezina nemoć i smrt? Odgovor glasi; u nemoći epohe koja postaje vrijeme odbacivanja duha, vrijeme sažetaka, podilaženja ukusu malograđanina, vrijeme koje umjetnost ne svodi na ništa drugo nego puko sredstvo za komunikaciju.

Ne radi se dakle o posustajanju umjetnosti pred potrebama duha, već o zatiranju duha sâmog i umjetnosti kao sredstva za njegovu realizaciju. Na više mjesta u svojim djelima Focht će ustvrditi da ljudi više nemaju potrebe za duhom, da je duh prognan iz ljudskog svijeta.⁶⁴ Na taj način on, govoreći o umjetnosti, ne govori o realnom svijetu. Umjetnost je iz realnog svijeta prognana u sferu idealnog. Zadatak čovjeka kao umjetnika jest vratiti je iz te sfere.

Na djelu je propast duha koji se zatire suvremenim životom u kojoj umjetnost nije " stvar po sebi, već roba za nas".⁶⁵ Svijet u kojem propada duh uvjetuje ne samo izgon umjetnosti, već izgon čovjeka. "Čovjek kao čovjek egzistira zasada samo na umjetan način – u umjetnosti."⁶⁶

Ovim citatom stvorena je polazna točka Fochtove teorije. Zatečeno stanje u kojemu se nalazimo i u kojem polako nestaju uvjeti humanog postojanja. Realizacija humanog mora se stoga dogoditi na umjetan način. Humano postaje ekvivalent mogućnosti koje su realno zanemarene zbog nečeg što bismo mogli nazvati situacijom čovječanstva. Budući pak da humano ne može samo idealno postojati, kao težnja ili mogućnost, ono potrebuje medij materijalnosti da postane dijelom realnog svijeta. U tome se sastoji dualizam Fochtova pogleda na sudbinu umjetnosti u suvremeno doba. Braneci je od Hegelova kraja on vodi bitku s odumiranjem duha. Dok za Hegela umjetnost gubi svoju moć naspram neupitne moći duha koji je nadživljuje, kod Fochta duh gubi bitku ali ostaje vjera u njegovo ponovno vraćanje kroz medij umjetnosti. Time govoreći o kraju on ne baca ručnik u ring, već vjeruje u realizaciju humanog na umjetan način.

Argument o prisutnosti umjetničkih djela kroz institucije kulture; muzeje, koncertne dvorane, kazališta i slično, Focht odbacuje navodeći da se svode na konzumaciju umjetnosti. Konzumacija ne obuhvaća samo područje umjetnosti, već je simbol duha vremena koje teži što većoj količini senzornih utisaka što rezultira padom kvalitete doživljenog. Problem krize vremena je u površnom pristupu umjetničkim djelima zbog kojeg se gledatelj zadovoljava sa osnovnom porukom, općeprihvaćenim stavom o nekom djelu i odustaje od uspostavljanja

⁶⁴ Usp. Ivan Focht: Uvod u estetiku. str. 210. i dalje

⁶⁵ Usp. Ivan Focht: *Hegel i kraj umjetnosti*, u Politika, 14. svibnja 1980.

⁶⁶ Ivan Focht: Uvod u estetiku, str. 211.

duhovne dubine koju svaka kontemplacija nad umjetnošću zahtijeva. Drugim riječima, potrošačko društvo nema vremena, ni truda koji zahtijeva poduhvat materijalizacije ljudskog duha. Stoga se javlja pad umjetničkog stvaranja, ali i istinske recepcije djela.

Ponovno se javlja podudarnost sa Hegelovom teorijom. Naime, u *Predavanjima iz estetike* Hegel izriče da uzrok napuštanja duha u umjetnosti leži u specifičnosti vremena, koje za razliku od prethodnih epoha traži nove načine za manifestiranje duha. Vrijeme koje se promijenilo više ne odgovara potrebama duha. Kao i kod Hegela suvremena situacija u Fochtovoj misli polazi od karakteristika epohe koja odbacuje umjetnost, odnosno istinsku umjetnost nasuprot njene puke produkcije. I dok je za Hegela umjetnost odbačena zbog njene nemogućnosti da bude više odraz duha, kod Fochta uzrok njene propasti leži u propadanju duha sâmog. U oba slučaja umjetnost odumire zbog zakonitosti epohe. U prvom slučaju epoha dalje traži podesnije načine da nastavi bavljenje duhom u vidu misaone refleksije, dok u potonjem epoha odustaje od duha sâmog.

Umjetnost i duh stoje kod dvaju suprotstavljenih autora na suprotnim stranama jednadžbe koja ima jednak rezultat; propast umjetnosti. U jednom slučaju propast je konačna, ne u smislu nestajanja umjetnosti sa lica zemlje, već u smislu kraja njezine veze s područjem ljudskog duha. Kod drugog pak, kraj umjetnosti samo je privremen, on postoji tek kao prijetnja da ugasne cijelo područje duha i time i umjetnost kao njegov izraz. Taj kraj za Fochta još nije nastupio budući da on priznaje da umjetničko stvaranje još uvijek postoji. U protivnom bi bio uzaludan i cijeli pokušaj da se umjetnosti priđe sa ontološkog stajališta u pokušaju da se odredi njezin nedjeljivi ostatak. Umjetničkih djela je uvijek bilo malo, on ističe, ali ostaje njihovo svojstvo da otvaraju mogućnosti unutar stvarnosti. U eseju *Moderna umjetnost kao ontološki problem* naglašena je mogućnost postojanja bezbroj svjetova sa drugim zakonima i pojavama. Fochtov kasniji esej *Hegel i kraj umjetnosti* ističe da umjetnost nije nikad objektivno ni postojala. Njeno područje je, kao što ćemo kasnije vidjeti, tajna. Jedino što je može stoga ugroziti je negiranje mogućnosti postojanja tajni u svijetu koji je sve spoznao.

Zaključno, problem suprotstavljenosti Hegelova i Fochtova mišljenja ogleda se u pitanju može li umjetnost služiti i dalje kao objava istine, odnosno izraz opće, zajedničke ideje. Od velike je važnosti pitanje postojanja opće istine. Hegel, budući da vjeruje u njeno postojanje do kojeg se dolazi u aktu vraćanja duha samome sebi u procesu mišljenja, odbacuje

mogućnost dosezanja istine senzorno, posredstvom umjetnosti. Ako je istina opća i vrijedi za apsolutni duh koji je spoznaje ujedno spoznavajući sebe, tada osjetilnost i dalje može usavršavati svoje tehnike prikaza onog oku-ugodnog ali time ne dopire do razine svijesti koju postiže racionalno mišljenje. Nakon Hegela teško je vjerovati u moć razuma kao sredstvo pounutarnjenja svijeta, budući da hladna znanost utemeljena na dominaciji razuma i humanizam filozofije ubiru bitno različite putove. Na potonjoj liniji mišljenja nalazi se i teorija Ivana Fochta, utemeljena na postulatu jedne stvarnosti a mnoštva mogućnosti. U tom ključu nije moguće više govoriti o postojanju opće zajedničke ideje, budući da te ideje naprosto nema. Njeno postojanje ukinuto je postavljanjem mogućnosti participacije na realnosti.⁶⁷ Mogućnosti Hegelova apsolutnog duha ostaju otvorene u vidu zahvaćanja stvarnosti. Ono što se za Fochta mijenja su mogućnosti ostvarenja duha. Apsolutno biva zamijenjeno ljudskim. U Hegelovom smislu umjetnost je umrla jer ne može biti izraz opće, zajedničke ideje (budući da te ideje nema). Ipak, umjetnost gradi privatne svjetove i ostaje oblik ljudskog, umjesto apsolutnog duha. Kad prestaje biti kult i religiozna osjećajnost umjetnost se za Hegela ukida u racionalnoj filozofiji. Ključ preživljavanja umjetnosti je u njezinom stavljanja uz bok filozofiji. Umjesto ukidanja valja zadržati mogućnost odnosa spram svijeta kao onu koja će na umjetan način kompenzirati tragičan izgon ljudskog duha iz svijeta. "Umjetno biće umjetnosti je jedino mogući korelat umjetnom i neprirodnom životu u kapitalističkom i tehnološkom svijetu."⁶⁸

⁶⁷ Termin Maxa Bensea, označava modus postojanja umjetničkog djela u vidu jedne stvarnosti koja je vezana uz drugu, bez nje ne može postojati ali sama nije ta stvarnost, budući da iz nje transcendirira i gradi svoju stvarnost.

⁶⁸ Ivan Focht: Istina i biće umjetnosti. Sarajevo, Svjetlost, 1959. str. 134.

6. DJELO KAO MATERIJALIZACIJA LJUDSKOG DUHA: KONSTITUTIVNA I MODALNA ANALIZA

6. 1. KONSTITUTIVNA ANALIZA

Početno pitanje ontološkog pristupa, kako već rečeno, glasi što jest umjetničko djelo, što jest njegova specifičnost u odnosu na sve druge postojeće stvari. U proučavanju estetskog fenomena kao jedinstva estetskog akta i predmeta Focht će potonjemu posvetiti najviše pozornosti određujući ga kao *umjetničko biće*. Da bi bilo moguće odgovoriti na pitanje o njegovoj ontološkoj univerzalnosti nužno je pribjeći dvama analizama. Prva postavlja pitanje o strukturi umjetničkog djela, dok je temeljni problem modalne analize utvrditi način njegova postojanja.

Misao Ivana Fochta o slojevitoj strukturi umjetničkog djela donosi preispitivanje teorije Romana Ingardena i Nicolaia Hartmanna, poglavito Hartmannova smještanja duhovnosti u predmetno-prikazivački plan i određenja irealne prirode slojeva djela. U nadogradnji navedenih teorija Focht uvodi treći plan umjetničkog djela koji sadrži svijet samog djela, odnosno umjetnika koji je iskoristio prikazani svijet da bi izložio svoj vlastiti.

Osnovna Fochtova misao glasi; djelo je realizacija humanog i uvođenje istine u stvarnost. Fochtova pozicija time ostaje fenomenološka; razum i intelekt usmjereni su na utvrđivanje jedne istine i dopiru tek do mrtve materije. Nasuprot tome, život i duh ogledaju se samo u intuiciji, te dopiru do nas kroz medij umjetničkog koje otkriva istinu o stvarima na način da je proizvodi. Sukladno tome, Focht svoje istraživanje usmjeruje na estetski predmet, želeći prije svega odgovoriti na pitanje što čini specifičnost njegova postojanja naspram svega ostalog što postoji.

"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."⁶⁹

Pri tome valja dokazati mogućnost dvostrukog postojanja djela. Naime, ono postoji na dodirivanju realne i irealne sfere, vezano uz materiju ostvaruje senzorno utvrđeni oblik, dok

⁶⁹ Ivan Focht: Moderna umetnost kao ontološki problem. Beograd, Institut društvenih nauka, 1965., str. 80.

na temelju duhovnog sadržaja egzistira na području irealnog. Tako Focht određuje fenomen muzičkog kao pretvaranja duha u biće putem tonova.⁷⁰

Ipak, da bismo mogli sagledati Fochtovu poziciju valja rekonstruirati fenomenološki postupak prilaženja djelu do njegova nedjeljivog ostatka kako bi se *omogućilo predmetu da se pred našim duhovnim očima ocrta i razotkrije*.

Ako ontologija umjetnosti nastupa kao potraga za objektivno datim svojstvima umjetničkog djela, koji postoje ugrađeni u materiju, tada je primarni zadatak istražiti strukturu i način postojanja djela, odnosno ukazati na njegovu slojevitou strukturu u kojem ono umjetničko obitava. U tom smislu Hegelov prikazani pristup nastupa kao irelevantan budući da estetskom fenomenu pristupa u okviru mogućnosti spoznaje, zanemarujući time mogućnost umjetničkog djela kao posebnog poretka znakova koji omogućuje potpuno novu stvarnost. Foch smatra da je za spoznaju stvarnosti znanost mnogo podesnija od umjetnosti.

Umjetničko djelo nije idejno postojeće kao što je slučaj kod Platona, već je po svom modalitetu i ono samo realno, odnosno, ono to postaje onda kada se duh u njemu uspio objektivirati. Valja naglasiti da realnost umjetničkog ne potiče iz realnosti njegova sadržaja, već iz njegove vlastite strukture. Jedini put do otključavanja te tajne Focht nalazi u analizi slojeva djela u kojem dolazimo do činjenice o neposrednom postojanju djela.

"Kad bi nam pošlo za rukom da uhvatimo i fiksiramo onaj skok, onaj prelaz iz Nebića u Biće, otkrili bismo tajnu umjetnosti."⁷¹

Ono što je istinski vrijedno ne postoji u materiji djela, što je ujedno predmet Fochtove rasprave spram Hartmannova određenja slojeva umjetničkog. Temelj umjetničkog jest duhovni svijet samog umjetničkog djela. Tako djelo ne postoji činjenicom da smo ga objesili na zid u nekoj galeriji. Ono postoji tek kao realizacija duha, u relaciji određenoj autorovom intencijom i recipijentovim pokušajem participiranja na duhovnom svijetu koji se putem djela materijalizira.

"... umjetnost posjeduje i tu sposobnost da ostvaruje mogućnosti koje bi bez nje ostale u sferi idealnog. Time umjetnost vrši jednu ontološku funkciju, stvaralačku, poetičku, i ne ovisi o

⁷⁰ Usp. Ivan Focht: Uvod u estetiku. Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972., str. 58.

⁷¹ Ibid. str. 54.

tome da u stvarnosti nađe kakav zgodan primjer, već iz mašte ispreda mogućnosti, i pridajući im realno ruho, materijalni oblik, pretvara ih u stvarnost."⁷²

Promjena u odnosu na hegelijansku struju, u kojoj estetski fenomen nastupa kao napredak u spoznaji, nije u pitanju odnosa djela kao irealne tvorevine nasuprot realno postojeće stvarnosti koju prva odražava i u tome je više ili manje uspješna. Djelo po samoj svojoj prirodi jest realno i nema govora o postojanju realnosti drugog reda. "Umjetnost ne stoji vis a' vis stvarnosti tako da bi je mogla hladno prikazivati, već je pored stvarnosti pa se sama stvarnost kroz nju očituje."⁷³

Umjesto degradiranog odnosa umjetnost sa stvarnošću izgrađuje partnerstvo, te stječe dignitet materijalizacije onog idejnog uopće, zahvaljujući kojem dobiva modalitet stvarnosti.

Fochtova pozicija sadrži u sebi značajke romantičarske poetike o nužnosti poetizacije svijeta pounutarnjenjem osjetilnosti. Ukoliko je predmetni svijet besmislen i hladan, te time lišen duha, tada je zadatak umjetnosti da vrati duh njegovo materijalno postojanje.

" ... posvemašnjem nihilizmu se još jedino suprotstavlja stvaralački nagon, i on se pred ništavilom ne samo afirmira, nego i krajnje ojačava."⁷⁴

Fochtova koncepcija *estetskog opravdanja svijeta* sastoji se u suprotstavljanju stvaralačkog nagona općoj sili industrijalizacije koja, pored svijeta materijalnog, zahvaća i sferu umjetnosti. Njegova pozicija odgovara Nietzscheovom stavu spram revalorizacije svih vrijednosti, bezvrijednosti kategorija svrhe, jedinstva i bitka. Istine koje su u proteklim vjekovima odražavale čovjekov napor da svijetu utisne smisao ostaju "lažno projiciranje u bivstvo stvari".⁷⁵ Pozicija je to koju zastupa i Adorno kada navodi da " u organiziranom i u totalitet utjeranom građanskom društvu leži duhovni potencijal drugog društva samo u onome što građanskom društvu nije nalik."⁷⁶ Za Adorna smrt umjetnosti nije realizirana tako dugo dokle svijet ide u smjeru svoje lažne istine, budući da to povlači za sobom zauzimanje

⁷² Ontološki gledano, djelo je samodostatno i time se dovodi u kontradikciju Fochtovo učenje o trijadi odnosa umjetnik-djelo-gledatelj. U svojoj odredbi o egzistencijalnoj samostalnosti F. djelu određuje zasebni vid stvarnosti koji primarno postoji idealno, te za realno postojanje traži intervenciju umjetnika koji provodi idealni bitak u realni medij, odnosno, ono postaje realno onda kada se duh u njemu uspio objektivirati.

Usp. Moderna umjetnost kao ontološki problem, Beograd, Institut društvenih nauka, 1965., str. 18

⁷³ Ivan Focht: Tajna umjetnosti. Zagreb, Školska knjiga, 1976., str. 146.

⁷⁴ Ivan Focht: Moderna umjetnost kao ontološki problem. Beograd, Institut društvenih nauka, 1965., str. 65.

⁷⁵ Friedrich Nietzsche: Volja za moć ; Slučaj Wagner. Zagreb, Naklada Ljevak, 2006., str. 19.

⁷⁶ Usp. Theodor W. Adorno: Filozofija nove muzike, Beograd, Nolit, 1968., str. 54.

suprotne pozicije od strane umjetnosti. On umjetnost određuje kao tamu, za razliku od svjetlosti koja reprezentira napredak. Njezina bitna uloga sastoji se u razobličavanju onog svijetlog i svjesnog (što Adorno uspoređuje s svjetlom neonskih reklama), rađajući tminu koja općeprisutni princip racionalizacije i konformizma. Kao i Nietzsche, koji uzrok nihilizmu nalazi u vjeri u kategorije razuma, Adorno pretpostavlja umjetnost kao protutežu koja je u stanju da prikaže otuđenost društvenih odnosa te da ga na taj način dovede do svijesti, ne zauzimajući nužno stav spram svijeta u kojem se ljudi tretiraju kao stvari.

Na tragu Adrona Focht utočište duha nalazi u sferi umjetnosti. U članku *Ukus malograđanina*, navodi "malograđanstvo, to je uglavnom čovječanstvo." Ono izvire iz prirode ljudi, iz njihova biološkog sustava. Ovo se dešava jer ljudi po prirodi teže ugodi i onome što je korisno. Naizgled, malograđanin se oduševljava i umjetnošću koja time postaje predmet obožavanja i čini kult posjedovanja umjetničkih djela kao oznaku društvenog statusa. Ipak, ono što suvremeni svijet potrošačke kulture zanima jest prvenstveno umjetnička produkcija. Pod time se misle djela koje epitet umjetničkog nose ponajprije zbog općeg konsenzusa, jer pripadaju protokolu umjetničke proizvodnje koji nalaže da se prema njima valja nositi s obožavanjem. Tako se u književnosti cijeni priča, radost ili tuga drugih ljudi, dok se u muzici teži harmonija tonova. Na cijeni su lako probavljiva djela koja ne traže veliki napor u susretu s gledateljem ili čitateljem, budući da je ugoda primat i osnovna potreba malograđanina. Istinska umjetnost je teška, dosadna, netolerantna – ona naprosto publiku ubija.

Paradoks suvremenog društva očituje se u oduševljenju umjetnošću i istovremenim odbacivanjem umjetničkih vrijednosti u smislu onog što iziskuje istinski napor i vrijedno je naziva umjetničkog. Istinsko djelo, smatra Focht, mora sadržavati napor stvaranja koji pretpostavlja i napor u prilaženju djelu, kao i poznavanje uvjeta u kojima valja djelo *čitati*. Puki sadržaj nedovoljan je da bismo mogli o tome govoriti. Stoga je ono što će Focht nazvati *tajnom umjetnosti* sadržano u formi djela. Ipak, taj je pojam opterećen mnoštvom sadržaja i načina tumačenja. Put koji vodi do određenja tajne umjetnosti nalaže njihovo preispitivanje.

Ukusu malograđanina, kao simptomu suvremene situacije, upravo forma predstavlja problem pristupa djelu. U svom usmjerenju na sadržaj on nema interes za promatranje odnosa elemenata djela. *Zadržavamo samo imena* kaže poznati citat Umberta Eca. Tako smo u suvremenoj situaciji suočeni tek s imenom umjetnosti, dok je pristup djelu označen težinom probijanja iza predmeta koji ga prezentira. U svom pokušaju da odredi značenje termina

forma Focht navodi nekoliko desetaka njezinih mogućih značenja.⁷⁷ "Tek forma može uspostaviti onaj ontički dodir između subjekta i estetskog predmeta."⁷⁸

Pojam forme predstavlja centralno mjesto u Fochtovoj estetskoj misli. U njega je smještena sama bit djela i obavijena velom tajne. Focht nije deducirao bit djela do čvrste definicije, već je došavši do potrebe njegova određenja zadržao pojam tajne, čim sama bit djela ostaje pod oznakom neodredivog. Iz mnoštva prije spomenutih odredba riječi forma valja izdvojiti njeno značenje u vidu odnosa svih dijelova. Ono što je sadržajno određeno kao niz događaja te sukladno tome ima svrhu u prikazivanju nečega, predstavlja gnoseološki pristup djelu o čemu je bilo riječi. Ontologija je vezana primarno uz formu, kao onome *kako* djelo nešto prikazuje nasuprot *što* prikazuje.

Ovdje valja istaknuti posebnost značenja riječi forma u vidu objektivnog kvaliteta odnosno *forme u Herbartovom smislu*. Njezina specifičnost je u tome što objektivno pripada stvarima po sebi. Drugim riječima, ona objektivno postoji u relacijama svih elemenata djela kao neodvojiv dio djela, nasuprot Kantova određenja estetskog kao elementa koji u djelo unosi gledatelj mrežom vlastitih perceptivnih sposobnosti. Da bismo djelu pristupali ako zasebnom biću tada je prva pretpostavka da mu priznamo mogućnost zasebnog postojanja. Focht ističe "bez herbartovske forma djelo nema estetsku vrijednost, što ujedno znači da nije ni umjetničko, iako je možda veliko po nečemu drugom, kao, recimo, po formi kao izrazu sadržaja."⁷⁹

Na tragu ovakvog shvaćanja Focht govori o postojanju transcendentalne forme koja je ono što postoji iza boja, iza tonova i riječi. Za razliku od sadržaja koji pripada spoznajnoj strani umjetničkog djela, forma u transcendentalnom smislu traži njegovu osnovu u razlici spram *fizikalnog plana*, gdje traži postojanje duhovne dimenzije na način da ona bude ništa manje stvarna, odnosno da garantira postojanje duhovnog kao njegovu transformaciju iz sfere idealnog u sferu materijalnog, kroz medij umjetničkog djela. Zadatak ontologije umjetnosti predstavlja pokušaj odgovora na pitanje o izvorima formâ koje se javljaju u umjetničkom djelu. U tom smislu, da bismo mogli utvrditi ontološki karakter nekog djela potrebno je odrediti način po kojem se duh objavljuje u materiji tog djela.

⁷⁷ Usp. Ivan Focht: *Tajna umjetnosti*. Zagreb, Školska knjiga, 1976., str. 40. i dalje

⁷⁸ Ivan Focht: *Uvod u estetiku*, Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972., str. 58.

⁷⁹ Ivan Focht: "*Forma*" i *forme*, u *Treći program Radio Beograda*, br. 18, ljeto, 1975. str. 356.

Ključ za njegovo otkrivanje leži u formi djela. "No tajnu umjetnosti nećemo ni tada do kraj objasniti sve dok ne otkrijemo onaj mehanizam po kojem se duh u umjetnosti – za razliku od svih drugih njegovih manifestacija – direktno objavljuje u materiji djela."⁸⁰

Osnovna distinkcija unutar umjetničkog djela za Fochta predstavlja postavljanje prednjeg i pozadinskog plana. Za razliku od Hartmannova i Ingardenova shvaćanja, razlika unutar djela nije u poimanju odnosa realno – irealno, već u odnosu onog neposrednog i posredno danog, jer "...sve što u umjetničkom djelu nije objektno nije ni estetično, i obratno, sve što je estetično ujedno je i objektno."⁸¹ Da bi umjetnost mogla govoriti o stvarnosti ona mora i sama postojati, mora polagati pravo i mogućnost da postoji na specifičan način i da unutar toga objektivira ljudski duh.

Činjenica da je duh ušao u materiju je ono što omogućuje razlikovanje umjetnosti kao specifičnog poretka znakova koji inače nema svoju svrhu, budući da, kao što je Hegel utvrdio, znakovi mnogo bolje i lakše prenose značenja kroz znanost, u boljem i čistijem vidu. Obogaćivanje svijeta kroz umjetnost nije, kao što je bilo rečeno, u spoznavanju postojećeg, već u postavljanju mogućeg. Poredak znakova stoga je bitno drugačiji, ono što je od važnosti nije u prikazanim stvarima i tematici, već u sloju koji se nalazi iza prikazanog. Na tragu Bergsona Focht vjeruje u *mogućnost prekoračenje prirodnih granica riječi*.⁸² Predmetni plan sadrži upute kako se probiti do onog transcendentnog. Sve oznake o nekom predmetu (koje obuhvaćaju niz od mrlja boja do idejnog uopće) govore samo o predmetu prikazivanja, dok zanemaruju ono duhovno kao opće u kojemu se ogleda ontološka posebnost djela.

Napor koji Focht čini predstavlja pokušaj da se umjetničko djelo postavi u razlici spram materijalnog predmeta, kao autonomni duhovni svijet. Mogućnosti djela kao specifičnog svijeta ne iscrpljuju se u formi kao univerzalnom odnosu svih elemenata. Forma čini osnovu za postavljanje svijeta djela, ali nije dovoljna za materijalizaciju duha. Drugim riječima, forma je specifičan poredak znakova, skup odnosa u vidu načina kako je neka tematika prikazana. Tajna umjetnosti je prekoračiti predmetnost i prikazati duh. Da bi to bilo moguće djelo mora doprijeti do sfere duha u kojoj on inicijalno postoji u idealitetu, odakle nalazi put ka materijalizaciju u duhu umjetnika. Ovdje leži sav potencijal ontološkog pristupa

⁸⁰ Ivan Focht: *Tajna umjetnosti*, Zagreb, Školska knjiga, 1976., str. 83.

⁸¹ Ibid. str. 83.

⁸² Usp. Ivan Focht: *Moderna umjetnost kao ontološki problem*, Beograd, Institut društvenih nauka, 1965., str. 63.

umjetnosti: ne u posebnom vidu kako prikazati svijet, već u mogućnosti egzistencije istine same.

Između tradicionalne i moderne umjetnosti javlja se diskrepancija u potrebi da djelo govori o poznatim stvarima, o svijetu da bi bilo razumljivo. Ovo je, ističe Focht, sasvim prividna razlika koja svoju varku duguje karakteristici prošlih epoha koje su se služile određenim jezikom stila da bi postigla zapravo isti efekt kojem teži i moderna umjetnost.

"Čitava razlika je u tome što prije gledalac nije bio svjestan da sliku ne razumije, a sada je u to sasvim siguran."⁸³

Focht naglašava činjenicu da se prema djelima *stare* umjetnosti odnosimo kao prema nečemu razumljivom, budući da ih smještamo u okvire određenih razdoblja unutar kojih im određujemo poetiku i način pristupa. Ontološki gledano, tajna umjetnosti nikada nije ležala u onome što je prikazano, već u onome što prekoračuje granice poznatog poimanja stvari, u odnosima boja, posebnosti atmosfere, u onome *iza* prikazanih stvari, u uspostavljanju atmosfere nasuprot njenom prikazivanju. U ovoj činjenici Focht nalazi uporište za zajednički navodnik moderne umjetnosti; stvaranje raspoloženja. On ističe: "... moderna umjetnost tek danas radi ono što je muzika oduvijek radila: stvara raspoloženja."⁸⁴

Uistinu, ako pogledamo primjer Slamnigove pjesme Kvadrati tuge⁸⁵ vidljivo je da autor tjera riječi da rade upravo ono što je Ingarden tražio od njih: da prekoračuju svoja značenja. Dovodeći ih u neuobičajene odnose on rastvara uobičajeni način njihova korištenja i koristi ih tražeći u njima odnose u kojima će prizvati ambijent ili raspoloženje. Petrarca će stihove koristiti na posve drugačiji način, ali neće težiti da u njima prenese poruku, već da ostvari muziku tonova riječi, sklad njihova povezivanja i na taj način opet proširi njihovo uobičajeno korištenje.

Predmetnost nikada nije bila predmet umjetnosti, jer, intencija umjetnika nije prikazati već stvoriti sasvim novo biće, nikada do tada viđeno među čovječanstvom.

Već je rečeno da umjetničko djelo ima strukturu u slojevima koji se jedan nad drugim nadograđuju. Najviši doseg u slojevitoj prirodi djela jest, kako smatra Hartmann, postojanje

⁸³ Ivan Focht: Moderna umjetnost kao ontološki problem. Beograd, Institut društvenih nauka, 1965., str. 24.

⁸⁴ Ibid. str. 27.

⁸⁵ Ivan Slamnig. Barbara i tutti quanti : izbor iz djela. Zagreb, Školska knjiga, 1999.

onog idejnog općeg, svijeta ideja. Focht smatra da navedeno nije dovoljno za zasnivanje ontološkog bića samog dijela, te traži postojanje još jednog, dodatnog, metafizičkog plana, iza Hartmannovih slojeva djela. Nezadovoljan činjenicom da se i ono idejno opće može odnositi na pozadinu onog naslikanog, odnosno na vanumjetnički sadržaj a ne na pozadinu samog djela, on u najdublji plan stavlja duhovni svijet koji djelo stvara odnosom svih elemenata.

Po Fochtovom mišljenju, duh mora biti materijaliziran kroz umjetničko djelo. U djelo on dolazi iz sfere mogućnosti. Ta sfera je pak duhovni svijet samog umjetnika koji sadrži niz mogućnosti za formiranje jednog sasvim specifičnog svijeta. On je ujedno i azil duha, gdje duh postoji u vidu mogućnosti i gdje traži materijal za prijelaz svog postojanja u sferu realnog. Zato, kad bismo se u ontološkoj analizi djela zadovoljili idejnim općim, to bi još uvijek značilo da se nalazimo samo pred vrlo uspješno naslikanim likom koji uspijeva da iza svoje vanjštine prizove privid postojanja neke opće ideje, nečeg čovjeku nadređenog koje kroz njega progovara kao kroz simbol.

Ako pak djelo smatramo bićem za sebe, bićem koje treba vlastitu univerzalnost da moglo postojati, tada je nužno da mu dademo pozadinu koja nije idejna, u vidu odražavanja ideje dobra, boga, i sl., već koja je duhovna, budući da čovjek vlastito postojanje ne temelji na postojanju idejnih vrednota, nego na duhovnom životu iz kojeg rađa umjetnička djela kao svoje najveće dosege. Iz jednog bića koje je duhovno, ispunjeno mogućnostima, iskrsava potencijal stvaranja novih svjetova, novih bića, koja čine ono što Focht smatra da umjetnost danas mora činiti: kompenzirati za bezdušnost suvremenog življenja.

Odatle valja gledati na Fochtovu težnju da umjetnost oslobodi predmetnosti. Susret s umjetninom nije susret s onim prikazanim, s briljantno prikazanim detaljima nekog predmeta, savršeno pogodnim odnosnima tonova, s geometrijskim likovima na platnu. To je susret s duhovnim svijetom samog umjetnika, odnosno s ljudskim duhom. Drugim riječima, djelo ne želi prikazati pozadinu naslikanog čovjeka kao ono što umjetnik vidi iza njegovih vanjskih crta, već je njegov zadatak otkriti što ta pozadina znači za umjetnika koji je prikazuje. Forma nije samo način na koji su elementi poredani, ona nije samo njihov odnos, već atmosfera koja se rađa zahvaljujući njihovom odnosu. U tom smislu govorimo o pozadini onoga što je prikazano. Ona nije neposredno dana u odnosima boja i zvukova, već se naslućuje iza onoga što je prikazano.

"Atmosfera ne nastaje tako da se vidljivim stvarima na bazi vidljivosti nešto dodaje, nije atmosfera jedan plus, nego ništa drugo do objektivacija duha..."⁸⁶

Duhovni sloj u kojem nastaje objektivacija ljudskog duha mijenja uobičajene vrijednosti stvari. Predmeti koji ulaze u njegov vidokrug napuštaju svoja uobičajena značenja i u svijetu duha ostvaruju vrijednosti jedino kao sastavnice koje čine sasvim specifični odnos stvari. U tom odnosu zbiva se moment dvostruke realnosti u kojem stvari dobivaju nova značenja. "U osvjetljenju duha svaka stvar dobiva drugačiju specifičnu vrijednost."⁸⁷

Teorija duhovnog stvaranja koju Focht nudi naizgled polazi od psihologizma. Duhovni svijet o kojem je riječ mogao bi se shvatiti kao puki odraz autorovih psihičkih stanja. Uistinu, duhovni svijet o kojem Focht govori nastaje u sferi koju određuje imaginacija umjetnika, njegova prerada doživljenog svijeta u neku vrst specifične tvorevine koja predstavlja izlazni prostor onog doživljenog. Ipak, djelo čini nešto više od zapažanja okolnog svijeta. Budući da se u njemu materijalizira duhovno, ono ima funkciju objektivacije ljudskog bića. Već je rečeno da stvari koje djelo stavlja u fokus nanose nova značenja preko uobičajenih. Ona nisu eksplicitno dana, već nastaju kao organizacijska struktura svih elemenata u osobitom odnosu prostora i vremena unutar same umjetnine.

Za razliku od prostora koji zauzimaju ostale stvari, umjetničko djelo posjeduje tročlanu diobu prostora. Naime, ono se sastoji od osjetilno-tjelesnog prostora, prostora prikazane predmetnosti i prostora objektivacije duha. Budući da prvo nastupa kao predmetnost, odnosno kao predmet sastavljen od boje, platna, granita, ili pak kao partitura, djelo najprije posjeduje predmetnost koja ga svrstava u bok svih drugih postojećih stvari i na ovoj razini nije ga moguće razlikovati od njih. Ova predmetnost je osnova djela ali čini samo materijalni okvir koji omogućuje prenošenje druge razine; onog što je prikazano. Uloga ovog sloja je posrednička i on ostvaruje komunikaciju s onim općepoznatim, svijetom realnih stvari ali i sa onim što je samo umjetniku svojstveno; prostorom objektivacije duha. Ovaj prostor donosi mogućnost preobrazbe stvarnosti u nove principe postojanja. Dominacijom jednog tona u muzici ili slobodnom igrom odnosa elemenata u slikarstvu, prozi, poeziji, i drugdje, zbiva se stalno traganje za novim načinima organizacije stvarnosti koja postoji na način kako to u predmetnom životu pojavnih stvari nikada ne bi bilo moguće, po zakonitostima koje uvijek

⁸⁶ Ivan Focht: Uvod u estetiku. Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972., str. 97.

⁸⁷ Ibid. str. 97.

mogu iznova zadobiti nova značenja i time otvara put postavljanju umjetničkog djela kao zasebnog entiteta sa vlastitim područjem duha.

Focht se posebno bavio pojmom glazbe, zanimljivim upravo po tome što ne postoji u materijalnom obliku na način slike ili skulpture, stoga je temeljno pitanje problem određenja njegova smještaja, odnosno određenja postojanja djela u partituri ili izvedbi, a ako u potonjem, postavlja se pitanje postojanja u mnoštvu izvedba. U analogiji s književnim djelom, javlja se pitanje da li je snimljeno djelo na vrpici jednako njegovom izvođenju *u živo*. Kod glazbenog djela odlučujuće nije pitanje što je djelo, već gdje je djelo; u partituri, izvedbi, magnetofonskoj vrpici, ili nečem drugom.

Jedini materijalni dio muzičkog djela jest tako partitura, ali ona ne čini "element samog djela"⁸⁸

U skladu s Platonovim određenjem svijeta ideja kao sfere na kojoj umjetničko djelo participira svojom duhovnom prirodom, Focht govori o idealnom prostoru u kojem glazbeno djelo egzistira i prije nego što ga skladatelj upisuje u zakonitosti partiture. Ključno je naglasiti postojanje djela prije skladateljeve intervencije. Naime, Focht tvrdi: "Ni sam kompozitor nije meritoran samo zato što cijela stvar od njega i ne počinje."⁸⁹ Djelo počinje u svome idealitetu koji postoji prvenstveno kao matematički odraz zakonitosti kozmosa, odnosno kao pitagorejski pojam odraza metafizičkog kroz simboliku tonova.⁹⁰ Focht će to formulirati na sljedeći način:

"Muzika je tvorevina umjetnička, čiji smisao se sastoji u tome da isključivo u relacijama između realnih ili zamišljenih tonova, koje se mogu približno matematički izraziti i fiksirati, ponavlja u malom poretke koji vladaju u makrokozmosu, tako da duh koji te poretke prepoznaje i prima, neposredno osjeća srodnost svog bića sa cjelinom svijeta."⁹¹

Focht smatra; da bi dospjela do vlastitog ontološkog identiteta glazba mora nadići sve ono subjektivno što nastaje kao posljedica njezina zapisivanja u partituri, njena izvođenja ili reprodukcije. Ovo određenje predstavlja potrebu da se glazba oslobodi materijalnog i usmjeri

⁸⁸ Usp. Ivan Focht: *Problem identiteta umjetničkog djela*, u *Život umjetnosti* (1980.) str. 101.

⁸⁹ Ibid. str. 101.

⁹⁰ Ovdje se prvenstveno misli na pitagorejsko učenje o determiniranosti bića u svemiru simboličkim vrijednostima koji su prikazani u odnosima brojeva.

⁹¹ Ivan Focht: *Šta je muzika*, u *Treći program radio Beograda*, (1973.) str. 354.

na ontološki princip otkrivanja mogućnosti novih svjetova koji ne nastaju kao slika o svijetu već kao svijet u malom. Ako pak govorimo o mogućnosti da glazba bude istinita ili lažna, kako to nalaže gnoseološki pristup umjetnosti, tada Focht govori o dvije mogućnosti. Prva označava muziku u vidu disharmonije koja time ponavlja disharmoniju svijeta, dok druga vlastitim poretkom tjera u laž društveni poredak. Prividno, govoreći o svijetu i time nastupajući kao njegov odraz a ne stvaranje, pojam glazbe zadržava pravo da bude model stvaranja svijeta nasuprot njegove interpretacije. Paradoksalno, govoreći o mogućnosti gnoseološkog pristupa glazbi, Focht zadržava jedno njeno pravo koje joj omogućuje da se uzdigne iznad pukog odraza stvari.

U vidu odraza anarhičnog stanja svijeta glazba i sama postaje negacija jednog poretka koji nastupa kao lažan i time traži nove načine svog vlastitog postojanja u opoziciji spram njega.

Ipak, stav negativiteta spram svijeta od strane suvremene glazbe nije dovoljan za njeno opravdanje u svijetu koji je želi proglasiti kao stvar prošlosti. Time je ona prisiljena tražiti nove načine vlastitog postojanja koji ipak traže predznak afirmacije stvari. "Umjetnost ne može raditi u protivstavu, tj. pogledavajući ispod oka kako teku društvene tendencije, ... jer u tom slučaju ovisi o onome protiv čega se bori, ... postaje lažna u lažnom društvu."⁹²

Pišući predgovor Adornovom djelu *Filozofija nove muzike* Focht navodi da je i sam autor usmjeren ka težnji da odredi što je od pojma glazbe danas zapravo značajno i *vrijedno spašavanja*. Pri tome sve autorove pobude iz kojih stvara, težnja za rasterećenjem, etička potreba djelovanja na ljude, težnja za slavom ili pokazivanje istine, spadaju u povijesne naslage bavljenja pojmom glazbe. Adorno smatra da ono što ostaje pak jest *sama stvar*. Ovdje se prvenstveno misli na glazbu kao pojam, njeno ontološko biće. Uistinu, ona je na taj način oslobođena svih povijesnih pristupa koji su je na različite načine pokušavali odrediti prvenstveno s gnoseološkog stanovišta.

Adorno smatra da glazba kao pojam nije nužno ona koja je ostvarena na bilo koji način, u vidu izvedbe ili partiture. Pri tome Adorno predlaže odredbu pojma glazbe koja je na prvi pogled vrlo slična i Fochtovom određenju biti umjetničkog djela, po kojoj je glazba materijalizirani duh, lokaliziran u muzičkom materijalu, odnosno partituri. Ipak, Focht

⁹² Ivan Focht: Muzika u stavu negativiteta, u Theodor Wiesengrund Adorno: *Filozofija nove muzike*. Beograd, Nolit, 1968.

odbacuje tu pretpostavku navodeći da je i sam muzički zapis autora podložan manipulaciji u izvođenju tijekom povijesnih razdoblja.

Umjetnost više nije izraz, ona je konstrukcija. U Adornovoj koncepciji duh u otuđenom svijetu ne nalazi ništa vrijedno prikazivanja, u Hegelovoj on biva određen napuštanjem sfere umjetnosti. Svijet nastupa kao lišen ljudskog duha i ovdje se nalazi mjesto na kojem Focht temelji svoju centralnu misao o umjetnosti kao jedinom preostalom azilu ljudskog duha koji kompenzira za otuđenost ljudskog svijeta. Izostajanje predmetnosti ujedno omogućuje umjetnosti da stvori odmak od predmetnog svijeta i njegova vanjskog odražavanja. Tendencije dvadesetog stoljeća svjedoče upravo o pokušajima da umjetnost dopre do predmeta iznutra, odnosno da se u refleksiji predmet rastavi do svojih unutarnjih zakonitosti.

"Zato se, nakon što se na njima apstrahira, apstrahira i sasvim od njih, te se – u praznini koja se tada neminovno javlja – konstruiraju nova bića, rođena iz umjetnosti, a ne zatečena i u gotovom obliku nađena."⁹³

Svijet lišen duha stavlja pred umjetnika samo dva izbora; da se takvom svijetu prilagodi ili da se stavi u oporbu svijetu i putem umjetnosti određuje zatečeno stanje stvari kao otuđeno i čovjeku strano. U prvom slučaju umjetnost zadržava sadržajni zadatak prikazivanja dehumanizacije svijeta kao što je to slučaj s Kafkinim romanima, ne navodeći ih i ne ističući ono dehumanizirano kao primarno loše i ne zauzimajući stvar naspram toga. Naprotiv, stvarajući djela koja svjesno postaju slična svijetu bez ljudskog duha umjetnost uspijeva zadržati svoj ironijski odmak koji joj je i u prošlosti omogućavao da o stvarima zauzme stav, prikazujući ih kao izopačene pukim postupcima koji slijede logiku funkcioniranja stvarnosti.

Negirajući pak svijet u pokušaju da se putem umjetnosti zauzme stav u kojem je svijet postavljen na humanije odnose, javlja se donkihotovski pokušaj okršaja sa mašinerijom koja izjavljuje da bez umjetnosti može i da je svaki njezin današnji protest pokušaj obnove slave iz nekih prošlih vremena.

Drugim riječima, želeći danas imati posla s istinom, umjetnost riskira da je se smatra lošom kopijom istine koja je mnogo bolje i jednostavnije opisana u znanstvenim djelima i filozofskim raspravama. Ontološki, odnosno u stavu negativiteta spram svijeta i predmetnosti ona se okreće novim mogućnostima svijeta koje ostaju nedostižne gnoseološkom pokušaju da

⁹³ Ibid. str. 19.

kroz umjetnost spozna istinu o svijetu. U tom smislu Focht na tragu Plehanova zaključuje da je suvremena umjetnost kompenzacija života, kojom čovjek na umjetan način mora postići ono što mu je na prirodan način uskraćeno.

6.2. MODALNA ANALIZA

U prethodnom poglavlju je na tragu Fochtove misli bilo riječi o pokušaju određenja temeljne odredbe umjetničkog djela kao njegove slojevite prirode koja omogućuje postojanje pozadinskog sloja djela kao njegova duhovnog svijeta, kvalitativnog određenja koje čini nužni uvjet da nešto proglasimo umjetničkim. Ipak, sadržajna analiza nije dovoljna za temeljitu ontološku analizu djela budući da izostavlja pitanje načina postojanja djela. Djelo kao slojevita tvorevina posjeduje specifičan način postojanja koji omogućuje da ga razlikujemo spram svih drugih postojećih stvari. Na početku, važno je odrediti da fizički način postojanja djela kao predmeta, platna, knjige, i sl., predstavlja samo njegovo predmetno određenje kao umjetnički predmet. Da bi duhovna dimenzija djela bila realizirana djelo mora ostvariti svoj unutarnji život, kao što slojevi boje ne čine njegovu duhovnu dimenziju, tako materijalna pojavnost ne garantira postojanje djela.

Konstitutivna analiza otkriva slojeve djela ali ne osvjetljava vid njegova postojanja. "Konstitutivna analiza više pokazuje bez čega umjetnost ne može (bez kojih slojeva je nezamisliva), nego šta je kao takvu sačinjava, šta je umjetnošću čini."⁹⁴

Ako djelo postoji na osobit način, kako je prije bilo određeno, da li tada možemo na njega primjenjivati klasične kategorije postojanja? Ovo pitanje je neobično važno zbog specifične prirode umjetničkog djela, budući da je ono različito od svega drugoga što postoji. U uvodu u ovu problematiku Focht naglašava postojanje dviju različitih dimenzija postojanja stvari; fenomene izvan ljudskog kruga i svijet stvari čiji je tvorac čovjek. Upravo spram ove distinkcije valja razmišljati o primjenjivosti klasičnih modaliteta postojanja na svijet umjetničkih djela. Za svijet stvari koji je izvan ljudskog dosega vrijedi čovjekov pokušaj da do njih dopre, ali kako se pokazalo, taj pokušaj je uzaludan, ograničen subjektivnošću percepcije, te više govori o načinu kako se stvari pokazuju za nas negoli o objektima samima. Stoga je prvi korak traženje svijeta u kojem je moguće ukinuti čovjekovo ograničenje

⁹⁴ Ivan Focht: Uvod u estetiku. Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972., str. 101.

osobnog pogleda koji mu prijeći uvid u pitanje stvari po sebi. Focht smatra da je to je moguće učiniti upravo u svijetu umjetnosti.

Subjekt koji djelo stvara omogućuje govor o modalitetima njegova postojanja. Tako nestvarnost označava vid postojanja djela, osnovan na iluziji koje ono stvara o realno nepostojećim bićima. "Jer, u umjetnosti nema sila koje bi djelovale izvan čovjeka i time ismijavale njegove kategorije modaliteta."⁹⁵

Iz navedenog proizlazi da u umjetnosti, nasuprot realnosti, vrijede drugačije modalne zakonitosti. Naspram realnog svijeta umjetnik nastupa nesigurno, svjestan ograničenosti svoga pogleda i kategorija koje djeluju na njega čineći ga subjektivnim u percepciji svijeta. Realni svijet i umjetnik dva su zasebna entiteta, svaki sa svojim unutarnjim životom i zakonitostima koje se mogu dodirivati tek parcijalno i u tom fragmentarnom dodiru nastaju umjetnikovi doživljaji, slični predmetima koji postoje u realnom svijetu, ali od njega sasvim druge prirode, pounutreni, subjektivni i daleko od istine kvalitativnih svojstava predmeta. Umjetnik je spoznajno ograničen spram realnosti kao skupa svega onog što postoji i svjetova koji su od njega nezavisni i slobodni. Focht stoga zaključuje da je stvarnost spoznajna participacija na realnosti.

Pojam stvarnosti spram realnosti označava ujedno svijet kao zasebni organizam naspram jednog njegovog dijela koji ima tu karakteristiku da ulazi u ljudski vidokrug. Iz ove problematike stvari po sebi i stvari za nas nastaje pitanje potrebe prevođenja svijeta putem spoznajnog aparata i ujedno mogućnosti umjetnosti da bude bitna u suvremenom okruženju. Pitanje spoznajne participacije na realnosti označava pitanje o mogućnosti umjetnikove stvarnosti da postane biće u ontološkom smislu, odnosno drugačije, da iz domene mogućnosti gradi i pretvara u realitete mogućnosti koje bi bez nje ostale samo idealne.

U umjetnosti je da djelu preobražaj stvari po sebi u stvar za nas. Ona je omogućena postojanjem umjetnika koji stvarnost preobražava, ali apstrahira od njena pojmovna spoznavanja. Umjetnost je lišena težnje da dospije do biti neke stvari. Ona je određena subjektivim nastojanjem da sâm stvori njenu bit. Kako je već rečeno, ovo je ujedno i prijelaz od gnoseološkog spram ontološkog pristupa umjetničkom djelu. Tek kad umjetnost prestane težiti odrazu svijeta i sama stvori vlastiti način pounutarnjenja moguće je govoriti o vraćanju

⁹⁵ Ibid. str. 101.

ljudskog duha koji u umjetnosti nalazi svoj azil, prognan iz svijeta. Svijet onog unutarnjeg, nerealnog i osjetilnog u Fochtovoj konstrukciji traži pravo na vlastiti realitet.

Ovo je problem koji se zaoštrava oko pitanja mogućnosti umjetnosti da bude stvarnost po uzoru na već postojeći realitet koji postoji neovisan o čovjeku. Drugim riječima, ako postoji svijet stvari za koje ne znamo i koje usprkos tome postižu svoje postojanje neovisne o nama, kako je to moguće da stvari koje nastaju kao produkti naše duhovne djelatnosti traže i ostvaruju svoju mogućnost realnog postojanja? Može li nešto što je plod nečije mašte biti realno postojeće?

Pitanje oblikovanja novog vida stvarnosti od strane duhovnog impulsa umjetnika dobiva na važnosti u odnosu na razlikovanje umjetničkog djela od njegove materijalne pojavnosti koja je (posebno u tzv. *ready made* artefaktima) jednaka pojavnosti nekog uporabnog predmeta. Kada umjetnost postaje identična uporabnom predmetu problematika realnog i umjetnički stvorenog javlja se oko dva materijalno jednaka entiteta ipak, ontološki sasvim različita.⁹⁶

Kod modalne analize kao pitanja o načinu postojanja umjetničkog djela temeljno je pitanje o odnosu dva vida stvarnosti. Pri tome valja ponoviti da Focht pod oznakom stvarnosti misli svijet koji ulazi u vidokrug čovjeka kao njegovim pogledom zahvaćen, nasuprot realnosti koja stoji za svjetove od nas neovisne i nepoznate. Tako shvaćena stvarnost opet je podložna dihotomiji. Focht unutar nje razlikuje svijet života i svijet umjetnosti. Drugim riječima, svijet unutar kojeg se krećemo, živimo i djelujemo, mora na neki način omogućavati postojanje paralelnog svijeta, isto tako realnog kao i on sam, svijeta umjetnosti. Time se zapravo utvrđuje da umjetnost pruža novu dimenziju unutar onoga što označavamo kao svijet života.⁹⁷

⁹⁶ Ovo je ujedno i pitanje umjetničke istine kao specifičnog vida pristupa realnosti koja i za vlastito postojanje traži specifične uvijete. Istina posjeduje dualni karakter; ona nastupa u dva oblika; kao intencionalna i kao interna. Dok intencionalna istina govori o nečemu izvan djela, nečemu što ovisi o činjenicama vanumjetničkog svijeta ona je time i iskaz o opće poznatim stvarima. Za nas je ovdje bitnija potonja, interna istina. Upravo interna istina je autonomna, utemeljena na neponovljivosti samog umjetničkog djela.

⁹⁷ Svijet života je pojam koji u novije vrijeme u žarište filozofskog diskursa dolazi prvenstveno s Husserlovim djelom *Kriza europskih znanosti i transcendentna fenomenologija*, u kojem je ovaj pojam označava zbiljski svijet koji je dan zamjećivanjem, odnosno posredovan je našim osjetilima i osjetilno-spoznajnim aparatom. Svijet života time je određen kao spoznajna participacija na stvarnosti, odnosno kao čovjekovo sudjelovanje u stvaranju opće slike o onome što nas okružuje. Nasuprot dominantnoj struji koja je posredovana putem egzaktnih matematičkih prirodnih znanosti Husserl traži mogućnost pluralne slike života, budući da svijet života nastaje kao mnoštvo čovjekom posredovanih slika vlastitih svjetova života. Svijet se time pluralizira u mnoštvu

U odnosu na Husserlov pojam *svijeta života* koji je subjektivan i stalno promjenjiv Focht traži mogućnost postojanja umjetnosti kao jednog vida postojanja svijeta života.

Eksplicitno, njegovo pitanje glasi; kakav je odnos umjetnosti naspram onoga što označavamo pojmom stvarnosti, budući da za oboje vrijedi da su nastali kao produkti čovjekova odnosa spram realnosti. Svjestan činjenice da svijet života nastaje kao čovjekov odnos spram beskonačnog mnoštva mogućih stvarnosti, Focht postavlja pitanje da li umjetnost može biti jedna od tih mogućnosti, kao odnos spram svijeta suprotan pozitivizmu znanosti.

"Mi posjedujemo jedno silno bogatstvo konkretnih doživljaja, koje nauka, i u širem smislu teorija krnji i osakaćuje već na taj način što izvlači i odabira neke njegove vidove i određene momente."⁹⁸

Ova osuda usmjerena je prije svega na svođenje umjetnosti na nešto različito od nje same, na osjećaje i duševna stanja umjetnika, na odraz epohe, programske zakonitosti određene poetike i slično. Iz tog razloga nije bitno pitanje umjetničke istine kao više ili manje adekvatnog odnosa za spoznavanje svijeta, već pitanje odnosa umjetnosti i stvarnosti kao relevantnog za razumijevanje umjetnosti kao fenomena.

Svoje shvaćanje odnosa svijeta i umjetnosti Focht sažima u stavu da je ukidanje stvarnosti modus umjetničkog djelovanja.⁹⁹ Odnos stvarnosti i umjetnosti time se ukida u korist potonjeg. Mogućnost umjetnosti da ukine svijet čovjekom posredovanog dijela realnosti jest pitanje koje ujedno označava mogućnost da umjetnost ukinućem stvarnosti postavi svoji svijet kao jedan od mogućih, potencijalno realno postojećih. Drugim riječima, ako umjetnost ukida stvarnost, postaje li tada ona postojeća stvarnost kao pobjeda nad dotad postojećim stanjem?

Ovim pitanjem stavljen je u fokus odnos irealnog i realnog u okviru umjetničkog stvaranja. Evidentno je da oboje ne mogu postojati u okviru jednog umjetno stvorenog svijeta. Ipak, svako djelo navodi određene elemente koje gledatelj prepoznaje kao elemente stvarnosti budući da se na određenoj razini vlastita iskustva s njima već susreo. Odnos umjetnosti i

onoga što svaki pojedinac nalazi kao produkt vlastite interakcije sa okolinom, čime se zbiva mnoštvo *okolnih svjetova*. Time se svijet života pokazuje kao nešto što nije samorazumljivo već zahtijeva analizu pitanja odnosa subjekta prema svijetu i prema drugim subjektima koji posredno uvjetuju njegov odnos spram svijeta. Konzekventno, to vodi i promišljanju održivosti stajališta po kome je svijet produkt objektivizma matematičkih prirodnih znanosti i zahtjeva postojanja subjektivne istine, pokraj objektivne znanstvene istine.

⁹⁸ Ibid. str. 108.

⁹⁹ Usp. ibid. str. 112.

stvarnosti je pak takav da ona ukida potonju. Realno u umjetničkom djelu je potrebno samo kao sredstvo identifikacije gledatelja s nečim poznatim, ali za ostvarenje umjetničkog djela ono mora biti zamijenjeno vlastitim svijetom djela koji se ovdje pojavljuje kao ono irealno koje u realnom nastupa upravo iz razloga da bude od njega razlikovano te da putem njega gledatelj zaboravlja realni svijet.

Umjetnost kao objektivirani duh postoji najprije u idealitetu, prije ostvarenja samog djela, odakle preko umjetnika, stvaraoca, prelazi u djelo, u materiju. Važno je istaći da u Fochtovoj koncepciji čovjek ne posjeduje duh te time ne nastupa kao izvor umjetničkog djela. "Čovjek kao biće također posjeduje u sebi slojeve anorganskog, organskog i psihičkog, ali duhovno u njemu nije sloj : čovjek može biti nosilac, propagator ili tvorac duhovnih vrijednosti, ali sam sobom nije nikakva vrijednost ; odnosno duhovno nije sadržano u strukturi čovjeka kao bića, kako je to s umjetničkim djelom slučaj."¹⁰⁰ Umjetničko djelo je stoga jedini azil duha budući da duha nema u prirodno-društvenoj dimenziji postojanja čovjeka, gdje je na djelu tek puko održavanje golog opstanka.

Pošto su i čovjek i svijet lišeni duha njegovo postojanje nosi karakter idealnog. Za razliku od postojanja realnih stvari postojanje duha rezervirano je za transcendentalnu sferu, sferu idealnog, odakle silazi u medij realnog, u umjetničko djelo da bi se u njemu materijaliziralo.

Svrha materijalizacije duhovnog kroz estetski predmet jest otkrivanje mogućnosti postojanja stvari i otkrivanje istine svijeta na način da se taj svijet stvara. Focht govori o umjetnosti kao objektiviranoj realnosti, budući da njen cilj nije dolaženje do gotovih predmeta spoznaje i utvrđivanje istine, već nastojanje da stvori vlastitu istinu kao istinu o vlastitom biću. Umjetnik ne objašnjava objektivni svijet, već stvara vlastiti. Na toj razini moguće je odražavanje realnosti kroz umjetničko djelo, ali ne objektivirane realnosti koja bi važila kao utvrđena i opće prihvaćena istina, već je na djelu realnost duha koja je *realna na bazi vlastitog svog tkiva* u okviru kojega otkriva i stvara nepoznate svjetove. Time je omogućen samostalni bitak djela koje svoje postojanje može zahtijevati uz bok svih realno postojećih stvari.

¹⁰⁰ Ibid. str. 208.

"Umjetnički vrijedno mora biti objektivno utkano u umjetničko djelo i mora postojati objektivno bez obzira da li ga mi uživali, kao što i biće uopće postoji neovisno o našoj svijesti."¹⁰¹

Djelo posjeduje svoju ontološku samostalnost zahvaljujući formi kao neponovljivom jedinstvu svih sastavnih elemenata koja mu omogućuje da na način koji je različit od filozofije i znanosti izloži određene sadržaje. Kombinacija svih odnosa unutar djela nikad se ne može bez ostatka razumski zahvatiti i objasniti.

Zahvaljujući svojoj sposobnosti da iz mnoštva mogućnosti gradi realitete, umjetnost naspram objektivne stvarnosti zauzima karakter "sustvarnosti".¹⁰² Ovaj modalni karakter umjetničkog djela označava njegovu participaciju na postojanju realnih predmeta. "Postojanju umjetničkih djela pripada da estetički predmet treba realni predmet da bi mogao biti i kako bi mogao biti opažen."¹⁰³

Djelo stvara zasebnu stvarnost, ali ona ne može postojati sama za sebe. Naprotiv, upućena je na pojavnost koja djelo okružuje, stvari i pojave iz realnog svijeta. "Estetički bitak umjetničkog djela nikada ne egzistira imaginativno."¹⁰⁴ Djelo otvara vlastitu dimenziju postojanja koju gradi od elemenata preuzetih iz pojavnog svijeta, mijenjajući njihovo značenje i dovodeći ih u veze u kojima realnost gubi svoje izvorno značenje i postaje znak za nešto drugo. Na taj način umjetnik spoznaje smisao nekog bića, upravo time što ga stvara, oslobađajući ga od uobičajenih značenja i otkrivajući u njemu smisao koji ostaje zapostavljen kada ga analiziramo pomoću znanosti ili čak filozofije.

U odnosu naspram stvarnosti djelo traži specifičan vid postojanja. Uspoređujući klasične kategorije postojanja naspram umjetnosti Focht uviđa njihovu nedostatnost. Način postojanja djela jest takav da standardne kategorije postojanja ne mogu odraziti specifični karakter umjetnosti. Zasebnu problematiku predstavlja činjenica da djelo valja razlikovati od njegova materijalnog oblika, materijala, partiture ili predmeta. Kao proizvod duhovne sfere ono najprije postoji u idealitetu, u mnoštvu svojih mogućnosti, te očekuje sposobnost umjetnika da

¹⁰¹ Ivan Focht: Moderna umetnost kao ontološki problem. Beograd, Institut društvenih nauka, 1965., str. 11.

¹⁰² Pojam koji uvodi Max Bense. Uz klasične kategorije postojanja; mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost, Benseov termin označava postojanje estetskog predmeta na način da sebi podvrgava realni predmet kako bi mogao postojati i opažati se.

¹⁰³ Max Bense: Estetika. Rijeka, "Otokar Keršovani", 1978., str. 22.

¹⁰⁴ Ibid. str. 23.

ga prevede u materiju kako bi se moglo objektivirati. Zanimljiv je slučaj postojanja glazbenog umjetničkog djela. Focht proširuje Kierkegaardov stav da glazba postoji jedino u momentu izvođenja kada nastaje iz znakovlja određenog partitutom. On smatra da domena glazbenog djela seže mnogo prije nego osvane zapisana u notama.

Na tragu Bergsona koji smatra da se punina intuicije ne može do kraja izraziti u djelu, odnosno da se jedan dio umjetnikove impresije nepovratno gubi u trenutku stvaranja djela, Focht ističe mnoštvo zvukova koji se javljaju u umjetnikovu duhu prije nego on iz tog mnoštva izabire ono što će ući u crtovlje. Tako se egzistencija djela proširuje u dimenzije duhovnog života umjetnika i odatle još dalje, u idealne sfere postojanja duha uopće.

Važno je naglasiti postojanje sfere *misaonog prostora*¹⁰⁵ koji postoji prije fiksiranja djela u određeni sustav znakova, jer na ovome počiva idealni karakter postojanja umjetnosti. Iz učenja o slojevima djela bilo je evidentno da prvi plan, predmetno-prikazivački ne sadrži umjetničku vrijednost djela. Ono što se naziva umjetničkim nužno postoji u planovima koji su skriveni iza nanosa boje ili materije od koje je djelo sastavljeno. Djelo postoji u dimenziji sustvarnosti, u odnosu spram elemenata postojećih u stvarnosti, ali se od njih bitno razlikuje svojim utemeljenjem u sferi idealnih mogućnosti.

"... umjetnost ima posla i sa jednom drugom vrstom mogućnosti, naime s tzv. "realnom mogućnošću" ili dinamis. Umjetnost je u stanju da izrazi onu unutarnju, potencijalnu sklonost stvari, njihovu još neispoljenu i prema tome po sebi nevidljivu suštinu, njihovu budućnost kao sadašnjost, njihovo varljivo naličje iza varljiva lica."¹⁰⁶

Na prvi pogled gnoseološki, zadatak umjetnosti jest da pokaže istinu u stvarima. Ipak, ne radi se o otkrivanju istine koja bi bila skrivena u stvarima, čime bi zadatak umjetnika bio da pokaže istinsku bit stvari kao njihovu vječnu istinu. Focht ističe; umjetnik ne otkriva istinu, on je stvara. Upravo je stvaranje umjesto otkrivanja bit ontološkog pogleda na umjetnost. U Hegelovom shvaćanju umjetnost predstavlja pokušaj da duh spozna sebe samog, odnosno da se u identitetu subjekta i svijeta vrati sebi samome. U tome smislu analitičkim mišljenjem dolazimo do istine. U Fochtovom slučaju, radi se o istini kao stvorenoj biti stvari što nas

¹⁰⁵ Fochtov termin, usp. Uvod u estetiku str. 113.

¹⁰⁶ Ivan Focht: Uvod u estetiku. Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972., str. 117.

dovodi do veze s Heideggerovim stavom; u djelu umjetnosti se istina bića postavlja u djelo, *bit umjetnosti jest sebe-u-djelo-postavljanje istine bića*.¹⁰⁷

Istina o kojoj se ovdje radi jest ujedno i proizvođenje sebe sâme, što je naizgled kontradiktorno budući da smo navikli istinu smatrati nepromjenjivim slaganjem sa faktičkim stanjem stvari. Istina koja je proizvođenje je ujedno i stvaralački potencijal umjetničkog djela koje na taj način vrši i svoju egzistencijalnu funkciju, proizvođenjem ljudskog duha u duhovno osiromašenom svijetu. Da bi donekle objasnili samoproizvođenje istine u umjetničkom djelu potrebno je prisjetiti se još jedne Heideggerove misli na čijem tragu Focht nastavlja svoje razmišljanje. "Smještaj istine u djelo je proizvođenje takovoga bića što prije ne bijaše, i poslije više nikada ne će bivati."¹⁰⁸

Istina jest univerzalna kao što je i djelo jednoznačno. Drugim riječima, u umjetnosti je na djelu istina koja je istina samo u svijetu koji se otvara djelom samim. Ona ne pretendira na postojanje van djela, što joj nije niti nužno, budući da djelo otvara cijeli univerzum svojim vlastitim postojanjem. Ovom činjenicom omogućen je bezbroj svjetova sa drugim zakonima i pojavama, jer kao što Focht ističe, stvarnost je samo jedna a mogućnosti je mnoštvo. Zadatak umjetnosti je da otkriva nepoznate svjetove na način da ih stvara. Jedino na taj način moguće je da bitak nastaje iz ništa. Njegovo pojavljivanje ne zbiva se otkrivanjem putem dijalektike pojmova, već stvaranjem iz mnoštva mogućnosti koje djelo aktualizira. Preko materijalnog nositelja, odnosno prednjeg plana zbiva se realnost djela kao objektivirana realnost, odnosno realnost duha.

"Umjetnik ne objašnjava zatečeni svijet, već svijet koji je sam stvorio. Umjetničko djelo pobuđuje iluziju da se njegov sadržaj ne odvija na planu realnosti, ali je ono samo realno."¹⁰⁹

Ova definicija tiče se ontološke prirode djela kao njegova modalnog karaktera čije postojanje je uvjetovano različitim vidovima umjetnosti, Način postojanja umjetničkog djela određen je također njegovim odnosom spram stvarnosti, njegovim podložnosti za primateljeva osjetila, stupnjem prikazivačkog sadržaja, odnosno njegovim neprikazivačkim svojstvima kao što

¹⁰⁷ Usp. Martin Heidegger: O biti umjetnosti : izvor umjetničkog djela : čemu pjesnici. Zagreb : Mladost, 1959., str. 29.

¹⁰⁸ Ibid. str. 59.

¹⁰⁹ Usp. Ivan Focht: Moderna umjetnost kao ontološki problem. Beograd, Institut društvenih nauka, 1965., str. 18.

je to u apstraktnom slikarstvu, potrebnosti primaoca i stupnjem intuicije koja uvjetuje autorov proces stvaranja.

U *Uvodu u estetiku* Focht navodi pet definicija modaliteta umjetnosti. U vidu pomnije analize ovdje će biti navedene sve, budući da svaka za sebe zahtijeva vlastitu analizu zbog ranije navedenih razloga. Ujedno, definicije su usko povezane sa slojevitom prirodom umjetničkog djela koja djelo raščinjava do njegova duhovnog ostatka.

Prva definicija modaliteta umjetnosti glasi: "Umjetnost govori o nestvarnim stvarima, ali je sama u svojim proizvodima stvarna, pa prema tome s objektivnom stvarnošću sustvarna."¹¹⁰

O ovom svojstvu umjetnosti već je bilo riječi u okviru odnosa umjetnosti prema stvarnosti. Ipak, valjalo bi podcrtati osnove tog odnosa i razgraničiti nestvaran sadržaj umjetnosti od stvarnosti postojanja djela. Svijet prikazan u nekom umjetničkom djelu je nestvaran, on je proizvod mašte i predstavlja dimenziju koja ne čini dio stvarnosti. Nestvarnost, stvarnost i sustvarnost zajedno dolaze u odnos u umjetničkom djelu. Time je ono što ne postoji i nikada prije niti poslije neće više imati priliku postati stvarno, čovjekovom djelatnošću preseljeno iz svijeta mogućnosti u svijet stvarnosti.

Podsjetimo se ponovno Fochtova primjera o mnoštvu tonova koji postoje u trenutku prije nego ih kompozitor uspije zapisati u crtovlje i o ograničenju znakova odnosno nota koji tu pretvorbu vrše i ograničavaju. Iz mnoštva mogućnosti umjetnik ima zadatak osjetiti, izabrati i zapisati one izabrane, služeći se zakonitostima medija u kojemu radi; notama, riječima, potezom kista. Pitanje izabiranja onoga što će biti zapisano, odnosno izraženo iz mnoštva mogućih elemenata, ujedno znači da će ostati ono što umjetnik neće zapisati. Drugim riječima, umjetnik je svjestan nedostatnosti samog znakovlja da zapiše onu harmoniju tonova koji trenutačno u njegovu duhu zvuče, što znači da postoji određeni ostatak koji ostaje neiskorišten upravo zbog, nazovimo to, ljudske prirode umjetnika kojoj je svojstveno da ne zahvati svu mogućnost odnosno svu potenciju djela u nastajanju. On osjeća da postoji ton koji njegovo unutarnje uho čuje, ali taj ton još nikada nije bio nigdje zapisan, on u stvarnom svijetu ne postoji, za njega se ne zna i umjetnik mu mora sam dodijeliti oznaku njegova postojanja. On mu mora dati ime, boju i zvuk, odnosno, zapisati ga oznakom koja stoji za unaprijed određenu vrstu tona, određene visine i trajanja.

¹¹⁰ Ivan Focht: *Uvod u estetiku*. Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972., str. 117.

Razlika između onoga što umjetnik čuje i onoga što će on zapisati jest razlika između osjećanja unutarnjeg svijeta i mogućnosti da se taj svijet izrazi, zapiše u realnom mediju i da postane stvaran. Ako za umjetnost vrijedi nastojanje da se fenomeni, kao predmeti njena interesa o kojima piše, koje slika i stavlja u crtovlja, sagleda intuitivno, tada je ujedno pitanje koliko je moguće intuitivan osjećaj potencije djela kao nešto iracionalno, autonomno i do tada nepostojeće, prevesti u predmet koji je određen poznatim, definiranim znakovima. Drugim riječima, koliko umjetnikove intuicije ostaje ovdje *izgubljeno u prijevodu*?

Ovo pitanje Focht ne rješava, budući da je i samo nerješivo i vjekovima tlači umjetnike u nastojanju da izraze ono što osjećaju, odnosno da prvo osjete djelo u sebi a zatim da mu omoguće da zaživi vlastiti život kao dio stvarnosti. Zadatak je utoliko teži što mu Focht zadaje potrebu fenomenološke redukcije, odbacivanja svih osobnih, subjektivno obojenih sadržaja i povijesnih tumačenja, u svrhu omogućavanja predmeta djela da sam, za sebe progovori. Sve lično u sebi umjetnik mora utišati da bi čuo svoj predmet, da bi ga osjetio i smogao znanja i sposobnosti da ga prevedu u znakove, s ciljem otkrivanja zapostavljenog vida postojanja stvari. Umjetnik stvarajući otkriva one istine o stvarima koje znanost ne vidi, on stvarima pristupa na duhovan način. Otkrivajući iznošenost i čvrstinu u seljačkim cipelama, Van Gogh ne slika cipele već njihovo svojstvo iznošenosti kao simbol za nešto drugo, za svijet koji ta naslikana cipela svojim pojavljivanjem na platnu omogućuje i postavlja.

Sloboda umjetničkog stvaranja određena je i drugom definicijom modaliteta umjetnosti koju Focht predlaže: Umjetnost pretvara mogućnosti u stvarnost imanentnom nužnošću.¹¹¹

Umjetničko stvaranje, suprotno općem mišljenju, nije kaotično. Ono podliježe zakonitostima koje mu određuju način izvedbe. Focht to objašnjava primjerom velikih djela umjetnosti koje na nas ostavljaju dojam nužnog kretanja u njihovom nastajanju ili izvedbi, na način kao da se drugačije nije moglo desiti. Kada bi umjetničko djelo nastajalo kao kaos bilo bi sasvim nevažno na koji način ga je umjetnik izrazio. Njegov način nastajanja, izvedbe, nije unaprijed propisan u vidu smjernica koje valja ispuniti u detalj da bi garantirale nastanak vrijednosti kojoj se treba diviti. Kao i njena istina, zakonitost po kojoj djelo nastaje je individualna.

Možemo se složiti s Fochtovim primjerom koji govori da je način izvedbe glazbenog djela uvelike determiniran odabirom teme, odnosno da njenim odabirom umjetniku se nameće i

¹¹¹ Ibid. str. 118.

nužnost usklađivanja svih elemenata djela na specifičan način. Ostaje pitanje da li je to primjenjivo i na ostale vidove umjetničke produkcije. Određuje li tema u romanu način njene izvedbe? Sigurno ne na generalan način, budući da bi sloboda stvaranja time bila ugrožena, ali činjenica jest da postoji određeni odnos svih elemenata djela koji njihov stvaratelj, odnosno autor osjeća kao finalan. Umjetnik je osoba koja mora osjetiti slad svih elemenata u djelu kao završen proces u smislu da ni jedan element nije moguće dodati ni oduzeti. Tada se radi o integritetu djela kao završenom procesu koji garantira da djelo postoji kao specifični odnos, individualan i neponovljiv.

U tome stoji imanentna nužnost po kojem umjetnost pretvara mogućnosti u stvarnost. Djelo mora odabrati neki poredak znakova i elemenata a neke druge kombinacije ostaviti neaktualizirane. U suprotnom slučaju ostalo bi mnoštvo jednakovrijednih kombinacija koje bi, svaka za sebe, mogle tražiti primat postojanja nad onom trenutačno postojećom koja se nameće u materijalnom postojanju djela fiksiranom u materijalu i kao takvom primljenom u sferu stvarnosti. Drugim riječima, za svako djelo postojalo bi mnoštvo njegovih sličnih verzija koje bi u svakom trenutku mogle zamijeniti onu trenutačno postojeću ako bi odnos elemenata u svakoj od tih verzija bio proizvoljan i podložan promjerni. Djelo mora dospjeti u svoju završnu fazu u kojoj postoji imanentna nužnost njegovih unutrašnjih odnosa koji jamče njegovu univerzalnost i postojanje kao što sve što postoji ima jedinstveni i nužni odnos svojih sastavnica.

Kao sredstvo materijalizacije duhovnog umjetničko djelo zahtijeva treću svoju definiciju: Prvi plan umjetničkog djela je stvaran, drugi nestvaran, treći ostvaren.¹¹²

Trijada postojanja djela do sada je promišljena u odnosu stvarno-nestvarno-sustvarno. Pojam sustvarnosti Focht shvaća na način na koji ga njegov tvorac Max Bense izvorno koristi, sustvarnost predstavlja oznaku postojanja uz stvarnost. Treća Fochtova definicija govori o prijelazu nematerijalnog u osjetilno. Dosad je utvrđeno da umjetničko djelo najprije nailazi na sferu nematerijalnog, duhovnog, kojemu pristupa s ciljem da od njega napravi postojeće biće. Svijet duhovnog dakle postoji i prije pojavljivanja djela. On predstavlja zasebnu sferu koja čini niz mogućnosti koje u realnom svijetu ne postoje. Postojanje stvari u stvarnosti na taj način biva obogaćeno za stalnu produkciju koja unosi u stvarnost neprestano nove elemente.

¹¹² Ibid. str. 119.

Ako je stvarnost jedna a mogućnosti mnoge, tada ta stvarnost postoji kao potencija u svojim vlastitim mogućnostima i njeno pojavljivanje u materijalnom obliku ovisi o mogućnostima potencijalnih svjetova da prijeđu put od apstraktnog do konkretnog. Time je u odnosu umjetnost-stvarnost omogućeno stalno hranjenje potonje mogućnostima prve. U sferi mogućnosti postoji mnoštvo neotkrivenih svjetova koji zahvaljujući umjetnosti imaju šanse zaživjeti. Analogno paralelnim svemirima u fizici ona omogućuje putovanje gledatelja u prostore koji bi bez nje ostali tek naznake nečega u subjektivnog svijesti pojedinca.

Djelo otvara vrata umjetnikova unutarnjeg svijeta, ali i dublje, duhovne dimenzije na kojoj on participira stvarajući djelo i otkrivajući dotad neviđeni svijet. "Ono što je po svojoj prirodi neopipljivo, nevidljivo, nečujno i nepredočivo, prestaje to ovom magijom biti."¹¹³ Na taj način umjetnost prikazuje imaginarne stvari i ostvaruje duhovne mogućnosti u materijalnom mediju. Imaginarni predmeti čine drugi plan djela, onaj koji je nestvaran. Duhovne mogućnosti sadržane su u trećem planu, koji je ostvaren, dok materijalni medij označava prvi plan kao onaj koji materijalno postoji.

Trijada postojanja materijalno-prikazano-duhovno vrijedi za prikazivačke umjetnosti koje posjeduju predmet o kojem govore. Roman i drama, su nužno usmjereni na prikazivanje određenog svijeta u vidu predmeta kojim se bave. Moderna umjetnost u velikoj je mjeri neprikazivačka, usmjerena na odnose unutar djela, apstrahira od svijeta koji označavamo stvarnošću. Sadržaj, odnosno predmet o kojem djelo govori je ujedno i sredstvo identifikacije gledatelja s umjetnikovom nakanom, poznati predmet oko kojega je moguće uspostaviti slaganje pojmova i njegovom eliminacijom gubi se poznato tlo koje omogućuje razumijevanje djela barem na njegovoj sadržajnoj razini. Poteškoće koje se javljaju uz apstraktno slikarstvo i stanoviti stupanj njegova nerazumijevanja i odbacivanja počivaju na nedostatku poznatih kodova koji postoje kod pejzaža ili portreta. Ipak, ovi kodovi ne jamče percepciju djela budući da je za umjetnost predmetno-prikazivački plan nebitan. Oni jedino stvaraju atmosferu poznatog i sa psihološke strane ne zbunjuju gledatelja. Ono što je istinski vrijedno na pejzažu ili portretu ne postoji u predmetu koji je prikazan već, kako je istaknuto, u duhovnoj dimenziji *iza* prikazanog koju djelo otvara. Ona je pak jednako složena i nepristupačna kao i

¹¹³ Ibid. str. 119.

neprikazivačka, apstraktna umjetnost za koju pak važi četvrta definicija modaliteta "Prvi plan je stvaran, drugi ne postoji, treći je izravno u prvom ostvaren."¹¹⁴

Na više mjesta je navedeno da za ontološki pristup umjetnosti predmetno-prikazivački plan nije od važnosti. Ono što je prikazano ili ono o čemu djelo govori samo je sadržajno bitno u vidu informacija koje se prenose ali ne predstavlja predmet interesa za pitanje što jest umjetničko djelo. Djelo valja razlikovati od njegovog sadržaja, oblika i materijala. Kao što razlikujemo predmet od njegove duhovne aureole koja čini osnovu djela, tako razlikujemo i sadržaj od duhovnih mogućnosti djela. Tako se ne radi o pitanju što djelo prikazuje, već kako to čini.

Samim time sadržaj može biti predmet povijesne analize ili spoznajnog pristupa umjetnosti, ali ukoliko se pitamo o osnovi onog umjetničkog u djelu tada od sadržaja apstrahiramo.

Prednost neprikazivačkih umjetnosti, kao navodi Focht, jest u tome što one djeluju neposrednije, nije im potreban poznati prostor koji ujedinjuje stvarnost umjetnika i stvarnost primatelja kao ono što je u jednom trenutku njihova života spoznato, doživljeno i obuhvaćeno ali na različite načine. U velikom broju slučajeva događa se da se umjetnički dojam djela zaustavi upravo na njegovom sadržaju kao onome što nam djelo o isječku vlastite stvarnosti govori i da potpuna duhovna dimenzija djela ostaje neistražena. Eliminacijom sadržaja gledatelj nema izbora, on ostaje suočen s prostorom koji je van njegova osobnog iskustva stvarnosti, koji je zapravo nepoznat i potiče iz duhovne djelatnosti umjetnika i iz sfere potencijalnih mogućnosti koju aktualizira.

Izostanak sadržaja usmjerava pozornost gledatelja na druge horizonte koji su inače zastrti predmetnošću, odnosno simbolima, značenjima, predodžbama. Kao što teorija percepcije ističe, oko je uvjetovano selektivnošću informacija, spoznaja se odvija u suodnosu informacija koje se obrađuju, te je podložna mijenjanju značenja kako u funkciju uvodimo nove varijable. Prednost je posjedovati pogled koji je očišćen od nanosa realizma i teorije mimezisa. Ono što je u djelu bitno, nalazi se iza stvarnosti koju poznajemo i iza znakova koje djelo prenosi. "Iz činjenice da postoje umjetnosti koje ne posjeduju prikazivački plan i koje, upravo zahvaljujući

¹¹⁴ Ibid. str. 119.

tome što ga ne posjeduju, djeluju neposrednije, pa prema tome i jače, došli smo do zaključka da prikazivanje kao takvo, naime i u prikazivačkim umjetnostima, nije od bitnog značaja."¹¹⁵

Modalitet umjetničkog djela ne ovisi smo o odnosu djela prema stvarnosti, već i o odnosu spram mogućeg primatelja, odnosno od pitanja kada je djelo realizirano. Postavlja se pitanje možemo li govoriti o postojanju djela i prije njegove izvedbe, već samim time što ono otvara mogućnosti afirmacije duha, ili je za njegovo postojanje nužna prisutnost primatelja, odnosno publike koja ga svojom prisutnošću priznaje kao postojeće. Focht ovdje uvodi razliku između postojanja i ostvarivanja i ona je od presudne važnosti za formiranje njegove posljednje definicije modaliteta umjetnosti.

Na primjeru literarnog djela on ističe; roman naime postoji kao knjiga ali se ostvaruje tek procesom čitanja. "On postoji i prije nego ga itko pročita, istina samo kao mogućnost."¹¹⁶

Odnos djela naspram stvarnosti jest takav da otvara mogućnosti postojanja ljudskog duha, ali radi se o procesu koji je određen sferom idealnog. Prvi korak ka prijelazu iz idealnog u realno odvija se u *unutarnjem uhu* umjetnika. To je ono što se naziva inspiracijom. Unutarnji sluh tonova, melodija, priče u nastajanju koji umjetnik čuje prije nego ga uspije zapisati u notno crtovlje ili stranice teksta. Djelo je ovdje dano kao čista mogućnost, odnosno kao mogućnost unutar mogućnosti, budući da od umjetnika ovisi koliko će toga uspjeti izraziti od onoga što osjeća da u tom trenu unutar njega postoji. Iz mnoštva mogućnosti umjetnik odabire (ili bolje prisiljava određene elemente da se promijene u slova, polovinke, nanose boje i slično), stvara vlastite imaginarne sadržaje i tako dopire do određenog materijalnog oblika u vidu onoga što je prethodno započelo kao eter, čista duhovna energija. Da bi se djelo ostvarilo u komunikacijskom smislu, potrebno je da se krug stvaranja zatvori, odnosno da se vizije koje su nastale u svijesti umjetnika prenesu u svijest drugog primatelja. Sustav znakova koji čini djelo mora se nastaviti u novoj svijesti koja ga iznova afirmira. Budući da pojmom stvarnost označavamo onaj dio realnost koji ulazi u ljudski vidokrug, nužno je da djelo dospije u fokus pojedinaca koji taj vidokrug čine.

Nužno je razlikovati minimalni uvjet postojanja umjetničkog djela. Drugim riječima, djelo postoji i prije nego je zapisano u partituru. Ono postoji unutar umjetnika. Postojanje u sferi mogućnosti valja razlikovati od ostvarivanja djela u svijesti čitatelja. Djelo se ostvaruje u

¹¹⁵ Ibid. str. 119.

¹¹⁶ Ibid. str. 121.

svom izvođenju, ono svoj krug završava u komunikacijskom lancu s čitateljem, štoviše s mnoštvom čitatelja koji svaki za sebe u njemu nalaze druga značenja i konzekventno s drugim djelima koja se izravno ili neizravno povezana s njime nalaze unutar međutekstualnih odnosa neke kulture.

Mnoštvo čitatelja sa različitim matricama razumijevanja djela čini poteškoću vezanu uz ostvarenje djela. Ipak, time što postoji mnoštvo shvaćanja djela od kojih možda niti jedno neće nikada pogoditi namjeru autora, nikad neće doći do kvalitetnog komunikacijskog odnosa na liniji umjetnik-djelo-primatelj, postojanje djela nimalo nije ugroženo. U svojoj oazi postojanja koja ne ovisi o njegovoj realizaciji djelo će nastaviti svoj život u domeni mogućnosti koja je time i njegov najčistiji vid bivstvovanja.

U domeni svojih mogućnosti djelo strpljivo čeka na onog primatelja u kojemu će se moći ostvariti. Ovo je ujedno njegova slabost. Njegov zavičaj daleko je od realnih stvari i stoga se teško do njega probiti. Bez primatelja djelo će sigurno postojati ali neće ostvariti svoju mogućnost realizacije.

Posljednja definicija postojanja umjetničkog djela stoga glasi: "Umjetnost je dana kao mogućnost, a da bi postala stvarnost, potrebno je da postoji mogući primalac."¹¹⁷

U ovih pet definicija postojanja umjetničkog djela Focht je pokušao odrediti odnos djela spram realnog svijeta, zatim spram stvarnosti kao isječka realnosti koja ulazi u čovjekov vidokrug, spram umjetnika i na kraju spram gledatelja koji zaokružuje krug putovanja djela iz sfere idealnog svijeta, odakle se spušta preko autora u materijalni medij, da bi preko svijesti čitatelja, ukoliko ovaj uspije ostvariti očekivanja djela, bila pounutrena i tako prešla natrag iz realnog svijeta u domenu nematerijalnog.

Fochtovo shvaćanje modaliteta umjetnosti nadovezuje se na učenje o slojevitoj strukturi djela i ovisi o njegovoj trodiobi na materijalni medij, imaginarne predmete i duhovne mogućnosti.

Biće umjetnosti je umjetno. Ono je stvoreno od strane umjetnika kao protuteža dehumaniziranom, tehnološkom svijetu. Ovdje se radi o tome da jedan umjetno stvoreni predmet nastaje kao odgovor na život i ljudski svijet koji je u nesrazmjeru s vlastitom biti,

¹¹⁷ Ibid. str. 121.

otuđen i naspram svojih istinskih mogućnosti prepoznat kao umjetan. Ipak, postavlja se pitanje kako predmet koji je i sam umjetan može biti suprotnost umjetnom svijetu.

Umjetnik se udaljava od stvarnosti i gradi svoju vlastitu stvarnost. Ovo je ujedno povezano s gubitkom predmetnosti kao obilježjem moderne umjetnosti. Focht ističe: oponašanjem svijet se prihvaća; apstrahiranjem traži mu se smisao.¹¹⁸ Naizgled paradoksalno, umjetnik se od stvarnosti udaljuje da bi došao do istine stvari. U fenomenološkom ključu pak dešava se, sasvim razumljivo, odbacivanje stvarnosti kao važeće istine o stvarima i stvaranje vlastite dimenzije gdje naglasak nije na stvarima već na njihovim odnosima. Prethodno je objašnjen pojam sustvarnosti i on predstavlja ključ za rješavanje paradoksa umjetne stvarnosti koja želi dokinuti umjetni svijet.

Valja naglasiti da umjetnost kao oduhovljena stvarnost nipošto nije autonomna i slobodna od stvarnosti koju prestaje oponašati. Kao što je i Bense istakao: "Postojanju umjetničkog djela treba realni predmet da bi mogao biti i da bi mogao biti opažen."¹¹⁹ Sukladno tome, kad djelo nadvisuje zbilju ono se nje ne oslobađa, već odražava zbilju, ovaj puta svoju vlastitu. U svom idealnom postojanju kao mogućnost djelo je oslobođeno zbilje, ali kada postaje predmetom zaposjeda određeni materijal, medij, bolju, tonove, što nastupa kao njegovo materijalno ruho. Ipak, djelo samo nije stvarnost koju predstavlja. Daleko od toga da bi bilo određeno materijalom od kojeg je napravljeno, djelo gradi svoju vlastitu stvarnost, odnosno svoje biće. Posebno je naglašen slučaj neprikazivačkih djela, koja gubitkom predmetnosti postaju okrenuta sebi, sebe prikazuju i time se okreću od osjetila prema duhu.

Nanovo stvorena vlastita dimenzija koju djelo stvara bliža je području duha koji nastoji u svijet vratiti nego li što je to ostatak realnosti. Ona je *jedini način na koji istina postoji*.¹²⁰ To je omogućeno jedino na način da umjetnost uzima elemente stvarnosti, (boje, riječi, zvukove) ali ih rastavlja od njihovih odnosa koje u realnom svijetu za nas zauzimaju. Ona stvara nove odnose među elementima od kojih se sastoji, te na taj način oni gube svoja izvorna značenja i postaju znak za nešto drugo. Ovdje nastaje područje iznimne ljudske slobode kao protuteža čovjekovoj porobljenosti uvjetovanoj njegovim građanskim i civilizacijskim ulogama. Svijet propisanih pravila u umjetnosti ne vrijedi i stoga je moguća njena uloga stvaratelja novog,

¹¹⁸ Usp. Ivan Focht: *Istina i biće umjetnosti*. Sarajevo, Svjetlost, 1959.

¹¹⁹ Max Bense: *Estetika*, Rijeka : "Otokar Kešovani", 1978., str. 22.

¹²⁰ Ivan Focht: *Istina i biće umjetnosti*. Sarajevo, Svjetlost, 1959., str. 46.

istinskog ljudskog svijeta. Iako umjetno stvorena, djela nipošto nisu puki predmeti. Ovo valja imati na umu u rješavanju pitanja njihove umjetno stvorene prirode.

Svako djelo stvara svoju vlastitu dimenziju i svoj svijet na kojem je moguće participirati kao gledatelj, čitatelj i slično, ako smo u stanju zadovoljiti kriterije koje djelo od nas traži, upustiti se u postupak stvaranja značenja. U tom smislu *najprikladnija za suradnju* je književnost, koja po Fochtu ujedinjuje ideju i stvarnost. Koristeći riječi ona se mora vezati uz značenja koja riječima pripadaju i time činiti sliku koja slični na realni svijet. Ipak, u svojim mogućnostima književnost otvara prostor idejnog, nepostojećeg, te čak i u autobiografskog formi koja je najintimnija po autora te nema doticaj sa realnom osobom, već sa reprodukcijom stvarnosti koju autor upisuje svom literarnom ja.

"Istina se i ne može u objektivnoj stvarnosti doživjeti, jer sama po sebi u stvarnosti ne živi. U stvarnost ona prelazi tek posredstvom umjetnika i tek u umjetničkom djelu ona postoji."¹²¹

U Fochtovoj teoriji na djelu je kružno kretanje duha. Iz transcendentalne sfere u kojoj izvorno obitava duh ulazi u djelo, ali ukoliko ga u djelu prepoznamo duh koristi gledatelja da se putem njega natrag povlači i da kroz gledateljevu svijest otvara put natrag u transcendentalno. Tako djelo tek nakratko posuđuje svoje materijalno tijelo koje duh koristi tek kao komunikacijsko sredstvo idealne sfere koju označava svijest umjetnika i njenog pandana koju zatvara svijest gledatelja. Prava domovina duha je idealitet i rijetki su trenuci u kojima se zatvara krug između dva participijenta na liniji duha. "Da bi se shvatio jedan Mozart potrebno je tisućljetno sazrijevanje duha."¹²²

Nakon navedenih načina postojanja umjetničkog djela dolazimo do pitanja što umjetničko djelo kao biće razlikuje od postojanja svih, od nje različitih stvari. Focht eksplicitno navodi: "Umjetničko biće se razlikuje od svih realnih bića po tome što je duhovno u njemu neposredno dato, što se njegovo prisustvo može osjetilno doživjeti."¹²³

Umjetniku je svijet do te mjere mrzak da je prisiljen, ne od svoje volje već od sile nužde koja je daleko do dokonog maštanja, stvoriti umjetni svijet koji će mu bolje odgovarati. Važno je uočiti da duhovno ne postoji unutar čovjeka kao jedan od njegovih slojeva, na način na koji

¹²¹ Ivan Focht: Uvod u estetiku. Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972., str. 171.

¹²² Ibid. str. 208.

¹²³ Ibid. str. 208.

obitava psihičko. Duhovno jedino putem umjetnosti participira u čovjeku, odnosno potonji u njoj.

Budući da je svijet njega lišen duh ne egzistira realno kao element umjetničkog djela. Ovo posebno vrijedi za neprikazivačke umjetnosti koje zadatak duha ne ostvaruju putem materijalnog sadržaja. Boje su realne, ali one nastupaju tek kao oznake za nešto drugo. Njihov predmet, odnosno ono što one označavaju je irealan. Boja realno postoji ali ne stoji za sebe samu, već za odnos koji se javlja u kombinaciji svih elemenata djela. Duh koji je na ovaj način dan nije realan kao što su to boje, ali Focht navodi da je stvaran. Stvaran u smislu da stvara vlastitu stvarnost, različitu od objektivne stvarnosti upravo po tome što je njena priroda irealna.

Zaključno, modalna analiza umjetničkog djela pokazuje specifični način postojanja umjetnosti. Djelo postoji na margini između dvije dimenzije, kao javljanje irealnog u realnom, upućeno je na realno, ali stvara vlastitu dimenziju, različitu od realnosti. Materijalno, odnosno realno odnosi se prvenstveno na materijalni vid djela kao ono opipljivo u čijem se obliku djelo za nas pojavljuje. Idealna je pak umjetnost po svom govoru o nestvarnim stvarnima, o onome što nije do sada bilo i više nikada kao takvo neće biti. Tako Focht govori o čudu materijalizacije nematerijalnog, u kojem djelo koristi sferu idejnog da bi jedan dio irealnog, koji u toj sferi postoji kao mogućnost, pretvorilo u realnost. Zbog toga je umjetničko djelo razapeto između postojanja kao mogućnost i ostvarenja u stvarnom primatelju.

Važno je naglasiti da djelo postoji i prije svoje izvedbe, zapisivanja i čitanja, ali postoji na drugačiji način nego li postoje predmeti u realnosti. Djelo prije izvedbe postoji u domeni mogućnosti, odnosno kao ideja i to idealno postojanje je participacija djela na duhovnoj sferi. Drugim riječima, postoji nevidljivi, duhovni svijet koji umjetnik spoznaje intuitivno, *putem zrenja suština* i kojemu pristupa na način da ga stvara.

Umjetnik osjeća postojanje duhovne dimenzije koja se njegovom unutarnjem uhu otvara i, ovisno o svojoj sposobnosti, jedan dio onoga što osjeća stavlja u znakovlje. Na taj način djelo postoji u tri faze: prvo kao čisti idealitet, zatim fiksirano sustavom znakova kao materijalni predmet i na kraju, do čega rijetko dolazi, aktualizirano od strane primatelja, gledatelja ili slušatelja kao onoga koji krug stvaranja zatvara i omogućuje duhu ponovno vraćanje u idealnu sferu. Komunikacija duh-umjetnik-djelo-gledatelj vodi natrag u sferu duhovog što je omogućeno odgovarajućim gledateljem, kao onim koji je u stanju prepoznati duhovni sadržaj

djela, ne tražiti ga u boji, platnu, sadržaju, koji svojim činom razumijevanja čini da se duhovno utkano u djelo može osloboditi. Duhovno, sada kao prepoznato, ulazi u duhovni život primatelja preko kojeg participira ponovo na transcendentalnom duhu. Ovakav primatelj pojavljuje se rijetko, iz razloga što ljude na umjetnosti interesira prvenstveno njen sadržaj, površina, te se rijetko probiju do njezine duhovne dimenzije, koja, kako je rečeno, ne postoji u odnosima likova već iza djela, kao duhovni svijet samog djela i umjetnika koji je iskoristio prikazani svijet da bi izložio svoj vlastiti.

Umjetnička vrijednost kao ontološka osobnost djela koja ga čini univerzalnim ne nastaje iz onoga što djelo predstavlja, već iz odnosa svih elemenata djela i njihovog neponovljivog rasporeda koji je takav da ne dopušta eliminaciju niti jednog sastavnog dijela. "Umjetničko djelo je neposredno duh, ono jeste duh, a ne prikaz duha."¹²⁴

Djelo je život sâm koji nastaje kao pokušaj umjetnika da stvori drugačiji svijet,¹²⁵ koji djeluje da način da s nužnošću u nama stvara osjećaj života, ne u vidu realizma, već kao život koji nije sličan realnom, ali bez obzira na to posjeduje utemeljenje u kompoziciji svojih elemenata u kojima se otkriva prisutnost ljudskog duha.

¹²⁴ Ivan Focht: Moderna umjetnost kao ontološki problem. Beograd: Institut društvenih nauka, 1965., str. 41.

¹²⁵ Focht koristi termin protusudbina da bi ilustrirao odnos umjetnika spram realnosti koju doživljava kao otuđenu i lažnu, te polazi od toga u pokušaju da otvori nove dimenzije postojanja koje ljudski svijet obogaćuju. Usp. Moderna umjetnost kao ontološki problem, str. 81-82.

7. IZVORI ONTOLOŠKE MISLI IVANA FOCHTA

7. 1. ISTRAŽIVANJE ODNOSA SUBJEKT-OBJEKT

“Umjetnička ideja se javlja samo uz sposobnost da se iza spoljne manifestacije otkrije suština i da se ujedno nađe rješenje po kojem će se i ta skrivena suština na samoj manifestaciji prikazati.”¹²⁶

Dok je u prijašnjim poglavljima bilo riječi o slojevitoj prirodi umjetničkog djela i načinu njegova postojanja ovdje će biti naglasak na odnosu umjetnika i njegove domene realnosti.

Izvore ovog odnosa valja tražiti u postulatima njemačkog idealizma gdje se kroz radove relevantnih autora (Kant, Fichte, Hegel) razmatra empirijska mogućnost zahvaćanja pojedinih aspekata stvarnosti.

Kao početnu točku valja uzeti Kantovo određenje područja razumske djelatnosti koje je ograničeno na svijet pojava, odnosno vezano uz stvari kakve su za nas. Nespoznatljivost stvari po sebi određuje potrebu bavljenja svijetom pojava, odnosno fenomena, koji označavaju skup stvari kakve su za nas. Nadalje, iz Kantova učenja proizlazi nedostatak sigurnosti vezane uz spoznaju. Kao posljedicu dobivamo usmjerenost na praktičnu upotrebu uma, odnosno odustajanje od spekulativne spoznaje u korist praktične upotrebe uma, koja je kod Kanta usmjerena prvenstveno na podupiranje moralnog vjerovanja.

Način na koji se stvari predstavljaju za nas određuje i mogućnost našeg odnošenja spram svijeta u smislu da od pokušaja njegove spekulativne spoznaje krećemo u mogućnost ponovnog postavljanja svijeta za nas, kao čovjekovog praktičnog djelovanja u određenim zatečenim okvirima.

Drugim riječima, čovjek do istine o stvarima dolazi razumom, što znači da razum oblikuje stvarnost i da objektivna forma kao univerzalna istina o stvarima predstavlja samo formu razuma a ne konkretnu pojavu. Sve što mi spoznajemo na stvarnosti jest ono što joj sami pridodajemo. Suočeni smo mogućnošću mišljenja stvari po sebi ali i njezine nespoznatljivosti.¹²⁷

¹²⁶ Ivan Focht: Uvod u estetiku. Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972., str. 170.

¹²⁷ Bilo bi pogrešno iz ovoga zaključiti da razum nema sposobnost univerzalnoga. Naprotiv, ono univerzalno u našoj spoznaji dolazi od razuma, što znači da univerzalno ne postoji u stvarnosti kao zaseban entitet, već je u stvarnost unosi djelatnost razuma. Prostor i vrijeme su apriorni uvjeti koje razum nameće svemu što nas okružuje i time svijet određuje homocentrično. Bez ove djelatnosti razuma koji ih primjenjuje na konkretne predmete oni ostaju apstraktne kategorije. Primijenjene na konkretnu stvarnost omogućuju njeno uređivanje u smislene cjeline.

Kantova teorija ovdje nastupa kao izvor stvaralačke djelatnosti naspram svijeta. Kasniji Fichteov subjektivni idealizam nastavlja centralnu poziciju subjekta koji sebe postavlja kao misleći Ja koji svojom samosvješću postaje transcendentalan. Time mu je omogućeno da iz pozicije vlastita Ja određuje Ne-ja kao ono u svijesti suprotstavljeno. Važno je naglasiti centralnu ulogu Ja koja postojanje onog Ne-ja kao vlastite distinkcije izvodi upravo iz sebe sama. Drugim riječima, razlikovanje Ja i Ne-ja odvija se u jednom entitetu, u duhu koji ujedno predstavlja njihovo jedinstvo.

Ako je duh svjestan postojanja samoga sebe kao Ja i svijeta oko sebe kao granicu Ja, tada on u svojoj misaonoj djelatnosti zahvaća i Ja i Ne-ja, vlastiti misleći duh i nešto drugo različito od svijesti koje omogućuje usmjerenost svijesti. Kantova nespoznatljivost duha time je prevaziđena postavljanjem Ja i Ne-ja kroz isti čin, odnosno kroz uzajamni odnos u kojem jedno drugome predstavlja uzajamne granice uvjetovane jednom sviješću koja u svojoj misaonoj djelatnosti posjeduje predodžbu granice vlastitog Ja i početka nečega što se od toga razlikuje. Iako je u tom misaonom činu svijest usmjerena na nešto drugo ona još uvijek zadržava spoznaju o utemeljenju Ja i Ne-ja unutar sebe same.

Ja određuje Ne-ja. Ovo je nadogradnja koja ujedno prelazi Kantovu granicu spoznaje koja je određena iskustvom. Kako je moguće postići jedinstvo svijesti i svijeta ako je metafizika kao pokušaj spoznaje onkaj iskustva nemoguća? Ako prostor i vrijeme determiniraju osjetilnu spoznaju, što znači da se prema predmetima osjetilne spoznaje odnosimo uvijek prema utvrđenim pravilima, tada to ujedno znači da je istinska bit stvari nedostižna, budući da ona ne potpada pod kategorije naše osjetilne spoznaje. Ako se pak uhvatimo misaone spekulacije o stvarima kako bismo premostili jaz osjetilne spoznaje nužno se gubimo u bespućima metafizike koja također zakazuje u otkrivanju biti stvari, posebice svojih vječnih tema; duše, boga, dobra.

Izlaz koji Fichte predlaže i koji će konzekventno utjecati na fenomenologe i na teoriju Ivana Fochta jest u postavljanju jedinstva svijesti i okolnog svijeta. Svijest razlikuje vlastito postojanje od skupa svih od nje različitih predmeta koji ulaze u domenu Ne-ja, ali time prepoznaje Ne-ja kao postavljeno kroz Ja, kroz svijest koja je usmjerena u vanjski svijet. Time se ništa nije reklo o vječnim istinama svijeta, duše ili boga, već ih se postavilo kao fenomene, kao stvari za nas. Da bi mogao djelovati unutar svijeta u smislu da ga spoznaje čovjek je dobio vlastiti svijet kao privatni kozmos, sada uzdignut na istu razinu realnosti postojanja kao stvar po sebi. Fichte zaključuje; kad se pitamo kakve su stvari po sebi, to onda znači onakve kakve mi treba da ih učinimo.

Korak dalje u tom smjeru predstavlja Hegelov identitet racionalnog i realnog, odnosno um kao izvorni bitak svijeta. Postulatom o jednakosti zakonitosti uma i zakonitosti zbilje Hegel izjenučuje svijest i njen okolni svijet. Umijesto nespoznatljivosti Kantove stvari po sebi kod Hegela na djelu je identitet racionalnog i stvarnog. Sve što je zbiljsko u smislu da nije tek pojava koja je moguća ali ne nužna, postoji na način da sadrži ideju koja je misaona.

Zakovitost uma određuje zakonitost zbilje, um je bitak a bitak je um. Kod spoznaje svijeta misleći subjekt u njega unosi duh. Tako otkrivajući svijet čovjek u njega upisuje racionalnost. Time se hoće reći da sve što postoji duguje svoju bit osmišljavajućoj svijesti koja u svijet unosi red, budući da je racionalnost njeno temeljno obilježje. U odnosu subjekta i svijeta primarno postoji svijest koja se o svijetu pita. Time već postavlja mogućnost postojanja stvari drugačijih od nje same. Misaonim procesom koji se dijalektički razvija svijet pokorava sebi stvarnost, odnosno izjednačava postojanje stvari van sebe same sa svojim temeljnim principom. Drugim riječima, odnos logike kao ideje u sebi i prirode kao ideje izvan nas kulminira u ideji koja se vraća u nas, odnosno u filozofiji duha koja zahvaćajući vanjski svijet otkriva u njemu iste principe koji postoje u mislećem subjektu.

Ideja tako postaje pojam koji nije rezerviran samo za unutarnju bit stvari već obuhvaća mišljenje, vanjski svijet i mišljenje vanjskog svijeta u kojem se zbilja razvija kao samorazvitak umnog subjekta. Bitak shvaćen transcendentno postaje predmet svog vlastita razvoja u mišljenju.

Hegelova zasluga nesumljivo leži u proglašenju idenititeta mišljenja i svijeta u kojem svijet dobiva smisao. Sve što postoji postoji na način na koji mu je misleća svijest udahnula smisao. Pojedinaac i svijet time su uspješno pomireni tek u aktivnom odnosu svijesti spram stvarnosti. Racionalnom aktivnošću subjekt zahvaća okolni svijet i podređuje ga vlastitoj spoznajnoj moći koja ga provodi u prostor unutarnjeg iskustva kao misaone refleksije o svijetu.

Hegelov subjekt postavlja znak jednakosti između svijeta i uma. Tako ono što je van područja uma ne postoji. Tek u racionalnoj relaciji spram svijeta subjekt postavlja postojanje stvari koje ga okružuju. Svijet postoji ne iz svoje unutarnje biti, već iz transcendentnog ja koji ga uspostavlja svojom djelatnošću.

Druga bitna stepenica u predvorju Fochtove misli je utjecaj Husserlove teorije koja se koncentrira oko tvrdnje da predmeti nisu u jednom, po sebi egzistirajućem svijetu, već postaje tek u činu našeg odnosa prema njima. Egzistencija svijeta nije apriorno priznata već je suzdržavanje od vjere u njezino postojanje jedino u što se ne može sumnjati. Descartovski rečeno, sumnja je moguća u sve, osim u sebe samu.

Svijet nije nužno postojeći i problematika njegova postojanja u smislu uvijeta koji ga omogućuju predstavlja polaznu točku za promišljanje odnosa transcendentalne subjektivnosti koja oblikuje smisao svega što jest.

To je zapravo stav koji tvrdi da pojedinačne znanosti (prirodne) zahvaćaju partikularno postojanje stvari određujući ga kao zbir formula i brojeva i kad je postupak određivanja završen, kao nešto nepromjenjivo. To su činjenice za kojima znanost teži. Povijesno gledano, njihovo postojanje bitno je antropološki zbog čovjekove sigurnosti u svijetu, da bi bio u stanju racionalizirati strah od nepoznatih sila prirode. Nakon što je čovjek pokorio prirodu i sveo je na racionalizam zakona, bit stvari ostala je i dalje nespoznata, budući da ona nije sadržana u znanstvenom pristupu svijetu koji istinu stvari traži aristotelovski gledano, skrivenu u njima. Budući da je preduvjet svakog stava o svijetu postojanje subjekta koji svijet zamjećuje i postavlja sebe naspram svijeta, kao biće koje činom svijesti postavlja svijet koji ga okružuje, tada jedna promatrana stvar svoju istinu mora ostvarivati u odnosu na svijest koja ju promatra. ‘Fenomenolog koji provodi eidetsko motrenje,... .. se uopće ne odnosi na neko konkretno Ovo u empirijsko-činjeničnom svijetu. Transcendentalno-fenomenološki način razmatranja kao predmetno područje ne posjeduje naposljetku područje biti, već transcendentalnu subjektivnost, u kojoj se oblikuje, *konstituira*, cjelokupna smislenost empirijskih predmeta i biti.’’¹²⁸

Važno je naglasiti da se fenomenolog ne odnosi spram nekog pojedinačnog predmeta već spram predmeta uopće. Na taj način ostvaruje se istraživanje punine postojanja predmeta koja nije svediva na njegovu pojedinačnu reprezentaciju. Naprotiv, ona stoji u transcendentalnom iskustvu predmeta u jedinstvu svih zamjedbenih aktova koji zahvaćaju fenomenološki reduciran objekt. Predmet je konstruiran od mnoštva zamjedbi različitih subjekata koji se u svojem zamjećivanju slažu oko nekih njegovih bitnih karakteristika.

Kratkim pregledom razvoja mišljenja u njemačkom klasičnom idealizmu moguće je uočiti poveznice sa teorijom Ivana Fochta, prvenstveno u obratu od spoznavanja svijeta njegovim podvajanjem u korist otkrivanja istine koja leži u stvarima. Postavlja se pitanje kako se način otkrivanja istine, primarno vezan uz djelatnost *ratia* u teoriji Kanta, Fichtea i Hegela, razlikuje od otkrivanja istine osjetilno, putem umjetnosti. Postavlja se pitanje da li umjetnost stvari otkriva ili ih samo stvara dok razum otkriva istine stvari.

¹²⁸ Max Werner: Fenomenologija Edmunda Husserla. Zagreb, Naklada Breza, 2005., str. 20.

Drugo pitanje tiče se umjetničkog stvaranja i mogućnosti istraživanja različitih vidova postojanja stvari u noematskom horizontu kao različito osjenčane zamišljene zamjedbene stvari.

“Istina se ne susreće, već se otkriva. Zato umjetnik mora imati sposobnost da u sebi rađa unutarnje slike, tako plastično i duboko da se čine kao stvarne. Ta sposobnost naziva se produktivnom maštom.”¹²⁹

Produktivna mašta omogućuje stvaranje zamjedbe o stvarima koje im realno ne pripadaju već ovise o umjetnikovoj intervenciji. Preduvjet je umjetnikovo apstrahiranje od realnosti kao postojećeg svijeta u korist istraživanja vlastita odnosa spram postojećeg. U umjetničkoj koncepciji susreću se subjektivno i objektivno u materijalizaciji unutarnjih slika i prikazivanju ideje s ciljem prenošenja ideje u njen osjetilni oblik.

Da bi ovaj proces bio moguć umjetnik mora djelovati fenomenološki; njegov pogled ne spoznaje objekte izvana, na znanstveni način. U fenomenološkom duhu on se okreće proučavanju njihove unutrašnjosti poistovjećujući se s njima. Na taj način umjetnik spoznaje bića otkrivajući principe i zakone njihova nastanka u samom djelu. “Umjetničko se konstituira kao spoznajna samorefleksija subjekta kao procesa.”¹³⁰

Refleksija stvarnosti unutar umjetnosti ne odvija se više u sferi osjećaja, već u sferi misli i pojmovne refleksije. Umjetnost naspram stvarnosti posjeduje dvostruki odnos. I samo djelo postaje element stvarnosti i čini sferu postojećeg, dok je posredno, i samo usmjereno na stvaranje značenja o elementima preuzetima iz stvarnosti. Time je omogućeno da stvarnost postane predmetom refleksije, koja napušta karakter lirskog i postaje primarno filozofski diskurs o stvarnosti koji se javlja kroz medij umjetničkog. Kako je to moguće?

Određeni autori (Danto, Heidegger, Breuys) slažu se s mišlju da je estetska dimenzija zapravo skrivena u svakodnevnim predmetima i time je zadatak umjetnika da je, kao Michelangelo Davida, može prepoznati i osloboditi. Uporabni predmet može po svojim materijalnim karakteristikama biti potpuno jednak umjetničkom i u tom smislu Danto govori o *čudu estetske preobrazbe predmeta*.

Uzimajući umjetnički predmet iz svakodnevne upotrebe umjetnost sebi daje za pravo da stvarnost rastvara na njene elemente te da od njih gradi simbole kojima je promijenjeno izvorno značenje i upotreba.

¹²⁹ Ivan Focht: Uvod u estetiku. Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972., str. 172.

¹³⁰ Mladen Labus: Filozofija moderne umjetnosti : onto-antropološki i socio-kulturalni principi. Zagreb, Institut za društvena istraživanja, 2001., str. 18.

Osjetilno gledano, uporabni predmet i umjetničko djelo su potpuno identični, a ipak postoji njihova distinkcija. Ona se sastoji u teoriji koja jedan od ta dva premeta obavlja i mijenja njegovo izvorno značenje. Teoriju pak stvara pojedinačno djelo za sebe, kao uvijek vlastita postojanja.

Na taj način mišljenje o umjetnosti zapravo je mišljenje o svijetu budući da svako djelo stvara svoj vlastiti svijet koji je opet u stanovitom odnosu spram realnog ili povijesnog svijeta. Riječima Danila Pejovića mišljenje o umjetnosti ujedno je ‘mišljenje umjetnosti, odnosno mišljenje umijeća kao umijeće mišljenja kao istinska proizvodnja ljudskog svijeta’.¹³¹

U relaciji spram Platnova određenja umjetnosti kao vještine, prvenstveno vješte reprodukcije stvarnosti, vještina suvremene umjetnosti sastoji se u vještoj proizvodnji stvarnosti koja nastupa kao svijet s predznakom ljudskog, odnosno svijet koji je, u komparaciji s realnim svijetom, primjereniji čovjeku.

Mišljenje, sloboda i odnos prema cjelini kosmosa odlike su suvremene umjetničke produkcije koje je vezuju uz filozofsku refleksiju o svijetu. Razlika je u tome da umjetnost govori slikama, usporedbama i nije osjetilno neutralna, za razliku od znanstvenog mišljenja koje je Hegel namijenio filozofiji.

Djelo spada u jedno područje koje biva otvoreno njime samim. Ovaj Heideggerov stav potvrđuje Fochtovo određenje umjetnosti kao stalne potencije realnosti, odnosno istine koja je *zbijskija* od realiteta realno opstojećeg.

U Heideggerovoj koncepciji umjetničko djelo kao skup senzorno dostupnih osobina valja također razlikovati od njegove unutarnje prirode koja ga čini umjetničkim. Heidegger ga naziva Drugo.¹³²

Zadaća djela jest da objavljuje Drugo, da se postavlja prema istini stvari na taj način da ona u djelu dolazi do svog izražaja. Glasoviti Heideggerov primjer Van Goghove slike na kojoj je par seljačkih cipela ilustrira ovu potrebu umjetnosti. U tome je umjetnost aktualna ako je uspjela napustiti zadaću prikazivanja ljepote, u otkrivanju istine koja govori više od onoga što prikazuje.¹³³

¹³¹ Danilo Pejović: Realni svijet : temelji antologije Nicolaja Hartmana. Beograd, Nolit, 1960., str. 65.

¹³² Usp. Martin Heidegger: O biti umjetnosti : izvor umjetničkog djela : čemu pjesnici. Zagreb : Mladost, 1959.

¹³³ Na već spomenutom primjeru para seljačkih cipela Heidegger je uočio sposobnost djela da prekorači granicu opisa i da se uzdigne do alegorije. Slika nije samo o cipelama, već o cijeloj priči o seljačkom radu, zemlji, iščekivanju roda, i cijelom okviru seljačkog života koji nije na slici prikazan, ali izranja iz tamnog otvora iznošene kože cipela do te mjere da ga možemo osjetiti. U tom smislu slika otkriva istinu cipela na način da im omogućuje da stoje *u svjetlu svoga bitka*, da nam prenesu alegoriju koja nadilazi njihove osjetilno dostupne kvalitete.

Djelo je alegorija. Ono je uvijek višak vrijednosti od onoga što je eksplicitno prikazano. Taj višak upravo je ono Drugo, iznad Stvarnog. Bez viška koje djelo stvara ne bi bilo moguće postojanje područja koje u realno dospjeve tek putem djela.

Istina o stvarima sebe sâmu postavlja u djelu. Time ona nije jedina moguća istina o nekoj stvari. Budući da sama sebe postavlja ona je vezana uz medij umjetnosti koji otkriva određene kvalitete onoga što prikazuje, budući da ne donosi gotovi recept za postavljanje neke istine. Drugim riječima, istina umjetnosti nije sveobuhvatna u smislu da, na tragu Van Goghova primjera, time vrijedi za sve seoske cipele ovog svijeta. Ona se otkriva za ono naslikano, koje je pojedinačno biće i time je i njegova istina pojedinačna.

Focht tvrdi; nikada prije i nikada poslije neće se pojaviti njemu identično biće. To znači da djelo polaže pravo na vlastitu univerzalnost kao neponovljiv suodnos svih elemenata,¹³⁴ ali i na vlastiti sustav znakova.

Budući da je istina djela uistinu isitna djela a ne istina svih stvari koje su slične onome prikazanome, budući da se označavaju istim znakom odnosno imenicom, tada njegova istina vrijedi unutar uvijeta značenja koje djelo samo stvara. "Što postavlja djelo kao djelo? Stršeći u sebi otvara jedan svijet, i drži ovoga u stalnom prebivalištu."¹³⁵

"Djelo pomiče i drži Zemlju samu u Otvoreno jednoga svijeta. Djelo pušta Zemlju da bude Zemlja."¹³⁶

Postavljanje djela u Zemlju znači omogućavanje njegova materijala da dospije do svoje punine; riječi do zvučanja i značenja, boje do svijetljenja i tamnjenja, kamen do izražavanja svojstva tvrdoće i slično. U tome se djelo vraća Zemlji i omogućuje stvarima od kojih se sastoji da se pokažu bez potrebe da ih postavljamo u mjerne jedinice. Odražavanje svojstava stvari koje unutar djela dolaze u vidokrug kao tvrdoća kamena ili podatnost drva bitni su budući da tek u umjetnosti je moguće njihovo neskriveno bivanje oslobođeno svrhe za nešto drugo. Heidegger navodi, kada želimo boju i svjetlost staviti u tablice i izračunati njihova svojstva i odnose, tada dobivamo određene račune ali time svojstvo stvari nestaje budući da je

¹³⁴ Uz neponovljivost djela valja upozoriti i na neponovljivost njegova izvođenja koje je do određene mjere fiksirano materijalnom (bojom, tekstem, notnim zapisom). Iako se radi o opipljivom materijalu koji izvođenje djela usmjerava, on nikada ne može jamčiti jedinstvo njegove izvedbe čak kod istog recipijenta. Usp. u vezi s time djelo kao shematsku tvorevinu koje sadrži tzv. mjesta neodređenosti u teoriji R. Ingardena. Ako pretpostavimo da se i primalac djela mijenja kao spoznajno biće budući da na njega stalno djeluje skup doživljenih djela tada je neminovno da svako čitanje ujedno bude i novo čitanje.

¹³⁵ Martin Heidegger: O biti umjetnosti : izvor umjetničkog djela : čemu pjesnici. Zagreb : Mladost, 1959. str. 38.

¹³⁶ Ibid. str. 41.

postalo sredstvo za nešto drugo. Ako odlučimo spoznati kamen na način da ga važemo i stavimo u mjernu jedinicu tada nam se ono što je istinski bitno na njemu u vidu njegove biti izmiče. Upravo je ovdje umjetnost podobna. Ona teži upravo kamenitosti kamena kao njegovoj neskrivenoj istini. “Boja zasja i hoće da svijetli. Ako je razumno mjereći rastavimo u brojeve titraja, ode ona. Ona se pokazuje samo ako ostane neraskrivena i neobjašnjena.”¹³⁷

Zemlja se nudi pogledu samo tako dugo dok ostaje neotvorljiva, odnosno dok pogled ne teži da je upregne u mjerljive strukture. Time se gubi njena istina jer ona nije u kilogramima ili svjetlosnim intervalima. Ona je u otkrivanju zračenja ili struktura koje su potencijalna istina svojstava kamena i boja i puštanja da takva ostaju unutar određenog djela.

Djelo postoji na dvojak način; kao postavljanje određenog svijeta i kao postavljanje Zemlje. Navedeno stoji u uzajamnom odnosu prijepora, odnosno, istovremene napetosti u kojoj svijet nastoji nadvisiti Zemlju, a Zemlja teži svijet uvući i zadržati u sebi.¹³⁸

“Postavljajući jedan svijet i uspostavljajući Zemlju, djelo je prepiranje onoga prijepora, u kojemu biva izborena istina, neskrivenost bića u cjelini.”

Istina se u djelu zbiva na način da sama ulazi u djelo. Da je djelo stvoreno to prvenstveno znači da je unutar njega neka istina zadobila svoj lik. Na taj način dolazi do neskrivenosti bića pod kojim se misli umjentičko djelo kao ekvivalent živućem biću, odnosno čovjeku kao univerzalnoj jedinki. Odnos umjetnosti spram istine određen je proizvodnjem neskrivenosti bića, odnosno njenom sposobnošću da bića stvara i omogućuje da istina putem nje zadobiva svoj lik.

Njeno proizvodnje zbiva se iz ništa i time je određen karakter umjetnosti kao ništenje toga ništa i stvaranje djametralnih parova bitak-nebitak, djelo-realnost. Dok u realnom svijetu stvari postoje na način u kojem je akrtikuliran samo parcijalni vid njihove istine, u umjetnosti je moguće osvijetliti onaj vid istine koji inače ne vrijedi za neku stvar. Drugi riječima, umjetnik je slobodan da iz nepostojanja istine stvori djelo u kojem će njegova vlastita istina biti proizvedena.

¹³⁷ Ibid. str. 41.

¹³⁸ Svijet je sebeotvajajući, njegova je temeljna karakteristika nastajanje iz ničega, te on stoga teži slobodi i ne trpi ništa zatvoreno. Karakteristika Zemlje je pak skrivenost, ona označava skrivenost biti unutar stvari. Tako u stalnoj napetosti između otvaranja i zatvaranja govorimo o prijeporu između otvaranja mogućnosti i njihovih skrivenosti. Unutar djela, svijet ne može odlebdjeti Zemlji a ona pak ne može biti bez otvorenog svijeta.

Na taj način dosadašnja istina djela, za koju Heidegger navodi da je uglavnom predručna, u obrtničkom smislu, da služi za obavljanje neke radnje ili zadovoljenja potrebe, biva poljuljana. Ono što smo navikli gledati običnim očima u umjetnosti imamo priliku promatrati na drugačiji način, kao partikularnu istinu djela koja sada dolazi u centralni plan i time djelo prestaje biti uporabna stvar i postaje stvar za sebe, svoja vlastita istina u svijetu koji otvara samom svojim postojanjem.

Kad Heidegger govori o djelu on ponajprije misli na djelo nao biće u analogiji sa živim stvarima, koje nastaje, rađa se, živi i pod određenim uvjetima umire, ali tako dugo dokle postoji otvara za sebe novi vid stvarnosti i vlastiti poredak znakova u kojemu je moguće da dotad poznati znakovi promijene svoja uobičajena značenja.

‘‘Iz Predručnoga i Običnoga istina se nikada ne očitava.’’¹³⁹

Iz prirode djela proizlazi da upravo ono obično i dosad uzeto kao istinito postane neistinito, odnosno da pređe u sferu ne-bića. To je potrebno zbog otvaranja prostora slobode proizvođenja istine djela koja samu sebe stavlja u djelo. Pogotovo u pjesništvu standardne veze među značenjima moraju se prevazići da bi se stvorile nove koje čine individualnu istinu pjesme. Sve ostale umjetnosti Heidegger shvaća iz osnove pjesništva čija je baza imaginacija i mašta. U tom smislu je istina umjetnosti u neskrivenosti bića koju otvara.

Drugi glavni utjecaj na formiranje Fochtova shvaćanja odnosa subjekt-objekt nalazimo u teoriji Romana Ingardena, odnosno njegovom razlikovanju umjetničkog djela od estetskog predmeta.

‘‘U mnogim opširnim istraživanjima, ... , pokušao sam da pokažem da su umetnička dela (slike, skulpture, arhitektonska, muzička i pesnička dela) osobne intencionalne tvorevine koje, između ostalog, doduše, traže fizički osnov bića, i nalaze ga u ponekim fizičkim stvarima adekvatno prilagođenima ovoj stvari, ali svojim suštinskim svojstvima daleko prevazilaze njegove određenosti.’’¹⁴⁰

U Ingardenovoj teoriji djelo je samo materijalna osnova za konstruiranje mentalne nadogradnje koja ga aktualizira kao duhovnu tvorevinu. Kroz umjetnost zbiva se specifičan odnos subjekta spram svijeta, u vidu njegova udubljanja u prirodu što je moguće objektivnije.

¹³⁹ Ibid. str. 69.

¹⁴⁰ Roman Ingarden: Doživljaj, umetničko delo i vrednost. Beograd, Nolit, 1975., str. 20.

Rasprava o odnosu gledatelja naspram djela tako je ujedno razmatanje odnosa načina na koji se odnosimo prema predmetima naše spoznaje.

Ingarden najprije vrši distinkciju između umjetničkog djela i estetskog predmeta. Odnos među navedenim predmet je estetske analize.

Zadaća djela pak jest da prilikom prisutnosti aktualizirajuće svijesti primatelja dovede do svijesti estetski predmet, odnosno da usmjeri estetski doživljaj po intenciji autora. Estetski predmet je nužno produkt suradnje autora i čitatelja i on je konstruiran kao moguće rješenje umjetničkog djela bliže ili dalje autorovoj intenciji, dok je djelo osnova za njegovu nadogradnju.

Predmet konstituira promatrač koji je zaslužan za činjenicu da iz jednog umjetničkog djela može nastati mnoštvo određenih estetskih predmeta koji različito ispunjavaju mjesta nedređenosti.

Možemo govoriti o realnom postojanju umjetničkog djela kao predmeta, ali svijet onoga što je prikazano zahtijeva zasebnu kategoriju, budući da posjeduje tek iluziju realnosti i temelji svoju realnost posuđujući je od realnosti riječi i slika kojima se služi.

Odnos predmeta i svijesti u Ingardenovoj teoriji zastupa jedno od središnjih mjesta. Razlikujući estetski predmet od umjetničkog djela Ingarden radvaja djelo kao tvorevinu autora, odnosno djelo po sebi, i djelo kao estetski predmet, djelo za nas kao gledatelja koji mu pristupamo putem našeg senzornog aparata i opterećeni subjektivnim viđenjem djela. Pitanje koje je za nas bitno glasi: koliko je moguće djelu pristupiti objektivno, odnosno, da li je moguće zaobići estetski predmet u nastojanju da se približimo izvornosti umjetničkog djela kako ga je zamislio autor.

Kraće rečeno, je li izbjegavanje subjektivnosti u spoznaji umjetničkog djela uopće moguće?

Kao što je to i Kant naveo, sve dokle se vrtimo u krugu našeg odnosa prema osjetilima zahvaćenom predmetu, ostajemo zarobljeni u subjektivizmu njegove percepcije. Ingarden je svjestan zamke naših osjetila i njegovo se rješenje sastoji u sljedećem:

Ako svaki naš individualni odnos spram predmeta spoznaje koji je utemeljen prvenstveno na intuiciji i osjetilnim podražajima nužno vodi u subjektivizam i time promašuje bit djela kao predmeta po sebi, tada je rješenje u napuštanju spoznajnog odnosa spram djela. Drugim riječima, u umjetnosti nije bitno značenje djela kao stupanj osvojenosti njegova značenja od strane gledatelja, već djelo sâmo.

Već je bilo riječi o napuštanju gnoseološkog pristupa umjetnosti i njegova zamjenjivanja ontološkim stavom po kojem je djelo zasebna tvorevina sa novom egzistencijom i novim svijetom koji predstavlja i kao takvo nebitno po pitanju vlastitog značenja. Ako nismo u mogućnosti doprijeti iznad vlastitih spoznajnih ograničenja tada je suvišna vrtnja u spoznajnom krugu koji se vraća uvijek na nespoznatljivost stvari po sebi. Ako pak stvar po sebi shvatimo kao zasebnu razinu postojanja koja prekoračuje granice riječi i stvara vlastita značenja tada je glavni zadatak teoretičara otkrivanje tog procesa. Umjesto pitanja što djelo jest, nastupa pitanje kada djelo jest, odnosno, što je mu omogućuje stvaranje vlastite realnosti. U istraživanju problema apostraktnog slikarstva Ingarden prepoznaje njegovu glavnu intenciju kao istraživanje u smjeru mogućnosti kontemplacije nad čistim bojama i njihovim slojevima. Izostanak literarnih i historijskih tema omogućuje isključivanje poznatog terena za osjetila koje prostor slike obično prepoznaju kao poznati pejzaž ili likove prema kojima se odnose evocirajući prethodna iskustva na slične već viđene predmete. Na taj način dolazi do poteškoća, budući da se doživljeno iskustvo i razina prethodnog znanja o nekom predmetu uvelike razlikuju od gledatelja do gledatelja i to čini osnovu nemogućnosti pristupa unutarnjoj biti slike. Odstranjivanjem poznatog okvira u apstraktnom slikarstvu odnosi boja i svjetlosti opažaju se kao elemenat slike i recipijentu ne daju povoda da od njih pređe na poznati svijet realnih stvari i likova prema kojima zauzima individualni, specifični stav. Umjesto realnog postojanja djela kao predmeta koji nešto pokazuje valja razlikovati djelo kao idealnu tvorevinu sa vlastitim sustavima značenja i vlastitim znakovima koji se ne odnose na svijet realnih stvari već svijet što ga djelo vlastitim postojanjem stvara. Stvari koje su predstavljene na slici nisu realni dijelovi slike kao što je realan sam materijal slike, njeno platno i okvir koji visi na zidu. One su intencijalne tvorevine i njihovo postojanje ovisi o mogućnosti gledateljeve konstrukcije tvorevine koju je zamislio autor.

Misao Ivana Fochta o odnosu djela prema realnosti nastavlja put koji je započeo Ingarden: ‘‘U književnom djelu mnogo je toga što čitalac umišlja da se u samom djelu nalazi, no potječe iz njegove subjektivne svijesti, mnogo se utisaka ne odnosi ili, bolje reći ne temelji, ni na čemu što bi u samom djelu objektivno postojalo.’’¹⁴¹

U Fochtovom mišljenju cijeli predmetno-prikazivački plan obavijen je subjektivnim doživljajem gledatelja, te ga gledatelj prima kroz najsubjektivniji filter; maštu.

Ovo, smatra Focht, nije nedostatak djela, već prednost budući da djelo računa s nadogradnjom od strane gledatelja ili čitatelja te time uspostavlja mnogostrukost svojih vlastitih mogućnosti. Djelu nije potreban jedan apsolutni čitatelj koji će matematičkom sigurnošću otkriti njegov smisao, već upoznavanje kroz doživljaje koji se međusobno mogu jako razlikovati. Ono se ostvaruje kao vlastita mogućnost koja kao vlastita istina nije jedna.

Ona je valjana tek na individualnoj razini budući da u svom postojanju prolazi kroz dvije sfere. Prva se odnosi na svijest umjetnika u kojoj umjentička istina odnosno ideja postoji tek fluidno, apstraktno, dokle je umjetnik ne upiše u sustav znakova. Time počinje druga sfera postojanja djela koja, premda je fiksirana znakovima, nije osigurana od pluralizacije značenja. Postojanje djela predmet je različitih doživljaja i predstavlja tek osnovu za stvaranje značenja od kojih tek nekolicina ulazi u centralni značenjski krug unutar neke kulture i na taj način ostvaruje svoje pravo da vrijedi kao njegova služebena istina.

‘‘Umjentička ideja je, dakle, otkrivanje suštine koja leži u stvarima.’’¹⁴² Na tragu Kantove estetike u kojoj djelo postoji kao jedinstvo između teorijske i praktične ljudske moći, između misli i njezina ostvarenja u materijalnom obliku, Focht određuje djelo kao realizaciju ideje u vidu istine stvari.

Dok se kod Heideggera istina pojavljuje kao svoja otvorenost, kod Ingardena kao nadogradnja autorove intencije, u Fochtovoj teoriji riječ je o otkrivanju istine. Ideja je kao kod Platona izjednačena s istinom. Razlika je pak u tome da njeno pojavljivanje u materijalnom mediju djela nije nazadovanje istine u smislu njezina dvostrukog odvajanja od sfere duhovnog. Ideja, kako je Focht shvaća, tek putem materijalne objave u djelu prebiva i na taj način postoji. Istina u umjetnosti mora pronaći svoj materijalni medij koji će joj omogućiti, iako je njezin bitak dvostruke prirode.

¹⁴¹ Ivan Focht: *Tajna umjetnosti*. Zagreb, Školska knjiga, 1976., str. 79.

¹⁴² Ivan Focht: *Uvod u estetiku*. Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972., str. 170.

Kako je već rečeno, prvobitno postojanje istine je u svijesti umjetnika. Iz tog razloga Focht istinu određuje kao specifični vid odnosa prema svijetu. Ako odnos spram svijeta pretpostavlja usvajanje određenih elemenata preuzetih iz stvarnosti, tada je umjetnost odnos koji te elemente spaja u cjelinu. Izvor umjetničkog djela Focht određuje u romantičarskoj maniri: kao stanovitu preosjetljivost za stvari od strane umjetnika. Umjetnik se razlikuje od drugih ljudi i njegov specifični ustroj je prokletstvo koje ga prisiljava da stvarima pristupa na drugačiji način, drugačijim pogledom. Preosjetljivost za stvari uvijek je da predmet koji umjetnik promatra bude preuveličan, da stanovite njegove karakteristike dolaze do naglašavanja.

Umjetnik prvenstveno nastupa kao oponent prosječnom pogledu za koji se smatra da je do stanivite mjere neosjetljiv za uočavanje onog bitnog na stvarima. Iz svoje duhovne preosjetljivosti umjetnik zapaža upravo one stvari koje lako prolaze kroz perceptivno sito ostalih, preveliko da bi uhvatilo fine, potencijalno bitne detalje.

On drugačije zahvaća stvari ali u tom procesu on također filtrira informacije i na taj način određuje što je njegova istina. Da bi ta istina zadobila kvalitete umjetničke istine u vidu ideje nužno je da zadovolji određene uvijete.

Kao i Hippolyte Taine¹⁴³ Focht određuje uvijet cjeline kao osnovu umjetničkog izraza. Umjesto niza detalja koji postoje po odredbi slučajnosti, parcijalno i svaki za sebe, umjetnička ideja prožima sve elemente djela formom cjeline, odnosno individualno dovodi u vezu s cjelinom zbivanja. Fochtovim riječima potrebno je "da slučaj postane nositelj istine, da se na njemu može prikazati odnos umjetnika prema njemu samome, i još mnogo šire odnos prema svijetu i životu."¹⁴⁴

Umjetnik govori o predmetu, ali uz prikaz predmeta naznačuje i vlastiti odnos spram njega. Njegova istina nije u prikazivanju predmeta već u onome što je kroz prikazano naznačeno, način na koji ga umjetnik usvaja u procesu njegove preobrazbe od osjetila do misli, te odnos umjetnika naspram svijeta kao cjeline koji iz djela proizlazi.

Ideja nosi i svoje egzistencijalno određenje umjetnika. Njezina realizacija je čin koji počinje samim njegovim rođenjem. "Ideja se, dakle, postepeno priprema već od rođenja umjetnika i izbija nenadano, naglo i zbunjujuće u jednom trenutku, u času kad se napetost više ne može obuzdavati."¹⁴⁵

¹⁴³ Usp. Hippolyte Taine: Studije i eseji. Beograd, Kultura, 1954.

¹⁴⁴ Ivan Focht: Uvod u estetiku. Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972., str. 169.

¹⁴⁵ Ibid. str. 168.

Nadasve je zanimljivo određenje ideje kao sudbinske predestinacije umjetnika, kao proces koji započinje umjetnikovim rođenjem i vodi jednom neočekivanom trenutku kada se sve do tada doživljeno stiha i prerasta u stvaranje umjetničkog djela. Život kao djelovanje i smisleno stvaranje, u vidu otvaranja mogućnosti istinskog ljudskog svijeta, zbiva se kao proces javljanja ideje i tijekom njene realizacije. Ideja sama je pak iskra koja stalno tinja i moment njene ekspanzije u produktivnom raspoloženju, u kojem se javlja početak stvaranja djela, nije u Fochtovoj teoriji do kraja objašnjen već ostaje označen kao tajna. On govori; *kao i sve velike stvari i ova nam u svojem samom početku izmiče pogledu. Kad uočimo da se nešto zbiva najčešće je već prekasno i stvari tek već svojom tokom. Sam moment u kojem ideja postaje stvaranje ostaje neriješen.*

Postoji mnoštvo motiva koji mogu sadržajno postati nostioci nekog djela. Njihova oznaka je najprije sadržajna, kao motivi za obradu, u vidu komada materijala, drveta ili kamena iz kojih treba nešto nastati. Motiv pruža tek temu, no nikako i ideju umjetnosti. Već naznačeno, kao otkrivanje istine koja leži u stvarima, ideja nastupa kao sposobnost da se iza prikazanih stvari otkrije njihov princip odnosno bit, i uz to da se nađe načina da se otkrivena istina prikaže u materijalu djela.

Kad govorimo o procesu stvaranja kao odnosu spram svijeta u okviru Fochtove teorije tada valja naglasiti njegovo shvaćanje ideje u vidu stalno prisutnog unutarnjeg pritiska istine koja traži svoj izraz. Upravo je sposobnost djela da stvara vlastitu istinu preduvjet umjetničkog stvaranja. Govoreći o prirodi djela Focht se često vraća pitanju njegove razlike naspram svega ostaloga što postoji. Često spominjana razlika sastoji se u tome da stvarajući djelo umjetnik ima sposobnost da u sebi rađa unutarnje slike, odnosno da putem predodžbe doživi ono što nije predmet iskustva. U vezi s time centralni je Fochtov stav da se istina ne može spoznati budući da u objektivnoj stvarnosti ne postoji. Istina u stvarnost prelazi tek posredstvom umjetnika i postoji tek u umjetničkom djelu.

Istinu u stvarnosti shvaćamo kao stvar po sebi. Njezin objektivni karakter je nedostižan pojedinačnoj spoznaji. U tom smislu je u stvarnosti ne zatičemo. Kao i mnogi prije njega Focht ipak nastoji pomiriti istinu i stvari, subjekt i objekt i vjeruje da je to moguće učiniti putem umjetnosti.

U nastajanju umjetničkog djela umjetnik eksperimentira s mogućnostima različitih odnosa elemenata sve dok te mogućnosti ‘sâme ne dobiju privid stvarnosti’¹⁴⁶

¹⁴⁶ Ivan Focht: Istina i biće umjetnosti. Sarajevo, Svjetlost, 1959., str. 116.

Umjetnost nastupa kao korekcija stvarnosti. U stvarnosti stvari stupaju u odnose, ali njihovi odnosi nisu vidljivi. Umjetnost stvara umjetnu stvarnost u kojoj odnosi stvari postaju vidljivi i time kompenzira jednodimenzionalnost realnosti. Razlika koja nastupa spram teorija u kojima dominira tradicija mimezisa sastoji se u okretanju sistema od objektivnosti spram subjektivnosti.

Najveći izazov vremena realizma bio je što vjerniji odraz stvarnosti koja se smatrala objektivnom i nepromjenjivom. Nakon svega ovdje rečenog o subjektivnosti pojma realnosti valja dopustiti umjetnosti da bude objektivnija od nje. To je pozadina Fochtova stava o dominaciji umjetničkih tvorbi naspram tzv. objektivnosti stvarnosti. Svijet kakav ga poznajemo vrijedi individualno, budući da operiramo unutar vlastitih specifičnih senzornih aparata. Tako dugo dok je umjetnik okrenut reproduciranju svijeta on zapada u Platonovu zamku dvostukog udaljavanja od objektivnosti. Kad umjetnost postaje ‘objektivni odraz subjektivne stvarnosti’¹⁴⁷ tada nastupa okret umjetnika od objekta prema vlastitom svijetu koji nosi potencijal otkrivanja relacija i stvarnja novih svjetova.

Descartesova sumnja u opstojnost svijeta odgovara skepticizmu moderne umjetnosti naspram realnosti. Stvarnost nije ništa realnija od umjetnosti i tu se otvara prostor za nadopunu realnog svijeta, istraživanje njegova smisla i objektivnosti.

Konačno, pitanje o odnosu umjetničkog djela naspram stvarnosti raspliće se oko pitanja o vrstama umjetničkih istina. Pri tome bismo neke mogli označiti kao naslage povijesnog mišljenja.¹⁴⁸

Najznačajnija je svakako duhovna istina djela i ona je jedini adekvatni odnos djela spram svijeta koji bi, uvjetno rečeno, trebala odraziti. Ona označava smisao stvari koji umjetnik u njima otkriva u vidu njihova duha. Na ovom mjestu zbiva se egzistencijalna sudbina umjetnosti kao *očovječenje prirode*. Tim pojmom označeno je preuzimanje motiva iz stvarnosti i njihovo mijenjanje kako prelaze u domenu djela. Svako takvo preuzimanje ima priliku da ispravi nepravdu suvremenog svijeta, odnosno, izgon duha iz ljudskog svijeta.

¹⁴⁷ Ibid. str. 119

¹⁴⁸ Ponajprije objektivnu i psihološku istinu djela. Jasno je da djelo ne želi i ne može biti nositelj objektivne istine ma koliko god to od njega zahtijevala teorija mimezisa. Isto se odnosi i na djelo u vidu psihološke istine koja se u djelu nalazi kao pokušaj preslike psiholoških stanja umjetnika. Psihološka istina svoj kvalitet zadobiva jedino kao spontani izraz psihološkog stanja koje ne pretendira da zadivi publiku ili izazove umjetni efekt prikazanih emocija. Focht navodi da jedino kad psihološka istina nije umjetno sentimentalna ona ostvaruje pridjev istinitosti.

Ljudski duh je sveden na azil u umjetnosti zbog sveopće industrijalizacije svijeta i mehanizacije ljudskih odnosa.

Paradoksalno, proizvodnja koja je temelj svega ljudskom duhu stranom čini osnovu za njegovo postojanje. Duh se također mora proizvesti. Time se vraćamo na početak pitanja o mogućnosti odnosa čovjeka prema svijetu putem umjetnosti. Umjetnost jest proizvođenje ljudskog svijeta, svijeta koji nikada nije prije postojao i nikad više neće postojati. Ona je individualna proizvodnja. Prvo kao proizvodnja vlastita svijeta u kojem umjetnik traži način da artikulira impulse koje nosi ‘od svoga rođenja namjenjene da se izraze u djelu’ a zatim kao njihova materijalizacija u djelu, u vidu odnosa elemenata preuzetih iz stvarnosti ili pak nesadržajnih, utemeljenih na odnosima boja i tonova.

Bitan odnos djela naspram svijeta u smislu njegove proizvodnje, odnosno autor bi se usudio reći, krađe od svijeta, u kojoj umjetnik uzima naizgled poznati motiv i u njega upisuje sasvim drugi sadržaj od onoga koji on u stvarnosti zauzima. Umjetnik se bori protiv otuđena svijeta njegovim vlastitim oruđem; proizvodnjom.

Na Marxovu tragu, iako nikad deklarirano marksist, Focht smatra da je zadatak umjetnosti oslobođenje čovjeka od otuđenosti od vlastite biti. On zaključuje; ‘‘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.’’¹⁴⁹

Zaključimo; umjetnost nastupa slično kao filozofija, otkrivajući istinu, ali dok filozofija operira s pojmovnim mišljenjem, umjetnost to čini putem medija osjetilnosti. Njezina istina time je izravnija ali traži specifičan pristup utemeljen na intuiciji i osjećaju.

Usporedo s otkrivanjem istine koje čini filozofija u okviru mišljenja, umjetnost spram istine stupa u odnos identičnosti. U tome se odražava Kantova težnja za postizanjem jedinstva subjekta i objekta putem umjetnosti. Ako priroda po sebi nije svršno određena, već njezina svrhovitost ovisi o rasudnoj snazi koja svoj uređeni pojam svršnosti prenosi na vanjske predmete, tada je na umjetnosti zadatak da proizvede ljepotu u čovjeku, ne kao dio vanjske prirode, već kao djelatnost duše. Proizvodnja ljepote u dehumaniziranom svijetu ostaje za Fochta trajna zadaća umjetnosti.

¹⁴⁹ Ibid. str. 146.

7. 2. NADOPUNA HARTMANNOVE I INGARDENOVE TEORIJE

Kako je već spomenuto, ontološki pristup umjetnosti sazidan je oko pitanja ontološke strukture djela. Njega prvenstveno zanima djelo kao fenomen, odnosno, ono *iza* predmetne pojavnosti djela. Tako shvaćeno djelo ne predstavlja artefakt izložen u muzeju, već nešto što na osnovu njega nastaje, postoji u zasebnoj sferi, što će Focht nazvati *tajnom umjetnosti*. Budući da ontološki pristup umjetnosti određuje djelo kao slojevitu tvorevinu, zadatak ontološke analize jest istraživanje slojeva djela, u vidu određenja sloja u kojem se umjetničko sâmo javlja.

Fizička pojavnost djela je tek predvorje u njegove unutrašnje dimenzije. Slojevitost omogućuje razlikovanje djela kao predmeta za sebe i djela kao fenomena čiji život ovisi o energiji receptivne svijesti koja ga konstruira iz materijalne osnove, slike ili teksta.

Prvi zadatak koji se nameće jest istražiti poveznice Husserlove fenomenologije i shvaćanja djela kao korelata subjektivnosti, naspram daljnjeg razvoja fenomenološke misli u Ingardenovoj i Hartmannovoj teoriji.

Zbog činjenice da predmeti postoje tek u činu našeg odnošenja prema njima njihova egzistencija se ne prihvaća kao nešto samorazumljivo. Umjetničko djelo zauzima određeni prostor u realnom svijetu ali time nije zajamčeno njegovo postojanje. Materijalnost djela kao njegova izvedba u materijalnom mediju nije dovoljna za proglašenje djela realiziranim. Njegovo materijalno postojanje tek je potencijal za duhovni život koji nastaje u interakciji umjetnik-djelo-gledatelj.

Unutar svijeta života tako postoji niz unutarnjih svjetova koji se otvaraju autorovom intencijom. U trenutku stvaranja djela omogućeno je zauzimanje djelatne pozicije spram svijeta, koja otvara pitanja o značenju djela za autora i značenju za čitatelja. Nadalje, problematika postaje složenija sa recepcijom mnoštva čitatelja i ulančavanjem djela u međutekstualne odnose s drugim djelima istog autora. Radi se o vođenoj projekciji čiji je idejni začetnik umjetnik, a naš zadatak je, kako Ingarden smatra, izvještiti se u reagiranju na njegove upute i na taj način što vjernije sudjelovati u rekonstrukciji značenja djela. Kao što Husserl određuje epohé u vidu suzdržavanja od vjere u svaku po sebi bitkujuću svjetsku zbiljnost, tako kod nastavljača njegove misli u redovima ontologa umjetnosti vrijedi određenje biti djela kao zajedničke tvorevine autora i promatrača koja ne posjeduje po sebi dodijeljenu zbiljnost već ovisi o gledateljevoj konkretizaciji.

Unutar toga postoji potencijal mnoštva istina jednog djela kao posljedica fenomenološkog odnosa, odnosno preobražaja prirodnog iskustva svijeta u transcendentalno iskustvo.

"Mi dakle isključujemo sve spoznaje, sve tvrdnje o istinitom bitku i predikativne istine o tome kako ih djelatni život potrebuje za svoju praksu (istine situacije); ali i sve znanosti, svejedno da li prave ili pričašne, s njihovim spoznajama svijeta kakav je on *o sebi*, u *objektivnoj istini*."¹⁵⁰

Umjetnik apstrahira od svijeta i stvara zasebne svjetove te na taj način dolazi do spoznajne samorefleksije koja počiva na potencijalu beskonačnih mogućnosti istine. Umjesto da na njoj participira, umjetnost stvara vlastitu istinu.

U Husserlovoj teoriji stvari koje se pojavljuju u našoj zamjedbi su uvijek određene specifičnošću individualne zamjedbe, što on označuje pojmom osjenčanja. Upravo zbog razloga što se stvar ne može doživjeti u punini svog realiteta ona je u zamjedbi dostupna kroz prizmu osobnog odnosa njena recipijenta. Drugim riječima, stvarima uvijek pristupamo onako kako ih mi doživljavamo, a ne u punini svih njegovih obilježja. Važno je ovdje naglasiti distinkciju zamjedbenog akta naspram promatrane stvari kao temelj za razumijevanje kompleksnosti umjetničkog djela naspram pokušaja njegove interpretacije. Intencionalnost svijesti ne implicira realnost postojanja promatranog predmeta.

U djelu *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenološku filozofiju* Husserl govori o pojmu fenomenološke redukcije koji zamjenjuje prirodni stav spram predmeta u korist misaonog, kao onoga koji u svoj fokus stavlja čin percepcije svijeta. Husserlova namjera je odstranjivanje nanosa subjektivnosti do čiste svijesti koja nastupa u vidu ideje, otkrivajući bit u stvarima. Ono što će nastavljati njegove misli zamjerati je problem transcendentalnog idealizma koji se javlja kao posljedica činjenice da je tek eidetskom intuicijom dostupno sagledavanje biti stvari.

Čista svijest o kojoj Husserl govori ostaje zatvorena u vlastiti sistem, ostaje ideja i kao takva po sebi nedostižna po pitanju participacije različitih individualnih svijesti.

¹⁵⁰ Edmund Husserl: *Kriza europskih znanosti i transcendentalna fenomenologija*. Zagreb, Globus, 1990., str. 148.

Eliminacijom subjektivnosti ostaje nam ideja sama koja je zatvorena u vlastiti svijet i to pitanje postaje polazna točka za Ingardenovo shvaćanje umjetničkog djela kao intencijalne tvorevine. Preliminarno pitanje za Ingardena glasi kako subjektivitet u sebi samom može stvoriti tvorevine koje mogu važiti kao idealni objekti jednog idealnog svijeta, te kako ti idealiteti mogu zadobiti postojanje u realnom svijetu.

Nastavljajući Husserlovu misao o transcendentnosti svijesti Ingarden koristi pojam eidetske analize u vidu fenomenološkog udubljivanja u prirodu i način postojanja objekata spoznaje. U analizi spoznaje Ingarden traži put iz Husserlova transcendentnog idealizma u kojem subjekt ostaje zatvoren u vlastitu svijest. Ključ za rješenje problema nalazi na području umjetničkog gdje djelo smatra intencionalnom tvorevinom, koja nastaje kao rezultat suradnje umjetnika i gledatelja. Umjetnička tvorevina kao realna stvar koja se sastoji od platna, boje ili stakla za Ingardena je samo osnova koja se još ne kvalificira za oznaku umjetničkog djela. Pri tome on slijedi Husserovu misao o postojanju intencionalnog dojma koji služi nadogradnji osjetilne predodžbe do konstruirane slike koja se očituje u svijesti gledatelja.

Za Husserla svijest istovremeno zahvaća i materijalnu osnovu i realizaciju slike koja čini umjetničko djelo. Ingarden u tome nalazi zamjerku i smatra da nismo u stanju istovremeno imati svijest o realnom predmetu i o umjetničkom djelu jer, ovisno o okolnostima u kojima se nalazi, svijest zahvaća ili jedno ili drugo, te se unutar različitih načina nadogradnje materijalne osnove mora probiti do jedne točke gledanja koja je jedina ispravna da bi iz realne osnove moglo biti konstruirano umjetničko djelo. "Kao zajednička tvorevina autora i posmatrača, svaka konkretizacija umjetničkog djela razlikuje se od njega samog i od drugih konkretizacija istog djela."¹⁵¹

Ono što priječi put do autorove intencionalne tvorevine su uzroci različitih konkretizacija djela; posebna svojstva umjetničkih djela, opća svojstva umjetnosti kojoj djelo pripada, sposobnost promatrača da pojmi djelo, te tok poimanja djela i promjenjivi uvjeti pod kojima poimanje protječe. Ukoliko uspije prevladati teškoće gledatelj svojom konkretizacijom u razvijanju estetskog doživljaja konstruira estetski predmet. Konkretizacijom onoga što Ingarden naziva *mjestom neodređenosti* od strane različitih gledatelja moguće je da na osnovi jednog umjetničkog djela postoji mnoštvo određenih estetskih predmeta. Bitno je naglasiti da umjetnička vrijednost nije dio naših doživljaja kao ni sredstvo za poticanje zadovoljstva ili

¹⁵¹ Roman Ingarden: Doživljaj, umjetničko delo i vrednost. Beograd, Nolit, 1975., str. 188.

nezadovoljstva. Time se Ingarden suprotstavlja psihologizmu te ističe da je umjetnička vrijednost u djelu neodvojiv dio u smislu njegove posebne određenosti koja ima osnovu u svojstvima samog umjetničkog djela i čini njegovu jedinstvenost.

Razvojem analize djela Ingarden razlikuje sloj riječi i glasovnih tvorbi koje se na njima grade, sloj značenja i misaonih jedinstava različitih stupnjeva, sloj različitih shematiziranih aspekata, njihovih kontinuuma i nizova i sloj prikazane predmetnosti. Metafizičke kvalitete djela različite su od prikazane predmetnosti, ali uz nju neraskidivo vezane. One ujedno čine duhovni element djela koji je izdvojen je od slojevite strukture djela i postoji iza samog djela. Ingarden uvodi novi plan, različit od plana koji sačinjava slojevitost prirodu djela i naziva ga metafizičkim.

Djelo svoju umjetničku funkciju ostvaruje u načinu na koji metafizičko, kao ono što postoji iza stvari kao uzvišena atmosfera i zbivanje, biva prezentirano kroz fizičko, kroz samo djelo. Metafizičko je vezano uz predmetnost i iako može biti sastavni dio prikazane predmetnosti od nje se razlikuje po nemogućnosti da realno opstoji. Metafizičkom, odnosno duhovnom, potrebna je realizacija od strane receptivne svijesti koja vrši njegovu konkretizaciju uočavajući odnose relacije među elementima od kojih se djelo sastoji. Ingardenovo shvaćanje slojevite prirode umjetničkog djela omogućuje pozicioniranje metafizičkog kao onog istinski umjetničkog izvan predmetnosti djela, odnosno izvan slojeva boje i platna kao onog što nam se prezentira pri neposrednom susretu s djelom kao predmetom. Područje metafizičkog treba našu konstruktivnu svijest koja omogućuje rađanje djela iz njegove materijalne osnove.

Ono što je u Ingardenovoj koncepciji predmet rasprave na relaciji Ingarden - Hartmann - Focht jest pitanje o modalnom karakteru umjetničkog djela. Zbog učenja o konkretizaciji djelo se smatra irealnim, ali posjeduje i realni dio koji čini stvaratelj i njegov postupak gradnje djela od rečeničnog materijala (u slučaju književnog djela kojim se Ingarden najviše bavio). Ingardenovo rješenje o načinu postojanja idealne tvorevine umjetnosti u realnom svijetu sastoji se u shvaćanju umjetničkog djela kao hibrida između idealnog i materijalnog. Djelo tako nije idealitet u strogom smislu ali nije ni puka realna tvorevina. Ingardenova teorija odnosi se ponajprije na književno umjetničko djelo koje svoje postojanje ostvaruje kao kombinaciju realnog dijela koji čini stvaralac sa pisanim konstruktima rečenica, dok irealni dio čine pojmovni odnosi "iza" napisanih riječi. Suradnjom ova dva sloja nastaje književno umjetničko djelo kao shematizirana tvorevina za koju je karakteristično da unutar nje sloj

predmetnosti i sloj shematiziranih aspekata sadrže mjesta neodređenosti. Njihovo ostvarivanje djelomično je moguće u konkretizacijama djela.

U Ingardenovoj koncepciji književno djelo je shematična tvorevina u vidu osnove ili okvira koji ipak dopušta postojanje njegovih individualnih konkretizacija. Razlog tome je što je interpretacija djela vođena subjektivnošću primatelja, ali valja naglasiti da on nije sasvim slobodan u svojoj djelatnosti, već je njegova projekcija određena autorovom intencijom determiniranom u rečeničnim konstrukcijama.

Kao posljedicu Ingardenove teorije možemo govoriti o djelu u vidu podijeljenog entiteta. Jedan dio njegova postojanja odvija se u stvaralačkom procesu autora i za njega vrijedi da je fiksiran znakovima i kao takav realan. Ova postojanost se ipak pokazuje samo kao privid. Iako djelo posjeduje shematsku strukturu ono za svoje postojanje traži svijest koja će realizirati autorovu namjeru popunjavanjem mjesta neodređenosti. Situacija postaje mnogo složenija promjenom kulturološkog okvira koji nastupa kao neminovna posljedica razvoja čitateljske svijesti.

Promjenom paradigme i razvojem različitih kulturnih obrazaca dolazi do stvaranja novih generacija čitatelja koji participiraju na naslijeđenim intertekstualnim odnosima ali stvaraju vlastito tumačenje djela, pod utjecajem znanja koje su prethodne generacije o djelu stekle. Tako nastaje česta zabluda da su primjerice sva djela istog autora jednake umjetničke vrijednosti, što je posljedica proslavljenosti jednog njegovog djela ili nekolicine njih koje je kritika prepoznala kao takve. Kulturalni obrasci, dakle, često zamućuju individualnu svijest što otežava objektivno čitanje koje se već kao pojam nameće kao utopija. Ingardenova je zasluga svakako u tome što je razvio učenje o mehanizmima koji konkretiziraju djelo ta ga razlikuju od stvorenog predmeta. Fenomenološki, predmet sam po sebi je tek osnova za pokušaj razumijevanja našeg odnosa naspram njega. Tako svaka konkretizacija pretpostavlja fenomenološko istraživanje odnosa umjetnika i čitatelja unutar komunikacijskog lanca.

Važno je naglasiti Ingardenovo razlikovanje konkretizacije od samog djela. Naivno je uvjerenje da je konkretizacija zapravo jednaka umjetničkom djelu, odnosno da čitatelj stvara djelo na način da pribavlja značenjsko objašnjenje onog napisanog. U tom slučaju došlo bi do zamjene djela sa čitateljevom predstavom o djelu. Ingarden ističe da je čitateljska predstava jednokratna dok djelo služi kao osnova mnogim konkretizacijama. Stoga je moguće postojanje mnogih konkretizacija, ali sve su vođene istom okosnicom; shematskom osnovom

djela. Zbog svoje dvojne prirode; kao autorova tvorevina i čitateljeva nadogradnja, djelo posjeduje mjesta koja zbog svoje neodređenosti omogućuju osobnu slobodu čitatelja, ali ona uvijek nosi uteg autorove namjere koja čini shematsku konstrukciju, odnosno idejnu projekciju autorova viđenja djela.

Posebno pitanje valja posvetiti istraživanju slojevite strukture djela. Kao što je već navedeno, Ingarden razlikuje četiri sloja umjetničkog djela. Za modalnu analizu umjetničkog djela najznačajniji je posljednji sloj; sloj prikazane predmetnosti, budući da se pitanje o realnosti djela svodi na razumijevanje modalnog karaktera svijeta koji je u djelu prikazan. Ingarden ističe da se u djelu prikazani realiteti moraju razlikovati od realno postojećih predmeta i stvari.

Ingarden nastoji uspostaviti jasnu distinkciju između predmeta realnog svijeta i estetskog predmeta. U djelu *O saznavanju književnog umjetničkog djela* on piše "osnovna greška svih dosadašnjih shvaćanja, ... , nalazi se, ... , u tvrdnji da predmet estetskog doživljaja jest ono što čini element realnog svijeta i u isti mah objekt naših postupaka i našeg saznavanja."¹⁵²

Čitatelj je tako dvostruko udaljen od realnosti prikazanog svijeta. Budući da predmet estetskog doživljaja nije identičan predmetu realnog svijeta već se sastoji u čitateljevoj konkretizaciji, tada je prikazana realnost također njegov konstrukt, dok je postojeći predmet samo realni korelat onom prikazanom. U vezi s time Focht ističe "Ova prikazana predmetnost znači i nešto po sebi – kao prisutan predočeni svijet, ali i kao onaj sloj koji omogućuje da se u njemu (ili bolje na njemu) javi još jedan element, najvažniji: metafizički kvaliteti. U njima književno djelo dostiže svoj vrhunac. Metafizički kvaliteti, istina, nisu dio *prikazane predmetnosti*, ali su za nju nerazdvojno vezani i antički *dijele njenu sudbinu*."¹⁵³

Navedeni Fochtov stav ukazuje nam na područje o kojem bi u ontološkom pristupu umjetničkom djelu trebalo biti najviše riječi; o onom neuhvatljivom i fluidnom prostoru na kojem se metafizičko unutar djela javlja. Focht i navedeni autori skloni su izjednačavanju metafizičkog i umjetničkog uopće, te se stoga nameće pitanje da li je područje metafizičkog ekvivalentno istinskoj vrijednosti umjetničkog djela kao onog sloja koji djelo ontološki

¹⁵² Roman Ingarden: *O saznavanju književnog umjetničkog djela*. Beograd, Srpska književna zadruga, 1971., str. 168.

¹⁵³ Ivan Focht: *Uvod u estetiku*. Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972., str. 77.

omogućuje. Drugim riječima, leži li u metafizičkom polju tajna umjetnosti i kakav je njegov odnos spram u djelu prikazane predmetnosti?

Djelo nije jednako realnom predmetu iskazanom kroz materiju (platno, boja, tekst,...), već sadrži irealni plan u kojem je iskazan istinski duhovni sadržaj.

Kroz razvoj Ingardenovog mišljenja možemo pratiti razlikovanje djela od njegovih konkretizacija koje su potrebne kako bi irealno u djelu (kao ono što nije neposredno prisutno već nastaje kao čitateljeva nadogradnja) moglo biti uočeno "iza" samog djela. Za razliku od svrhovitog shvaćanja djela kao sredstva da se izrazi određena poruka, (moralna, povijesna, i sl.) ontološki pristup nastoji utvrditi metafizičke kvalitete u djelu prikazane predmetnosti. Razlog tome je u činjenici da jedino metafizičko omogućuje razlikovanje umjetničkog djela ili teksta od svih ostalih njegovih vidova. Znanstveni tekst ima svrhu utvrditi činjenice vezane uz određeni predmet, dok se umjetnički tekst od njega razlikuje po svojoj specifičnoj namjeni. Njegovi iskazi nemaju pretenziju da budu istiniti, već stvaraju prikazanu predmetnost koja omogućuje stvaranje metafizičkih kvaliteta. Na relaciji Ingarden-Hartmann-Focht uočavamo težnju da se duhovno odredi kao zasebno područje unutar umjetničkog djela. Njegov položaj unutar djela navedeni autori različito određuju.

Ingarden tako smatra da je duhovno odvojeno od predmetno-prikazivačkog plana, te ga smješta "iza" prikazane predmetnosti, u metafizički plan djela i označava ga načinom na koji se metafizičko kroz fizičko javlja. Način postojanja metafizičkog je gotovo jednako kompleksan kao postojanje duhovnog. Metafizičko participira na prikazanoj realnosti i od nje je neodvojivo. Funkcija prikazane realnosti sastoji se u upućivanju na metafizičke kvalitete djela, pri čemu se čini da metafizičko postoji kao realno. Njegovo postojanje pak, navodi Ingarden, odvija se kao stalno kruženje oko prikazanog koje služi da se metafizičko istakne budući da zasebno ne može postojati. Ukratko, kroz proces konkretizacije teksta čitateljeva svijest zahvaća prikazanu predmetnost te na osnovu nje postavlja metafizičko koje bez ovog procesa konkretizacije ne bi postojalo.

Hartman će svoje učenje formirati u slojevitu analizu djela pri čemu će duhovno biti smješteno u predmetno-prikazivački plan kao njegov najdublji sloj, dok Focht duhovno veže za formu i umjetnikov način stvaranja. U daljnjem tekstu nameće se potreba ispitati razloge njihova neslaganja.

Daljnji razvoj ontološki usmjerene estetičke misli predstavlja teorija Nicolaja Hartmanna koja potvrđuje estetički relacionizam u kojem estetički predmet postoji u zavisnosti estetičkog subjekta i objekta. Hartmann također nalaže dvostruku analizu; analizu estetskog akta i estetskog predmeta, pri čemu smatra da je potonji u povijesti estetičke misli nepravedno zapostavljen.¹⁵⁴

Ovdje je za nas bitna Hartmannova analiza djela koja polazi od slojevitosti prirodnog predmeta. Predmet posjeduje realno postojeće, kao ono što dobivamo kroz osjetila i nadogradnju tih senzornih svojstava, kao ono što postoji samo za nas koji opažamo. Dvostrukost realnog predmeta uvjetuje i dvostruku strukturu estetskog predmeta koji shodno tome posjeduje sloj boje i platna koji je realan i čini prednji plan koji postoji po sebi. Ono što konkretizira umjetničko djelo i omogućuje njegovo postojanje jest ono što postoji iza materije, kao pozadina koja je irealna i postoji tek za nas kao primatelja.

Estetski predmet posjeduje dvojaki način postojanja; kao biće po sebi i kao biće za nas. Budući da je u svom prednjem planu dat osjetilima on je realan, ali kao biće za nas ima karakter irealnog. Nužna je povezanost ova dva modusa bitka jer bez njihove cjeline ne možemo govoriti o estetskom predmetu. Ovisno o stupnju estetskog u umjetničkom djelu zbiva se višestruko nadograđivanje realnog prednjeg plana. Umjetničko djelo je iznošenje duhovnog sadržaja u predmetnost koje se odvija kroz neraskidivo povezane slojeve djela. Kao posljedicu toga nalazimo dvojnu prirodu djela koje je dijelom realno zbog udjela materije i oblika, a dijelom irealno kao posljedica djelovanja istinskog duhovnog sadržaja.

Sfera duhovnog ni kod Hartmanna nije neposredno prikazana u onome što izravno dobivamo putem osjetila, budući da se tek prvi plan očituje neposredno, kontaktom osjetila sa materijalnom podlogom. Svrha materijalnog je da pruži upute kako se probiti do onog duhovnog.

Pojam objektiviranog duha u Hartmannovoj interpretaciji ipak posjeduje nepobitnu važnost za analizu estetskog predmeta, budući da nešto što je pristupačno samo višem opažaju premješta u osjetilnu vidljivost.

¹⁵⁴ Krajem 19. st. dominira stav psihologizma koji fenomen umjetničkog svodi na duševne procese. Time estetski predmet postaje potpuno zavisan od promatrača koji svojom refleksijom predmetu pridaje ljepotu. Tako kategorija lijepog nije obilježje predmeta nego stanje subjekta. Umjesto subjektivizma Hartmann predlaže su-ustanovljenost objekta subjektom kao ograničenu ovisnost estetskog predmeta od strane subjekta.

Umjetnikova težnja nije da stvori novu stvarnost, već da izloži pogledu ono irealno, pri čemu realno nastupa samo kao posredni član u kojem se irealno može pojaviti.

"...ne samo da ono" (umjetničko djelo) "nije upućeno na povezanosti koje samo ne bi sadržalo, već je, obratno, sa svoje strane istrgnuto iz realne životne povezanosti, iz znanja i poimanja, izmiče im i postavlja se potpuno na samo sebe."¹⁵⁵

Umjetničko djelo nastaje kao objektivirani duh, odnosno kao iznošenje duhovnog sadržaja u predmetnost. Budući da duh ne može postojati sam po sebi potrebna mu je realna osjetilna materija, odnosno realno biće koje postaje njegovim nositeljem. Time Hartmann nastoji prevladati nespoznatljivost stvari po sebi u kojoj ideja postoji odvojeno od osjetilne predmetne pojavnosti. Budući da duh *silazi* sa sfere idejnog u pozadinske planove estetičkog predmeta on kroz gledatelja dobiva priliku za svoju realizaciju, za svoje posredovano pojavljivanje. U realnoj materiji, na osnovu osjetilnih sadržaja, omogućeno je iznošenje duha kao idejnog sadržaja, do kojeg klasična metafizika dolazi jedino posredstvom čistog uma i spekulativnog mišljenja.

Hartmann zaključuje; duhovno ne može postojati bez materijalne osnove, ono mora biti utemeljeno na materijalnom da bi moglo ostvariti postojanje u realnom svijetu. Umjetničko djelo je primjer takve duhovne strukture u kojoj materijalni nositelj omogućava iznošenje duhovnog sadržaja u predmetnost. Hartmannovo shvaćanje podrazumijeva također slojevito shvaćanje djela, ali posjeduje mnogo naglašeniju arhitektonsku dimenziju.

Daljnjom analizom Hartmannove teorije uviđamo važnost materijalne konstrukcije djela za podizanje viših sfera u kojima duh obitava.¹⁵⁶

Da bi djelo ostvarilo svoj naum objektivacije duha nužno je da osim produktivnog postoji i receptivni duh. Zadatak prvog je unošenje duhovnog sadržaja u materiju i pridavanje duhovnog sadržaja.

¹⁵⁵ Nicolai Hartmann: Estetika. Beograd, Kultura, 1968., str. 111.

¹⁵⁶ Duhovno u Hartmannovoj koncepciji biva smješteno u slojevitou strukturu djela te time shvaćeno kao njena najdublja razina, što predstavlja različitost odnosu spram Fochtove i Ingardenove teorije. Za razliku od Ingardena, Hartmann smješta ono duhovno u samo djelo, kao dio njegove slojevite strukture. Time Hartmann duhovno smatra produžetkom duševnog i ono ne tvori nikakav poseban plan što je posljedica analize realnih predmeta koju je Hartmann primijenio na područje estetskog. Također, dublje slojeve djela smatra irealnim što će naići na otpor u Fochtovoj misli.

Za njegovo oslobođenje nužan je pak receptivni duh koji " mora iznutra, u razumijevanju i opažanju, omogućiti da uskrsne ono što je stvaralački duh proizveo, mora ga reproducirati."¹⁵⁷ Ono duhovno tako je zapravo participacija na duhu koji ostvaruju pisac i čitatelj. Materija je nositelj inače fluidnog, duhovnog, koja omogućava njegovo pohranjivanje i time komunikacijski lanac, koji bi u protivnom ostao neostvaren, Materija, odnosno djelo u užem smislu, kao estetski predmet predstavlja nužnost fiksiranja znakova između emitenta i recipijenta koji uzrokuje da oboje sudjeluju u procesu putovanja duha od jedne svijesti do druge.

Za razliku od Ingardena, Hartmann smješta ono duhovno u samo djelo, kao dio njegove slojevite strukture. Time Hartmann duhovno smatra produžetkom duševnog i ono ne tvori nikakav poseban plan što je posljedica analize realnih predmeta koju je Hartmann primijenio na područje estetskog. Također, dublje slojeve djela smatra irealnima što će naići na otpor u Fochtovoj misli. Pitanje o realnosti djela predstavlja posebni problem, budući da kao i Ingarden, Hartmann zastupa mišljenje po kojem je djelo i realno i irealno. Naspram toga, Focht smatra: "... sama umjetnost je objektivirana stvarnost, realnost duha, dakle, ona je realna ne na bazi sadržaja o kojem govori, nego na bazi vlastitog svog tkiva."¹⁵⁸

Fochtov napor sastoji se u pokušaju dokazivanja realnosti duha unutar umjetničkog djela. Svjestan je iluzije realnosti koje djelo stvara, ali ne želi dopustiti da to označava umjetnost kao iluziju, subordiniranu realnosti. Na svoj poseban način umjetnost postaje realnost duha.

Ovisno o načinu shvaćanja slojevite strukture djela javljaju se i razlike u vezi pitanja njegove realnosti. Ingarden je smatrao da je tekst realan ali svoje značenje ostvaruje u svijesti primatelja te ima karakter irealnog, na razini realizacije napisanog. Hartmann duhovno u umjetnosti shvaća kao napredak u dubinu slojeva djela, te je za njega duhovno stupanj razvoja značenja iza slojeva boje i kompozicije i vezano je primarno uz sadržaj. Djelo je i realno i irealno. Duhovno je vezano uz sadržaj za koji vrijedi da je irealan budući da nastaje temeljem umjetnikove mašte i ne označava realan predmet. Ako je duhovno stupanj razvoja te ideje do razine kada ona označava ono idejno uopće, tada je još uvijek vezano uz svoj predmet, sadržaj djela.

¹⁵⁷ Nicolai Hartmann: Estetika. Beograd, Kultura, 1968., str. 102.

¹⁵⁸ Ivan Focht: Uvod u estetiku. Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972., str. 68.

Fochtu je neobično stalo do realizacije duha i zamjera Hartmannu što nije prešao zamku vezanosti duhovnog uz sadržaj. Da bi to izmijenio Focht uvodi novi sloj kao nadopunu Hartmannove teorije. "Razumije se po sebi da umjetnosti treba biti duboka i onim što kaže, da postoji i izvjesna pozadina sadržine. No ta pozadina nije još najdublja pozadina samog djela. Iza nje leži ona *tajna* umjetnosti kao takve, leži ne umjetnost o svijetu i njegovim vrednotama, nego svijet same umjetnosti i njenih vrednota."¹⁵⁹

Hartmann svoje istraživanje formira oko pitanja o suprotnosti prednjeg plana i pozadine, što čini temelj za ontološko shvaćanje estetskog predmeta kao spoja realnog i irealnog. "Ta suprotnost je i ontološki ono što je najneobičnije na umjetničkom predmetu: jedinstvena tvorevina predstavlja nerazdvojnu cjelinu realnog i irealnog, ona je takoreći jedan ontološki besmisao koji je samo moguć odlučnim sudjelovanjem trećeg člana, receptivnog subjekta koji, ipak, sam ostaje izvan slojeva."¹⁶⁰

Hartmannova teorija svoje najčvršće uporište nalazi u prikazivačkim umjetnostima, poglavito slikarstvu. Kao svojevrсна forenzična analiza ona nastoji proniknuti u dubinu prostora iza boje a ispred bjeline platna, odnosno odgovoriti na pitanje što stoji u vidu pozadine iza prednjeg plana. On posebno ističe portret kao zahvalni medij za dubinsku analizu slojeva. Tako razlikuje prvi sloj pozadine koji čine trodimenzionalni prostor i svjetlost, drugi sloj koji čine pokreti i živa tjelesnost, treći sloj koji čini prikazana čovjekova duševnost, odnosno karakter, četvrti sloj koji obuhvaća ideju čovjeka u vidu njegova idealna bitka i peti, najdublji sloj, koji čini ono ljudsko opće u vidu općeprihvaćenog simbola koji vrijedi neovisno o granicama poetika i razdoblja.

Ono naslikano dobiva svoju unutarnju prirodu i vlastiti život koji se očituje u sposobnosti objekta da u očima gledatelja proizvede rađanje dubljih slojeva djela. Portretirani objekt nipošto nije pasivna stvar, završena zadnjim potezom kisa, već stvara osnovu za pojavljivanje značenja koje nije neposredno prisutno.

U korelaciji sa Benseovim pojmom sustvarnosti ovdje možemo utvrditi da duhovni sadržaj participira na portretiranom liku te biva oslobođen djelatnošću receptivnog subjekta.

¹⁵⁹ Ibid. str. 68.

¹⁶⁰ Nicolai Hartmann: Estetika. Beograd, Kultura, 1968., str. 196.

Duhovno ne može postojati bez materijalne osnove i time omogućava slojevima boje da formiraju naslikani lik, koji zatim opet postaje nositelj nečeg drugog, različitog od njega samog, ali na liku utemeljenog. Ovdje se pojam sustvarnosti potvrđuje kao participirajući na realnosti ali različit od nje same. "Ono što je potpuno nevidljivo postaje vidljivo u igri boja i oblika na platnu."¹⁶¹

Poezija, za razliku od slikarstva, u kontaktu s čitateljem posjeduje najmanju razinu osjetilnog, budući da operira s riječima, odnosno s pojmovima koje riječi označavaju. Kroz odnos pozadinskog iza riječi pjesnik izražava dubinu slojeva. Drugim riječima, slojevitost u pjesništvu se ne postiže na osnovu vizualnog kontakta s objektom, već je u potpunosti mentalna nadogradnja značenja napisanih riječi. Zadatak pjesnika ostaje da kroz odnos međuslojeva izrazi ono ljudsko, unutrašnje, koje se svakidašnjim govornim jezikom ne može izraziti. Nedostatak svakidašnjeg jezika je izostanak unutarnjih slojeva koji, na sličan način kao u slikarstvu, vode od pojedinačnog ka onom univerzalnom, odnosno duhovnom.

U glazbenom djelu Hartmann razlikuje sloj zatvorenih muzičkih fraza, sloj širih tema i varijacija, sloj muzičkih stavova, sloj povezanosti stavova u veliki opus, te navodi da podjela može ići i dalje. Kao i u pjesništvu, kod glazbenog djela postoji problem da ono egzistira najčešće u svojoj izvedbi, te ga je stoga slojevito mnogo teže odrediti negoli djelo likovne umjetnosti. Navedeni slojevi odnose se na izvedbeni dio muzičkog djela, odnosno na ono što primamo osjetilima kao slušatelji. Hartmann tako razlikuje unutarnje i vanjske slojeve glazbenog djela. Potonji se odnosi na objektivne, tehničke strukture koje svako djelo sadrži kao kombinaciju tehničkih znanja koja je kompozitor u njega ugradio. Predmet analize glazbenog djela najčešće su upravo vanjski slojevi, budući da je na njih primjenjiva glazbena teorija koja uočava više ili manje virtuoznosti i samim time vrijednosti djela.

Za nas je svakako zanimljivija analiza subjektivnih, unutarnjih slojeva djela. Njihova priroda izvire iz duševnog života umjetnika. "Ono što se na unutrašnjim slojevima pojavljuje, ono duševno, nikada ne postaje sasvim predmetno, ono ostaje u svojoj subjektivnosti, teško je uhvatljivo, većinom se, bar adekvatno, s mukom može imenovati i uopće postoji samo u predanom slušanju, a van ovoga teško se može predstaviti."¹⁶²

¹⁶¹ Ibid. str. 203.

¹⁶² Ibid. str. 236.

Hartmann je vrlo dobro sažeo problem ontološke analize umjetničkog djela, koji posebno dobro dolazi do izražaja u neprikazivačkim umjetnostima; fluidnost problematike za koju naslućujemo da postoji, ali se susrećemo s ograničenošću terminologije da znanstveno istražimo područje duha unutar umjetničkog djela. Za glazbenu teoriju nije problem odrediti stilske odrednice, ili varijacije motiva. Ono što se teško u znanstveni rad pretače je duhovni svijet djela, odnosno kako Hartmann ističe "uvijek ćemo biti u neprilici da kažemo što se tu otkriva, ali to ne govori protiv toga, već za to."¹⁶³

Ilustrativno je autorovo uspoređivanje glazbe sa partijom šaha; oboje posjeduje mogućnosti tehničkog izražavanja određenih shema ili kombinacija, ali muzika mora posjedovati nešto *iza* toga. Navedeno autor nalazi u kontaktu s recipijentom i zaključuje da se duhovno pojavljuje u njegovoj posvećenosti djela u izvedbi. Dok izvedba traje postoji komunikacijski lanac na kojem slušatelj participira, uočavajući u djelu onaj fluidni prostor koji pripada duševnom životu. Zanimljivo je pak da Hartmann duhovni prostor djela u potpunosti pripisuje djelatnosti primatelja koji zahvaljujući potpunoj posvećenosti slušanju osjeća, mnogo više nego razumije ili može objasniti, duhovni potencijal djela.

Za razliku od njega Focht duhovno proširuje na cijeli komunikacijski lanac, pri čemu prvo govori o duhovnoj energiji autora koji pored realnosti stvara vlastitu realnost, mijenjajući uobičajena značenja predmetima i zatim ih upisuje u djelo da bi tek onda na red došla produkcija djela i primatelj. Ono što je najvažnije, za Fochta duhovno u djelu objektivno obitava, što on na više mjesta navodi i argumentira time da bi u protivnom duhovno u djelu ovisilo od subjektivnih nastojanja gledatelja što ga ontološki ne bi moglo afirmirati kao zaseban entitet, različit naspram svega što postoji.

Hartmann pak govori o izvedbi djela kao o procesu koji je sasvim individualan, kako za slušatelja tako i sam po sebi. On ističe, jednom kad izvedba završi teško se vratiti u stanje koje je postojalo prilikom slušanja i replicirati duhovni doživljaj koji je nositelj ontološke posebnosti djela. Upravo u tome je poteškoća analize glazbenog djela. Ono "proizvodi" svoj zaseban prostor koji je sveden na trajanje, ali nakon toga nestaje.

¹⁶³ Ibid. str. 237.

Za Hartmanna zadatak glazbe je participacija na tom neponovljivom osjećaju kako on navodi "muzika je objavljivanje i to pobuđivanjem duše slušatelja na sudjelovanje, suosjećanje, na najdublju živost, na učešće u neuhvatljivom osjećanju".¹⁶⁴

Participacija na izvedbi djela svakako jest jedan od vrijednih doživljaja koji glazbena umjetnost omogućuje. Ipak, postavlja se pitanje da li su time iscrpljene sve mogućnosti što ih glazbeno djelo pruža. Drugim riječima, možemo li se kod ontološke analize glazbenog djela zadovoljiti postavljanjem njegove ontološke posebnosti u ruke (odnosno doživljaj slušatelja) ako uzmemo u obzir problematiku na koju je Ingarden ukazao: mnoštvo recipijenata koji na različite načine vrše proces konkretizacije djela.

Iako je Ingardenova teorija vezana primarno za književni tekst valja primijetiti da i kod glazbenog djela postoji mogućnost da slušatelji na različite dožive njegovu izvedbu, čega je Hartmann svjestan govoreći o participaciji slušatelja kao o individualnom doživljaju koji se zatvara kad izvedba prestaje i prilikom ponovnog izvođenja nije u potpunosti jednak, dijelom zbog već doživljenog senzornog utiska, dijelom zbog teškog stvaranja idealnih uvjeta za primanje djela, ako uzmemo u obzir da ovo učešće u neuhvatljivom osjećanju nije nikada u potpunosti realizirano. Ono uvijek predstavlja pokušaj, te je, kao kod književnog djela, svako čitanje novo čitanje, budući da uvijek zamjećujemo nove pojedinosti na tekstu, ili zvuku, te ih smještamo u prethodno već do određene mjere popunjene, odnosno, upoznate obrasce.

Svjestan nemogućnosti zasnivanja analize djela na subjektivnosti doživljenog Hartmann razlikuje dvije vrste glazbenog doživljaja. Prvi je doživljaj osjećaja koje u nama djelo pobuđuje i temelji se na težnji da doživimo što uzvišenije duševno stanje. Drugi pristup je čista strukturalna analiza djela, oslobođena subjektivnosti osjećaja. Inzistiranje samo na emotivnom efektu djela ostavlja zapostavljeno pitanje njegove kompozicije čime se djelo svodi samo na osjećaj koji pobuđuje u slušatelju. Hartmann navodi; često ti osjećaji nisu onakvi kakve bi djelo zapravo trebalo generirati, već su svedeni na razinu svakidašnjice, koncertnu dvoranu kao instituciju u kojoj se garantira određeni tip duhovnosti.

Strukturalni pristup doživljaju glazbe pretpostavlja gradnju estetskog efekta na uočavanju strukture djela, pokušaju da se rekonstruira namjera kompozitora i da se estetski osjećaj utemelji na uočavanju unutarnje forme djela.

¹⁶⁴ Ibid. str. 237.

Valja naglasiti da osjetilna komponenta nije eliminirana iz strukturalne analize, glazba i dalje izaziva osjećaj u gledatelju, ali se do njega ne dolazi izravno, već analizom unutarnjih zakonitosti djela. U protivnom bi doživljaj djela ostao na razini katarze, te djelo ne bi ništa reklo o vlastitom svom biću, o načinu na koji se duh kroz njega pojavljuje. Ovo uočavanje *kako* se duh pojavljuje je od velike važnosti ako imamo na umu Fochtovu misao da bi se ono o čemu djelo govori mnogo lakše i jednostavnije moglo reći drugim tipovima diskursa, znanstvenim ili razgovornim, što znači da je ontološki karakter djela utemeljen na onome kako o nečemu govori umjesto o tome što govori.

Pristup glazbenom djelu zahtijeva uvažavanje emocionalne i strukturalne dimenzije djela: unutrašnji slojevi djela obuzimaju slušatelja i sjedinjuju ga s glazbom, dok mu strukturalni elementi omogućuju držanje distance koja omogućuje sagledavanje forme djela. Da bi dospio do unutarnjih slojeva recipijent mora znati čitati strukturu djela i time rekonstruirati intenciju autora.

Zadatak materijalnog je pružiti oslonac za pojavljivanje duhovnog sadržaja, budući da se, kako navodi Hartmann, duhovni sadržaj može shvatiti putem osjetilnog medija. Trud objašnjavanja glazbe riječima blijedi pred njenom izvedbom koja putem tonova dočarava ono gdje jezik zastajkuje. Pokušaj izražavanja glazbe riječima je udaljavanje od duha budući da pretpostavlja pretvorbu osjetilnog, tonskog, koje je u izravnoj vezi s osjećajima u mnogo racionalniji registar. Drugim riječima, Hartmannova je teza da umjetnost korespondira s osjećajnim i iracionalnim za koji smo svi predodređeni, ali ga malo koristimo i kad čujemo glazbu ili osjetimo boje na iracionalnoj, osjetilnoj razini, povezujemo se s područjem do kojeg razumski ne možemo doći. To je područje duha koje se materijalizira kroz umjetnost.

Djelo je fizički nositelj duhovnog, ali da bismo se povezali s duhovim moramo imati određeni receptivni aparat podešen na način da smo u stanju reagirati na ono što djelo pruža. Zato idealni primatelj dobro korespondira s djelom, u stanju ga je osjetiti, dok će drugi ostati izvan područja duha zbog naglašene racionalne komponente u sebi, nepoznavanja značenjskog okvira djela, ili drugih razloga. I u ovoj obuzetosti moguće je razlikovati stupanj prodiranja do duha.

Hartmann govori o tri sloja koje je moguće razlikovati ovisno o stupnju sudjelovanja slušatelja. Prvi stupanj odnosi se na reagiranje na podražaj takta, što se pokazuje u plesnim dvoranama. Slušatelj tijelom reagira na glazbu, on odgovara na vibracije koje melodija šalje.

Drugi stupanj se javlja kada glazba djeluje na slušatelja na način da izvlači iz njega sakrivene elemente njegova Ja. Ovo je zapravo djelovanje na podsvijest, skrivene impulse psihičkog koji se djelovanjem umjetnosti oslobađaju. Hartmann smatra da glazbeni impulsi mogu djelovati na nas do te mjere da nismo u stanju razumjeti što glazba od nas želi, već ona mimoilazi svjesni dio pojedinca i odlazi u potisnute slojeve, na sličan način na koji san oslobađa nakupljenu nesvjesnu energiju.

Treći sloj utjecaja glazbe identificira se sa osjećanjem sudbinskih sila i metafizičkih principa. Ovaj sloj Hartmann izjednačava s Schopenhauerovim pojmom svjetske volje. Ovaj sloj primjeren je religijskoj glazbi gdje slušatelj kroz prizmu zvuka dolazi do osjećanja sfere duhovnog. Namjera religijske glazbe u ovom slučaju odgovara Fochtovom zahtjevu po kojem umjetnost mora biti materijalizacija duha. Religijska glazba nastoji stvoriti prostor u kojem se vrši objava duha. Korištena najčešće kao dio vjerskog obreda, njena namjena je, kako i kod drugih djela religijske umjetnosti, omogućavanje prisutnosti štovanog. Drugim riječima, kao što raspelo posjeduje svojstvo stvaranja veze s Kristom putem simboličkog predmeta, tako religijska glazba melodijom i tonom stvara vezu s transcendentalnim. Hartmann ističe da je ona u početku bila religijska tek svojim programom da bi s vremenom razvila i strukturalno obilježje religioznosti, korištenjem kompozicijskih elemenata koji odgovaraju stvaranju duhovne atmosfere. Zajedničko religijskoj glazbi i najdubljem sloju profane glazbe je osjećanje duhovnog jedinstva postignuto kroz glazbeni medij, javljanje bezvremenskog principa u vidu objave zakonitosti duha. Hartmannovim riječima ta otkrića "nisu dogmatska, već čisto ljudska duševna otkrića, koja ipak imaju čisto ljudski metafizički karakter."¹⁶⁵

Umjetnost i religija svoji zajednički nazivnik formiraju oko objave područja duha. Ovdje valja razlikovati dvije razine ove pojave; religijski i profani duh. Objava religijskog duha vrši se kroz rituale koji standardiziranim postupcima otvaraju vezu s transcendentalnim.

Religijsko jedinstvo (posebno u svojim počecima) uključuje posrednost magijskog predmeta koji jamči objavu transcendentalnog. Kasnijim razvojem dolazimo do subjekta koji u svojoj duši traga za mirom i povezanosti s božanskim. U tom slučaju moć predmeta može biti samo simbolička, budući da subjekt uspostavlja mnogo izravniji kontakt s transcendentalnim.

¹⁶⁵ Ibid. str. 243.

Religija koja uključuje vjerovanje i umjetnost koja računa na intuiciju u ovom primjeru imaju mnogo toga zajedničkog. Oboje nastoji prikazati nešto što zapravo nije fizički prisutno i oboje trebaju posrednika da bi se duhovno moglo pojaviti. Stoga Hartmann zaključuje da i djela profanog karaktera ostvaruju isti efekt kao i religijska. Iako njihova istina nije dogmatska ona također služi objavi duha. Radi se o ljudskim duševnim otkrićima koja imaju metafizički karakter.

Zaključno, u Hartmannovoj teoriji možemo navesti nekoliko bitnih odrednica. Pojam duhovnog on smješta u samo djelo, kao dio slojevite strukture, odnosno kao njegov najdublji dio. Samo pojavljivanje duhovnog određeno je zakonitošću strukture djela i udjelom recipijenta. Duhovno je time spoj strukturalne kompozicije i aktivnosti gledatelja, odnosno slušatelja koji koristi svoju receptivnu svijest kako bi omogućio da se duhovno u djelu pojavi. Djelo posjeduje duh kao vlastitu strukturalnu dubinu, ali mu je potreban napor slušatelja koji tu dubinu prepoznaje te time participira na njoj. Participacijom gledatelja oslobađaju se unutarnji slojevi djela koje gledatelj mora osjetiti, inače ostaju tek kao neiskorištena potencija. Valja napomenuti da Hartmann osim utjecaja gledatelja, posebice kod glazbene umjetnosti, od odlučujuće važnosti navodi i bogatstvo tonske strukture. Što je struktura djela bogatija, razgranata, to je lakše pojavljivanje duha u smislu opće ideje, onog idejnog samog.

U odnosu na Ingardena koji smatra da duhovnost postoji iza samog djela, u metafizičkom planu, ovdje je riječ o pozicioniranju duhovnog u predmetno-prikazivački plan, odnosno u strukturu onog prikazanog. U korelaciji spram Fochtovog mišljenja biti će od presudne važnosti utvrditi konačno rješenje pozicije duhovnog, te način postojanja umjetničkog djela kao duhovne tvorevine.

Husserlov zahtjev za ispitivanjem odnosa spram svijeta koji nas okružuje i aktualiziranje njegovih zanemarenih vidova, te Ingardenovo i Hartmannovo učenje o slojevitoj prirodi umjetničkog djela, čine osnovu fenomenološki orijentirane estetike koja nastoji ujediniti analizu umjetničkog akta i analizu ontološkog karaktera samog djela.

Ujedno, stavovi izloženih autora čine osnovu za promatranje problematike unutar Fochtove analize umjetničkog djela.

Misao Ivana Fochta o slojevitoj strukturi umjetničkog djela donosi preispitivanje Ingardenove i Hartmannove pozicije, poglavito Hartmannova smještanja duhovnosti u predmetno-prikazivački plan i određenja irealne prirode slojeva djela. U nadogradnji navedenih teorija Focht uvodi treći plan umjetničkog djela koji sadrži svijet samog djela i umjetnika koji je iskoristio prikazani svijet da bi izložio svoj vlastiti.

Osnovna misao koja glasi da je djelo realizacija humanog i uvođenje istine u stvarnost. Fochtova pozicija time ostaje fenomenološka; razum i intelekt usmjereni su na utvrđivanje istine i dopiru tek do mrtve materije. Život i duh ogledaju se samo u intuiciji, te dopiru do nas kroz medij umjetničkog koje otkriva istinu o stvarima na način da je proizvodi. Sukladno tome, Focht svoje istraživanje usmjeruje na estetski predmet, želeći prije svega odgovoriti na pitanje što čini specifičnost njegova postojanja naspram svega ostalog što postoji.

Na razini analize planova umjetničkog djela Focht ne odbacuje Hartmannovu distinkciju između prednjeg plana i pozadine, ali ne prihvaća Hartmannovo mišljenje da je pozadina djela irealna. On razlikuje prednji plan koji je neposredan, dostupan preko osjetila, i drugi plan koji je posredan, pošto preko sebe upućuje na postojanje transcendentale sfere koja se označuje kao područje ljudskog duha. "Umjetničko djelo mora biti izdvojeno iz stvarnosti, oslobođeno i razriješeno veze s njom, ali ipak i samo stvarno. Mora djelovati kao realnost, pa ako to postiže, i sâmo je kao umjetnina realno."¹⁶⁶

Fochtovo mišljenje srodno je Ingardenovom stajalištu da duhovno nije smješteno u slojeve djela, već "iza" njih. "Tako se očituje da i *iza* ideja mora postojati još jedna dimenzija u kojoj se duhovno ostvaruje, da i *iza* Hartmannove pozadine mora postojati još jedna pozadina – metafizička."¹⁶⁷

"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."¹⁶⁸

¹⁶⁶ Ibid. str. 18.

¹⁶⁷ Ivan Focht: Uvod u estetiku. Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972., str. 78.

¹⁶⁸ Ivan Focht: Moderna umetnost kao ontološki problem, Beograd, Institut društvenih nauka, 1965. str. 80.

"Preko predmetno – prikazivačkog plana umjetnost predaje jedno saznanje o postojećem svijetu, a preko metafizičkog ona ostvaruje mogućnosti koje su u realnom svijetu neostvarive."¹⁶⁹

Funkcija predmetno-prikazivačkog plana je gnoseološka, budući da sadrži informacije o prikazanom predmetu, njegovom izgledu, pokretu, emotivnom životu koji je uz njega vezan i slično, ali ne ostvaruje ono što je po Fochtu primarna zadaća umjetnosti; ostvarivanje mogućnosti koje su u realnom svijetu neostvarive. Gnoseološki vid umjetnosti, u kojem djelo nastoji dati neku istinu o postojećem svijetu u vidu saznanja o realnosti, nastavak je hegelijanske tradicije filozofskog mišljenja u kojoj se ispituje što djelo znači za nas i kako je preko njega moguća spoznaja svijeta. Radi se ujedno o modelu po kojem djelo predstavlja subjektivni odraz objektivne stvarnosti i nastoji isto što i znanost; postići slaganje pojma sa onim što pojam treba označavati, u skladu s Hegelovim panlogizmom "sve što je umno jest zbiljsko i sve što je zbiljsko jest umno". Moderna umjetnost, kako je shvaća Focht, pokazuje neodrživost ovog stava budući da ona o svijetu ne želi reći ništa. Fotografija mnogo vjernije dočarava predmet nego što to čini likovno djelo i funkcija portretiranja već je odavna izgubila status potrebnog. Ovu misao Focht posebno radikalizira na području neprikazivačkih umjetnosti, za koje je egzemplarna muzika koja uopće nema odnos prema stvarnosti. Osnova njena postojanja stoga ne može biti dočaravanje nekog vanjskog svijeta, već se susreće sa zadaćom utemeljenja na samom svom biću, u vlastitom materijalu koji će ga ontički postaviti, umjesto da ga nastoji gnoseološki opravdati. Na taj način djelo nastupa kao odmak od stvarnosti i stvaranja vlastitog svijeta koji omogućuje prisutnost ljudskog duha.

Fochtova pozadina djela nije upućena na pozadinu portretiranih likova u kojima bi se trebalo odraziti nešto idejno, nad-individualno, već na odnose među elementima djela, odnosno na transcendenciju koja nastaje kao komunikacija sastavnih dijelova i čini jedinstvenu formu koja nastupa kao ontološka osobnost sâme umjetnine. Suodnos svih dijelova tako je *osobna karta* umjetničkog djela koje garantira postojanje djela kao originalnog bića koje se razlikuje od svih ostalih stvari i djela što postoje.

Umjesto da usmjerava pogled na duhovni svijet prikazane osobe, pozadina treba ukazivati na duhovni svijet samog umjetničkog djela. "Čisto umjetnički sadržaj izvire neposredno iz umjetničke forme, kao njena refleksija i rezonancija. Zato mu nije potrebna predmetnost."¹⁷⁰

¹⁶⁹ Ibid. str. 81.

Ingarden smatra da je metafizičko vezano za prikazanu predmetnost, pod kojom podrazumijeva sve što je prikazano, uključujući i sve prikazane događaje, stanja, postupke likova, itd. Ipak, metafizičko nije dio prikazane predmetnosti, ono se od nje razlikuje samim time što nije eksplicitno prikazano, već samo naznačeno. Metafizičko je aura koja je neodvojiva od onog što je prikazano i u svom pojavljivanju pobuđuje iluziju da realno postoji, dok se zapravo konkretizira tek u čitaočevoj mašti. Ovdje je Ingardenovo stajalište blisko Fochtovom po kojem je duh u umjetnosti stvaran, ali idealno stvaran u odnosima elemenata i u njihovim idealnim uvjetima koji ga omogućuju. "Umjetnost je dana kao mogućnost, a da bi postala stvarnost, potrebno je da postoji mogući primalac."¹⁷¹ Metafizičko, navodi Focht, ne postoji kao dio djela kojemu pripada već kao odnos njegovih sastavnih dijelova, što se u muzičkom djelu očituje kao specifičnost relacija između tonova.

Hartmann umjetničko djelo određuje dijelom kao realno, (materija i oblik), dijelom irealno (istinski duhovni sadržaj). Time duhovni sadržaj u djelu ostaje irealan što predstavlja kontradikciju spram Fochtova stava da je umjetnost materijalizacija duha. Fochtov protuargument glasi da bi u tom slučaju duh bio samo subjektova projekcija, odnosno ovisio bi o mogućnosti subjekta da u djelo unese elemente koje djelo ne može samo po sebi proizvesti. Drugim riječima, djelo bi ovisilo o različitoj razini sposobnosti subjekata da u njega unesu duh.

Umjetnost kao objektivirani duh postoji najprije u idealitetu, prije ostvarenja samog djela, odakle preko umjetnika, stvaraoca, prelazi u djelo, u materiju. Važno je istaći da u Fochtovoj koncepciji čovjek ne posjeduje duh te time ne nastupa kao izvor umjetničkog djela. "Čovjek kao biće također posjeduje u sebi slojeve anorganskog, organskog i psihičkog, ali duhovno u njemu nije sloj : čovjek može biti nosilac, propagator ili tvorac duhovnih vrijednosti, ali sam sobom nije nikakva vrijednost ; odnosno duhovno nije sadržano u strukturi čovjeka kao bića, kako je to s umjetničkim djelom slučaj."¹⁷² Za razliku od postojanja realnih stvari postojanje duha rezervirano je za transcendentálnu sferu, sferu idealnog, odakle silazi u medij realnog, u umjetničko djelo da bi se u njemu materijaliziralo.

¹⁷⁰ Ibid. str. 22.

¹⁷¹ Ibid. str. 121.

¹⁷² Ibid. str. 208.

Ontička posebnost same umjetnine je ono što joj priskrbljuje originalno biće. Ona se ne može temeljiti na onome što djelo prikazuje, u sadržaju, već u djelu samom. Za taj proces je od izuzetne važnosti stvaralački akt u kojem umjetnik vrši materijalizaciju duha "... i svom duhovnom svijetu pridaje tijelo, biće, materijalno ruho."¹⁷³

Duhovna dimenzija označena je ponajprije postojanjem u idealitetu. U svom početnom postojanju duh prebiva unutar umjetnika, kao njegova duhovna energija i time je po svom postojanju idealan. Ovo je ujedno i njegovo postojanje u potenciji, u mogućnosti da postane realan. Focht ističe: "Umjetnik starajući svoje likove, svoje radnje, svoje ideje, svoje harmonije, svoje figure i ritmove – svoje bljeskove, svoje dane i noći – mora stvoriti i atmosferu koja im prija, u kojoj će živjeti i disati, mora im stvoriti prostor. I ovaj prostor, prostranost i rasprostrtnost jednog od mogućih svjetova – to je treći, metafizičko duhovni plan u umjetnosti."¹⁷⁴

Duhovno – metafizičko odnosi se na atmosferu djela. U nacrtu strukture umjetničkog djela Focht određuje njegovu tročlanu strukturu. Prvi plan koji određuje kao materijalno-fizikalni čine neposredni osjetilni elementi djela (materijal, boja, ton, linija, masa,...). Plan koji dolazi iza njega označuje kao slojevitost strukturu djela. Njemu zapravo odgovara Hartmannovo učenje o udublivanju iza onog materijalnog koje počinje sa morfologijom predmeta u vidu obrisa, odnosno vizualnih predodžba, a završava sa predmetnim duhovnim svijetom kao sistemom vrednota u kojem likovi žive. Ovaj sloj naizgled je blizak duhovno-metafizičkom, ali zbog prije spomenutom povezanosti sa predmetnim, Focht iza njega uvodi još jedan plan i njega proglašava duhovno-metafizičkim. On se očituje kao specifičnost formalnih relacija, odnosno kao skladnost, simetrija i skladnost, jedinstvo u mnoštvu.

Očito je da za Fochta duhovno-metafizički plan nije eksplicitno sadržan u djelu, nije prisutan u smislu da bismo ga mogli odvojiti i izložiti pogledu gledatelja kao ultimativnu vrijednost djela. Njegovo postojanje je satkano od provlačenja kroz sve dimenzije djela i stoga duhovno obitava kao suodnos svih njegovih elemenata. Na tragu Ingardenove teorije, realizacija duha ovisi o sposobnosti recipijenta da ga osjeti i time realizira, ali po Fochtovu mišljenju duh je materijalno vezan uz djelo.

¹⁷³ Ivan Focht: Uvod u estetiku. Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972., str. 68.

¹⁷⁴ Ibid. str. 87.

Duh iz transcendentalne sfere ulazi u djelo i time dobiva materijalni oblik i kad smo ga u njemu prepoznali ponovno se vraća u transcendentalno na način da se povlači u nas. Put njegova postojanja kreće iz duhovnih mogućnosti umjetnika, odakle je iz idealiteta smješta u materiju da bi opet u receptivnom činu prešao u duhovni svijet gledatelja i time natrag u idealno. Djelo je na taj način privremena materijalizacija duha, što Focht određuje pojmom idealne stvarnosti duha.

Realno stvarni su egzistencija boja i njihovih odnosa, dok je naznačeni svijet suodnosa elemenata koji je potreban da bi likovi u njemu mogli živjeti, nije prikazan i označen kroz materijalne elemente. Da bi objektivno postojao duh mora ući u materiju, ali on mora iz materije transcendirati da bi ostao čist. Ovdje nailazimo na potrebu Fochtova uvođenja posebnog plana iza Hartmannovih planova djela. Kada bi duhovno u djelu ostalo vezano uz predmetnost, tada ne bismo govorili o realizaciji duha budući da bi ono duhovno zapravo bilo pozadina onog prikazanog a ne duhovno samo. Zato duh mora napustiti predmetnost, osloboditi se je kako bi mogao tražiti pravo na vlastito postojanje.

Drugim riječima, materijalizacija duha je nešto što priječi njegovoj prirodi, budući da je duh idealan i ne može biti identificiran sa materijalnim. Umjetnost tako ne može biti izraz duha, već njezina oznaka stoji kao biće duha.

Djelo je postojanje idealnog u realnom. Potreba za ovakvim suprotstavljenim odnosom izvire iz čovjekove potrebe za afirmacijom duha. Focht navodi da je predmetni svijet unaprijed dan, dok duhovni postoji kao potreba da se u njemu ostvari smisao. Kad bi umjetnik djelo gradio na prikazivanju predmetnosti izostao bi element pridavanja smisla postojećem, budući da bi djelo predstavljalo još jedan predmetni element i ne bi ostvarivalo funkciju realizacije duha. Kada djelo o nečemu govori, prikazuje likove, portretira ih, prikazuje unutarnji život i slično, ono ne smije time iscrpiti svoje mogućnosti. Njegov potencijal nije u stvaranju imaginarnog svijeta već u njegovoj humanizaciji. Pri tome djelo sudjeluje u realnim dimenzijama prostora i vremena ali istovremeno i stvara vlastiti prostor i vrijeme kao dio prethodno naznačene transformacije realnog.

Umjetnost nastupa kao objektivacija duha i tretira objekte kao svoje proizvode. Unutarnji svijet umjetnika je subjektivni duh.

Da bi se duh objektivirao mora oko sebe stvoriti uvjete za to. Taj uvjet Focht označava terminom duhovnog prostora. On omogućuje da se sve ono ispričano, naslikano ili melodijom izrečeno iskoristi kao građa na kojoj se duh može pojaviti. Njegovim riječima; *potrebno je da se pojavi boja duha preko boja stvari*. Stvari u realnom svijetu egzistiraju sa svojim karakteristikama koje umjetnost vrlo teško vjerno prenosi. U tome je recimo znanost mnogo uspješnija. Domena umjetnosti je u uskoj specijalizaciji, ne za opisivanje već za korištenje elemenata realnosti za postizanje stvarnosti sa predznakom ljudskog.

Svijet za mene, koji zahvaljujući stvaranju aure oko predmetnosti kao posljedici specifičnih odnosa svih prikazanih elemenata, postaje sada svijet za nas, u smislu stvaranja svijeta koji prije nije postojao a sada predstavlja potencijal za participaciju drugih, u smislu njegova prenošenja do drugih subjekata zahvaljujući materiji boje, zvuka, teksta. Taj svijet postaje svijet duha u njegovoj objektivaciji ili duha koji koristi ono prikazano da bi se na njemu prikazao kao specifične i drugačije vrijednosti stvari. To je duhovno-metafizički plan djela.

Od neprikazivačkih umjetnosti Focht se detaljno bavio estetikom glazbe. U djelu *Tajna umjetnosti* navodi njenu definiciju.

"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."

Za pojam glazbe bitna su tri elementa: unutarnji poredak elemenata, fiksiranost poretka u tonskom materijalu i nadilaženje subjektivnih okvira u smislu izgradnje posebnog svijeta. Ton, osnovna jedinica izgradnje glazbenog djela, nije shvaćen u svojstvu znaka, kako to biva u gnoseološkom pristupu glazbi, već kao građevna jedinica koja stvara dio umjetničke tvorevine. Od svih umjetnosti Focht se najviše bavio estetikom glazbe, budući da je smatrao da upravo njoj pripada moć za neposrednu materijalizaciju duha. Ovo svojstvo on pripisuje neposrednom djelovanju glazbe, odnosno njenoj sposobnosti da metafizičko učini neposredno prisutnim. Posredstvom vida primamo tek impulse koji se pretvaraju u slike i pojmove konceptualnom nadogradnjom uma. Stoga se u jeziku metafizičko suočava s sustavom znakova čija je primarna zadaća prikazivanje predmetnosti. Potreban je napor u stvaranju istinskog djela koje uobičajena svojstva stvari napušta i postiže konstrukciju zasebnog, u sebi utemeljenog svijeta.

Glazba teško izražava predmetno i stoga je izravno usmjerena na transcendentalno. Njezina bit nije usmjerena na postizanje harmonije, već na stvaranje po sebi postojećeg duhovnog bića. Navedenu mogućnost ona duguje svom kozmičkom podrijetlu.

Focht navodi, podrijetlo glazbe je u transcendentalnoj sferi. Ipak, izostaje pornija analiza njene povezanosti sa višim sferama postojanja. Karakteristika koja se često navodi je odsustvo predmetnosti čime se glazba suprotstavlja slici. Sustav mišljenja i razumijevanja predočenog temelji se na slici kao osnovnoj značenjskoj jedinici, koja se primarno veže uz čovjekov pokušaj da objasni ono što zapaža. Govoreći o slikama nastojimo opisati svijet predmetnosti koji nas okružuje i time smo primarno orijentirani na njegovo razumijevanje.

Kao što je na više mjesta navedeno, istinska umjetnost nastoji prodrijeti iza onoga što je moguće izreći ili naslikati, ne želeći govoriti o životu, već biti zaseban život. Izostanak interesa da o svijetu govori, da ga opisuje i slikama dovodi do razumijevanja omogućuje glazbi da bude upućena u vlastiti svijet. U tome je, navodi Focht, njeno transcendentalno podrijetlo. Kao što je kozmos nadređena cjelina, neovisna od predmetnog, realnog svijeta, tako je glazba taj kozmos za sebe, ona ponire u vlastite dubine i svako njeno pojavljivanje je putovanje kroz neistražen svijet. Analogno tome, u likovnoj umjetnosti linija prestaje biti oznaka za predmetnost i jednostavno postaje predmetnost. Apstraktno slikarstvo tako svoje postojanje utemeljuje na odnosima boja koji stvaraju određeni sklad koji ovisno o tome može postojati kao zasebni zakon, odnosno biće. "Zato mnogi likovni umjetnici vide svoj uspjeh u približavanju biti muzike, nužno bespredmetne i prema tome najneposrednije od sviju umjetnosti, do te mjere neposredne da je Aristotel za nju rekao da nam *direktno prelazi u krv*."¹⁷⁵

U Fochtovoj koncepciji vidljiv je stav da umjetnik nije istinski stvaratelj djela, već prije istraživač koji otkriva nešto što je i prije njega na određeni način postojalo. Ovaj stav dovodi ga bliskim platonizmu od kojeg se on ne brani, već ga potvrđuje u svome stavu o idealitetu kao izvornoj prirodi umjetničkog djela. "Prava originalnost je dakle jedino na strani unikatne, nenapisane ali idealno postojeće pramuzike, dok je svaki umjetnikov zapis već jedna kopija, odnosno, platonistički rečeno, participacija na ideji."¹⁷⁶ Analogno shvaćanju glazbe kao više sfere do koje dopire tek djelić autorova pogleda jest određenje umjetničkog djela kao stvari po sebi.

¹⁷⁵ Ivan Focht: Moderna umjetnost kao ontološki problem. Beograd: Institut društvenih nauka, 1965., str. 45.

¹⁷⁶ Ivan Focht: Suvremena estetika muzike. Beograd, Nolit, 1980., str. 76.

Focht je predstavnik shvaćanja po kojem postoji glazba po sebi, odnosno umjetnost po sebi, kao nešto neovisno o našoj svijesti. Na više mjesta je istaknuto to postojanje koje se odvija u sferi idealnog, što je zapravo istinsko područje duha na kojem umjetnik participira u naporu da u materijalno prenese svoju unutrašnju viziju. Focht ističe; prenošenje vizije u djelo nikad ne uspije u potpunosti, budući da ekspresija zaostaje za prvobitnom umjetnikovom impresijom.

U djelu *Suvremena estetika muzike* Focht daje osvrt na rad Ferruccia Busonia, talijanskog skladatelja i teoretičara koji je razradio deset modusa u kojima glazba postoji. Prvi modus označen je pojmom glazbe po sebi u vidu ideje glazbe. Drugi modus je otkrivanje jednog njenog isječka u vidu odjeka glazbe po sebi u unutarnjem uhu skladatelja. Daljnji modusi dijele se na razine postojanja djela od partiture do slušatelja.¹⁷⁷ Glazba po sebi je jedini način na koji umjetnost korespondira sa izvornim područjem ljudskog duha, ovdje je shvaćena kao univerzum koji postoji neovisno o ljudskom svijetu i sretnicima dopušta da participiraju na jednom djeliću njezine ljepote. Ona je svijet za sebe. Time Focht, kao i navedeni autor, želi odbaciti shvaćanje po kojoj je glazba izraz, prikazivanje i opisivanje određenih ljudskih stanja. Drugim riječima, odbacuje se stav po kojem je glazba izjednačena sa sustavom znakova koji više ili manje uspješno stoje kao reprezentanti realnog svijeta ili umjetnikovih emocija. O gnoseološkom pristupu umjetnosti bilo je već riječi tako da ovdje valja samo napomenuti da se ontološkim pristupom nastojimo približiti upravo nedjeljivom ostatku djela koji (kao što je vidljivo u Busonijevom primjeru) ne može biti izjednačen sa izvedbom djela, bojom ili materijom koja ga reprezentira. "Sama stvar je, dakle, ono što je muzički moguće, dok je *stvar*, bez *sama*, ono što je muzički stvarno."¹⁷⁸

Oznaka stvari u vidu same stvari kako je Focht predlaže, označava bit glazbe koja prelazi u stvarnost.

¹⁷⁷ Nakon partiture kao pokušaja prevođenja glazbe iz unutarnjeg uha u notno znakovlje nastupa tumačenje tog zapisa u svijesti dirigenta. Zatim slijedi provođenje tog tumačenja u vidu izvedbe, akustička percepcija izvedbe u uhu slušatelja, zatim nesvjesni izbor elemenata iz cjeline koja je primljena, dovođenje do svijesti odabranih odlomaka, muzički doživljaj, te sjećanje a glazbu u vidu obnavljanja doživljaja u unutarnjem uhu slušatelja.

¹⁷⁸ Ivan Focht: *Muzika u stavu negativiteta*, u Theodor Wiesengrund Adorno: *Filozofija nove muzike*. Beograd, Nolit, 1968., str. 15.

Zaključno, o strukturalnom poimanju glazbenog djela i umjetničkog djela uopće moguće je naglasiti nekoliko bitnih elemenata. Dosljedan ontološkom pristupu, Focht djelo shvaća kao tvorevinu sastavljenu od nekoliko planova, čime nadopunjuje određenje djela od strane Ingardena i Hartmanna. Potreba za otkrivanjem slojevite strukture djela nameće se zbog temeljnog zadatka ontologije umjetnosti; odrediti tajnu umjetnosti, Fochtovim riječima, *mehanizam po kojem se duh u umjetnosti direktno objavljuje u samoj materiji djela za razliku od svih drugih njegovih manifestacija*. Razlike među navedenim autorima su značajne, iako postoji zajednička točka od koje svi polaze, a to je određenje djela kao slojevite tvorevine. Analiza od koje polazi Ingarden usmjerena je na razumijevanje književnog umjetničkog djela koje je shvaćeno u razlikovanju djela od njegove konkretizacije. Razlikovanje konkretizacije kao procesa aktualizacije djela, odnosno njegova misaonog oživljavanja od strane čitatelja omogućuje Ingardenu razlikovanje djela kao doživljajnog fenomena od djela kao predmeta u vidu napisanih stranica. Konkretizacije djela zapravo su njegovi misaoni nastavci koji svoj izvor imaju u književnom predlošku. Svaki subjekt koji djelo prima unosi u njega svoj osobni pečat doživljaja, svoju predodžbu o djelu koja je vrlo različit pojam od djela samog, budući da je djelo tvorevina u kojoj postoji određena zakonitost strukture, kao što Ingarden navodi; ono je strukturalna tvorevina. Od nekoliko slojeva koje djelo posjeduje, samo prvi sloj (sloj riječi i glasovnih tvorbi koje se na njima grade) ulazi u prednji plan, dok su ostali (sloj značenja, shematiziranih aspekata i prikazane predmetnosti) dio pozadinske strukture djela, ali zadržavaju karakter predmetno-prikazivačkog plana. Za utemeljenje duhovne dimenzije djela Ingarden, za razliku od Hartmanna ne koristi niti jedan sloj, ne određuje ga kao dio predmetnosti već upotrebljava plan *iza* samog djela, metafizički plan. Pri tome je bitno razlikovanje metafizičkog i umjetničkog momenta u djelu koje se očituje u određenju umjetničkog kao načina na koji se metafizičko kroz fizičko javlja. Umjetnik koristi prikazani svijet kao temelj za naznaku metafizičkog, koje se u čitateljevoj mašti konkretizira. Način na koji se konkretizacija vrši određuje javljanje umjetničkog momenta.

Fochtova nadopuna izložene teorije sastoji se u zastupanju stava da se metafizičko može javiti i kad nije vezano uz prikazanu predmetnost. Njegov glavni argument i ovdje je glazba koja je po svojoj prirodi takva da ne prikazuje ništa od predmetnog svijeta. Druga njegova nadopuna sastoji se u zahtjevu da se u umjetničkom djelu metafizičko realizira, da postane realno, umjesto da ostaje intencionalno. Da bi to ostvario Focht se poziva na suodnose tonova u glazbenom djelu. Fochtova teorija time je zapravo utemeljena na oslobađanju umjetnosti od predmetnosti kojoj je potrebna svijest primatelja unutar koje se zamišlja metafizičko kao

proizvod mašte, čime ono ostaje irealno. U glazbi, apstraktnom slikarstvu i ostalim oblicima neprikazivačke umjetnosti predmetno jednostavno nije prisutno i metafizičko pronalazi izravni put za svoju realizaciju, ponajprije kao osjećaj imanentne nužnosti, te specifičnost formalnih relacija djela. "Tonovi su nešto materijalno, akustično, pa se tako u muzici, ... ljudski duh manifestira na samoj materiji – i time dobiva najčvršći mogući ontički osnov."¹⁷⁹

Na sličan način odvija se i nadopuna Hartmannove teorije. Glavni argument je i ovdje Hartmannovo produbljenje slojevite strukture djela do uočavanja onog idejnog uopće, utemeljeno na pozadini prikazane predmetnosti, čime se ona odnosi na vanumjetnički sadržaj. Druga zamjerka je u Hartmannovom proglašenju umjetničkog djela dijelom realnim, a dijelom irealnim, pa tako duhovni sadržaj ne biva ostvaren budući da ostaje u sferi irealnog. Focht navodi da bi u slučaju takvog određenja umjetničko bilo samo projekcija koju u djelo unosi subjektivni doživljaj gledatelja odnosno recipijenta, što vodi u psihologizam.

Fochtov treći plan koji označava svijet samog djela zapravo je produbljenje Hartmannove teorije uvođenjem istinske pozadine djela u vidu duhovnog svijeta umjetnika koji postaje realan u jedinstvenom odnosu sastavnih elemenata djela, bili oni tonovi ili oznake za predmetnost u vidu slika, odnosa boja ili konstruiranih rečenica.

Prikazana predmetnost, ističe Focht, jest irealna u smislu da je valja razlikovati od realnog svijeta, ali duhovno koje putem nje biva u djelu prisutno postoji realno i njegovo postojanje nije vezano uz sadržaj djela kao svijet u njemu prikazanih stvari. Ono je, kako je već istaknuto, vezano uz relacije njegovih elemenata koje se ostvaruju realno i trebaju recipijenta u svojstvu osobe koja tome prisustvuje, uočava i omogućuje prenošenje duhovnih sadržaja, umjesto da ovisi o njemu kao elementu koji duhovno u djelo unosi.

Za kraj valja naglasiti da materijalni elementi djela duh ne prikazuju i ne označavaju, već predstavljaju podlogu za njegovo javljanje. Drugim riječima, materijalno je potrebno da bi se duh mogao manifestirati u njegovim odnosima, računajući na primatelja u kojem budi doživljaj umjetničkog i tako sebe ostvaruje.

¹⁷⁹ Ivan Focht: Uvod u estetiku. Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972., str. 81.

8. ODNOS SPRAM MARKSISTIČKE ESTETIKE

Pitanje odnosa Fochtove teorije spram bitnih estetskih strujanja na našim prostorima u drugoj polovici 20. stoljeća predstavlja kompleksnu temu koja bi lako mogla nositi dignitet zasebnog rada. Ipak, nužno je istražiti domaće okvire koji su u određenoj mjeri vezani uz Fochtovu teoriju kako bi se utvrdilo postoje li dodirne točke sa estetikom koja je u nas formalno određena pridjevom marksistička, a ponajprije uz jednu njezinu frakciju koja je primarno vezana uz krug filozofa poznatiji pod oznakom prakse koji djeluje u vidu istoimenog pokreta sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Umjetnost kao realizacija duha deklarira se kao čovjekov djelatni princip u kojem on vrši humanizaciju zatečenog svijeta i to je polazna točka za istraživanje naznačenog odnosa.

Marksističku estetiku kolokvijalno doživljavamo kao teoriju koja inzistira prvenstveno na ekonomskom objašnjenju društvene komponente umjetničkog djela. U tom smislu u drugoj polovici 20. stoljeća javlja se mnoštvo estetika koje žele biti marksističkima, dok se djelatni princip u njima zanemaruje u korist ideologije. Iz mnoštva valja izdvojiti pokušaj ostvarenja filozofije djelovanja u smislu humanizacije čovjekova svijeta, odnosno, Praxis filozofiju koja otvara nove dimenzije pristupa Marxovoj estetičkoj misli. Inzistirajući na pojmovima slobode, stvaralaštva, revolucije, ona je revolt spram svakog dogmatskog određivanja ciljeva umjetnosti i pokušaja njene ideološke instrumentalizacije.

Poznata je Marxova 11. teza o Feuerbachu koja govori o potrebi izmjene svijeta umjesto o njegovom tumačenju. U kontekstu hrvatske filozofije druge polovine 20. st. potreba izmjene svijeta nastupa u vidu konstruiranja pojma prakse i mogućnosti čovjeka da slobodno stvara i oblikuje sebe i svoj ljudski svijet, a kao sredstvo izmjene navodi se umjetnost.

"Nikad ni jedna filozofska misao nije jače istakla značaj umjetnosti u budućem oslobođenom ljudskom društvu. Dovođenjem tehnološke revolucije do kraja, automatizacijom celokupnog procesa materijalne proizvodnje, čovek prestaje biti radna snaga i oslobađa se rutinske delatnosti koja ga pretvara u fragment mašine."¹⁸⁰

U Marxovoj misli očituje se zadatak da filozofija postane način djelovanja, odnosno da krene u smjeru proizvodnja praktičnog ljudskog svijeta, humanijeg i bližeg pojmu čovjeka. U

¹⁸⁰ Mihailo Marković: *Predgovor*, u: Sveta Lukić, ... [et al.] (ur.), *Književna kritika i marksizam*, Prosveta, Beograd, 1971., str. 10.

radovima autora koje ćemo ovdje razmatrati zajedničko je nastojanje da se odredi uloga umjetnika kao djelatnog bića koje putem umjetnosti ostvaruje opravdanost vlastite egzistencije.

Primarni zadatak je potreba djelovanja koje je oslobođeno instrumentalne uloge u procesu rada te se može usmjeriti izgradnji istinskog ljudskog svijeta. Umjetnost je tek jedna od oblika slobodnih djelatnosti čije ispunjenje moguće je pronaći na svim stupnjevima ljudskog djelovanja koje je vođeno slobodom stvaralaštva i mišljenja. Tako rad oslobođen svoje instrumentalne uloge nastupa kao sredstvo ozbiljenja čovjekova kreativnog potencijala.

Značajna je uloga umjetnika ali i svakog pojedinca za kojeg je moguće da raspolaže sa privilegijom da svjesno stvara svjetove za sebe koji sadrže mogućnost da konkuriraju realnosti po pitanju jednakosti ili čak nadređenosti u odnosu na nju. Svjesnim odnosom spram okoline, koji se odražava u zahtjevu o umjetnosti kao načinu života, dolazi do ozbiljenja revolucionarnog zahtjeva marksističke estetike. Time bi umjetnost postala pokret za stvaranje ljudskog svijeta na temeljima Marxove misli. Sa današnje perspektive nameće se misao o aktualnosti Marxove misli u konstruiranju načina umjetničkog djelovanja. Ako tragamo na temelju kritičkog odnosa spram Marxa dolazimo do zahtjeva koji danas, kao i u vrijeme neposredne aktualnosti marksističke estetike, traži nužnost prekida čovjekova otuđenja od njegove vlastite biti, te postavlja umjetnost kao sredstvo njegova oslobođenja i izgradnje primjerenijeg svijeta. Ova linija mišljenja uvodi nas u niz mislilaca koji nastupaju kao apologeti onog ljudskog u otuđenom svijetu.

Samom činjenicom da postoji čovjek je uronjen u određene društvene odnose i primoran unutar njih djelovati. Kao što Sarte tvrdi u eseju *Angažirana književnost* pisac nema nikakve mogućnosti da pobjegne od svoje epohe, stoga mu ostaje da tu epohu prigrli u smislu da se svjesno prema njoj odnosi. "Pošto djelujemo na naše doba samim svojim postojanjem odlučili smo da ta akcija bude voljna."¹⁸¹ Djelovati, odnosno, stvarati znači suodnos spram svih ljudi u zajednici i spram svijeta uopće. "Čovjek, to je cijela zemlja. On je svugdje prisutan, svugdje djeluje, odgovoran je za sve i sudbina mu se odigrava svugdje: u Parizu, Postdamu i Vladivostoku."¹⁸²

¹⁸¹ Jean Paul Sartre: *Angažirana književnost*, u: Vjekoslav Mikecin (ur.), *Marksizam i umjetnost*, "Komunist", Beograd, 1996., str. 326.

¹⁸² Ibid. str. 328.

Iz nužnosti djelovanja nastaje mogućnost stvaranja novog vida realnosti koja nastupa kao svijet umjetničkog. Na taj način možemo govoriti o društvu koje nastaje kao umjetnički konstrukt, satkan od jedinica ljudskog djelovanja i komunikacije na načelu slobode. "Tehničar kao umjetnik, društvo kao umjetničko djelo – to se može dogoditi tada kad su umjetnost i tehnika oslobođeni svoje službe jednom represivnom društvu, ne dopuštajući da im takvo društvo daje njihov model i *ratio*..."¹⁸³ Marcuse ovdje zahtjeva oslobođenje umjetnosti od društvenog poretka, od građanske umjetnosti koja je postala inventar muzeja i puka kopija lijepoga te kao takva nije mogla izdržati teret postojanja usporedno sa suvremenim svijetom. Traži se nova umjetnost koja ne ide za trendovima društva i svijeta već je njima nadređena u smislu da postavlja vlastitu istinu i kritički odnos naspram svijeta.

U tom smislu marksistička estetika ističe otvorene mogućnosti života kao odgovor na pitanje o egzistenciji čovjeka čija je sloboda dovedena u pitanje. Govoreći o umjetničkom stvaralaštvu govorimo o pitanju ostvarenja slobode i mogućnostima njene realizacije. Sloboda je pitanje koje nadilazi sferu ideološkog. Ona može biti političko djelovanje, ali proširuje svoje horizonte na sva područja. Gajo Petrović ističe da kritički marksizam nastupa kao "mišljenje revolucije" ne samo pod oznakom političkog aktivizma, već kao svestrana stvaralačka praksa. Drugim riječima, nije svako djelovanje čin prakse, već se radi samo o onom djelovanju koje je čovjekov slobodni stvaralački čin. Utoliko se zadatak intelektualca (umjetnika) sastoji u tome da pored postojećeg svijeta uspostavi početak čovjekove povijesti. "Čovjek kao čovjek je slobodno stvaralačko biće prakse, a prava ljudska povijest započinje tek kad čovjek počinje da slobodno stvara i oblikuje sebe sama i svoj ljudski svijet."¹⁸⁴

Za Petrovića revolucija ima značajke individualnog odnosa spram svijeta. Stavljajući znak jednakosti između preobražaja društva i stvaranja novog čovjeka Petrović tvrdi; promjena u čovjeku jednaka je promjeni u svemiru, čime ističe revoluciju kao proces koji se zbiva unutar svake zasebne individue. Tako shvaćena revolucija označava pojam borbe koja se smješta unutar čovjeka i time postaje primarno egzistencijalni pojam. Svemir nije satkan od zbroja egzistencija svih individua koje u njemu obitavaju, već je formiran unutar jedne jedine egzistencije.

¹⁸³ Herbert Marcuse: *Društvo kao umjetničko djelo*, u: Vjekoslav Mikecin (ur.), *Marksizam i umjetnost*, "Komunist", Beograd, 1996., str. 182.

¹⁸⁴ Gajo Petrović: *Mišljenje revolucije*. Naprijed, Zagreb, 1978., str. 17.

Promjena u pojedincu kao promjena u svemiru koja oslobađa bivstvovanje u svojoj punini označava stajalište dijametralno suprotno staljinističkim vizijama marksizma u kojem je jedinka unificirana do bezličnog nalikovanja na vlastiti politički ideal. Za Petrovića i jedan jedini čovjek unutar mase predstavlja svemir za sebe. Pojedinaac, osvještavajući kritički stav naspram svijeta već sam za sebe predstavlja revoluciju koja nastupa kao mišljenje, odnosno kao mišljenje bivstvovanja.

"Revolucija kako je mi vidimo moguća je samo kao takva djelatnost kojom čovjek istovremeno mijenja i društvo u kojem živi i sebe sama."¹⁸⁵

Samo filozofski pojam revolucije, onaj koji djeluje po načelu slobode, nasuprot nametnute društvene ideologije, može primjereno misliti revoluciju. Tek sada možemo tražiti načine njene realizacije.

Temeljna odlika revolucije jest djelovanje, odnosno konkretnije, stvaranje. Čovjek se očituje kao biće prakse, čime se njegova stvaralačka dimenzija smatra neodvojivom od njegove biti. Stvaralaštvo je ujedno i božanski vid ljudskog postojanja. "Jer dok u svim drugim djelatnostima i procesima i putem njih iz nečega nešto drugo nastaje, ovdje se nešto iz ničega rađa."¹⁸⁶

Petrovićevo stajalište ovdje je vrlo blisko onom u Heideggera koji govori da je umjetnost sebe-u djelo-postavljanje-istine, odnosno njeno stupanje u svijet iz mogućnosti koju otvara umjetnik svojom djelatnošću stvaranja. Heideggerovim rječnikom umjetnost kao istina nastaje iz ničega kao negacije bića (Ne biće) odakle traži svoje vlastito postojanje i uspostavljanje nove istine bića kao one koja aktualizira njegove zaboravljene vidove postojanja. Uspostavljanjem nove istine o svijetu umjetničko djelo istovremeno označava mogućnost potencijalne istine da bude aktualizirana, ali ne kao objektivna, znanstvena, mjerljiva, već da bude mogućnost novih vidova postojanja stvari kao načina na koje se svijet za nas otvara. Rađanje istine iz ničega kao potencije koja sada kroz stvaranje dobiva priliku egzistencije je bit stvaralačke prirode čovjeka.

¹⁸⁵ Ibid. str. 83.

¹⁸⁶ Gajo Petrović: *Smisao i mogućnost stvaralaštva*, Praxis 5-6 (1967), dostupno na http://praxis.anarhija.org/index.php/Praxis:Praxis_1967_5-6:Smisao_i_mogu%C4%87nost_stvarala%C5%A1tva_-_Gajo_Petrovi%C4%87 (25.10.2013.)

Marksistička estetika koja smjera kritičkom pristupu Marxu nalaže preispitivanje njegovih stavova i primjerenosti marksizma za konstruiranje estetičke teorije. Mišljenje Danka Grlića ovaj pristup navodi već samim naslovom svojeg djela *Contra dogmaticos*, gdje postavlja zahtjev za oslobođenjem marksističke filozofije od utjecaja dominantnih dogmatskih struja kojima zamjera baziranje njihova pristupa umjetničkom djelu na ekonomskoj bazi, čime se u prvi plan dovodi umjetnost kao roba ili sredstvo vrijednosti na tržištu kapitala. Takav pristup zanemaruje ono što je po Grličevu mišljenju mnogo važnije; stvaralački potencijal umjetnosti koji nosi u sebi potenciju humanizacije ljudskog svijeta. Upravo je svođenje umjetnosti na robu koja ulazi u vrijednosne odnose sa drugim produktima rada na tržištu ono što umjetnost srozava na puku stvar. Kao što višak vrijednosti koju radnik proizvodi predstavlja sredstvo njegova porobljavanja i dehumanizacije tako i umjetnost, smatra Grlić, u dogmatskim sistemima postaje tek puka stvar koja se svodi na proizvodnje za nekog drugog, za naručitelja rada i služi samo zadovoljenju tipizirane narudžbe i količine robe. Ono što je za Marxa građansko društvo za Grlića je dogmatizam ideologije. Kao što prvi unižava čovjeka do robe drugi umjetničko djelo sputava u svoje vlastite ciljeve. U oba slučaja na djelu je borba protiv okova života shvaćenog kao sredstvo za nešto drugo.

Ono što je kod Marxa tek teorijski naznačeno kao potreba slobode, ovdje dobiva svoju realizaciju. Umjetnost je tek jedan vid njena ispunjenja, kao pokušaj da se pomoću umjetnosti i kroz umjetnost uistinu bude u svijetu. Umjetnost treba nastupiti upravo ondje gdje veliki sistemi mišljenja svojom nezgrapnošću nailaze na prepreku, budući da se istina umjetnosti očituje jedino kao nastajanje a ne kao unaprijed zadana. U tom smislu sintagma živjeti umjetnički - progovoriti kao čovjek zapravo znači biti biće koje konstituira vlastiti pogled na život i samim time postavlja opravdanost vlastite egzistencije u kritičkom odnosu spram svijeta. Narav umjetničke zbiljnosti je takva da ona mora poslužiti kao istinski ljudski svijet i sa trona skinuti zatečenu stvaranost koja se očituje kao osiromašenje istinske čovječnosti.

Pojam prakse koji se kod Grlića odnosi na način života, uključujući aktivni odnos spram otvaranja kreativnih i slobodnih načina bivstvovanja, u radu Vjekoslava Mikecina dobiva biva promatran kao poveznica između društva i umjetnosti. Za njega shvaćanje revolucionarne uloge umjetnosti znači stvaranje nove realnosti koja nastaje posredstvom stvaralačke djelatnosti. Na taj način na temelju marksizma Mikecin smjera uspostavljanju ontološki usmjerene umjetnosti. U članku *Problemi marksističkog shvaćanja umjetnosti* on ističe da osnivači marksizma nisu za sobom ostavili nikakvu formalnu znanstvenu disciplinu koja bi se

mogla smatrati estetikom marksizma. To je razlog misticizma koji kao u slučaju starijih povijesnih istraživanja istraživaču ostavlja zadatak da sam konstruira navedenu teoriju, kao da se radi o zaboravljenom jeziku nestale civilizacije. U vezi s time nalazi se i druga poteškoća bavljenja marksističkom estetikom; mnoštvo neutemeljenih tumačenja Marxove misli koje proizvodi nejednakost interpretacija njegovih temeljnih stavova.

Ono što marksističku kritiku zanima nije gotov, formiran odraz stvari koji u sebi fiksira sve objektivne karakteristike onog što je prikazano, već je to mogućnost prakse kao djelovanja koje zatečenu stvarnost mijenja i unutar nje otkriva nove vidove postojanja stvari.

"Umjetnost je takav oblik čovjekove prakse koji izvorno i po svojem najvišem određenju ima svrhu u sebi: slobodna igra ljudskih stvaralačkih snaga; u umjetnosti čovjek spoznaje i potvrđuje svoju izvornu slobodu, svoju stvaralačku prirodu."¹⁸⁷

Okretanje od objekta prema subjektivnim mogućnostima prikaza koje nastupaju kao istraživanje nezastupljenih vidova postojanja svijeta omogućuje upravo ono što Marx stavlja na pijedestal ljudskih vrijednosti; slobodu. Slobodu da se bude slobodan od instrumentalne uloge koju radnik zauzima u proizvodnji, od otuđenih ljudskih odnosa, od otuđenosti spram vlastite biti. Kad umjetnik stvara on odbija ulogu da bude sredstvo za nešto drugo i da umjetnost bude skrivena u sjeni dogmatskog ideala. Naprotiv, on je vlastita država, u kojoj je ujedno i vladar i podanik, sam piše zakone i sam ih provodi. Jedini imperativ je ozbiljenje vlastitih stvaralačkih potencijala. Odnos društva i umjetničkog djela izrazito je bitan budući da omogućuje prožimanje vladajućih struktura i slobodnih, kreativnih impulsa od strane umjetnika. Time nastaje odnos u kojem se otvara pozicija za kritiku društva ili u književnoj teoriji za istraživanje društvene posebnosti samog djela, kao ispitivanje mogućnosti obrata postojećeg stanja, u vidu stvaranja vlastite poetike koja ruši dominantnu političku ideologiju.

Proširenje tog stava predstavlja rasprava o određenju marksističke estetike vođena na skupu u Herceg – Novom 1970. godine gdje Mihajlo Marković ističe da je "...krajnje vrijeme da shvatimo da nema više jednog pravog marksizma. Postoji jedino spektar različitih interpretacija."¹⁸⁸ Otkrivanje istine da pravih istina nema, jedino može poslužiti za bavljenje

¹⁸⁷ Vjekoslav Mikecin: *Problemi marksističkog shvaćanja umjetnosti*, u: Vjekoslav Mikecin (ur.), *Marksizam i umjetnost*, "Komunist", Beograd, 1976., str. XIII.

¹⁸⁸ *Diskusija na skupu u Herceg-Novom*, u: Sveta Lukić, ... [et al.] (ur.), *Književna kritika i marksizam*, Prosveta, Beograd, 1971., str. 502.

teorijom umjetnosti na tragu slobode koja umjetnosti i pripada. Naravno, uvijek ostaje otvoreno pitanje da li je mišljenje koje postulira slobodu kao vrhovni princip također dogmatsko u svojoj namjeri postavljanja nečeg kao ideala mišljenja, ali ovdje je za nas bitan trenutak odvajanja mišljenja od pridjeva marksistički u kojem se Marx ne shvaća više kao veliki autoritet, već kao partner u traganju kojemu se moguće približiti i kritički ispitati njegove stavove. Tako Danko Grlić, čini se s pravom, tvrdi da je teže biti marksist nego se to čini. Razlog tome je što marksizam ima za zadaću prokazati kao lažno ono što pod okriljem marksizma zapravo djeluje kao dogmatizam i nekritička ideologija. Dešava se situacija u kojoj marksizam nastupa kao pokušaj otkrije sebe sama kao dogmatski vid mišljenja. Iako se čini da marksizam ustaje protiv sebe sama i proglašava se vlastitim izdajnikom ovdje valja marksističko mišljenje kao ono filozofsko u marksizmu misliti tek kao oznaku koja stoji za slobodu mišljenja. Takav marksizam može biti svoja negacija i svrgavanje marksističkog mišljenja kao jedinog postojećeg. Za Grlića marksist zapravo znači biti i onaj koji napušta Marxovu misao ako smatra da je to potrebno, ali također koji marksizam ne ignorira apriori, budući da je "marksizam i sazidan na stalnom kritičkom preispitivanju svega, pa i svojih vlastitih zabluda i iluzija."¹⁸⁹

Iz suvremene perspektive pitanje o marksističkoj estetici čini se zastarjelim i suvišnim nakon pada komunizma u zemljama socijalističkog bloka. Ipak, ostaje potreba za ispitivanjem uloge umjetnosti u današnjem kapitalističkom društvu. Kako bi se ova dva pitanja povezala dovoljno se prisjetiti Marxove odredbe da revolucionarna djelatnost stvara istinski ljudski svijet. Ova Marxova odredba primjenjiva je danas, čini se i više nego ikad, ako smo svjesni suvremene situacije nejednake akumulacije kapitala, socijalne nejednakosti, ekološke problematike, vrijednosne dezorijentacije, itd. U tom smislu Milan Mesarić govori:

"U istraživanju mogućnosti izlaza iz civilizacijske krize u kojoj se svijet danas nalazi i njegove preobrazbe u viši civilizacijski model, tj. u društvo utemeljeno na načelima socijalne pravde, jednakosti i slobode u kojem će čovjek biti oslobođen od svih oblika podčinjenosti i eksploatacije i u kojem će moći razvijati svoje ljudske, etičke, intelektualne i kreativne

¹⁸⁹ Ibid. str. 511.

potencijale, treba sagledati tehnološke, ekonomske, političke i kulturne uvjete za prijelaz na tu višu civilizacijsku razinu."¹⁹⁰

Revolucija kao čin koji smjera na slobodu čini se nikada ne prestaje budući da je njeno globalno ostvarenje privlačan ali utopijski ideal. Kao i filozofija, ona postoji tek u traganju, u istraživanju svojih mogućnosti i kritičkim odnosom spram svijeta.

Ako marksističku estetiku oslobodimo ideološke komponente ostaje nam poziv na radikalno mijenjanje svijeta. Ako je ozbiljenje proletarijata uvjet njegova ukidanja tada bi ozbiljenje istinskog ljudskog svijeta ujedno predstavljalo mogućnost ukidanja potrebe umjetnosti. Budući da je njena zadaća ne ideološka već revolucionarna, ne teoretska već djelatna, ozbiljenjem te zadaće došlo bi do nestanka razloga umjetničke djelatnosti, jer ako umjetnošću nastojimo djelovati na promjenu svijeta tada bi ispunjenje te promjene značilo konačno stanje u kojem je svaka akcija suvišna budući da je svijet uređen i stabilan.

Neovisno o društvenoj organizaciji umjetnost će uvijek posjedovati svoju revolucionarnu dimenziju. Njena revolucionarnost tiče se individualne sudbine svakog čovjeka i mogućnosti da otkrije puninu njegova bivstvovanja, da otvara svemire u kojima stvari postoje za nas ali na način da ovo za nas postaje *po sebi*, da postaje otkivanje istine koja ulazi u dijalog sa ostalim istinama te ih nadopunjuje i naspram njih zauzima svoje mjesto. Pluralizam istina revolucionarno je bogatstvo kako filozofije tako i filozofije umjetnosti koja ovdje nastupa kao marksistički pristup umjetnosti. Ona je i svojevrsno otvaranje Marxa za utjecaje drugih teorija. Tako Terry Eagleton u djelu *Zašto je Marx bio u pravu* određuje socijalizam kao demokraciju. Naizgled oprečnu odredbu pojašnjava riječima "To je demokracija koju se shvaća posve ozbiljno, za razliku od demokracije koja je (u većini slučajeva) politička šarada."¹⁹¹

Stvaralački projekt, umjetnički ili neke druge prirode nužno polazi od slobode čovjeka i njegove sposobnosti da misli drugačije, što je odraz otvorene ljudske prirode koja nas određuje kao kreativna bića. Ovdje stoji mogućnost svake promjene, iz otvorenih potencijala kreativne ljudske prirode dolazi mogućnost mijenjanja uvjeta u kojima živimo i načina na koji gledamo svijet. U skladu s Kantovim određenjem čovjeka kao cilja a ne sredstva stvaralački

¹⁹⁰ Milan Mesarić: *Socijalizam: utopija, zabluda ili realna alternativa kapitalizmu*. Zagreb, Sveučilišna knjižara, 2011. str. 306.

¹⁹¹ Terry Eagleton: *Zašto je Marx bio u pravu*. Naklada Ljevak, Zagreb, 2011., str. 80.

potencijal biva ostvaren samo ako ga oslobodimo njegove utilitarne svrhe u kojoj nastupa tek kao sredstvo ostvarenja nekog drugog cilja. Tako otpada i svaka estetika koja polazi od svoga prava da a priori nastupa kao stijeg za isticanje superiornosti Marxove misli.

Nasuprot tome, ako ispunjenje ljudskih mogućnosti ostavljamo kao cilj po sebi time od Marxa nasljeđujemo samo ideju čovjeka koja nije nipošto njegov izum već se radi o starogrčkom idealu koji je rođen kad i filozofija. Ono što je bitno i "novo" u Marxovoj misli je nastojanje da se u uvjetima života koji postaju dehumanizirani u industrijskom društvu inzistira na očuvanju ljudske prirode odnosno kreativnosti kao njene neodvojive komponente. Proizvodnja poradi proizvodnje same nikada ne smije zasjeniti čovjekovu mogućnost proizvodnje kao ostvarivanja vlastite kreativne prirode koja se očituje u nizu stvari, između kojih je i umjetnost. Preduvjet za nju je postojanje mogućnosti da se čovjek odvoji od stroja i postoji kao slobodan spram njega što nazivamo slobodnim vremenom. U ovom slobodnom obliku kroz realizaciju vlastitih kreativnih potencijala čovjek zapravo radi na većem projektu, na proizvodnji vlastitog svijeta i unutar njega humane ideje slobodnog čovjeka.

Iz svega navedenoga proizlazi da marksistička estetika druge polovine 20. st. na našim prostorima polazi od pojma prakse koji biva dvojako shvaćen; kao djelovanje na materiju koja se umjetnički oblikuje u vidu stvaranja djela, te kao umjetničko opće u vidu specifičnog vida ljudske egzistencije. U okviru tog pojma umjetnost biva shvaćena kao specifični vid djelovanja u kojem umjetnik putem materije stvara djelo, te je time preobražava. Marxov pojam djelovanja pri tome predstavlja polaznu točku, ali ga je nužno promatrati u suvremenim okvirima¹⁹² kako bi se izbjeglo usko gledište u kojem je pojam prakse a zatim i umjetnosti služi ideološkom, odnosno političkom idealu. Drugim riječima, u mnoštvu marksističkih estetika valja razlikovati one kojima je umjetnost cilj od onih kojima je ona puko sredstvo. U potonjem vidu ona označava ideološko nastojanje da se ostvari proletarijat, prvenstveno kao ekonomska i politička teorija unutar koje umjetnost slikama prenosi narodu velike istine marksizma i revolucije. Valja napomenuti da je istinski pojam prakse kako ga ovdje shvaćamo na tragu praksisovaca prvenstveno mišljenje revolucije, odnosno, istraživanje odnosa pojedinca spram okoline kao posljedica želje da se na nju djeluje u vidu stvaranja humanijeg svijeta.

¹⁹² Usp. Milan Damjanović: Strujanja u suvremenoj estetici. Zagreb, Naprijed, 1966.

Iz ovoga je vidljiva potreba proširenja izvorne Marxove misli. Marx se umjetnošću tek marginalno bavio i otuda mnoštvo nejasnoća oko određenja *ispravnog* pojma marksističke umjetnosti. "Pošto ima marksista koji u principu sumnjaju u mogućnost marksističke estetike, pošto dosadašnji razvoj marksističkog mišljenja pokazuje da se ta sumnja *ex post facto* može opravdati, ovdje se prije svega susrećemo s pitanjem da li je uopće mogućna estetika na temelju Marxove filozofske misli."¹⁹³

Marksistička estetika na našim prostorima uvijek je nosila predznak pitanja koje se svodilo na mogućnost njezina postojanja u okviru sintagme Marxa i umjetnosti. Glavni razlog tome je kontradiktornost pojma koji pokušava u ideološkom sistemu pronaći teren za filozofsko utemeljenje pojma umjetnosti. Stoga je pojam prakse sretno rješenje te zavrzlane, budući da omogućava proširenje istraživanja na pitanje čovjekova djelovanja uopće u okvirima ondašnje društvene situacije. Tako oslobođen pridjeva marksistički pojam djelovanja predstavlja dodirnu točku Fochta i Praksisa.

Jedna biografska napomena iz života Ivana Fochta proizašla iz pera Miljenka Jergovića za web portal Radio Sarajeva¹⁹⁴ čini se bitnom za razumijevanje njegova odnosa spram slobode. Odnosi se na hapšenje njegove obitelji u siječnju 1945 zbog sastavljanja i distribucije materijala usmjerenog protiv njemačke propagande. Jergović ovako piše: "Dan kasnije, dok su ih još ispitivali, stariji sin Ivan skočio je s drugog kata redarstva. U tom skoku, koji je – mislio si tako, dok si stajao dolje i gledao kako su visoki prozori na drugome katu – trebao biti spas u samoubojstvu, rođena je jedna originalna filozofska estetika. ... Pri tom skoku sedamnaestogodišnjeg gimnazijalca iz Čadordžine ulice, začule su se Goldberške varijacije, u onoj najgenijalnijoj izvedbi Glenna Goulda, koju će profesor Focht svakako upoznati. U matematici glazbe, u njezinim savršenim simetrijama, koje se šire u raskoši katedrala, u onome pred čime kao opčinjeni zastanu i životinja, i lemur širokih očiju, umire se duševni bolesnici, djeca i pingvini, i dragi se Bog začudi - ako je u Boga moguće vjerovati nakon njegovih vjernih slugu Ivana i Amina – kako je čovjek mogao stvoriti takvu glazbu, u njoj se, u toj glazbi, sabralo svo čudo skoka Ivana Fochta, sa drugoga kata, u slobodu."

¹⁹³ Isto, str. 254.

¹⁹⁴ dostupno na: <http://www.radiosarajevo.ba/novost/119704/ulica-porodice-foht-ili-kraj-umjetnosti> (11. 05. 2015.

Teško je ocijeniti da li je Fochtov teorijski put počeo upravo u tom trenutku, ali voljeli bismo vjerovati da je uistinu bilo tako. Razloga za to postoji nekoliko.

Nedvojbeno je da se radi o protestu, možda potezu očajnika, a možda sirovom prkosu. Fochtovu filozofiju mogli bismo čitati u tom ključu. Poglavitito njegove stavove o umjetnikovu apstrahiranju od svijeta i stvaranju vlastitog, o umjetnosti kao jedinom sredstvu ozbiljenje duha i istine i pretvorbe mogućnosti u stvarnost. Umjetnik najprije vidi idealnu mogućnost, zatim joj pridaje formu i pretvara u djelo. U ovom ontološkom aktu, ističe se pretvorba mogućnosti u stvarnost i time stvaranje novog bića. Fochtov skok mogli bismo shvatiti kao realizaciju mogućnosti proizašlu iz nužnosti za djelovanjem. I kad Focht govori *stvarnost je jedna a mogućnosti je mnogo* tada to nije samo egzistencijalizam već realnost nužde da se djeluje i da čovjek egzistira kao čovjek. Duh je protjeran iz svijeta i čovjek istinski egzistira samo onda kada ga ponovno stvara, na umjetan način, u umjetnosti.

Ova potreba realizacije duha, proizašla ili ne iz skoka u slobodu, poveznica je sa navedenim pripadnicima Praxisa. Suvremena umjetnost, kao poriv za humanizacijom svijeta, stoji naspram njega u opozicijskom odnosu, nastojeći ga *navesti da progovori*.

Iz već spomenuta određenja; stvarnost je jedna, mogućnosti je mnogo, umjetnost je poriv za dovođenjem mogućnosti do realizacije, te uspostavom izvornog jedinstva između čovjeka i svijeta. Postoje poveznice od znamenite Marxove 11. teze o Feuerbachu, po kojoj su filozofi do sada samo različito interpretirali svijet, a sada se radi o tome da se svijet izmijeni, do Fochtova stava o umjetnosti kao realizacije humanog na umjetan način. Ta poveznica svakako vodi preko praksisovaca, čiji formalni član Focht ipak nije bio, ali je svojom teorijom ostao blizak njihovim temeljnim načelima.

Potreba mijenjanja svijeta za Fochta je više nego nužna. Ponajprije zbog sveopće nestašice duha u svijetu. Fochtov stav počinje u pesimizmu, jer ističe posvemašnje reduciranje kulture na proizvode namijenjene širokim masama i masovnoj konzumaciji. Ono što se zapravo zbiva je uključivanje masa u komunikacijski lanac umjetnik-gledatelj, pri čemu, da bi ta komunikacija bila moguća, umjetnost mora progovoriti jezikom koji će mase razumjeti. Drugim riječima, mora spustiti kriterije prema očekivanjima mase, da bi na kraju dospjela do statusa robe, odnosno ukrasa koji duh malograđanina voli isticati kao posljedicu vlastite ljubavi prema umjetnosti.

Književni klasici u vidu sažetaka, zabavna muzika, težnja za predmetnim, za uzbuđenjima, pričom, su sve manifestacije stanja koje Focht ukratko određuje kao "ljubav prema površini". "Ovo potpuno zadovoljstvo golom površinom u umjetnosti – dovoljan je čulni sloj i emocionalni glanc kao njegov ukras – odgovara udivljenju malograđanina prema blještavilu svijeta, vanjskoj zamamnosti bogatstva i znakovima visokog standarda."¹⁹⁵

Umjetnost kao djelovanje usmjerena je protiv navedene estetizacije svakodnevice u vidu njezina osiromašenja i svođenja na kič. "Opće odrednice kiča su loš ukus, vulgarnost, površnost, otrcanost, sentimentalnost i sladunjavost, bez obzira da li je riječ o predmetima, životnoj sredini ili ponašanju."¹⁹⁶

Razlika između kiča i umjetničkog djela predstavlja sintagmu za razlikovanje serijske proizvodnje pod oznakom umjetničkog od angažiranog, umjetničkog djelovanja. Kod puke proizvodnje nedostaje element objektivacije duha, budući da djelo ne otvara mogućnost vlastita svijeta. Ono je koncentrirano na proizvođenje efekta svidanja publici, što uključuje podraživanje emocija, isticanje tuđih sudbina i slično, što je puki subjektivni pristup u vidu partikularnog pogleda na svijet u kojem je važnije ispričati priču nego utemeljiti umjetničko djelo u njegovom vlastitom biću. Jalov pokušaj da se jeftinim putem izgradi umjetničko djelo propada i zbog Fochtova zahtijeva da umjetnost napusti predmetnost kako bi eliminirala upućenost na predmetno kao na sustav znakova koji priječi direktno djelovanje na intuitivne procese koji se javljaju primjerice kod glazbe koja je po svojoj prirodi bespredmetna.

Iz početnog impulsa nezadovoljstva građanskim oduševljenjem za sentimentalnim i sladunjavim nastaje pojam objektivirane realnosti koja pridjev realnog ne ostvaruje na temelju sadržaja o kojem govori, već na bazi svog vlastitog tkiva. Time kroz umjetnost čovjek po načelu slobode stvara vlastiti svijet, što nas dovodi u izravnu vezu s temeljnim Marxovim određenjem čovjeka koji praksisovci preuzimaju; *čovjek kao čovjek je slobodno stvaralačko biće prakse, a prava ljudska povijest započinje tek kad čovjek počinje da slobodno stvara i oblikuje sama sebe i svoj ljudski svijet.*¹⁹⁷

¹⁹⁵ Ivan Focht: *Ukus malograđanina*. u *Treći program Radio Beograda*, br. 17, proljeće 1976., str. 261.

¹⁹⁶ Miško Šuvaković: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Ghent : Horetzky : Vlees & Beton, 2005.

¹⁹⁷ Usp. Gajo Petrović: *Mišljenje revolucije*. Zagreb ; Beograd, 1986., str. 17.

Tako dolazimo do zaključka da formiranjem pojma objektivacije stvarnosti Focht dolazi do participiranja na pojmu prakse koji se kao nadređeni pojam javlja u ondašnjim jugoslavenskim zemljama i šire, označujući plodno tlo Marxove misli koje je omogućilo da se iz primarno ekonomske teorije otvori niz antropoloških pitanja. Pitanje otuđenja čovjeka kao posljedica otuđenih međuljudskih odnosa analogno je pojmu otuđenja koji se kod Fochta javlja kao posljedica tehnokracije i malograđanštine, te se kompenzira putem umjetničkog stvaranja kao sloboda oduhovljenja stvarnosti. "Umjetnik ima potrebu da stvori umjetno biće i ova potreba govori o njegovoj dubokoj tragediji, naime o tome da mu prirodno-društveni medij života nije dovoljan i da ga mora umjetno nadomještati – ukratko, da kao nosilac duha mora vještački živjeti."¹⁹⁸

Petrović ističe "način čovjekova bivstvovanja je praksa, a bit prakse je revolucija. Kao biće prakse čovjek je biće revolucije."¹⁹⁹ Pri tome valja naglasiti da de ovdje navedeni pojam revolucije ne odnosi samo na mijenjanje društvenih struktura. Ona nije moguća bez promjene čovjeka. Tako je humanizacija društva moguća jedino kao mijenjanje pojedinca u smislu istraživanja načina za realizaciju pojma slobode. Time se revolucija približava mišljenju u okviru kojeg se zbiva istraživanje načina ostvarenja slobode kao *slobodno, stvaralačko bivstvovanje*. Time je Petrović miljama daleko od dogmatskog shvaćanja marksizma onog vremena i blizak Fochtu. Ipak, Petrovićeva sloboda odvija se najprije kao mišljene, kao filozofski diskurs u vidu mišljenja kao revolucije, dok je Fochtov pojam slobode vezan uz umjetničko stvaralaštvo. Bez obzira na to, oni jedno drugo ne isključuju, jer svako umjetničko djelo je ujedno i misaoni konstrukt, iako ne operira sa pojmovima nego možda sa tonovima ili bojama, ali predstavlja stav umjetnika spram nečega, isticanje određenog odnosa, harmonije ili distorzije i što je najvažnije, nosi predznak slobode, isti barjak koji Petrović stavlja ispred misaonog pojma revolucije. U tome možemo čitati iste zakone stvaranja humanijeg svijeta, odnosno revolucije kao promjene biti bivstvovanja u smislu istraživanja stvaralačkih mogućnosti. Postojanje kako ga navedeni autori zajednički, ali svaki na svoj način, shvaćaju sastoji se u mišljenju. Mišljenje kao slobodan, stvaralački proces svoje ispunjenje, pored ostalih načina, nalazi u umjetnosti koja nosi potencijal izgradnje svijeta unutar svijeta, u vidu svijeta djela u kojem je kompenzirana jednostrana dimenzija postojanja čovjeka u stvarnosti i stvorena bogata unutarnja struktura slojeva.

¹⁹⁸ Ivan Focht: Uvod u estetiku. Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972., str. 208.

¹⁹⁹ Gajo Petrović: Mišljenje revolucije. Zagreb, Naprijed, 1978., str. 46.

Važno je naglasiti ekvivalent promjene društva i promjene u čovjeku koju oba autora navode. Iako je primarno kod praksisovaca revolucija društveno-politički pojam, ona se razvija u svim područjima ljudskog djelovanja, potaknuta mišljenjem o načinima svoje realizacije. Focht kreće od jednodimenzionalnosti čovjekova postojanja u građanskom društvu, plitkosti života, te u tome nalazi impuls za istinskim duhovnim djelovanjem koje će biti vraćanje duha u osiromašeni čovjekov život. Na svome istraživanju ova dva puta se ovdje ukrštaju i dalje nastavljaju pod istim predznakom promjene u čovjeku i promjene u društvu.

"To zapravo znači živjeti umjetnički, to jest živjeti bez životinjske dresure, bez postvarenih normativa, neplanirano, slobodno, kreativno, živjeti naprosto ljudski."²⁰⁰

Projekt koji Grlić predlaže sastoji se u tome da se život konstruira na načelima umjetničkog djela. Tako zamišljeni život nosi oznaku stalnog stvaranja, realizaciju stvaralačkog procesa u umjetnosti, ali i na drugim područjima ljudskog djelovanja, kako bi se prevladalo stanje životarenja, straha pred budućnosti, prihvatanje općeg mišljenja i sličnih oblika životarenja koje zahvaća većinu ljudi. Na taj način pojam prakse dobiva ničeanske konotacije, tek su rijetki oslobođeni jarma ispraznog života i dovoljno jaki da stvore vlastiti prostor slobode.

Zaključno, možemo uočiti poveznice Fochtove teorije i praksisovaca. Ipak, u svome određenju spram ontološkog pristupa umjetnosti Ivan Focht ostaje usamljen teoretičar na našim prostorima. Njegov primarni fokus stavljen je na pitanje ontološke strukture djela dok potreba djelovanja i proizvođenja izvornog ljudskog svijeta predstavlja okvir za razvoj te teorije. Dok se marksistička estetika vodi pitanjima razvoja Maxove misli, Focht ga svega na nekoliko mjesta spominje, što je daleko od mogućnosti da Fochtovu teoriju proglasimo marksističkom. Ipak, ako uzmemo u obzir da se cijela zagrebačka struja marksista okupljena oko časopisa Praxis ne vodi primarno za Marxovom teorijom u vidu njezina pomna istraživanja, čitanja rijetkih članaka i izučavanja njegova lika i djela, već uzima nekoliko pojmova od kojih gradi svoje učenje, tada ni njih izvorno ne možemo smatrati marksističkima. Marxova misao predstavlja problem koji se pokušava staviti u filozofske okvire ne bi li se iz političke ekonomije dobilo zdravo tlo za mogućnost filozofije. Ako se složimo da praksisovci u tome uspijevaju, te da je marksizam samo radni naziv koji je odgovarao potrebama epohe, tada bi bilo podesnije koristiti termin praksisovac negoli marksist kada govorimo o Fochtu.

²⁰⁰ Danko Grlić: *Contra dogmaticos*. Zagreb, Hrvatsko filozofsko društvo, 1971., str. 24.

Velik je napor od Marxove misli izvesti konzistentnu estetiku, budući da je nalazimo u tragovima. O djelovanju kao principu rečeno je mnogo i taj pojam je sretno iskorišten budući da je svestran i nosi potencijal primjene na polju umjetnosti. Također, moguće ga je očistiti od ideoloških naslaga i koristiti u filozofskom smislu, kao pojam prakse, čime je učinjen korak od promjene u društvu prema promjene u pojedincu za koji se zalaže Gajo Petrović, smatrajući tako revoluciju stanjem pojedinca a ne skupine ljudi.

Focht ostao usamljen u ontološkom pristupu što pomalo zbunjuje u istraživanju njegova djela. Objašnjenje dijelom leži u činjenici da se nije nikada deklarirao kao pripadnik određene teorijske struje, već je ostao individualist, vjerojatno i karakterno bliži tom pojmu a u zrelijim godinama i kao mikolog zadržava karakteristiku usamljenog tragača za istinom.

ZAKLJUČAK: RECEPCIJA FOCHTOVE MISLI I ODNOS DUHA I TEHNIKE U SUVREMENO DOBA

U uvodu naznačena pitanja ovdje dobivaju mogućnost odgovora. Pitanje odnosa duha i materije, dualizma dviju odvojenih sfera, kroz prizmu umjetničkog djela, postaje odnos koji se ne temelji na suprotnosti, već kompatibilnosti duha i materije djela. U Fochtovoj koncepciji duh i istina neposredno i kao biće egzistiraju u materiji. Umjetnik najprije dolazi do idealne mogućnosti, zatim joj pridaje formu i pretvara u djelo. Na taj način dolazi do pretvaranja mogućnosti u stvarnost i time stvaranja novog bića. Iz mnoštva mogućnosti, koje bi bez nje ostale tek idealne, umjetnost stvara realitete. U objektivno-idealnom svijetu tako već postoje sve kombinacije tonova koje su vrijedne zapisivanja. Duh iz transcendentalne sfere ulazi u djelo i time dobiva materijalni oblik i kad smo ga u njemu prepoznali ponovno se vraća u transcendentalno na način da se povlači u nas. Tradicionalno, duh i materija su razdvojeni kao posljedica nemogućnosti subjekta da dopre do biti promatranog objekta. Osjetila su nedostatna, a razum dopire tek do pojmovnih konstrukcija čime stvarima pristupamo subjektivno i promašujemo njihovu bit.

Iz zamke postavljene granice iskustva koja se ni logički ni iskustveno nikada ne može dosegnuti Focht traži put u stvaranju svijeta putem umjetnosti. Tako shvaćeni stvaralački čin utemeljuje svijet kao svoju vlastitu istinu i time nastoji ukinuti dualnost projekcije predmeta i predmeta sâmoga. Focht smatra da je zadatak umjetnosti da kompenzira svijet lišen duha na način da ga proizvodi na umjetan način, odnosno da kroz umjetnost otkiva drugačiji vid postojanja stvari. Mišljenja da znanost nije doprla do bitnih spoznaja o stvarima Focht navodi da je jedini ispravan pristup istini njeno stvaranje, nasuprot otkivanja koje je svojstveno znanosti. Stvaranje vlastite istine ujedno je i jedini put da se istina uvede u stvarnost, budući da se istina u objektivnoj stvarnosti ne može doživjeti.

Budući da se istina ne susreće, već otkriva, umjetnik mora u sebi posjedovati sposobnost stvaranja unutarnjih slika na način da one potencijalno mogu preći u stvarnost. Karakteristika znanosti je da spoznaje objekte izvana, putem analiza i kvantitativnih metoda te joj time unutarnja bit stvari ostaje nedostižna. Umjetnik pak spoznaje stvari iznutra, otkrivajući principe i zakone njihova nastanka u djelu. Umjetnička koncepcija ujedinjuje subjektivno i objektivno u vidu materijalizacije unutarnjih slika kako bi se idejno prenijelo u osjetilni oblik.

Odnos duha prema materiji u Fochtovoj teoriji posjeduje istovremeno i afirmativan i negativan predznak. Duh koristi materiju umjetničkog djela kao sredstvo za materijalizaciju, stvara novo biće koje je po svojim karakteristikama univerzalno, ali ne teži spoznati ili dočarati stvarnost kao materiju. Gnoseološki stav po kojem umjetnost služi intuitivnoj spoznaji stvari za Fochta biva zamijenjen u korist shvaćanja po kojem je uloga umjetnosti u stvaranju nove i drugačije stvarnosti. Iz stvarnosti je duh prognan i nema iluzija za ostvarenjem jedinstva subjekta i objekta. Iz tog razloga umjetnost mora stvarati vlastiti svijet i vlastitu stvarnost koja je građena od elemenata preuzetih iz stvarnosti ali oslobođenih njihovih uobičajenih značenja i odnosa.

U novom poretku stvari koje stvara djelo je odmak od stvarnosti i predmetnosti. To je potrebno prvenstveno da bi se izbjeglo zavodjenje osjetila usmjerenošću na znakove, smisao i u djelu prikazani svijet. Focht smatra, ako želimo participirati na pojavljivanju duha u djelu tada se moramo osloboditi utjecaja spoznajnog pristupa koji je usmjeren na ono što je u djelu prikazano. Svijet djela koje ono stvara u izvedbi ili gledateljevoj recepciji je svijet odnosa elemenata koji su na taj način usuglašeni da čine neponovljivo jedinstvo. To je njihova tajna kao nedjeljivi ostatak ontološke prirode djela koja u trenutku reprodukcije uspostavlja vezu u kojoj "duh iz transcendentalne sfere ulazi u jedno tijelo i kad smo ga u njemu prepoznali, ponovno se – sada povlačeći i nas – u transcendentalno vraća."²⁰¹

Ulogu duha naspram materije tako možemo zaključiti stavom da je djelo sredstvo za oduhovljenje materije u smislu humanizacije svijeta, ali istovremeno i transcendencija od materijalnog koja se zbiva kada participirajući na duhovnom svijetu djela bivamo uzdignuti od svih vidova materije.²⁰²

Drugo pitanje naznačeno na početku tiče se specifičnosti umjetničkog djela naspram svih ostalih postojećih stvari. Temeljna razlika leži u specifičnom načinu postojanja djela. Modus umjetničkog djela određen je njenom formom, odnosno činjenicom da umjetnost za razliku od svega ostaloga ne posjeduje za sebe vezanu predmetnost. Njen osobiti vid postojanja temelji se na unutarnjoj formi djela, suzvučju svih elemenata koji su na taj način povezani da nije moguće napraviti promjenu u njihovom odnosu.

²⁰¹ Ivan Focht: Uvod u estetiku. Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1972., str. 195.

²⁰² U mogućnosti transcendencije od materijalnog leži temelj Fochtova određenja čovjeka.

Focht na više mjesta govori o djelu kao o objektiviranom duhu. Duh nije sloj u čovjeku, on postoji kao neposredno dan tek u umjetničkom djelu, u odnosima elemenata.

Umjetnička stvarnost razlikuje se od objektivne stvarnosti. Duh prisutan u djelu nije realan u fizičkom smislu, ali nije niti irealan u smislu da je označen, budući da bi u tom slučaju ovisio o moći mašte i time njegovo postojanje ne bi prešlo u sferu realnoga. Duh u umjetnosti najprije postoji u sferi idealnoga, u kojoj duh postavlja idealne odnose među elementima djela, ali mora biti realiziran u primatelju da bi postigao svoju objektivaciju. Sfera idealnog označava mogućnost duha da pređe u materiju, a njegov prijelaz dešava se ukoliko postoji primalac koji će omogućiti širenje prostora duha.

Prisutnost duha kao uvjet razlikovanja umjetničkog naspram svakodnevnog nadređena je djelatnosti umjetnika. Umjetnik ne odabire elemente specifičnog odnosa djela, umjesto njega to čini duh sam. Na tragu Kierkegaardova stava po kojem je umjetnost duh koji se sam prema sebi odnosi, Focht pojam umjetničkog duha određuje kao sferu koja postoji prije ostvarenja djela, te se naspram sebe odnosi na način da odabire elemente realnosti za vlastito pojavljivanje. Na taj način postojanje umjetničkog djela odvija se između mogućnosti i ostvarenja u stvarnom primatelju, budući da umjetnost govoreći o imaginarnim predmetima ostvaruje duhovne mogućnosti u materijalnom mediju.

Govoreći o planovima unutar umjetničkog djela Focht određuje trijadu njihova postojanja. Najdublju plan, sferu duhovnog, djelo prenosi kroz drugi, predodžbama pristupačan plan, da bi ga unijela u prvi, konkretni, osjetilima neposredno ostvaren. Ipak, po svojoj prirodi umjetnost je idealna, budući da za nju materijalno-osjetilni plan nije bitan.

Načinom svog postojanja umjetničko djelo isključuje mogućnost da se prema njemu odnosimo kao prema predmetu iz svakodnevnog života. Otkidanjem od predmetno-prikazivačkog plana djelo ne želi prikazati već stvarati. Time je zapravo usmjereno samo na sebe, pošto gubi oslonac na realnim predmetima s kojima bi se primatelj mogao povezati i prepoznati ih kao sastavnice koje čine djelo, odnosno preko kojih bi došao do shvaćanja djela kao prikaza sastavljenom od nekih elemenata stvarnosti.

Eliminacijom stvarnosti, odustajanjem od spone sa realnošću dolazi do potrebe da se djelo utemelji na drugoj osnovi. Na taj način djelo je prisiljeno tražiti vlastite uvjete postojanja u vlastitom tkivu, ono se mora utemeljiti na samom svom biću.

Focht ističe, time djelo stiče vlastiti materijal koji će ga nositi ontološki, umjesto da ga gnoseološki opravdava. U kompoziciji tih elemenata koji ontološki utemeljuju djelo otkriva se prisutnost ljudskog duha.

Zahtjev za ontološkim utemeljenjem djela nasuprot gnoseološkog opravdanja je paradigma suvremene problematike potrebe postojanja umjetnosti. Spoznajno inferiornija diskursu znanosti i filozofije, umjetnost traži opravdanje vlastita postojanja. Sve što djelo izriče o svijetu moguće je jednostavnije i ekonomičnije izraziti znanstvenim radom, analizom i drugim metodama. Pošto je sve teme iscrpila i zavukla se u ljudski duh, u emocije i doživljaj svijeta umjetnost se, u Fochtovom zahtjevu, odriče prikazivanja predmetnosti. Umjesto toga spokoj nalazi u vlastitoj dimenziji; u slikarstvu u apstrakciji, odnosima tonova, raspoloženjima, u muzici u istraživanju kombinacija suzvučja, u istraživanju vlastitih postupaka, u problematiziranju vlastitog odnosa prema svijetu.

Kad bi ostala majstorstvo i vještina slikarstvo bi pregazio izum fotoaparata, glazbu bi vjerojatno pisali roboti a drugi vidovi umjetnost bi također našli vrijednog protivnika da ih proglasi suvišnima u suvremenom svijetu. Ontološko utemeljenje je garancija sigurnosti postojanja djela. Ono osigurava da djelo postoji po sebi, ne kao vrijedan prikaz, već kao vlastito tkivo. Elemente koje koristi kao što su boja, ton, kamen i slično, upotrebljava kao materijale koji govore o vlastitom životu. Kad djelo govori samo o odnosu dviju boja tada su te dvije boje njegov svijet. Ukoliko se radi o djelu koje participira na duhu tada će odnos te dvije boje stvoriti do tada neviđeno originalno biće koje se po osobitom načinu egzistencije odnosa dviju boja razlikuje od svih ostalih stvari i djela što postoje.

To je treći plan djela koji Focht zahtijeva kako bi se navelo svjetove dotad nepoznate i skrivene ljudskom pogledu da sami progovore. Zadatak književnosti je postići glazbu riječi. Kao što u glazbi duh počiva u mnoštvu odnosa tonova koji ukrštajući se grade djelo, tako književnost svoje biće mora tkati od dinamike i ritma koji riječi približavaju intuitivnoj recepciji.

U spisu *Estetska dimenzija* Marcuse shvaća umjetnost kao specifičan oblik ljudskog stvaralaštva koji ima sposobnost stvaranja nove predmetnosti, u smislu zbilje s predznakom *estetska*. Ona ima sposobnost poricanja društvene zbilje koja unižava čovjeka te omogućuje realizaciju svakog individuuma, iznutra, u smislu izgradnje vrednijeg svijeta koji je različit

od "činjeničnog svijeta svakidašnje borbe za opstanak."²⁰³ Zadatak kulture, odnosno umjetnosti jest "da preuzme brigu za srećom individua."²⁰⁴ Marcuse umjetnost stavlja pod zajednički nazivnik kulture koja pod oznakom afirmativne kulture daje čovjeku uvid u istinske ljudske vrijednosti i donosi spokoj duše i pravu mjeru u čovjekovu ponašanje. Ona vodi stvaranju carstva duše i ima potencijal protuteže svijetu bez individuuma i ideala.

U kontekstu hrvatske estetike druge polovice 20. stoljeća koja se ogleda u radovima Petrovića, Grlića, Mikecina i drugih autora ističe se ova potreba izgradnje nasuprot nehumanih uvjeta ljudskog postojanja. Danilo Pejović određuje zajednički nazivnik umjetnosti i filozofije kao rad na Istini proizvodnje ljudskog svijeta. Razlika je u tome da umjetnost govori slikama, usporedbama i nije osjetilno neutralna te kao takva nadopunjuje strogo znanstveni put koji je Hegel odredio filozofiji kao mišljenju.

U određenju sudbine umjetnosti Focht se često osvrće na Hegelovo određenje završetka umjetnosti. U Hegelovom sistemu koji je usmjeren ka logosu kao najvišem cilju umjetnost može služiti samo kao prelazna točka na tom putu. Za Hegela cilj čovjekova djelovanja je jedinstvo duha i svijeta kroz pojmovno mišljenje, a umjetnost nije pojam koji se može spekulacijom doseći. Stoga ona predstavlja zor kao subordiniranu formu spoznavanja i njena povijesna namjena je da posluži kao predvorje filozofije, vrhuncu njegova sistema. Fochtov stav spram Hegelova određenja kraja umjetnosti očituje se u riječima:

"U onom času kad bi filozofi počeli vladati državom Platon bi isključio umjetnost a Hegel u onom času kad mu se čini da je filozofija konačno zavladała smatra, smatra da umjetnost umire."²⁰⁵

Focht smatra; ako je cilj povijesti racionalizacija čovječanstva tada umjetnost mora umrijeti da bi je zamijenila filozofija. U slučaju da je racionalizacija projekt koji je uspio i odveo čovječanstvo u svijet istina, ako je ispunjena težnja o jedinstvu subjekta i okolnog svijeta, tada čovjek može uživati u jedinstvu svijeta. Hegel je vjerovao u racionalizaciju kao ispravan put i smatrao je da razum može ispuniti zadaću koju mu je namijenio. Focht pak ističe da je upravo racionalizacija uzrokovala suvremenu potrebu za umjetnosti. Racionalizam nije ostvario jedinstvo duha i svijeta, nije dospio do opće, zajedničke ideje, budući da te ideje nema.

²⁰³ Herbert Marcuse: Estetska dimenzija. Zagreb, Školska knjiga, 1981., str. 46

²⁰⁴ Ibid. str. 49.

²⁰⁵ Ivan Focht; Istina i biće umjetnosti. Sarajevo, Svjetlost, 1959., str. 12.

Također, umjetnost nije izgubila svoj sadržaj, ona ga samo mijenja. "Izgubivši lirski doživljaj, čovjek nije izgubio umjetnički doživljaj uopće. Kad stradaju lirski doživljaji, ne stradaju automatski, umjetnički kao takvi. To je jedina predrasuda romantičarske estetike, kojoj se, eto, i nadalje prepuštamo – predrasuda da je umjetnost moguća samo kao romantični doživljaj. Današnja umjetnička proza, veća možda nego ikad, prozaičnija nego ikad, to najbolje opovrgava."²⁰⁶ Nakon romantizma umjetnost napušta okvir estetike osjetilnosti u kojem je djelovala, ali zadržava svoju bitnu odrednicu; da bude reakcija na neposredni život.

Drugim riječima, umjetnost u Hegelovom smislu možemo uistinu smatrati umrlom, jer njezina namjena da bude odraz opće ideje nije ostvarena. Umjesto toga umjetnost zadržava sposobnost da gradi zasebne svjetove koji su suvremenom svijetu potrebni kao izraz slobode i individualnosti, kao prostor istraživanja različitih sfera svijeta koji ne može biti sveden na racionalni okvir. Umjesto apsolutnog, umjetnost ostaje oblik ljudskog duha. Ona se sve manje obraća osjetilima, a sve više neposredno duhu, okreće od svijeta ka sebi, sebe prikazuje i time vrši ontološku funkciju.

Iako optimističan u svojim prognozama protiv kraja umjetnosti Focht dopušta da ga na više mjesta obuzme pesimizam spram suvremene društvene uloge umjetnosti. Primjerice, u članku *Ukus malograđanina* navodi prilagođavanje umjetničke produkcije širokoj masi primarno nezainteresiranih gledatelja i njeno svođenje na književne sažetke, odabir najmuzikalnijih fragmenata glazbenih djela za izvođenje i slične ustupke koji služe zadovoljenju potrebe masa za kulturom. Navedeno je po Fochtovom mišljenju posljedica industrijalizacije umjetnosti u kojoj ona zadobiva status robe i mora se na neki način prodati ljudima koji sve više čeznu za laganim užicima da bi imali razumijevanja i volje za udublivanje u svijet pojedinog djela i otkrivanje duha u istome. Njegova pozicija je stoga dvojaka; u umjetnosti nalazi i sredstvo borbe za ostvarivanje ljudskog duha ali i sumnju u ostvarivanje komunikacijskog lanca potrebnog za njegovo prenošenje do pojedinaca. Umjetnost je oduvijek bila borba s vjetrenjačama i traženje divova tamo gdje njih zapravo nema. U Grčkoj je čeznula za Idejom, u srednjem vijeku za ostvarenjem jedinstva s božanskim, kasnije težila spoznaji zakonitosti svijeta kroz tajne perspektive, tragala za najdubljim emocijama, da bi u današnje doba istraživala svoj vlastiti svijet kao mogući korelat svijetu koji nazivamo stvarnost.

²⁰⁶ Ibid. str. 27.

Kroz vjekove ona je zadržala težnju da prikaže ono inače nevidljivo, da zaustavi pogled, gestu, naslika svjetlost samu, da otiđe iza predmetnosti. U tom smislu i dalje nastavlja svoj put.

Može li se danas umjetnički živjeti? Focht ističe; umjetnost je jedini način na koji istina postoji. Na koji način se umjetnost danas egzistencijalno opravdava? Ona je ljudski duh nastao u određenoj povijesnoj situaciji. Iz toga proizlazi nužnost njene reakcije na zatečenu situaciju. Umjetničko djelovanje tako je osuđenost na aktivni odnos spram društvene i povijesne zbilje. U tom smislu umjetnost je ekvivalentna čovjekovoj osuđenosti na vlastiti bitak. Kao i čovjek osuđena je na vlastitu slobodu i potpuno odgovorna za sebe, u nemogućnosti da se reducira na ono stvarno dano, određena je da se preko sadašnjega projicira na budućnost. Da bude ono što još nije. Ostvarenje istinskog ljudskog svijeta.

LITERATURA:

- Adorno, Theodor Wiesengrund. Filozofija nove muzike, prev. Ivan Focht, Beograd : Nolit, 1968.
- Akvinski, Toma. O biću i suštini, Beograd : BIGZ, 1973.
- Akvinski, Toma. O biću i suštini, prev. i predgovor napisao Vladimir Premec, Beograd : Beogradski izdavačko grafički zavod, 1973.
- Aristotel. O duši ; Nagovor na filozofiju, Naprijed : Zagreb, 1987.
- Bergson, Henri. Stvaralačka evolucija, Zagreb, HAZU, 1999.
- Croce, Benadetto. Brevijar estetike, Zagreb : Naklada Ljevak, 2003.
- Croce, Benadetto. Čista inuicija i lirski karakter umjetnosti, u: Književna kritika kao filozofija, Vladan Desnica (izbor), Zagreb : Prosvjeta, 2004.
- Descartes, Rene. Rasprava o metodi : pravilnog upravljana umom i traženja istine u znanostima, prev. Niko Berus, Zagreb : KruZak, 2014.
- Eagleton, Terry. Zašto je Marx bio u pravu, Zagreb : Naklada Ljevak , 2011,
- Focht, Ivan "Forma" i forme, Treći program Radio Beograda, br. 18, ljeto, 325-366. (1973.)
- Focht, Ivan Glazba i gljive padoše nam s neba, Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba, br. 6, 195-201. (1981.)
- Focht, Ivan Ukus malograđanina, Treći program Radio Beograda, br. 17, proljeće, 259-266. (1973.)
- Focht, Ivan. Estetički programi časopisa, Treći program Radio Beograda, br. 2, ljeto, 219-230. (1969.)
- Focht, Ivan. Estetika i moderna umjetnost, Polja, 29, br. 288, 70-72. (1983.)
- Focht, Ivan. Humanost umjetnosti, u: Branko Bošnjak i Rudi Supek (ur.), Humanizam i socijalizam, knj. 1, Zagreb: Naprijed, 217-234.
- Focht, Ivan. Istina i biće umjetnosti, Sarajevo : Svjetlost, 1959.
- Focht, Ivan. Modalitet umjetnosti, Forum: časopis Razreda za suvremenu književnost Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, god. 10, knj. 22, br. 9, 338-346. (1971.)
- Focht, Ivan. Moderna umetnost kao ontološki problem, Beograd : Institut društvenih nauka, 1965.

- Focht, Ivan. Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost : Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti, Sarajevo : "Veselin Masleša", 1961.
- Focht, Ivan. Najnoviji Lukačev estetički pokušaj, Izraz, 3, knj. 6, br. 11-12, 488-500. (1959.)
- Focht, Ivan. Neobičan položaj moderne muzike, Kulturni radnik, br. 1-2, 14-20. (1957.)
- Focht, Ivan. Otvorenost za vrednote, Treći program Radio Beograda, br. 19, jesen, 59-70. (1973.)
- Focht, Ivan. Problem identiteta muzičkog djela, Život umjetnosti, br. 29/30, 92-102 (1980.)
- Focht, Ivan. Problemi realizma, Izraz, 3, knj. 5, br. 4, 413-421. (1959.)
- Focht, Ivan. Put k ontologiji umjetnosti, u: Ante Marušić (ur.), Svijet umjetnosti: Marksističke interpretacije, Zagreb: Školska knjiga, 195-212. (1976.)
- Focht, Ivan. Savremeni estetičari muzike: Muzičari o muzici, Treći program Radio Beograda, br. 39, jesen, 451-481. (1978.)
- Focht, Ivan. Slika čovjeka i kosmosa, Treći program Radio Beograda, br. 21, proljeće, 523-562. (1974.)
- Focht, Ivan. Šta je muzika, Treći program Radio Beograda, br. 16, zima, 345-354. (1973.)
- Focht, Ivan. Tajna umjetnosti, Zagreb : Školska knjiga, 1976.
- Focht, Ivan. Tegobe teorije odraza, Izraz, 5, knj. 2, 149-165. (1961.)
- Focht, Ivan. Teorijski autoportret, Treći program Radio Beograda, br. 4, zima, 324-332. . (1970.)
- Focht, Ivan. Umjetnička tehnika i tehnifikacija umjetnosti, Praxis, 3, br. 2, 167-180. (1966.)
- Focht, Ivan. Umjetnost kao objektivirani duh, Forum: časopis Razreda za suvremenu književnost Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, god. 10, knj. 22, br. 10-11, 552-558. (1971.)
- Focht, Ivan. Uvod u estetiku, Sarajevo : Svjetlost, 1984.
- Focht, Ivan. Savremena estetika muzike, Beograd : Nolit, 1980.
- Focht, Ivan: Apstraktno slikarstvo pod udarima, Izraz, br. 7-8. (1959.)
- Gombrich, Ernst H. Povijest umjetnosti, Zagreb : Golden Marketing, 1999.

- Grlić, Danko. *Contra dogmaticos*, Zagreb : Hrvatsko filozofsko društvo, 1971.
- Grlić, Danko. *Marksizam i umjetnost*, Zagreb : Kulturni radnik [etc.], 1979.
- Hartmann, Nicolai. *Estetika*, prev. Milan Damjanović, Beograd : Dereta, 2004.
- Hartmann, Nicolai. *Osnovne crte jedne metafizike spoznaje*, prev. i pogovor napisao Branko Despot, Zagreb : Naprijed, 1976.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologija duha*, prev. Milan Kangrga ; uvod Dietmar Kohler i Otto Poggeler ; pogovor Milan Kangrga, Zagreb : Naklada Ljevak, 2000.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Predavanja iz estetike*, prevela Nadežda Čaćinović, Zagreb : Demetra, 2011.
- Heidegger, Martin. *Doba slike svijeta*, prev. Boris Hudoletnjak, Zagreb : Studentski centar Sveučilišta, 1969.
- Heidegger, Martin. *Izvor umjetničkog djela*, prir. i prev. Damir Barbarić, Zagreb : AGM, 2010.
- *Hermeneutika i fenomenologija = Phainomenologia* : zbornik radova, urednik Željko Pavić, Zagreb : Naklada Breza, 2004.
- Husserl, Edmund. *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*, preveo Željko Pavić, Zagreb : Naklada Breza, 2007.
- Husserl, Edmund. *Kriza evropskih znanosti i transcendentalna fenomenologija* : uvod u fenomenološku filozofiju prev. Ante Pažanin, Zagreb : Globus, 1990.
- Ingarden, Roman. *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, Beograd : Nolit, 1975.
- Ingarden, Roman. *Eseji iz estetike*, Ljubljana : Slovenska matica, 1980.
- Ingarden, Roman. *O saznavanju književnog umetničkog dela*. Beograd : Srpska književna zadruga, 1971.
- *Književna kritika i marksizam* : zbornik radova, ur. Sveta Lukić, Mihailo Marković...[et al.], Beograd : Prosveta, 1971.
- Labus, Mladen. *Filozofija moderne umjetnosti* : onto-antropologijski i socio-kulturni pristupi, Zagreb : Institut za društvena istraživanja, 2006.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Izabrani filozofski spisi*, preveo Milivoj Mezulić ; izbor, redakcija i predgovor Milan Kangrga, Zagreb : Naprijed, 1980.
- Marcuse, Herbert. *Estetska dimenzija* : eseji o umjetnosti i kulturi ; izbor i predgovor Vjekoslav Mikecin, Zagreb : Školska knjiga, 1981.

- Marx, Werner. Fenomenologija Edmunda Husserla : uvod, Zagreb : Naklada Breza, 2005.
- Mesarić, Milan. Socijalizam: utopija, zabluda ili realna alternativa kapitalizmu, Zagreb : Sveučilišna knjižara, 2011.
- Mikecin, Vjekoslav
- Mikecin, Vjekoslav. Marksizam i revolucija, Zagreb : Kulturni radnik [etc.], 1978.
- Mikecin, Vjekoslav. Otvoreni marksizam, Zagreb : Naše teme, 1971.
- Nietzsche, Friedrich. Volja za moć, Slučaj Wagner, Zagreb : Naklada Ljevak, 2006.
- Nova filozofija umjetnosti : antologija tekstova, odabrao i predgovor napisao Danilo Pejović, Zagreb : Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972.
- Pejović, Danilo. Realni svijet : temelji antologije Nicolaja Hartmana, Beograd : Nolit, 1960.
- Petrović, Gajo. Čemu "Praxis", Zagreb : Hrvatsko filozofsko društvo, 1972.
- Petrović, Gajo. Mišljenje revolucije : od "ontologije" do "filozofije politke", Zagreb [etc.] : Naprijed [etc.], 1986.
- Petrović, Gajo. Smisao i mogućnost stvaralaštva», Praxis 5-6 (1967), dostupno na [http://praxis.anarhija.org/index.php/Praxis:Praxis_1967_5-6:Smisao_i_mogu%C4%87nost_stvarala%C5%A1tva_-_Gajo_Petrovi%C4%87\(25.10.2013.\)](http://praxis.anarhija.org/index.php/Praxis:Praxis_1967_5-6:Smisao_i_mogu%C4%87nost_stvarala%C5%A1tva_-_Gajo_Petrovi%C4%87(25.10.2013.))
- Petrović, Sreten. Marksistička estetika : kritika estetičkog uma, predgovor Ivan Focht, Beograd : BIGZ, 1979.
- Platon. Fedar, Zagreb : Naklada Jurčić, 1997.
- Rătuțea, Gabriela. Philosophical outlooks upon the beautiful, Bulletin of the Transilvania University of Brașov, Vol. 3 (52) – 2010
- Sartre, Jean- Paul. Egzistencijalizam je humanizam, Sarajevo : "Veselin Masleša", 1964.
- Sedlmayr, Hans. Umjetnost i istina : o teoriji i metodi povijesti umjetnosti, prevela Daniela Tkalec, Zagreb : Scarabeus naklada, 2005.
- Slamnig Ivan. Barbara i tutti quanti : izbor iz djela. Zagreb : Školska knjiga, 1999.
- Svijet umjetnosti : Marksističke interpretacije, M. Damjanović, D. Dimitrov, I. Focht...[et al.] ; predgovor Ante Marušić, Zagreb : Školska knjiga, 1976.
- Taine, Hippolyte. Studije i eseji. Beograd : Kultura, 1954.

- Vizualni studiji : umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata. uredio Krešimir Purgar, Zagreb : Centar za vizualne studije, 2009
- Zagonetka umjetnosti, prir. Damir Barbarić, Zagreb : Demetra, 2003.

ŽIVOTOPIS:

Autor je rođen 2. 08. 1980. u Varaždinu. 2001. godine upisuje dodiplomski studij filozofije i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Studij završava 2006. godine obranom diplomskog rada pod naslovom "Sören Kierkegaard – preteča filozofije egzistencije", pod mentorstvom prof. dr. sc. Line Veljaka na odsjeku za filozofiju. Dodatni studij bibliotekarstva upisuje sam 2003. godine i završava ga 2006. godine obranom rada "Građa iz područja filozofije u Gradskoj knjižnici Metel Ožegović Varaždin".

Poslijediplomski studij filozofije upisuje 2008. godine.

Rad u časopisu:

"Izvori ontološke misli Ivana Fochta", HUM časopis Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Mostaru, 10 (1/2013), str. 91 –107.

Izlaganja na znanstvenim skupovima:

"Umjetnost i revolucija: aktualnost marksističke estetike" simpozij "Socijalizam na klupi. Kulturološke i povijesne interpretacije jugoslavenskoga i postjugoslavenskih društava" Pula, 5-7. prosinca 2013.