
UDK 1 Focht I.

111

Pregledni članak

Primljen 9. IV. 2013.

BERISLAV NJEGOVEC
Filozofski fakultet u Zagrebu
b.njegovec@gmail.com

IZVORI ONTOLOŠKE MISLI U DJELU IVANA FOCHTA

Sažetak

Temelj ontologije Ivana Fochta je pokušaj da se misli o pitanju što jest umjetničko djelo u doba tehnokracije i vladavine razuma. Na taj način Focht nastavlja fenomenološku tradiciju estetičke misli, zapisanu u radovima Husserla, Ingardena, Hartmanna, Adorna, dajući svoj obol u nadopuni i daljnjem razvijanju shvaćanja slojevite prirode umjetničkog djela. Danas, dvadeset godina nakon Fochtove smrti, pitanje o biti umjetničkog djela i dalje poziva na raspravu. Stoga valja ispitati izvore Fochtove misli u radovima spomenutih autora kako bi se stekao uvid u širi kontekst za njega aktualnih pitanja te poimanja umjetnosti kao kompenzacije dehumaniziranog i umjetnog svijeta u nastojanju da se kroz osjetilno dopre do područja istinskoga ljudskog duha. Djelo se time utemeljuje u samom svom biću, kao vlastitom materijalu koji ga ontološki omogućuje i provodi duh iz mogućnosti u stvarnost.

Ključne riječi: fenomenologija, ljudski duh, umjetničko djelo, slojevitost, modaliteti postojanja

Ontološki pristup umjetničkom djelu nastaje pod utjecajem Husserlove fenomenologije od koje preuzima temeljno pitanje o načinu kako se umjetničko djelo za nas predstavlja. Cilj takvog pristupa nije vrjednovanje umjetničkog djela po razini spoznaje kojom se približavamo biti realno postojeće stvari, već vrjednovanje djela po sebi kao posebnog porotka 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. Tako 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.“¹

Pokušaj je to dolaženja do „svijeta života“ tako 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 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 transcendentale subjektivnosti koje traži način na koji se stvari prezentiraju za sve subjekte. Svijet života kojem Husserl teži 1933. u Njemačkoj kada piše djelo *Kriza europskih znanosti i transcendentarna fenomenologija* zapravo je traganje za obnovom humanizma, na temeljima nove filozofije s ciljem dolaženja do znanja o zajedničkom ljudskom svijetu, koji nastupa kao cjelina svih naših pojedinačnih iskustava.

1 EDMUND HUSSERL, *Kriza europskih znanosti i transcendentarna fenomenologija*, Globus, Zagreb, 1990., str. 242.

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.“²

Rad poljskog filozofa Romana Ingardena nastavlja fenomenološku tradiciju pristupa stvarima te razvija analizu umjetničkog djela, fenomena kojim se Husserl marginalno bavio, u smjeru shvaćanja njegove unutarne biti koja ga razlikuje od svih ostalih ljudskih tvorevina. Ingardenova analiza slojevite prirode umjetničkog djela utjecat će i na rad Ivana Fochta u njegovu smještanju duhovnog sadržaja iza materijalne podloge djela.

Nastavljajući Husserlovu misao o transcendentnosti svijesti Ingarden koristi pojam eidetske analize u vidu fenomenološkog udubljenja 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 Husserlovu 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

2 *Isto*, str. 174.

konkretizacija umetničkog dela razlikuje se od njega samog i od drugih konkretizacija istog dela.“³

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 tijek 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 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 samoga 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 od slojevite strukture djela i postoji iza samog djela. Ingarden uvodi novi plan, različit od plana koji sačinjava slojevitost prirode 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

³ ROMAN INGARDEN, *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, Nolit, Beograd, 1975., str. 188.

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.

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 nepravredno zapostavljen.⁴

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 primjereno 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 dan osjetilima, on je realan, ali kao biće za nas ima karakter irealnog. Nužna je povezanost ovih dvaju 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.

Govoreći o slojevima Hartmann razlikuje prvi sloj 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

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

bitka i peti, najdublji sloj, koji čini ono ljudsko opće u vidu općeprihvaćenog simbola koji vrijedi neovisno o granicama poetika i razdoblja. Realno je prisutan samo prednji plan dok je za postojanje slojeva nužna prisutnost receptivnog duha koji uočava slojevitost djela i omogućuje njegovu realizaciju. Vidljiv je nastavak Ingardenove misli o intencionalnosti estetskog predmeta koji svoje značenje ostvaruje nadilazeći realnu osnovu zahvaljujući prisutnosti svijesti koja nadograđuje osjetilnu predodžbu i realizira objektivirani duh iz njegove materijalne osnove.

Ipak, 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.

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. 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.“⁵

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 osnovi osjetilnih sadržaja, omogućeno je iznošenje duha

5 NICOLAI HARTMANN, *Estetika*, Kultura, Beograd, 1968., str. 111.

kao idejnog sadržaja, do kojeg klasična metafizika dolazi jedino posredstvom čistog uma i spekulativnog mišljenja. Pomak je to koji Hartmann čini u smjeru nove ontologije koja pozitivizam znanstvenog mišljenja zamjenjuje vraćanjem samim stvarima gdje se kroz analizu estetskog predmeta pokazuje mogućnost ostvarenja ljudskog duha kao onog elementa do kojeg mišljenje u okviru tehnokracije ne uspijeva doprijeti.

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 se nastavlja 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. „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.“⁶

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

6 IVAN FOCHT, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, Institut društvenih nauka, Beograd, 1965., str. 80.

prednji plan koji je neposredan, dostupan preko osjetila, i drugi plan koji je posredan jer 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 sâm je kao umjetnina realno.“⁷

Fochtova pozadina djela nije upućena na pozadinu portretiranih likova u kojima bi se trebalo odraziti nešto idejno, nadindividualno, već na odnose među elementima djela, odnosno na transcendenciju koja nastaje kao komunikacija sastavnih dijelova i čini jedinstvenu formu u vidu ontološke osobnosti same umjetnine. Suodnos svih dijelova tako je „osobna karta“ umjetničkog djela koje garantira postojanje djela, 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.“⁸

Fochtovo mišljenje srodno je Ingardenovu 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.“⁹

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 Fochtovu po kojem je duh u umjetnosti stvaran, ali idealno stvaran u odnosima elemenata i

7 Isto, str. 18.

8 Isto, str. 22.

9 Isti, *Uvod u estetiku*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1972., str. 78.

u njihovim idealnim uvjetima koji ga omogućuju. „Umjetnost je dana kao mogućnost, a da bi postala stvarnost, potrebno je da postoji mogući primalac.“¹⁰ Metafizičko, navodi Focht, ne postoji kao dio djela kojemu pripada već kao odnos njegovih sastavnih dijelova, što se u glazbenom djelu očituje kao specifičnost relacija između tonova.

„Preko predmetno-prikazivačkog plana umjetnost predaje jedno saznanje o postojećem svijetu, a preko metafizičkog ona ostvaruje mogućnosti koje su u realnom svijetu neostvarive.“¹¹

Funkcija predmetno-prikazivačkog plana je gnoseološka, budući da sadrži informacije o prikazanom predmetu, njegovu 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 s 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 jer ona o svijetu ne želi reći ništa. Fotografija mnogo vjernije dočarava predmet, nego što to čini likovno djelo i funkcija portretiranja već je odavno izgubila status potrebnog. Ovu misao Focht posebno radikalizira na području neprikazivačkih umjetnosti, za koje je egzemplarna glazba koja uopće nema odnos prema stvarnosti. Osnova njezina 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 prisustvo ljudskog duha.

¹⁰ *Isto*, str. 121.

¹¹ *Isto*, str. 81.

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.“¹² Budući da duha nema u prirodno-društvenoj dimenziji postojanja čovjeka, umjetničko djelo je stoga jedini azil duha, gdje je na djelu tek puko održavanje golog opstanka. Budući da su i čovjek i svijet lišeni duha, njegovo postojanje nosi karakter idealnog. 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.

Svrha materijalizacije duhovnog kroz estetski predmet je otkrivanje mogućnosti postojanja stvari i otkrivanje istine svijeta na način da se taj svijet stvara. Zato Focht govori o umjetnosti kao objektiviranoj realnosti, njezin 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, nego svijet koji je sam napravio. 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 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. „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.“¹³

Djelo posjeduje svoju ontološku samostalnost zahvaljujući formi kao neponovljivom jedinstvu svih sastavnih elemenata koje mu omogućuje da na način koji je različit od filozofije i znanosti izloži određene

¹² *Isto*, str. 208.

¹³ *Isti, Moderna...*, str. 11.

sadržaje. Kombinacija svih odnosa unutar djela nikad se ne može bez ostatka razumski zahvatiti i objasniti. Jedan njezin dio uvijek ostaje tek intuitivno dostupan i iz tog razloga Focht ga smatra tajnom. Upravo je tajna ona najdublja ontološka karakteristika koja djelu omogućava postojanje neovisno o nama i stvara vlastiti svijet značenja. Govoreći o mogućnosti samostalnog postojanja djela neovisno o strani posmatrača, Focht odolijeva zamci formalizma da forma objektivno pripada umjetničkom djelu kao i svim stvarima po sebi. Herbartovo stajalište o formi, i kao momentu objektivnog jedinstva svih elemenata umjetničkog djela, za njega je neodrživo. Forma, smatra Focht, nema objektivni, već transcendentalni karakter te ukazuje na vanjski duh koji se odražava na materiji.

Zahvaljujući svojoj sposobnosti da iz mnoštva mogućnosti gradi realitete, umjetnost naspram objektivne stvarnosti zauzima karakter „sustvarnosti“.¹⁴ 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.“¹⁵ 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.“¹⁶ Time djelo transcendirira iz stvarnosti i gradi svoje biće, ali ne može se riješiti svoje veze s predmetnim, putem svog medija; boje, platna, tonova. 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.

14 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.

15 MAX BENSE, *Estetika*, „Otokar Keršovani“, Rijeka, 1978., str. 22.

16 *Isto*, str. 23.

U zaključku možemo utvrditi nekoliko bitnih postaja u razvoju Fochtova mišljenja. Njegovo pozivanje na umjetnost kao protest protiv besmislenoga predmetnog svijeta, u vidu navođenja svijeta da za nas progovori, odgovara Husserlovu zahtjevu „pustiti stvari da same progovore“. Uz bok znanstvenom mišljenju Focht uvodi raspravu o umjetnosti s ciljem dolaženja do istine o stvarima. Kantovu nespoznatljivost stvari po sebi zaobilazi fokusiranjem na proces predočavanja stvari za nas, koji vrijedi ujedno i za sve subjekte koji toj stvari pristupaju. Time je uspješno izbjegnuto naivni subjektivizam koji tvrdi da je znanje o stvarima individualno za svakog pojedinog subjekta.

Umjetnost mora biti materijalizacija ljudskog duha, duha koji je izgnan iz tehnokracijskog društva i ne obitava više ni u čovjeku. On je moguć jedino posredstvom umjetnosti kao istina koja u svijetu na drugačiji način ne obitava. Istina nije pisana s velikim slovom jer ne radi se o transcendentnoj Istini za kojom traga Platon. Riječ je, naprotiv, o istini stvari koje umjetnost stvara za sebe. Budući da stvara vlastite svjetove, umjetnost je tako i odmak od stvarnosti, a ujedno je i napredak ka obogaćivanju tzv. objektivne stvarnosti, uvođenjem objektiviranog ljudskog duha. Upravo zahvaljujući objektiviranom ljudskom duhu možemo govoriti o slojevitoj strukturi umjetničkog djela i razlikovati djelo od njegove materijalne konstrukcije. Djelo kao materijalni predmet spada u kategoriju realnih stvari, njegovo postojanje nije upitno budući da posjeduje materijalnu prirodu u vidu platna, boje, rukopisa, knjige, partiture itd. Za njega stoga vrijede standardne kategorije postojanja; mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost. Kad je riječ o umjetničkom djelu koje predstavlja nadogradnju realnog predmeta potrebno je uvesti novi modus postojanja. Tako se umjetničko biće od svih drugih bića razlikuje upravo načinom svoga postojanja i time isključuje mogućnost da se prema njemu odnosimo kao prema objektu iz svakodnevnog života. Budući da ono postoji uz svakodnevne predmete, a opet različito od njih, Focht nastavlja Benseovu misao o kategoriji sustvarnosti kojom umjetničko djelo participira na postojanju realnih stvari i tako gradi svoje vlastito postojanje. Djelo spoznaje istinu bića time što je stvara.

Kao i njegove prethodnike i za Fochta vrijedi misao o slojevitoj strukturi umjetničkog djela koja je potrebna prije svega da bi duh mogao opstojati unutar ili iza materijalnih karakteristika djela. Duhovno ne može biti dio djela kao njegov sadržaj kao što je to slučaj kod Hartmanna jer time bi ono označavalo samo određeni stupanj istine u prikazivanju onoga što je sadržaj djela, npr. dubina čovjekova portreta. Duhovno postoji iza predmeta, kao poseban sloj, svijet sâmog djela, koji nastaje na predlošku stvarnog svijeta, ali biva transformiran namjerom umjetnika. Slojevi djela nisu irealni u smislu da ovise o percipirajućoj svijesti koja ih svojim aktom konstruira, oni posjeduju realni karakter bitka. Djelo se time utemeljuje u samom svom biću, kao vlastitom materijalu koji ga ontološki omogućuje i predstavlja realizaciju ljudskog duha.

U kontekstu hrvatske estetike druge polovice 20. stoljeća Fochtova misao djeluje u okviru teorije koja među različitim estetikama, koje nose oznaku marksističkog mišljenja, nastoji biti mišljenje o umjetnosti kao potrebi djelovanja, ne iz ideoloških, već iz ljudskih potreba. Ne ulazeći u pokušaje ideološke obojenosti estetičkog mišljenja, Focht u traganju za istinskim ljudskim svijetom ide u smjeru filozofskog promišljanja umjetnosti i onoj struji u hrvatskoj estetici koja Marxu pristupa kritički ističući da umjetnost valja biti nova, posredstvom stvaralačke djelatnosti, proizvedena stvarnost. Zbog prirode ovog rada ovdje će biti spomenuti samo neki od autora koji imaju dodirne točke s Fochtovim mišljenjem. Tako Vjekoslav Mikecin pišući predgovor u zborniku *Marksizam i umjetnost* nastoji stvoriti obrise takve filozofije umjetnosti koja će nastojati revitalizirati prvenstveno Marxovu misao o čovjeku kao biću prakse. Povijest kao ljudski produkt ima za zadaću stvaranje ljudskog svijeta unutar kojeg umjetnost nastupa ne kao apriorno determinirana ideološkim konvencijama već kao stvaralačka snaga i slobodna igra. Vjera u slobodnu, stvaralačku snagu umjetnosti i njezinu zadaću ostvarenja čovjeka, prisutna u mišljenju Milana Damjanovića, Vjekoslava Mikecina, Danka Grlića, Danila Pejovića, nalazi se i kod Fochta te predstavlja polaznu točku za daljnju analizu. Činjenica da je sam Marx o estetici razmišljao marginalno, značila je u to vrijeme uistinu potrebu da se estetika izgradi i odredi njezina uloga unutar građanskog sustava.

Uz vremenski odmak, koji nam je danas dostupan, uistinu možemo uvidjeti kritičnost ondašnjih autora u koje valja smjestiti i Fochta koji u moru estetika, koje sebe nazivaju marksističkima, odabire put estetike kao filozofske discipline utemeljene na načelu slobode mišljenja i stvaranja. Svjestan toga Grlić piše obimnu povijest estetike s mišlju da tek nakon što smo svjesni otkuda dolazimo, možemo postaviti pitanje kuda bismo trebali ići. U neraskidivoj sprezi metode i predmeta proučavanja fenomenu umjetničkog uistinu se pristupa fenomenološki, oslobođeno od svih vanjskih interpretacijskih utjecaja u koje spada i politička determinacija. Na putu mišljenja o umjetnosti kao najslobodnijoj ljudskoj djelatnosti navedeni autori ne prilaze ni subjektivistički, u romantičarskom, individualnom shvaćanju koje raskida s razumom, već sa sviješću o potrebi izgradnje nove metode, koja će biti istovremeno znanost, ali sposobna za istraživanje prostora ljudskog duha.

Daljnje promišljanje hrvatskog konteksta Fochtove filozofije svakako nosi svoju utemeljenost i potrebu za daljnjim istraživanjem, kao i zadatak da se umjetnost promišlja kao kompenzacija umjetnog, dehumaniziranog svijeta. Stvaranje vlastitog svijeta ostaje potreba i privilegij umjetničkog djelovanja, dok je za refleksiju o umjetnosti i dalje određujući Husserlov poziv „natrag ka samim stvarima“ koji nas upućuje na izravni kontakt s djelom, oslobođen svih nadodanih interpretacijskih težina. Stoga završavamo s Fochtovom mišlju koja i danas svijetli istom filozofskom žestinom: *oponašanjem svijet se prihvaća, apstrahiranjem traži mu se smisao.*

Literatura

- BENSE, MAX, *Estetika*, „Otokar Keršovani“, Rijeka, 1978.
- ČAČINOVIĆ, NADEŽDA, *Estetika*, Naprijed, Zagreb, 1988.
- FOCHT, IVAN, *Istina i biće umjetnosti*, Svjetlost, Sarajevo, 1959.
- FOCHT, IVAN, *Moderna umjetnost kao ontološki problem*, Institut društvenih nauka, Beograd, 1965.
- FOCHT, IVAN, *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1976.

- FOCHT, IVAN, *Uvod u estetiku*, Svjetlost, Sarajevo, 1984.
- GRLIĆ, DANKO, *Umjetnost i filozofija*, Mladost, Zagreb, 1965.
- HARTMANN, NICOLAI, *Estetika*, Kultura, Beograd, 1968.
- HARTMANN, NICOLAI, *Osnovne crte jedne metafizike spoznaje*, Naprijed, Zagreb, 1976.
- HEIDEGGER, MARTIN, *O biti umjetnosti, Izvor umjetničkog djela*, Mladost, Zagreb, 1959.
- INGARDEN, ROMAN, *Studije iz estetike*, Slovenska matica, Ljubljana, 1980.
- LABUS, MILAN, *Filozofija moderne umjetnosti: onto-antropološki i socio-kulturni pristupi*, Institut za društvena istraživanja, Zagreb, 2006.
- PAVIĆ, ŽARKO (ur.), *Hermeneutika i fenomenologija*, Naklada Breza, Zagreb, 2004.
- WÖLFFLIN, HEINRICH, *Osnovni pojmovi istorije umjetnosti*, „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1974.

THE SOURCES OF ONTOLOGICAL THOUGHT IN THE WORKS OF IVAN FOCHT

Abstract

Fundament of Ivan Focht's ontology is an effort to think about what the work of art in a time of technocracy and domination of reason is. Focht continues phenomenological thought written in works of Husserl, Ingarden, Hartmann, Adorno, giving his contribution in further understanding of art work's layered architecture. Today, twenty years after his death, the question about the work of art's essence still stands and calls for debate. It is necessary to examine influence of above mentioned authors on Focht to gain insight on wider context around his current questions, and his conception of art as a compensation of dehumanized and artificial world, trying to use the sensory field in reaching the area of genuine human spirit. Work of art is fundamented in its own being, which gives it ontological capability and conducts spirit from possibility to reality.

Key words: phenomenology, human spirit, work of art, layering, ways of being