

TAJNA GLAZBE

»Stiftender als Dichten,
gründender auch als Denken,
bleibet der Dank.«¹

Mariu Kopicu, zahvalno.

DALIBOR DAVIDOVIĆ

Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za muzikologiju
Lučićeva 5
10000 ZAGREB

78.01 Focht

Izvorni znanstveni rad/Research Paper
Primljeno/Received: 8. 7. 2013.
Prihvaćeno/Accepted: 17. 4. 2014.

Nacrtak

Misao Ivana Fochta neprestance kruži oko onoga što je nazivao *tajnom glazbe*. Pokušavajući je imenovati, filozof se nalazi u paradoksalnoj poziciji: rastumačena, tajna glazbe neopazice mu izmakne, otkrije mu se prikrivajući se u isti mah, i tako ga odvede upravo na onaj put što ga je želio ostaviti za sobom. Članak evocira četiri međusobno povezana prizora ovoga zbivanja.

Ključne riječi: estetika glazbe, metafizika glazbe, mikologija, židovstvo, stranost, apokalipsa, tišina

Keywords: Aesthetics of music, metaphysics of music, mycology, Jewishness, strangeness, apocalypse, silence

I.

Misao Ivana Fochta neprestance kruži oko onoga što je nazivao *tajnom*. Odnoseći se na umjetnost, ta se riječ pojavljuje već u naslovu jedne od njegovih

¹ Martin HEIDEGGER: *Aus der Erfahrung des Denkens*, Vittorio Klostermann, Frankfurt/M. 2002, 242.

knjiga.² Drugdje se spominje i specifičnije, u odnosu na glazbu.³ Što je ta *tajna glazbe* o kojoj govori? Kako je određuje? Možda bi susret s ovim pitanjima mogao započeti ponovnim čitanjem njegove knjige *Savremena estetika muzike*, ne samo zato što je riječ o Fochtovu djelu koje je muzikologu vjerojatno najbliže, budući da se s njim, poput pisca ovih redova, kao obaveznom literaturom prvi put susreo još za vrijeme studija, nego i stoga što je riječ o jedinoj Fochtovoj knjizi u cjelini posvećenoj estetici glazbe. Čini se da je Fochta tajna glazbe privlačila od najranijeg vremena. Glazbi su naime posvećena već pojedina poglavlja njegove prve knjige i ona se otada uvijek iznova provlači njegovim spisima, rubno ili istaknuto, da bi naposljetku zauzela čitavu scenu.

Utoliko više može začuditi da se u Fochtovoj knjizi posvećenoj estetici glazbe o *tajni* glazbe govori tek neizravno, premda se sam izraz susreće već u uvodnom poglavlju.⁴ O njoj i njezinu određenju može se, naime, zaključiti tek posredstvom »teorijskih portreta« drugih estetičara glazbe, od kojih se knjiga sastoji, i to zahvaljujući dvostrukoj gesti samog prikaza: izjavi *ljubavi* prema jednim i objavi *rata* drugima. Upravo tako, odvojeno: jedni amo, drugi tamo. Fochtova *Savremena estetika muzike*, naime, oblikovana je kao niz zasebnih studija poredanih prema kronološkom načelu u odnosu na portretiranu osobu: prva je tako posvećena E. Hanslicku, potom slijede studije o autorima iz prve polovice 20. stoljeća (F. Busoni, »fenomenolozi« H. Mersmann, H. Schenker i A. Halm), onima iz njegove sredine (N. Hartmann, R. Ingarden) i iz kasnijeg razdoblja (S. Langer, Th. W. Adorno, V. Jankélévitch, A. Liess), pri čemu je portret E. Blocha kao estetičara glazbe ušao u posljednju skupinu, uzimajući u obzir dugovječnost njegovih preokupacija glazbom, premda Focht uglavnom govori o ranom djelu *Duh utopije*. Međutim, Bloch se pojavljuje u blizini Adorna i S. Langer i zato što taj dio Fochtove knjige, govoreći njegovim jezikom, čini drugi »pol«⁵ u odnosu na prvi, oko kojega se

² Vidi Ivan FOCHT: *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb 1976. Usp. i Ivan FOCHT: *Moderna umjetnost kao ontološki problem*, Institut društvenih nauka, Beograd 1965, 20; Ivan FOCHT: *Uvod u estetiku*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo 1972, 185; Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike: Petnaest teorijskih portreta*, Nolit, Beograd 1980, 280; Ivan FOCHT: *Glazba i gljive padoše nam s neba*, Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba, (1981) 6, 195.

³ Fochtovi članci posvećeni glazbi često započinju evokacijom njezine tajne: »Pitanje 'Što je glazba?' jest, u osnovi, najteže od onih što se postavljaju filozofiji umjetnosti. Odgovoriti na to pitanje jednako bi tako značilo širom otvoriti pristup samoj tajni (*secret*) umjetnosti. Pa i ako je riječ o vrlo prisnu zanimanju za taj objekt tako drag i blizak našoj duhovnoj pažnji, pitanje o njezinoj prirodi postavlja se rijetko i još se rjeđe pokušava riješiti, ne samo zato što bi se misli slabo navikloj na refleksiju moralo činiti kako se njezin tajnoviti (*mystérieux*) karakter ne može istraživati, nego točnije zbog toga što se pretpostavlja da ta tajna (*mystère*) uopće i ne postoji« (Ivan FOCHT: *La notion pythagoricienne de la musique: Contribution à sa détermination*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 3 (1972) 2, 161); »Iza muzike izgleda da leži mnogo veća tajna nego što smo slutili« (Ivan FOCHT: *Filozofija muzike*, u: Dobroslav SMILJANIĆ (ur.): *Filozofija umjetnosti*, Kolarčev narodni univerzitet, Beograd 1978, 145).

⁴ »Nakon filozofa preostaje da još razmotrimo i mogućnosti muzičara da nam objasne tajnu muzike« (Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike*, 17 i dalje).

⁵ »Ova dvojica predstavljaju polove između kojih ili oko kojih možemo duhovno situirati sve ostale autore.« (*Ibid.*, 9)

okupljaju autori od Hanslicka do Ingardena. Možda se stoga i poglavlje o W. Danckertu, kronološki kasnijem od odgovarajućih autora što se okupljaju oko istoga pola, našlo na početku Fochtove knjige, neposredno nakon Hanslicka.

Iskačući iz kronološkog poretka, poglavlja posvećena C. Dahlhausu i I. Stravinskom kao da markiraju središte knjige, čineći svojevrsnu os, ili pak, govoreći jezikom teorije glazbe, *periodu* u kojoj će Dahlhaus, uvijek *posrednički* ambivalentan, ostati u neodgovorenosti pitanja (naslov poglavlja završava upitnikom: »Postoji li muzika po sebi?«), a Stravinski će, poput »teško donesene odluke« iz Beethovenova kvarteta op. 135, odlučno i jednoznačno odgovoriti: »Muzika po sebi postoji«. Smisao ove interpolacije, koji se nadaže već iz kompozicije knjige, sam će Focht i objasniti u predgovoru i uvodnom poglavlju, ocrtavajući polje estetike glazbe kao zatvoren prostor u kojemu su u osnovi moguće samo dvije opcije, »jedina dva moguća tipa razmišljanja o muzici: kao o muzici po sebi i kao o muzici za nas«,⁶ pri čemu su njegove »simpatije«⁷ na strani prvoga, dok je prema drugome spreman krenuti u *boj*, ako ne baš militantnom, a ono barem podrugljivom retorikom. Štoviše, gesta ograđivanja, poniženja protivnika, zamjetna je i u mogućnosti disciplinarnog odvajanja dvaju *tipova razmišljanja*, kojom Focht kao da u jednome trenutku prijeti, govoreći kako je »razlika između muzike (po sebi) i muzičkog djela (za nas), razlika između noetičke i estetičke muzike... toliko golema da i mislioci koji imaju u svom pojmu prvu ili drugu prevazilaze ili ne prevazilaze granice estetike«, pa bi se stoga mogli prisposodobiti ne samo dvjema »suprotnim strujama«, nego i različitim disciplinama, »filozofiji muzike« i »estetici muzike«.⁸ Unatoč tome što sam Focht u ovoj knjizi ostaje pri oznaci *estetika glazbe* za obje struje, duh je pušten iz boce, mogućnost poniženja protivnika otada je neprestano latentna, zapečaćena zahtjevom da »sam estetičar muzike *mora* prekoračiti uske granice svoje struke i postati filozof, odnosno, tačnije, da on kao estetičar već i jeste filozof«,⁹ onaj koji je u stanju barem postaviti pitanje iz naslova poglavlja o Dahlhausu, ako već na nj ne i odgovoriti onako odlučno i jednoznačno kao Stravinski.

Premda dvjema *suprotnim strujama* ocrtava polje svih mogućnosti, kao svojevrsan kompendij estetike glazbe, Fochtova knjiga ipak nije posvećena estetici glazbe kao takvoj, nego baš onoj *suvremenoj*. Kako razumjeti ovu riječ iz naslova knjige? Ako je suditi prema portretima autora o kojima je riječ, *suvremeno* za Fochta podrazumijeva nešto što se odvija u vremenskom okviru točno odredivih granica, pa su tako i portreti, s izuzetkom Hanslicka, posvećeni autorima iz 20. stoljeća, onima čija misao »kola, ima utjecaja, snagu i živost u današnjim teorijskim krugovima, koja je plodna i na kojoj se može dalje graditi«.¹⁰ Na ovaj način shvaćeno

⁶ *Ibid.*, 10.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, 11. Imena disciplina Focht na ovome mjestu stavlja u navodne znakove.

⁹ *Ibid.*, 12 (istaknuo DD).

¹⁰ *Ibid.*, 7.

suvremeno historijska je pojava, ovisna o okviru u kojem se očituje *snaga i živost* određenog autora i njegova pozicija u *današnjim teorijskim krugovima*. Dakle, tu se sa svakim novim ili drukčije postavljenim okvirom suvremenosti briše ona prethodna, da bi ostavila mjesto za novu, poput kompjutorskog *crasha* koji uvijek iznova omogućuje povratak u početno stanje, da bi stvar na neko vrijeme nezamjetno funkcionirala. Budući da tako, primjerice, svaka generacija dobiva svog estetičara glazbe, kao suvremenog, knjiga ovoga naslova danas bi vjerojatno obuhvaćala portrete drugih autora, zadržavajući možda tek ponekog (Hanslicka? Adorna?) iz Fochtove galerije.

U isto vrijeme Focht suvremenost određuje i drukčije. Tako je i Hanslick, »iako pripada prošlom stoljeću«, dobio svoj portret, i to ne samo zato što je »prvi estetičar muzike postavio naučne temelje, nego i, još više, što je duh njegovog djela savremen«. ¹¹ Drugim riječima, dok je suvremenost u prvome smislu historijski određiva i utoliko promjenljiva, kao pripadnost određenu vremenskom okviru, u drugome smislu ona je ahistorična, kao pozicija u okviru zacrtana polja mogućnosti: nečije djelo pokazuje *duh* suvremenosti ukoliko na Dahlhausovo pitanje odgovara kao Stravinski, odnosno kao Hanslick, što je za Fochta u osnovi identično. Upravo zbog te dvojake određenosti suvremenoga — s jedne strane suvremenoga kao nečega historičnog, poput *tijela* (*korpusa* radova...), obilježena datumom njegova objavljivanja, ¹² s druge strane suvremenoga kao *duha*, s onu stranu vremena (koji može i zna biti s vremenom, dakle biti su-vremen) — i Fochtova knjiga ne samo što to suvremeno dijeli, razlikujući unutar njega ono (od Hanslicka do Ingardena) što je *više* od onoga (od Langer do Blocha) što je *manje* suvremeno, nego i što dosljednost kronološkoga redanja vodi do paradoksalnog zaključka da je ono više suvremeno zapravo kronološki ranije od onoga manje suvremenog, kao da se u 19. i ranom 20. stoljeću suvremeni *duh* očitovao znatnije nego u kasnijem razdoblju.

Promotrimo li, međutim, pobliže određenje one suvremene estetike glazbe koja je u Fochtovim očima *manje* suvremena od druge, dakle one koja, čini se, nije u stanju proniknuti u tajnu glazbe, ako pod time mislimo na odgovor što ga daje Stravinski, njezine konture odjednom odaju neobično poznat lik. Tako je estetika glazbe Susanne Langer u osnovi »semiotika«, nauk koji glazbu »svrstava u domen prikazivačkih aktivnosti«, razmatrajući je, dakle, kao »oblik spoznaje«. ¹³ Adorno pak »principijelnu pretpostavku da je muzika jezik, da ona govori«, ¹⁴ zadržava čak i kada »vidi još samo jednu mogućnost: da umjetnik otuđeni svijet tjera u laž prikazujući ga kao nešto u osnovi čovjeku tuđe, te tako, ostajući u stavu negativiteta, ipak *de facto* ostane i kod prikazivanja sadržaja«. ¹⁵ Štoviše, upravo

¹¹ *Ibid.*

¹² I mjestom: knjiga je, naime, objavljena u znamenitoj Nolitovoj ediciji Sazvežđa, koja, prema tekstu na korici, obuhvaća djela posvećena »duhovnim, moralnim i psihološkim problemima savremenog čoveka«.

¹³ *Ibid.*, 200.

¹⁴ *Ibid.*, 221.

¹⁵ *Ibid.*, 224 (isticanje u izvorniku).

tada, jer i za »muziku u stavu negativiteta« vrijedi da se u njoj, kao »spoznaji«,¹⁶ ocrta nešto drugo, što valja brižljivo dešifrirati na temelju njezina ustrojstva, kao svojevrсна poprišta indicija. Naposljetku, i u Blochovoj je estetici glazbe na djelu »predmetnost«, no neka »s onu stranu stvarnosti, u budućnosti i u svijetu utopije«. ¹⁷ Glazba ovdje postaje svojevrсно pretškazanje, »čovjekovo oruđe u otkrivanju i izražavanju svoje neostvarive biti«, ¹⁸ zadržavajući dakle osnovno »spoznajno« određenje. I upravo u tome zajedničkom određenju glazbe, gdje je ona svojevrstan medij, znak ili indicija na temelju koje je moguće nešto znati ili barem naslutiti o *pravoj* zbilji, zbilji onkraj glazbe same, Focht u pozicijama troje estetičara prepoznaje Hegelovo određenje glazbe kao »suprotnosti osjeta i nutarnosti« (*Gegensatz der Empfindung und Innerlichkeit*), ¹⁹ kao posebna oblika »osjetilnog *sijanja* ideje« (*das sinnliche Scheinen der Idee*).²⁰

Boreći se tako protiv drugog *tipa razmišljanja* o glazbi, onoga gdje se duh suvremenosti očituje manjkavo ili nikako, Focht zapravo napada moćnijeg protivnika, onoga koji prikriveno djeluje iz pozadine, *kneza tame*. Fochtova knjiga o estetici glazbe pritom nije tek izoliran okršaj unutar njegova opusa: njegov *boj* protiv Hegela traje već dugo, od samoga početka njegova razmišljanja o umjetnosti, pa bi se stoga moglo reći da je u toj konfrontaciji Focht i došao do onoga što je nazivao tajnom glazbe. Hegel se pojavljuje kao veliki protivnik već u njegovoj prvoj knjizi, *Istina i biće umjetnosti*. Focht ne samo što mu ovdje eksplicitno dobacuje rukavicu, posvećujući mu opsežan esej pod naslovom *Hegelov pojam o umjetnosti i budućnost umjetnosti*, nego s njim implicitno polemizira i u drugim priložima, bez obzira jesu li posvećeni načelnim pitanjima estetike ili pak pojedinačnim umjetnicima odnosno umjetnostima (u ovome slučaju zapravo samo književnosti i glazbi).

Razračunavanje s Hegelom odaje Fochtovu zabrinutost nad sudbinom umjetnosti. Smatrajući naime da je Hegelovo određenje umjetnosti u raskoraku s umjetnosti samom, točnije da ono »zaista odgovara svim manifestacijama umjetnosti do njegova vremena«, ²¹ ali u slučaju »umjetnosti poslije romantike« zakazuje, Focht skicira problem kao izbor između dviju mogućnosti: ili umjetnička djela o kojima je riječ više nisu umjetnost »nego pripadaju nekom drugom rodu, nekoj drugoj vrsti ljudskih djela«, ili je Hegelov pojam umjetnosti »preuzak i prema tome konzervativan«. ²² Čini se da se u nastavku eseja sam odlučuje za drugu opciju, tumačeći da je u Hegela umjetnost »samo jedan oblik spoznaje, i to niži«, ²³

¹⁶ *Ibid.*, 214. Kao stanovita spoznaja, glazba stoga za Adorna, napominje Focht, i može biti »samo istinita ili neistinita, odnosno, kako to autor više voli, 'lažna'«.

¹⁷ *Ibid.*, 233 (isticanje u izvorniku).

¹⁸ *Ibid.*, 239 (isticanje u izvorniku).

¹⁹ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL: *Vorlesungen über die Ästhetik*, sv. 1, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1970, 122.

²⁰ *Ibid.*, 151 (isticanje u izvorniku).

²¹ Ivan FOCHT: *Istina i biće umjetnosti*, Svjetlost, Sarajevo 1959, 11.

²² *Ibid.*, 12.

²³ *Ibid.*

pa bi, prema tome, valjalo ustrajati na tome da umjetnost »nema samo spoznajnu vrijednost«,²⁴ ne želimo li, poput Hegela, zaključiti da je ona *nešto prošlo*. Jer ukoliko je umjetnost područje spoznaje neke istine, po sebi nema nikakvu vrijednost: s obzirom da je važna samo po tome što utjelovljuje ili realizira, moguće ju je jednostavno napustiti, odbaciti, proglasiti nečim prošlim, jer uostalom ima i transparentnijih područja — za Hegela to su religija i naposljetku filozofija — iz kojih će se istina razaznati i brže i jasnije.

No, pažljivo oslušujući Hegelovo određenje umjetnosti kao područja spoznaje, Focht kao da u njemu naslućuje i neki drugi ton. Nije li *istinu* umjetnosti, naime, moguće shvatiti i drukčije, ne samo kao istinu spoznaje? Čini se da Focht pomišlja na to kada upozorava da bi umjetnost mogla biti područje prebivanja »istine«,²⁵ dodajući da je napose ona što se pojavljuje »poslije romantike« svjesna da su »momentalna raspoloženja, koja porađa određeni doživljaj, nevažna«,²⁶ pa ih ona »više ne izražava (Schönberg, Stravinsky)«, unoseći u svoje tkivo »apstraktna razmatranja«. ²⁷ Ali tu razliku između dvaju tonova, dvaju naglasaka pojma *istine*, što potajice prebiva u samome Hegelovu određenju umjetnosti, Focht će ovdje čuti samo načas. Jedva iskusivši nepoznat ton, filozofovo uho kao da se za nj odmah zatvorilo. Jer tko zna kakve bi rezonancije mogao prouzročiti... I tako, zaključujući da je Hegelov problem zapravo u tome da nije bio »dosljedan dijalektičar«,²⁸ jer je kretanje duha vodio do faze okončanja, kada za nj umjetnost postaje *nešto prošlo*, Focht će ustrajati na daljem dijalektičkom koraku, izazivajući Hegela tako što će umjetnosti vratiti njezino pravo opstanka, i to ne samo pojedinačnim umjetničkim vrstama kao što je kratka proza, kojoj je posvećen velik dio Fochtova eseja o Hegelu, kao vrsti koja bi, prema njegovu sudu, bila u dosluhu sa *suvremenim* razdobljem, nego i načelno, napominjući da upravo umjetnost odgovara »sve većoj težnji savremenog doba da spozna konkretne, posebne egzistencije«. ²⁹ Međutim, nije li se upravo tim korakom njegovo određenje umjetnosti ponovno vratilo baš onome Hegelu kako ga je sam predstavio? Pojam *istine*, za koji je Focht u jednome trenutku naslutio da može zvučati i u drugome »tonskom rodu« (*Tonart*),³⁰ da se u njemu može osluhnuti i ono značenje koje samome Hegelu nije dostupno, vraća se tako u nemišljeno, postajući ponovno istinom *spoznaje*, pa stoga ne treba čuditi da esej završava upravo suprotno od početka, izjavom odanosti protivniku.³¹

S druge strane, pogubnim posljedicama Hegelova određenja umjetnosti Focht će nastojati doskočiti i tako što će ga, kako sam naziva vlastiti postupak,

²⁴ *Ibid.*, 44.

²⁵ *Ibid.*, 22.

²⁶ *Ibid.*, 46.

²⁷ *Ibid.*, 46.

²⁸ *Ibid.*, 15.

²⁹ *Ibid.*, 20.

³⁰ Martin HEIDEGGER: *Der Satz vom Grund*, Neske, Pfullingen 1978, 75.

³¹ »Tako osnovnom Hegelovom stavu, koji treba prihvatiti, da je umjetnost 'ideja u čulnom obliku' treba pridati sasvim drugu vrijednost«, naime umjetnost premjestiti iz područja »apsolutnog duha« u područje onoga »subjektivnog« (Ivan FOCHT: *Istina i biće umjetnosti*, 45).

»napustiti.«³² Umjesto oslušivanja različitih naglasaka u formulaciji o umjetnosti kao *osjetilnom sijanju ideje*, potražiti će drugo određenje umjetnosti, koje bi bilo kadro obuhvatiti i onu *modernu* (jer ona je za Fochta, ne treba zaboraviti, nešto drugo od Hegelove *romantičke* forme umjetnosti).³³ Upoznajući »metafizička razmatranja lijepog« M. Bensea, kojima je posvećen zaseban esej u knjizi *Istina i biće umjetnosti*, Fochtu se u isti mah pruža i mogućnost drukčijeg zasnivanja estetike i obuhvatnijeg određenja umjetnosti. Jer ako se umjetnost više ne razmatra tek kao područje *osjetilnog sijanja ideje*, nego prije svega kao specifičan modus postojanja, što ga Focht, preuzimajući Benseov izraz, naziva »sustvarnošću«, misleći pritom na »slučaj kad je jedna stvarnost data uz drugu, da je sa stvarnošću data, bez stvarnosti ne može postojati, ali da sama nije ta stvarnost koja joj je potrebna«,³⁴ tada i razlika između *klasične* i *moderne* umjetnosti, kako će ih Focht od sada zvati, nije više razlika između umjetnosti i nečega izvan nje, nego tek dviju varijanti istoga: ukoliko je određenje umjetnosti u stanju obuhvatiti upravo »ontološki karakter«³⁵ moderne umjetnosti, tada će se u nj lako uklopiti i ona što se kreće iznad toga *nultog stupnja*. I tako, prikazujući razlike između klasične i moderne umjetnosti na temelju ontološkog određenja umjetnosti kao *sustvarnosti*, Fochtov esej postupno dolazi i do pitanja njezine »istine«. ³⁶ Ali dotaknuvši ga, Focht kao da u njemu ponovno čuje različitost dvaju tonskih rodova. I postupa kao filozof, kao što to uostalom čini i sam Bense. Ponovno na sigurnom, u Hegelovu zagrljaju, zaključit će da je i *moderna*, »intelektualistička« umjetnost, kako je naziva, zapravo tek »kritika stvarnosti u kojoj se javlja«, ³⁷ svedena dakle na *spoznaju* njezine istine.

Među esejima o pojedinačnim umjetnostima u zbirci *Istina i biće umjetnosti* oni o književnosti, čini se, ipak tankočutnije oslušuju razliku između dvaju tonskih rodova, kao da su spremniji približiti se umjetničkom djelu, uvijek iznova očitujući brigu oko detalja, dočim je u esejima o glazbi Fochtovo uho više filozofsko; kao da je moderno književno djelo više od odgovarajućega glazbenog u stanju filozofa potaknuti da mu krene ususret. Doduše, četiri eseja o glazbi, na začelju knjige *Istina i biće umjetnosti*, ne samo što detaljno pokušavaju opisati *kako* to glazba osjetilno utjelovljuje ideje, pa i uz ogradu da se u procesu glazbenog oblikovanja »zaboravlja« predmet što ga glazba izražava, tako da njezinim sadržajem postaje

³² *Ibid.*, 109.

³³ Fochtove pojmove kao što su *klasično* i *moderno* valja prije shvatiti kao modele i to u međusobnu odnosu, negoli kao oznake za stilska razdoblja što ih valja empirijski izučavati, kako bi to činio muzikolog. Pritom bi njegova *moderna* glazba otprilike odgovarala onome što se uvriježeno naziva *novom* glazbom 20. stoljeća, napuštajući pritom obilježja one *klasične*, u koju bi ušla sva druga glazba, pokazujući zajedničko izvorište.

³⁴ *Ibid.*, 114. U izvorniku je *Mitrealität*; usp. Max BENSE: *Aesthetica: Metaphysische Beobachtungen am Schönen*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1954, 23.

³⁵ Ivan FOCHT: *Istina i biće umjetnosti*, 112.

³⁶ *Ibid.*, 131.

³⁷ *Ibid.*, 134.

tek »ono opće, tip emocije«,³⁸ a ne neki pojedinačan predmet, nego se izrijekom usredotočuju upravo na novu vrst glazbenih djela, pred kojima zastaju, budući da ova pružaju osobit otpor kada se pokušavaju shvatiti kao mediji, indicije, kao svojevrsan izraz nutarnosti. Riječ je o *modernoj* glazbi 20. stoljeća. No i od ovoga će se dodira odmah pokušati obraniti: doslovce se oslanjajući na Hegelovo određenje glazbe, prema kojemu ton, kao »negativno postavljeno osjetilno« (*das negativ gesetzte Sinnliche*),³⁹ već oduhovljeno time što se pojavljuje kao nešto vremensko, odriješeno od prostorne vezanosti za materijalno, postaje upravo »materijal za još neodređenu nutarnost i dušu duha« (*Material für die selbst noch unbestimmte Innigkeit und Seele des Geistes*),⁴⁰ Focht će i u slučaju moderne glazbe zadržati pretpostavku da glazba kao takva osjetilno izražava nutarnost, unatoč tome što mu baš ona moderna uskraćuje takvu odredivost i stoga ga zbunjuje. Ali filozof to, dakako, neće dopustiti: u duhu Hegelova određenja glazbe, pretpostavit će da i ona moderna, a to je ovdje glazba u napuštanju tonaliteta i tematske građe, nešto priopćuje, naime činjenicu »da ne može ništa reći«.⁴¹

Naposljetku, nije li izmjena tona *prema* samome Hegelu,⁴² od bojnog pokliča do iskaza simpatije, od napuštanja do odanosti, oslušivanje različitih naglasaka u njegovu određenju umjetnosti, da bi se ta različitost odmah potisnula, naznačena već u samome naslovu Fochtove prve knjige? »Istina« i »biće« iz naslova ovdje se, naime, razumiju kao dva odgovora na pitanje o tome što umjetnost jest. Napominjući u predgovoru da se na ovo pitanje može odgovoriti »samo sa dva potpitanja«, naime onim o »umjetničkoj istini« i onim o »umjetničkom biću«,⁴³ uz opasku da je drugo »fundamentalnije«, Focht će ih u prvi mah posve razdvojiti, pretpostavljajući da bi »istina« odgovarala spoznajnome aspektu umjetnosti, odnosno Hegelu koji umjetnost tako određuje, dočim bi uzeti u obzir »ontološki aspekt« značilo posegnuti npr. za Benseovim uvidima. Međutim, u nastavku će napomenuti da je ontološka dimenzija, »način postojanja umjetnosti«, možda i »način njenog otkrivanja istine«.⁴⁴ Nije li se već tu pojavila razlika u naglascima

³⁸ *Ibid.*, 289.

³⁹ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL: *Vorlesungen über die Ästhetik*, 121.

⁴⁰ *Ibid.*, 122.

⁴¹ Ivan FOCHT: *Istina i biće umjetnosti*, 290.

⁴² Ova se izmjena može pratiti sve do kasnije Fochtove odluke da zadrži oznaku *estetika* za oba tipa razmišljanja o glazbi (usp. gore bilj. 8), i za onaj koji jest i za onaj koji nije u stanju proniknuti u njezinu tajnu, premda je drugome, kojemu u pozadini naslućuje Hegelovo određenje umjetnosti odnosno glazbe, prethodno zaprijetio poniženjem, promovirajući prvi u *filozofiju glazbe*, kako je uostalom i naslovio jedno od svojih javnih predavanja, objavljeno kao članak (usp. Ivan FOCHT: *Filozofija muzike*). U Hegelovim *Predavanjima o esteticima* ova se gesta susreće na samom početku, opravdavajući naslov: »Stoga ćemo ostati pri imenu estetika, jer je ono kao puklo ime za nas indiferentno (*gleichgültig*), a osim toga je u međuvremenu toliko ušlo u običan govor da se kao ime može zadržati. Pa ipak, pravi izraz za našu znanost jest 'filozofija umjetnosti' i, određenije, 'filozofija lijepo umjetnosti'« (Georg Wilhelm Friedrich HEGEL: *Vorlesungen über die Ästhetik*, 13, isticanje u izvorniku).

⁴³ Ivan FOCHT: *Istina i biće umjetnosti*, 6.

⁴⁴ *Ibid.*, 6.

unutar pojma *istine*? Jer ako je istina umjetnosti način njezina postojanja, ne stječu li se onda »biće« i »istina« u jednome? Kakve se iz toga posljedice nadaju za određenje same tajne glazbe?

II.

Zbirka eseja *Istina i biće umjetnosti* samo je prvi Fochtov odgovor na izazov moderne umjetnosti. Kao da ni sam nije bio njime zadovoljan — određenje umjetnosti tu je još gotovo prigodno, nastalo uostalom u duljem vremenskom razdoblju (»u posljednjih deset godina«),⁴⁵ premda se u pozadini uvijek naslućuje Hegelova sjena, nezaobilazna i nelagodna, kao opasnost koja prijete sudbini umjetnosti. Zamjetna je Fochtova očaranost književnošću, naročito starom, kineskom i japanskom, ili pak modernom — Kafki i Traklu posvećene su možda najljepše stranice ove knjige. I moderna glazba izaziva filozofa, no istodobno je, više nego modernu književnost, prosuđuje kao nešto manjkavo, što nije u stanju ispuniti ono bitno glazbeno. Na izazov moderne umjetnosti Focht će se stoga još intenzivnije usredotočiti u radovima što su slijedili šezdesetih godina, među kojima možda najvažnije mjesto pripada nevelikoj knjizi *Moderna umetnost kao ontološki problem*. Intenzivnost ovdje ujedno znači i izrazitiju afirmaciju, korak ususret; jer Fochtov interes za modernu umjetnost — uz književnost i glazbu, prvi se put u njegovim refleksijama pojavljuje i likovnost — ne proistječe iz pukog sviđanja, nego prije iz slutnje da se tu zbiva nešto bitno, što na stanovit, još nepoznat način pogađa samo određenje umjetnosti. S jedne strane upućuje na ograničenost estetike kao nadležne discipline,⁴⁶ s druge budi nadu da umjetnost možda i ne mora završiti kako se nadaje iz Hegelova proročanstva.

Mijenja se i mjesto glazbe: ona više nije na začelju, odvojena u zaseban odsjek, nego se razdvaja. Točnije, o onoj *modernoj* ponovno je riječ potkraj knjige, budući da se pojavljuje tek kao primjer za skupnu težnju moderne umjetnosti prema *ukidanju* kategorija one klasične, umjetnosti vezane za »predmetnu svijest«.⁴⁷ Pa ako je ovoj svijesti, kao »predstavi o 'stvari'«, u klasičnoj glazbi odgovarala »jasno artikulirana muzička *tema* koja se razvija, provodi, varira i organizira unutar jednog jedinstvenog *tonaliteta* koji, takoreći, predstavlja duhovni prostor muzike, i fiksnog *ritma* koji pretpostavlja jednolično *vrijeme*«,⁴⁸ u modernoj se glazbi ove kategorije *ukidaju*. To se napose odnosi na tonalitet, kojemu je poglavlje o modernoj glazbi najvećim dijelom i posvećeno. No za Fochta je to *ukidanje* klasičnih kategorija u modernoj glazbi u isti mah i problematično: kao da nije otišlo dovoljno daleko. Jer

⁴⁵ *Ibid.*, 5.

⁴⁶ Estetici će se ovdje suprotstaviti »ontologija umjetnosti« (Ivan FOCHT: *Moderna umetnost kao ontološki problem*, 5). Vidi gore i bilj. 8 i 42.

⁴⁷ *Ibid.*, 56.

⁴⁸ *Ibid.* (isticanje u izvorniku).

moderna glazba još je u nekom »kričkom« stadiju, u kojem se trsi oko uklanjanja odgovarajućih kategorija »predmetne svijesti«, ostajući »u opoziciji bez nove pozicije.«⁴⁹ Naime, »dok se slikar, uklonivši svaku predmetnu intenciju, može osloniti na privlačnost, odnosno odbojnost određenih boja, te u njihovim afinitetima i antagonizmima potražiti princip organizacije slike, muzičar je već davno prošao tu fazu, ali nije još uvijek pronašao jedan novi princip koji bi tonove muzički suvislo povezivao i muzičkim datima davao karakter kompozicije. Ovaj traženi princip trebalo bi da zamijeni tonalni sistem muzike prošlosti, u kojem je određeni tonalitet, odnosno 'centralni ton harmonije', predstavljao onaj organizacioni princip sveukupne muzikalne materije na osnovu koga su tonovi, vraćajući se i oblijetajući oko tog centra, uspostavljali međusobne odnose i muzikalne veze.«⁵⁰ Drugim riječima, nije dovoljno *ukidanje* unaprijed pretpostavljenih relacija među tonovima, kako bi se glazba oslobodila tutorstva *predmetne svijesti*, koja je podvodi pod određenje o osjetilnom sisanju ideje, a time joj ujedno pokazuje i kraj. Što je još potrebno? Možda nije slučajno da Focht u tome *novom principu*, za kojim je moderna glazba još u potrazi, unatoč svim postojećim »formalističko-konstrukcionim« sustavima s jedne i »hvatanju i registriranju prirodnih šumova i zvukova«⁵¹ s druge strane, vidi ono što »djelu garantira *duhovno* jedinstvo cjeline.«⁵² Nešto *duhovno* nedostaje modernoj glazbi; kao da se *ukidanjem* kategorija *predmetne svijesti* pojavila neka praznina što je valja ispuniti. Govori li moderna glazba ponovno — da nije u stanju ništa reći? Tvrdeći da *ukidanje* klasičnih kategorija u modernoj glazbi, kategorija koje odgovaraju *predmetnoj svijesti*, nije išlo dovoljno daleko, ne kaže li Focht da je to *ukidanje* u isti mah otišlo — predaleko?

Jer moderna glazba nije jedina glazba o kojoj je ovdje riječ. U njegovoj knjizi *Moderna umetnost kao ontološki problem* o glazbi se, naime, govori i na početku, kada se uvodi novo određenje umjetnosti, drukčije od osjetilnog sisanja ideje. Poput prethodnih, i ono se pojavljuje u konstelaciji s drugima: s Hegelovim s jedne te Benseovim, kojemu se ovdje pridružuje određenje umjetnosti što ga daje N. Hartmann, s druge strane. U *napuštanju* Hegelova određenja, smatrajući ga opasnošću za sudbinu umjetnosti, napose za umjetnički status one moderne, Focht će tako posegnuti za Hartmannovim razlikovanjem »prednjeg plana« i »pozadine« u strukturi umjetničkog djela. Budući da se pozadina otkriva tek postupno, na temelju prednjeg plana, u području umjetničkoga tako se zadržavaju i »materijal« i »predmetni svijet«,⁵³ i neposredno osjetilno dostupni elementi umjetničkog djela, kao i predodžbe, figure, duševni svijet, sudbine likova i slično. U odnosu na ono što je Hegel smatrao bitnim, pozadina se ovdje stoga može smatrati tek

⁴⁹ *Ibid.*, 77.

⁵⁰ *Ibid.*, 77-78.

⁵¹ *Ibid.*, 78.

⁵² *Ibid.* (isticanje DD).

⁵³ *Ibid.*, 20.

fakultativnom: u nekim je umjetnostima, primjerice književnosti, uobičajena, dočim »neprikazivačkim« umjetnostima, ili pak modernoj umjetnosti u cjelini, nije nužna. *Ukidanje* toga pozadinskog sloja, što ga Focht naziva i »predmetno-prikazivačkim planom«,⁵⁴ ne mijenja njihov status umjetnosti, jer umjetnost, da bi bila to što jest, ne mora ništa pripovijedati, izražavati ni odražavati, ne mora biti ni izraz nutrine, ni seizmograf društvene situacije, ni izraz (ili kritika) kulture, ni utjelovljenje *duha epohe*.

No Hartmannovo razumijevanje umjetničkog djela kao slojevite strukture, prema Fochtovu sudu, ne otkriva po čemu je dana »ontička osobenost same umjetnine«. ⁵⁵ Po čemu je, naime, nešto baš umjetničko djelo, a ne nešto drugo? Smatrajući kako su oba Hartmannova plana zapravo »još u predvorju umjetnosti«, ⁵⁶ Focht će na ovo pitanje odgovoriti dodajući im *treći*, smatrajući ga odlučnim za ono umjetničko umjetničkoga djela. Tek je naime *treći* plan *prava* pozadina umjetničkog djela, u njemu »leži ona 'tajna' umjetnosti kao takve«. ⁵⁷ U čemu se ta *tajna* očituje? »Prava pozadina umjetničkog djela«, pojašnjava Focht, »je dakle sam njegov svijet«. ⁵⁸ Taj se svijet »ne oslanja na svijet prikazanih stvari, nego na sveukupnost onih umjetnikovih zahvata koji idu za tim da umjetničko biće ontički učvrste, da ga objektiviraju«. ⁵⁹ *Treći* bi plan otkrivao *da* je riječ o zasebnu svijetu, o nečemu što je smisleno svojim postojanjem. Svijetu kao stanovitu jedinstvu nastalu ni iz čega, *ontički učvršćenu* umjetnikovim zahvatima i okupljenu tako da pretpostavlja i svoju okolinu; takav svijet umjetničkog djela, naime, implicira da nije jedini, da postoje i druga umjetnička djela, drugi svjetovi. *Treći* se plan umjetničkog djela za Fochta najjasnije očituje upravo u glazbi, umjetnosti koja se odvija na stanovitu *nultom stupnju* i stoga je neposrednija od drugih. Ona stoga u njegovoj knjizi postaje modelom za određenje umjetnosti kao takve, a njezina se *neprikazivačka* priroda pojavljuje i kao uzor modernoj likovnoj umjetnosti i književnosti, koje također kreću prema *nultom stupnju* umjetnosti, izlažući u prvome planu samo vlastiti medij, čime se svako djelo ujedno pokazuje i kao zaseban svijet. »Videći da postoje umjetnosti koje uopće ne posjeduju predmetno-prikazivački plan i da time kao muzika postižu maksimalnu neposrednost u prisustvu duha, u novije vrijeme javile su se i među prikazivačkim umjetnostima tendencije da se predmetno-prikazivački plan jednostavno briše.« ⁶⁰ Njihovo je napuštanje predmetno-prikazivačkog plana utoliko i svojevrsna muzikalizacija. No čini se da Focht pritom pretpostavlja kako bi glazba, kao uzor drugim modernim umjetnostima, sama trebala zadržati kategorije *predmetne svijesti* (temu,

⁵⁴ *Ibid.*, 17.

⁵⁵ *Ibid.*, 21.

⁵⁶ *Ibid.*, 20.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, 22.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, 23.

tonalitet, ritam). Jer ako bi ih napustila, postajući modernom, lišila bi se onoga *duhovnog...*

Smatrajući da Hartmannovo određenje umjetničkog djela ostaje u predvorju, da se ovaj filozof u svojoj potrazi za ontološkom razinom umjetničkog djela ne usudi misliti dovoljno dalekosežno uslijed »straha od spekulacija«,⁶¹ Focht iza njegova pozadinskog sloja otkriva onu *pravu* pozadinu, u kojoj se umjetničko djelo pokazuje kao samostalan svijet, kao nešto što jest. Svijet nastao ni iz čega, *ontički učvršćen* umjetnikovim zahvatima. Ali proglasivši ovu »neponovljivost originalnog bića«⁶² *planom*, nečim prisutnim, Focht u isti mah pretpostavlja i da se ona može odrediti kao nešto pozitivno. Umjetničko djelo, da bi bilo umjetničko djelo, ne može, dakle, nastati ni iz čega, nego iz *nečega*; *prava* pozadina nije onaj »bez-dan« (*Ab-Grund*) koji »jest' zasnivanje« (*gründen*), a sam »nema temelja« (*Grund*),⁶³ nego neki *čvrst* temelj; iza »čuda bića«,⁶⁴ pa tako i umjetničkog djela, stoga će Focht otkriti — mogućnosti: »U ontološkim analizama pokušalo se pomaknuti pitanje sa stvarnosti na mogućnosti, tj. utvrditi da bi za stvarnost bila potrebna mogućnost stvarnosti... Od estetike očekujemo da pomogne u rješavanju ovih osnovnih ontoloških pitanja.«⁶⁵ Umjetničko je djelo umjetničko po tome što realizira stanovite mogućnosti, a *duh* koji se otkriva u njegovu trećem sloju njihovo je očitovanje. Treći plan postaje tako nešto poput otkrivenja onoga neprisutnog, koje se smatra pravom zbiljom, naznačenom u unaprijed zadanim mogućnostima. A mogućnosti, premda naizgled ne daju čvrst temelj, nipošto nisu *bez-dan*. Skrivene, nedohvatne, odsutne, no upravo *kao odsutne* ujedno ipak i dostupne, s njima je moguće »računati«.⁶⁶ Ne očituje li se tako upravo u trećem planu umjetničkoga djela, planu koji računa s mogućnostima, stanovita praznina, stanovita odsutnost — kao nostalgija za prisutnošću? Određena na taj način, pozitivnim kriterijima onoga umjetničkoga, pa makar to bili i kriteriji mogućnosti, nije li se Fochtova misao ponovno vratila ishodištu: određenju umjetnosti kao zapalosti višega u niže, onostrano u ovostrano, ideje u zemaljski jad?

⁶¹ *Ibid.*, 20.

⁶² *Ibid.*, 22.

⁶³ Martin HEIDEGGER: *Der Satz vom Grund*, 185.

⁶⁴ Ivan FOCHT: *Moderna umetnost kao ontološki problem*, 9.

⁶⁵ *Ibid.*, 8. Fochtovi akademski spisi, disertacija odnosno habilitacija, kao da su pritom svojevrsna predradnja. Objavljene zajedno, u istoj knjizi, povezuje ih kopula koja daje naslutiti kako je riječ o identičnu zadatku na dva *bojna polja*. Izravnu obračunu s Hegelovim naukom o »odumiranju umjetnosti« tako prethodi pretumačenje, adaptacija modalnih kategorija (kako ih tumači Hartmann): »Umjetnost je u stanju da izrazi onu unutarnju, potencijalnu mogućnost stvari, da ostvari njihov dinamis. Time joj je data velika ontološka misija... Hegelova teza da je 'umjetnost za nas već prošlost' postala je jedno kočenje, jedna smetnja ovim novim pristupima umjetnosti. Izgleda li kao da se danas bavimo utvarama kad se umjetnosti obračamo? I, ko li danas obavlja onaj divan ontološki posao preobraćanja mogućnosti u stvarnost?« (Ivan FOCHT: *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost / Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, Veselin Masleša, Sarajevo 1961, 84).

⁶⁶ »U računanju s nečim i za nešto ono se računato proizvodi za predodžbu, naime u očigledno« (Martin HEIDEGGER: *Der Satz vom Grund*, 168).

Tim kretanjem, osluškivanjem izmjene dvaju tonskih rodova, pa i njezinom pravilnošću, obilježena je i kasnija Fochova potraga za tajnom glazbe. Kada se tako, primjerice, u predgovoru knjige *Savremena estetika muzike* tvrdi da se estetička misao o glazbi odvija samo između dva moguća načina, jednoga koji pretpostavlja da glazba po sebi postoji i drugoga koji smatra kako je glazba uvijek za nas, tada Fochtova *bitka* za prvi način razmišljanja u zagrade prije svega stavlja ono što bi glazbu svodilo na nešto drugo. Focht kao da tu raskrinkava one koji nastupaju kao proroci zavodeći mase na krivi put. Štoviše, već u tonu njihova govora čuje odmak od »atonalne norme«⁶⁷ filozofskog diskursa, govora za koji smatra da je u stanju postići stanovitu neutralnost, nečujnost razlike pojedinih tonova. U odgovarajućim će se poglavljima tako usredotočiti upravo na karakterističan ton autora okupljenih oko drugoga *pola*, osobito na podignut ton Blochova govora. Umjesto takva podignutog tona, koji ujedno i tajnu glazbe postavlja izvan glazbe same, određujući je tek kao osjetilno sijanje *ideje*, potrebna je trijeznost, stavljanje u zagrade svega drugog osim glazbe, kako bi se *glazba po sebi* pokazala kao samostalan svijet, kao nešto što jest.

Ali i sama Fochtova rasprava, uvodeći isprva ton razboritosti, postupno poprima drukčiji ton: osluškujući »indicije koje govore o neljudskoj i nezemaljskoj prirodi i porijeklu muzike«,⁶⁸ filozof će zaključiti kako to *neljudsko* i *nezemaljsko* zapravo jest *nešto* — naime, nešto odsutno. Nedostupno, ali ipak uračunljivo, štoviše podložno zakonu broja. I tako će *glazba po sebi* odjednom poprimiti obličje muzikalnih mogućnosti, one *prave* zbilje na koju glazbena pojava može samo uputiti, kao ukaz, znak, indicija. I to samo određena glazbena pojava, naime ona što uspijeva realizirati muzikalne mogućnosti, mogućnosti koje su za Fochta uvijek povezane s njihovom realizacijom pa stoga o toj realizaciji i ovisne. Utoliko ne treba čuditi da Focht već nakon sredine šezdesetih godina prestaje odgovarati na izazove što ih pred određenje glazbe postavlja ona moderna, proglašavajući, umjesto toga, jednu prisutnu, postojeću glazbu, i to onu klasičnu, ako koristimo njegov izraz (dakle glazbu koja se nije lišila teme, tonaliteta, ritma...), jedinom što je u dosluhu s *pravom* zbiljom, muzikalnim mogućnostima: »Samo u baroku i samo kod Bacha punom odvažnošću glazba se usudila da kroči u nepoznati svijet...«⁶⁹ Kako je drugim vrstama glazbe, pa čak i drugoj klasičnoj glazbi, tajna glazbe nedostupna, i njihov je status umjetnosti nesiguran, gotovo na granici kiča, pa se čitatelj njegovih kasnijih spisa nerijetko pita hoće li filozof napokon otkriti i zadnju kartu — tražeći njihovo uništenje ili barem zabranu. Ton Fochtove estetike glazbe tako postaje nekom vrsti otkrivenja, govorom o nepoznatome, odsutnome, o

⁶⁷ Jacques DERRIDA: *O apokaliptičnome tonu usvojenom u novije vrijeme u filozofiji*, preveo Mario Kopic, Antibarbarus, Zagreb 2009, 15.

⁶⁸ Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike*, 52.

⁶⁹ Ivan FOCHT: *Tajna umjetnosti*, 64. Možda stoga nije slučajno i da se kasniji Focht od moderne književnosti okreće žanrovskoj, *sadržajno* određenoj — naime onoj znanstvenofantastičnoj.

»vječnosti muzike«⁷⁰ u onostranome, o »pramuzici« koja se može »zamisliti kao egzistentna iako se *nikome* ne objavi«.⁷¹ Ostajući pri općenitu imenovanju tih vječnih muzikalnih mogućnosti, u kojima se ipak razaznaje ideja harmonije kao pozitivno odredivih relacija među zvukovima, njihovih *simpatija* i *antipatija*, *ljubavi* i *rata*, Focht kao da istinu hoće reći svima, kao da sve poziva: »Budući da postoji muzika po sebi, i kao takva ne može biti monopol nikakvog stručnjaka, moramo dopustiti i tu mogućnost da se ona u načelu može ukazati (u unutarnjem sluhu) svakome bez razlike, pa prema tome ne smijemo isključiti ni tu teorijsku mogućnost da na nju može naići jedan slušalac čak u čistijem vidu nego muzičar po zvanju i po 'struci'«. ⁷²

No nije li upravo time glazbu ponovno sveo na nešto drugo, na odsutne muzikalne mogućnosti, na muzikalnu *ideju* što se *ukazuje* ili *objavljuje* iz onostranosti? Nije li se upravo tim apokaliptičnim tonom, tonom koji navješćuje razotkrivanje konačne istine o zadnjim stvarima, Fochtov govor o tajni glazbe približio onoj drugoj *mogućnosti* estetike glazbe, protiv koje je krenuo u *boj*? Pa tako i Blochu, čiju misao o glazbi smatra utjelovljenjem suprotne strane, premda se, otkrivajući Blochovu bliskost ezoteričnim učenjima,⁷³ u isto vrijeme i divi njegovu apokaliptičnom govoru. Dugo poglavlje o »filozofiji glazbe« (ne *estetici*...!) u Blochovoj knjizi *Duh utopije* završava, naime, upravo odjeljkom naslovljenim — *Tajna (Das Geheimnis)*. Poput Ivanova Otkrivenja, tu se razotkriva konačna istina o iskonu, »danima iz kojih su nam sačuvane bajke«, ⁷⁴ o početku Povijesti, kada se sve okreće »vidljivu svijetu« u kojem »iščezava svaki idejni dodir s transcendentijom«, ⁷⁵ pa sve do »novog vijeka«, u kojem je »noć« sve mračnija, ali se također javlja i nada u »spas« (*Rettung*), ⁷⁶ s jedne strane posredstvom »magije subjekta« (*Subjektmagie*), ⁷⁷ s druge »pretskazujućim« moćima glazbe. ⁷⁸ »Ali doći će vrijeme kada će ton progovoriti... jer Carstvo (*das Reich*) nije naviješteno mrtvima, nego živima...«⁷⁹ Kada Bloch u glazbi osluškuje predsjaj boljeg svijeta, jer glazba je kadra krenuti »još i preko groba«⁸⁰ objavljujući ono vječno, kao »svjetlo« na »nebu zvijezda stajačica« (*Fixsternhimmel*), ⁸¹ njegove riječi gotovo da je moguće

⁷⁰ Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike*, 63.

⁷¹ *Ibid.*, 86 (isticanje u izvorniku).

⁷² *Ibid.*, 85 i dalje. Tome je tonu, upućenu svima, svojstven poziv, mobilizacija: »Ubrzo će kraj, to je neizbježno — označava ton. Ja to vidim, ja to znam, ja ti to kažem — sada i ti to znaš, *dodi*.« (Jacques DERRIDA: *O apokaliptičnome tonu usvojenom u novije vrijeme u filozofiji*, 46, isticanje DD).

⁷³ Usp. Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike*, 233.

⁷⁴ Ernst BLOCH: *Geist der Utopie*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1980, 202.

⁷⁵ *Ibid.*, 203.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Bloch ovu vidovnjačku moć glazbe postavlja iznad *gledanja*, suprotstavljajući izrazu *Hellsehen* (= vidovnjaštvo) izraz *Hellhören* (= pretskazivanje slušanjem); usp. *Ibid.*, 207.

⁷⁹ *Ibid.*, 207 i dalje.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

prispodobiti i Fochtu, ljubitelju znanstvene fantastike, koji poglavlje o Blochu u svojoj knjizi završava govoreći o glazbi kao sredstvu »teleportacije«. ⁸² Njihove apokaliptičke figure — »stari cilj« (*das alte Ziel*) glazbe i »Adventske noći novoga vijeka« (*Adventsnächte der Neuzeit*), ⁸³ nebo vanjsko i unutrašnje, besmrtnost kozmosa i subjekta — kao da se međusobno izmjenjuju, u nekoj tajnoj povezanosti...

Ali Focht ne ostaje pri podignutom tonu. U stanovitoj pravilnosti, stanovitu ritmu, donekle nalik jambu, gdje nakon kratkog početnog tona obično uslijedi dulji, naglašen, ton njegove misli ponovno će se promijeniti, i tako uvijek iznova. Nakon otkrivanja mogućnosti kao *prave* tajne umjetnosti, uvijek će se iznova pojaviti i pitanje, kratko i suho, *staccato*: »Umjetnost, naime, ima posla s mogućnostima, ona ih ostvaruje. No otkud i same mogućnosti?« ⁸⁴

III.

»Zaboravlja se da je svaka riječ dvokraka: da govori i o svom sadržaju i o ličnosti koja je izriče. Tačnije, riječ govori o ličnosti koja je izriče na taj način što siječe i prekida intenciju ka svom vlastitom predmetu.« ⁸⁵

Ako je Focht o tajni glazbe mislio kao o tajni *glazbe*, ne bi li zadaćom ostalo promisliti i tajnu *tajne*? Je li možda posrijedi neka tajna *njegove* tajne? Podrugljivi ton kojim piše o estetičarima koji ne razumiju tajnu glazbe možda daje naslutiti ponešto i o razlozima zašto je od samog početka nasrtao na Hegelovo određenje umjetnosti, pa i na svako drugo, ukoliko bi u njemu prepoznao prisutnost *kneza tame*. Fochtova zabrinutost za sudbinu umjetnosti možda je bila manje akademska nego što se čini na prvi pogled; kao da je proizašla iz nekih prethodnih iskustava, toliko intenzivnih da su ga izazivala na istraživanje izvora. Nisu li i njegovi akademski spisi, jedan posvećen modalnim kategorijama, drugi Hegelovu nauku o *odumiranju umjetnosti*, zapravo rad na istom projektu, istraživanju izvora i razloga za ono što ga okružuje? ⁸⁶ Nešto od toga može se nazrijeti i u esejima iz knjige *Istina i biće umjetnosti*, napose u onima o književnosti. Poratnih godina, kada su nastajali, naročito je književnost u nas imala odlikovan položaj među umjetnostima, kao ona koja je kadra najjasnije *govoriti*, što je s druge strane značilo i stalan nadzor,

⁸² Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike*, 247. O »teleportaciji« usp. i Ivan FOCHT: *Filozofija prirode, Treći program Radio Beograda*, (1975) 27, 91.

⁸³ Ernst BLOCH: *Geist der Utopie*, 205.

⁸⁴ Ivan FOCHT: *Moderna umetnost kao ontološki problem*, 9.

⁸⁵ Ivan FOCHT: *Istina i biće umjetnosti*, 230.

⁸⁶ Vidi gore bilj. 65.

neprestane rasprave i sumnjičenja u njezinu nikada dovoljno dobru »idejnost«. ⁸⁷ Focht kao da je u tome sudačkom mentalitetu, koji umjetnost prosuđuje na temelju onoga što ona prikazuje ili o čemu govori, prepoznao određenje umjetnosti što ga je formulirao Hegel, kao izvorište zbiljske katastrofe koja ju je zadesila. Jer prosuđivati umjetnost na temelju *ideje* koja iz nje osjetilno sja, poput kakve osobne iskaznice, znači upravo zaboraviti ono umjetničko u njoj, ono po čemu je ona *više* od ideje same. Focht stoga postupa slično: kao što se eseji u kojima Hegela izravno imenuje usredotočuju na pitanje *istine*, osluškujući različite tonove toga pojma, tako i eseji o književnosti interveniraju u tadašnje rasprave nastojeći u njih unijeti ono ne-čuveno, onaj ton što ga Hegelovo određenje umjetnosti prešutno pretpostavlja, ali ga kao takvog nikada ne čuje. Upozorit će tako da se pojam *realizam*, koji je u dotičnim raspravama služio kao kriterij *dobre* umjetnosti, primjerene socijalističkoj sredini, u njima razumije ograničeno, u Hegelovu horizontu. Štoviše, u drugom će eseju izraziti *realizam* i *modernizam*, krilatice onodobnih rasprava o književnosti, u kojima su se pojavljivali kao suprotnosti, nazvati »zlim imenima«, ⁸⁸ pukim etiketama koje potječu izvan umjetničke sfere i priječe uvid u same stvari umjetnosti. Čak će opravdati i tugu u suvremenoj poeziji, proskribiranu u sredini koja je od umjetnosti očekivala tek apologiju najboljeg od svih svjetova...

Hegel tu kao da je ime za *odumiranje umjetnosti* koje nastupa upravo ozbiljenjem njezina određenja kao osjetilnog sijanja ideje; svedena na kategoriju *idejnosti*, umjetnost je tu još samo zato da bi se u njoj prepoznali i tako suprotstavili *mi* i *oni*, *naše* i *njihovo*, *napredno* i *dekadentno*, da bi se jednoznačno odredilo njezino *povijesno mjesto*, da bi oni koji su, dakako, na strani dobra krenuli u konačan obračun sa snagama zla, u apokaliptičku borbu do pobjede, pa makar se ona vodila romanima i kantatama, čak i lirikom. Čim se od nje traži da »preobražava sam život«, ⁸⁹ da ga vodi i oblikuje u *dobrom* smjeru, u službi viših interesa, pa makar posrijedi bio i samo zahtjev da bude komunikativna, sadržajno jednoznačna, ako već ne utilitarna, u Fochtovim očima ona je već na samrtničkom izdisaju. U isto vrijeme Focht zamjećuje i pokušaje da *odumiranje umjetnosti* postane njezinim *unutarnjim* zbivanjem, da ga umjetnost sama pokazuje, *napuštajući* osjetilno sijanje ideje. No znači li to da ga je i sasvim napustila, za volju nekog drugog određenja? Čini se kako Focht odgovora potvrdno na ovo pitanje: modernoj umjetnosti, u kojoj zamjećuje dotično zbivanje, krenut će ususret jednostavno okrećući leđa Hegelu. Ali će tako doći i do ritamske igre u kojoj će jedan od tonova, onaj dulji, naglašeniji, naznačiti upravo *mogućnosti*, kao određenje onoga umjetničkog, završavajući apokaliptički na vječnom *nebu zvijezda stajačica*, kamo se treba vratiti.

⁸⁷ O ovoj i drugim kategorijama književnosti »socijalističkog realizma« usp. Vojislav MATAGA: *Književna kritika i teorija socijalističkog realizma: Neki aspekti hrvatske književne kritike u razdoblju od 1945. do 1952. i njihov odnos prema teoriji socijalističkog realizma*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1987, 139.

⁸⁸ Ivan FOCHT: *Istina i biće umjetnosti*, 176.

⁸⁹ Ivan FOCHT: *Moderna umetnost kao ontološki problem*, 99.

Ovaj se eshatološki ton očituje i u Fochtovu pogledu na glazbu, i to zgusnutije u kraćim spisima negoli u portretima suvremenih estetičara; u knjizi portreta on se tek nazire, budući da se trenutak primordijalnog pada — kada se glazba *po sebi* zaboravlja za volju glazbe *za nas* — ne određuje pobliže, mada se razaznaje da se u srcu tame krije njezin knez koji, poput vampira, upravlja onima čiju je krv prethodno isisao. U predavanju pod naslovom *Filozofija muzike* Focht će datirati trenutak pada, pronalazeći ga već u Grka: »Dosljedno bi bilo ići do kraja do kojeg su zaista i doveli sofisti — a pazite, po sofistima je 'čovjek mjerilo svih stvari' — pa tvrditi ne samo da muzika ne postoji, nego ni sam zvuk. Čim čovjek postane 'mjerilo', stvarno i nema više ničega.«⁹⁰ I tako, »od sofista preko Kanta sve do savremene semiotike«,⁹¹ posvuda je na djelu pad u tamu, što će reći i pad u Povijest, iz koje se moguće izbaviti samo povratkom onome iskonskom, onome što je izvan vremena — tajni glazbe. A u tome povratku, koji započinje redukcijom svega što ne bi bila glazba *po sebi*, ne samo što se otkriva da njezina tajna »nije samo muzička«,⁹² nego i da je *nešto*, nešto udaljeno, teško dostupno, što izmiče pukoj estetiци glazbe; tajnu glazbe, za koju su još znali oni najstariji, zagledani u zvjezdano nebo, »u najnovije vrijeme potvrđuju teorijska fizika i astrofizika«. ⁹³

Je li Focht previdio nešto u Hegelovu određenju umjetnosti? Premda u spomenutu eseju iz knjige *Istina i biće umjetnosti* skreće pažnju na to da se Hegelov pojam umjetnosti »počeo postepeno pripremati već u grčkoj klasičnoj filozofiji«,⁹⁴ odmah će nastaviti dalje i ne pomišljajući da pretpostavka o umjetnosti kao *nečemu prošlom* možda nije tek Hegelova, da se kod njega možda samo eksplicitno pojavljuje. Možda mu se zbog te sklonosti prema doslovnosti i Hegelova *romantička* forma umjetnosti otvorila baš onako kao što bi je razumio i muzikolog — jedna od rijetkih točaka njihova susreta. Čini se da je pritom distanca obostrana: Fochtovim spisima o glazbi, pa i prijevodima, muzikolog bi obično zamjerao terminološku nepreciznost kada su u pitanju glazbenoteorijski pojmovi, pa bi ih, kao *diletantske* pokušaje, uglavnom zanemarivao, kao da stručnjaka ni na što ne obvezuju; s druge strane, čini se da ni filozof nije smatrao potrebnim uputiti se u kompozicijsku, poietičku stranu glazbe. Njegov je pogled tu nekako *s visoka*, upravo nefenomenološki, uz obrazloženje da »muzika po sebi«, do koje mu je jedino stalo, »ne može biti monopol nikakvog stručnjaka«. ⁹⁵ Filozofovoj sklonosti prema doslovnosti kao da odgovara i identična sklonost muzikologa, pa on tako nije ni pomislio da bi mu, primjerice, Fochtova razmišljanja o modernoj umjetnosti, pa i glazbi, koliko god rudimentarna u kompozicijskotehničkim uvidima, koliko god ambivalentna u prosudbi i koliko god nepoznata izvan granica lokalnog jezika,

⁹⁰ Ivan FOCHT: *Filozofija muzike*, 150.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, 147.

⁹³ *Ibid.*, 149.

⁹⁴ Ivan FOCHT: *Istina i biće umjetnosti*, 12.

⁹⁵ Vidi gore bilj. 72.

mogla drukčije, na stanovit način čak afirmativnije, otvoriti pitanje onoga umjetničkog ove umjetnosti od Adorna, koji je o njoj govorio izravnije, uz suvereno vladanje *métierom* i uz autoritet središta iz kojeg dolazi.

Zašto je Fochta moderna umjetnost toliko dirala? Možda joj je htio pružiti ruku, kao umjetničkom biću naročite vrste, egzistencijalno ugroženom u domaćim poratnim prilikama, uslijed heteronomnih kriterija što su se smatrali obaveznima. Nije li on ovu umjetnost ponekad shvaćao upravo kao stanovit oblik nijemosti, a njezinu šutnju kao neku vrst šifre? »Specifična Kafkina usamljenost«⁹⁶ kao da ga je u tome pogledu naročito doticala. Nije li, uostalom, i vlastito nepovjerenje u Hegelovo određenje umjetnosti Focht morao formulirati neizravno, prikriti ga, utišati? Primjerice, kada u knjizi posvećenoj estetici glazbe portretira one za koje smatra da ne razumiju tajnu glazbe, Focht je podrugljiv, sarkastičan. I njegov je ton podignut. Međutim, ne jednako prema svima: primjerice, o Adornu i Blochu govori znatno umivenijim riječima, premda u uvodu knjige sugerira da ovaj drugi utjelovljuje upravo negativan pol estetike glazbe.⁹⁷ Za razliku od njih, formulacije kojima preopisuje misao Susanne Langer oštre su, pretjerane. Nije li u suspregnutu tonu kojim govori o Adornu i Blochu moguće nazrijeti neku vrst mimikrije, pribjegavanje stanovitu taktičkom lukavstvu prilikom iznošenja vlastitih heretičkih pogleda? Ne otkriva li ovdje njegov govor nešto skriveno, ne nazire li se u njemu strah? Naime, u domaćoj sredini, gdje se marksizam smatrao službenom misaonom matricom, ova dvojica ipak su se smatrala marksistima i utoliko bliskima (Bloch čak i »prijateljem«⁹⁸), pa makar i neortodoksnima, možda bliskima upravo zbog toga. Fochtov je ton na tim mjestima prigušen, premda bi se iz cjeline njegove rasprave moglo zaključiti što zapravo misli o njihovoj estetici glazbe. Langer, lišena marksističkog zaštitnog omotača, možda je samo zato morala otprijeti tako žestoku paljbu, od nelagodne trublje na početku⁹⁹ do završnog sarkazma.¹⁰⁰

Fochtovi eseji o Kafki daju naslutiti i drugi razlog za odlikovano mjesto moderne umjetnosti u njegovoj misli. Naime, egzistencijalna ugroženost modernog umjetničkog djela, ugroženost zbog puke okolnosti da jest to što jest, u okolnostima u kojima se od umjetnosti traži da govori, da posredstvom *ideje* poziva, novači (»Dodđi!«), zasnivajući ono zajedničko *mi* za razliku od nekoga *oni*, žudeći za povećanjem vlastite moći njihovim uništenjem, kao da je na stanovit način slična

⁹⁶ *Ibid.*, 165.

⁹⁷ Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike*, 9. Sličan se ton susreće i ranije, primjerice u epizodi o »ontološkom tretmanu umjetnosti« u Marxa, primjereno izdvojenog od svih »značajnijih filozofa poslije Hegela«; usp. Ivan FOCHT: Put k ontologiji umjetnosti, u: Ante MARUŠIĆ (ur.): *Svijet umjetnosti: Marksističke interpretacije*, Školska knjiga, Zagreb 1976, 198 i dalje.

⁹⁸ Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike*, 248.

⁹⁹ »Na veliku su smetnju i štetu muzici bili već i oni simboli koji su nastali izvan njene oblasti. Po Susanne Langer trebalo bi da i sama muzika u vlastitoj kući proizvodi simbole. Još i to« (*Ibid.*, 197).

¹⁰⁰ »Da su tonovi simboli, ostala je samo jedna neosnovana tvrdnja, pokvarena k tome nizom drugih koje bi trebalo da je podupru. S istim pravom i s istom snagom uvjerljivosti mogli bismo tvrditi da tonovi zapravo nisu ništa drugo nego kamuflirane mačke« (*Ibid.*, 212).

egzistencijalnoj ugroženosti Židova u svijetu. U eseju o Kafki, objavljenju izvorno 1955. kao pogovor knjizi Günthera Andersa *Kafka — za i protiv*, što ju je Focht i preveo s njemačkog, na dva je mjesta riječ o egzistencijalnom stanju Židova u svijetu, oba puta na karakterističan način. Komentirajući tako završetak Kafkine pripovijetke *Pred zakonom*, kada se otkriva »suština onog društvenog suda po kojem je neko unaprijed kriv, osuđen na to da bude kriv, po kojem je kriv jednostavno zato jer je onakav kakav jest«,¹⁰¹ Focht će dodati: »Nije li naprimjer, fašistički zakon osuđivao židove samo zbog toga što su ono što jesu.«¹⁰² Štoviše, ovo stanje možda je i općenitije, kao stanoviti *ontološki problem* odnosno »ontološka komplikacija«,¹⁰³ kako Focht sugerira na drugom mjestu, pristajući uz Andersovo razumijevanje smisla Kafkina djela: »Anders je veoma argumentirano dokazao da Kafka nije židovski teolog, kakvim ga mnogi žele učiniti, već da kroz njega progovara egzistencija i položaj Židova u svijetu. Židovi su, naime, bili izopćeni i prognani, unaprijed krivi.«¹⁰⁴ U kasnom Fochtovu eseju o Kafki ova poveznica između židovstva i stranosti kao da je u isti mah i prigušena i pojačana. Naime, izuzme li se citat o razlozima za neuspjeh Mojsijeva puta u Kanaan, o židovstvu se ovdje izravno i ne govori. S druge strane, usporedo s prekoračenjem estetskoga, jer u eseju je naime riječ o Kafkinim »filozofskim pogledima« (»Nas ovdje prije svega interesira samo teorija«,¹⁰⁵ kaže Focht, kao da je ostati u estetskome nešto filozofa nedostojno), i stranost se radikalizira, dosežući razinu nehumanoga: »Kafka nije od ljudske vrste.«¹⁰⁶ Ali ne zazvuči li upravo to pojačanje stranosti židovstva zlokobnim tonom? Nije li ovo izopćenje iz *ljudske vrste* već prefiguracija nekog realnog izopćenja, korak prema realnom uklanjanju onoga koga više ne štite zakoni što vrijeđe za ljude? Ne daje li filozof ovdje nesvjesno, ne sanjajući o posljedicama, placet, opravdanje, osnovu za katastrofu, upravo uzdizanjem stranosti?

No, to nije jedini *tonski rod* u kojemu Focht govori o položaju Židova u svijetu. U već spomenutu poglavlju o Blochu iz knjige o estetici glazbe zastat će na spomen njegovih hermetičnih izvora, uključujući »kabalističko tumačenje znakova«,¹⁰⁷ ne bez pritajena divljenja. U eseju o znanstvenoj fantastici iz knjige *Tajna umjetnosti* ton je, na spomen kabale kao ezoterična nauka o zadnjim tajnama, još više podignut, gotovo apokaliptički, kada se ustvrđuje da »moderna nauka, nanovo, iako drugim

¹⁰¹ Ivan FOCHT: *Istina i biće umjetnosti*, 160.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ »Naš je bitak (*être*) ono što je u pitanju, a ne naše djelovanje ni naš izgled. Mržnja što je Židov izaziva, kao i poteškoća što je nosi, bez obzira prihvaća li se ta poteškoća ili ne, vezana je za tu ontološku komplikaciju« (Vladimir JANKÉLÉVITCH: *Sources: Recueil*, Seuil, Paris 1984, 43).

¹⁰⁴ Ivan FOCHT: *Istina i biće umjetnosti*, 172. Izvornik nije ujednačen u pisanju malog odnosno velikog početnog slova.

¹⁰⁵ Ivan FOCHT: Filozofski pogledi Franca Kafke: Jedan nacrt, *Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba*, (1979) 2, 258.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 253.

¹⁰⁷ Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike*, 233.

putem, otkriva ono što je već kabala znala.¹⁰⁸ Kabalističko učenje o »materiji« i »sili« kao »protustavljenim i krajnjim granicama jednog niza«, što »obrazuju niz međusobno ulančanih harmonija, koje nazivamo zakonima«,¹⁰⁹ susreće se ponovno u slici svijeta što je daje suvremena znanstvena fantastika — jedan od razloga zašto uopće zavrjeđuje pogled filozofa. Nisu li stoga i muzikalne *mogućnosti*, što ih je Focht u svojem apokaliptičnom registru pronašao kao vječnu osnovu glazbe, nešto poput *zakona međusobno ulančanih harmonija*, o kojima govori kabala?¹¹⁰ Uostalom, i sami su kabalisti u glazbi naslutili put prema onome najvišem. Tako je Abraham Abulafia, lualica još prije izгона Židova iz Španjolske, glazbu uspoređivao s vlastitom doktrinom što ju je nazivao *Chochmat ha-Zeruf*, učenjem o kombinacijama slova. Da bi, naime, prebivala u blizini onoga najvišeg, da bi joj se ono neposredno otkrilo, duša kabalista ne smije se vezivati ni za kakvu stvar u svijetu, ni za što stvarno, zorno, osjetilno. Otklanjajući sve iz svijeta, nailazi još samo na ono najapstraktnije, naime na slova, u koja se kabalist mora zadubiti, jer iz njih će mu se, kombinacijama, ukazati ono najviše, apsolutno, neizrecivo, ono što je mogućnost svega i što svemu daje značenje, a što samo, mjereno ljudskom mjerom, nema nikakvo značenje i nikakav sadržaj — ime Božje. »Znaj da je metoda *Zerufa* slična sluhu, jer uho čuje tonove, a tonovi se povezuju već prema vrsti melodije i instrumenta. Tako se povezuju, na primjer, dva različita instrumenta, a kada se povežu tonovi, tada se uho, koje opaža njihovu različitost, zarobi na lijep način. Žice što ih udara desna ili lijeva ruka kreću se, a ušima su ti tonovi slatki. Iz ušiju ton putuje do srca, od srca do slezene, središta osjećaja, i tim užitkom u različitosti melodija nastaje uvijek nova radost. Nemoguće je proizvesti je, pa makar i kombinacijom tonova. A upravo je tako i s kombinacijom slova. Ona udara prvu žicu, sličnu prvom slovu, i otuda prelazi prema jednoj, dvije, tri, četiri ili pet žica, a različiti se udari povezuju. Iz njihovih veza (*Verbindungen*) nastaju motivi i melodije, dospjevajući k srcu. A tajne (*Geheimnisse*) što se u tim vezama izriču, vesele srce, koje tako pozna svog Boga i ispuni se uvijek novom radošću.«¹¹¹ Pronalazeći jedinu radost u povratku onome najvišem, u ponovnu usponu nakon primordijalnog pada, kabalist je tako neprestano u izgnanstvu, stranac u ovome

¹⁰⁸ Ivan FOCHT: *Tajna umjetnosti*, 184. »Kabalisti« se povišenim tonom spominju i u Ivan FOCHT: *Filozofija prirode*, 31, 94 i 107.

¹⁰⁹ Ivan FOCHT: *Tajna umjetnosti*, 185.

¹¹⁰ Izmjena tona u poglavlju o Hanslicku, na mjestu gdje se tumači riječ »zazvuči« (Ivan FOCHT: *Suvremena estetika muzike*, 48), naznačuje tako i zaborav autorova podsmjeha ovakvu stajalištu, redaka što ih je inače preveo sam Focht: »Predstava koju laici (a među njima i osjećajni pisci) gaje o ulozi matematike u muzičkoj kompoziciji neobično je neodređena. Nezadovoljni time što se titraj tonova, razmak intervala, uspostavljanje konsonanci i disonanci može svesti na matematičke odnose, oni su ubjedeni da se i samo lijepo u muzičkom djelu temelji na brojevima. Studij učenja o harmoniji i kontrapunktu tretira se kao jedna vrst Kabale, koja naučava 'izračunavanje' kompozicije.« (Eduard HANSLICK [Hanslik]: *O muzički lijepom*, preveo Ivan Focht, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1977, 104)

¹¹¹ Abraham ABULAFIA: *Gan na'ul*, Ms. München 58, fol. 323b; cit. prema: Gershom SCHOLEM: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1980, 145 i dalje.

hladnom, negostoljubivu svijetu. »Nije kosmos hladan«, stoji potkraj Fochtova eseja o znanstvenoj fantastici, »nego Čovjek. *On* je 'daleko od toga da pruži ruku'. Zato naučna fantastika tuguje nad njegovom samoćom.«¹¹² Naposljetku, nije li ta samoća, nalik onoj što ju je u poratno vrijeme Focht pronašao u Kafke, i njegova vlastita? Samoća osobe koja je iskusila ljudsku okrutnost, višestruku, zbog puke okolnosti da jest to što jest,¹¹³ okrećući se stoga vječnom *nebu zvijezda stajačica* i skupljajući njihove iskre u ovoj dolini suza? Oni koji su ga upoznali, kojima se otvorio, pronalazili su da je »njegova vjera u umjetničko djelo kao u 'stvarnost o sebi' u osnovi... bila potaknuta željom da se izmakne istorijskom, da se od dnevnog uzmakne u svijet Ideja, u savršeni svijet oblika u kome je umjetnost ključni dokaz njegovog postojanja.«¹¹⁴

Je li *to* tajna tajne? Ili tek trompeta koja najavljuje otvaranje zadnjeg pečata?

IV.

»Bruj raspršen, tišina suvracena,
u tisuću se šumova sve mijenja,
odlazi, stiže: čudna približenja
beskraj naplavljena.«¹¹⁵

Fochtova knjiga *Savremena estetika muzike* okuplja se oko dva pola: prvi obuhvaća portrete od Hanslicka do Ingardena, drugi one od Langer do Blocha, uz interpolaciju što je čine pitanje i odgovor, Dahlhaus i Stravinski. No kako razumjeti mjesto što ga zauzimaju Jankélévitch i Liess? Portreti ove dvojice, pisani prigodno i prethodno objavljeni drugdje, kao uostalom i drugi okupljeni u knjizi, odnose se na njihove radove publicirane u novije vrijeme, šezdesetih i sedamdesetih godina, pa je utoliko razumljivo i njihovo mjesto na začelju Fochtova pregleda estetike glazbe. Ipak, ovo mjesto nije samo posljedica kronološkog reda: obojica se u Fochtovim očima izdvajaju i svojom orijentacijom, što je sam naziva »antiestetikom«. ¹¹⁶ Čineći tako u knjizi neku vrst *code*, ova dva poglavlja ne samo što se odvajaju od polova, nego na stanovit način i od čitava prethodnog sadržaja.

¹¹² Ivan FOCHT: *Tajna umjetnosti*, 218.

¹¹³ »Jedne večeri mi je ispričao šta se desilo sa njegovom porodicom — ocem, majkom i bratom — u nacističkom zatvoru: Ustaše su ih ispeglali na njegove oči. On se spasio skočivši kroz prozor. Pobjegao je u partizane, a tamo ga ovi htjedoše streljati zbog njegovog njemačkog prezimena« (Predrag FINCI: *Sarajevski zapisi*, Buybook, Sarajevo 2004, 167).

¹¹⁴ *Ibid.*, 168.

¹¹⁵ Rainer Maria RILKE: *Gong*, prevela Željka Čorak, u: Rainer Maria RILKE: *Arhajski torzo*, izabrao i priredio Ante Stamać, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1979, 281.

¹¹⁶ Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike*, 253.

U kakvu su odnosu prema onome što im prethodi? Što je za Fochta *antiestetika* glazbe? Možda ga je, primjerice, Jankélévitcheva knjiga *Glazba i neizrecivo* podsjetila na vlastito nezadovoljstvo estetikom, na neprestane *okršaje* što su se očitovali i u prijetnjama poniženjem, da bi samu oznaku ipak zadržao, uz uvjet da estetika naide sebe samu. Naime, i Jankélévitch, pokušavajući proniknuti u tajnu glazbe, ponajprije stavlja u zagrade sve što bi glazbu svodilo na nešto drugo. Focht s neskrivenim zadovoljstvom rekonstruira njegovo razotkrivanje »zabluda« i »predrasuda«¹¹⁷ o glazbi, njegovo opovrgavanje gledišta da je glazba tek osjetilno sijanje ideje, bez obzira podrazumijeva li se time njezina pretpostavljena jezična priroda, mogućnost izražavanja odnosno odražavanja nečega, ili pak sposobnost spoznaje neke istine. Ni stanovite nedosljednosti što ih Focht pronalazi u Jankélévitcha, napose u jezičnim formulacijama, ne uspijevaju znatnije poremetiti odobravajući ton njegova portreta. Sve do točke kada Focht u Jankélévitchevoj misli zamijeti stanovitu prazninu, odsutnost. Francuskom filozofu, naime, nešto nedostaje: »Nastojeci tako s pravom da odstrani ono Drugo iz fokusa razmišljanja, Jankelevič nije u stanju da otkrije ležište onog Prvog, same muzike.«¹¹⁸ *Antiestetika* glazbe je tako estetika s manjkom, koja može samo otklanjati zablude o glazbi, ali ne i imenovati što glazba jest. Doduše, Focht ne previda da Jankélévitch pretpostavlja stanovito određenje glazbe, čak više njih, jer glazba je za njega »čarolija«¹¹⁹ ili pak »igra«,¹²⁰ no čini se da nijedno od tih određenja nije dovoljno: »Već i samim time što se muzika definira kao čarolija izbjegnut je odgovor na pitanje što ona jest.«¹²¹ Ili: »Time je problem samo pomaknut, odnosno rješenje je odgođeno... Prihvatajući i ovu igru kao činjenicu, kao što smo prihvatili i čaroliju, ne možemo ipak da se ne zapitamo u čemu se ona sastoji. Svaka igra ima svoja pravila, ali za muzičku igru Jankelevič nam pravila ne spominje.«¹²² Kao da je sumnjiva već proliferacija tih određenja, okolnost da ih je više, premda i samo Jankélévitchevo pisanje, zapaža Focht, u kojemu neprestano naviru nove poveznice, preosvjetljujući glazbu uvijek iznova, uprizoruje antinomije do kojih dolazi želimo li odrediti njezinu tajnu. Focht naposljetku zastaje uz olakšanje, jer Jankélévitch ipak pretpostavlja da je glazba »samostalno biće«,¹²³ mada mu se ni to ne čini dovoljnim: »izbacujući sve 'Drugog' iz muzike«, francuski je filozof naišao tek na »goli ontički odnos« i stoga u konačnici ostao »agnosticist«.¹²⁴

Ali zar *goli ontički odnos* nije upravo ono što se Fochtu od samoga početka pokazivalo u njegovim nastojanjima da u zagrade stavi sve što bi glazbu svodilo

¹¹⁷ *Ibid.*, 257.

¹¹⁸ *Ibid.*, 271.

¹¹⁹ *Ibid.*, 265. U izvorniku je *charme*; usp. Vladimir JANKÉLÉVITCH: *La musique et l'Ineffable*, Seuil, Paris 1983, 6.

¹²⁰ Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike*, 269.

¹²¹ *Ibid.*, 265.

¹²² *Ibid.*, 270.

¹²³ *Ibid.*, 271.

¹²⁴ *Ibid.*, 275.

na nešto drugo, sve što bi joj propisivalo da treba biti samo ovakva ili onakva, da bi uistinu bila glazbom? »Budući da ništa nije po sebi muzikalno«, prokomentirat će Jankélévitchevu tvrdnju što je prethodno citira, »tada jasno sve može biti muzikalno; bezbroj slučajnih sticaja okolnosti može čarobnim štapićem dočarati čaroliju, ali, što iz gornjega slijedi, budući da je muzika čarolija, a čarolija nastaje slučajno, i sveukupna muzika nastaje slučajno: nikakvo umijeće, nikakvi zakoni, načela, znanje, nikakav objektivni, ni idealni ni realni uvjet ne tvori muziku, nego blagorodna slučajnost«. ¹²⁵ Premda Jankélévitch ne tvrdi nužno ono što mu se pripisuje i izrijeком napominje da sve može postati muzikalno s obzirom na pojedinačan slučaj, na pojedinačne »okolnosti«, Fochtov je ton već podignut, portretirani filozof proglašava se *agnostikom*, onim koji nije u stanju izreći *pravu* riječ, riječ onkraj svih riječi. Tako će Jankélévitch (inače autor jedne *Prve filozofije*, koja čak završava usporedbom filozofije s glazbom ¹²⁶) dobiti i poduku o tome što je — metafizika, odnosno specifičnije: metafizika glazbe. »Tako se na kraju događa da Jankelevič pred nas iznosi i jedno tumačenje metafizike koje se jednostavno ne slaže s činjenicama. On unošenje simbolike, znakova, metafora i asocijacija u fenomen muzike pripisuje metafizičarima, dok su taj posao obavljali oduvijek upravo njihovi protivnici, pozitivisti-semantičari, pa i hermeneutičari u najširem smislu te riječi. Iz istog razloga Jankelevič nije mogao shvatiti da metafizičari i fizičari mogu ići ruku pod ruku, zajedno se suprotstavljajući lingvisticistima. Jer metafizika muzike nije u traženju nekih *značenja iza muzike*, nego modaliteta *prije* povijesne muzike.« ¹²⁷ Za Fochta je, dakako, riječ o zaraćenim stranama (*protivnici* koji se *suprotstavljaju...*), o boju u kojem će se pokazati da su samo *metafizičari* — doduše zajedno s *fizičarima* — u posjedu pravog znanja o tajni glazbe; dojam sektaštva na drugoj je strani pojačan nabranjem množine struja (*pozitivisti-semantičari, hermeneutičari, lingvisticisti...*), kao da nije riječ o doista ozbiljnu protivniku. Samo što to suprotstavljanje Jankélévitch ne vidi. Ali što ako je i sama riječ *metafizika*, kako je Focht ovdje koristi, tek jedno od *zlih imena* o kojima je i sam svojedobno pisao, pukih etiketa koje onomu tko se njima služi priječe da same stvari vidi i drukčije? Pa tako možda uoči i podudarnost, štoviše tajnovitu izmjenljivost onoga najvišeg i onoga najnižeg, vlastite *metafizike* i protivničke *antimetafizike*, potrage za onostranim mogućnostima glazbe i pokušaja da se značenja glazbe dokuče onkraj glazbe same, onoga što bi joj ovako ili onako propisivalo kakva treba biti, kada već jest.

Ipak, u toj doslovnosti Focht kao da je zaboravio i Jankélévitcha čitati točno; kao da ga je začarala sugestivnost njegova pisanja, njegovo neprestano meandriranje, izmicanje. Naime, Jankélévitch se već na početku knjige pita: »Je li

¹²⁵ *Ibid.*, 269.

¹²⁶ Usp. Vladimir JANKÉLÉVITCH: *Philosophie première: Introduction à une philosophie du «presque»*, Presses Universitaires de France, Paris 1953, 265.

¹²⁷ Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike*, 274.

čarolija, što je glazba čini, obmana ili načelo mudrosti?«¹²⁸ Pitanje je postavljeno kao alternativa (obmana *ili* načelo mudrosti...), no možda je još važnije da Focht u njemu čuje zabrinjavajući prizvuk, smatrajući da Jankélévitch zapravo ostaje »kod muzičkog dejstva i efekta«,¹²⁹ u horizontu subjekta koji ne mari za glazbu kao takvu, nego je o njoj kadar razmišljati samo kao o nečemu sebi predmetnutom, što treba proizvesti određen učinak prema kojemu se i određuje njegova egzistencija. Doduše, Jankélévitchovo pitanje možda daje naslutiti i drukčiju ugođenost, u nekom drugom tonskom rodu. Nazivajući na drugome mjestu čaroliju glazbe njezinim »misterijem« (*mystère*),¹³⁰ koji nije svediv na njezinu »materijalnu tajnu« (*secret matériel*),¹³¹ Jankélévitch je uspoređuje s »polusjenom« (*pénombre*) i govori o »stanovitoj mješavini svjetlosti i misterija« (*mystère*).¹³² Je li glazba kao čarolija, prema tome, *istodobno* obmana i načelo mudrosti? Ono što se *istodobno* otkriva i skriva, ono što se otkrivajući skriva? Kao *mješavina* svjetlosti i misterija, ona kao da egzistirajući nešto skriva: da sam bitak glazbe nije isto što i bitak *nekakve* glazbe.

Jankélévitcheva neprestana meandriranja, uvijek nova preosvjetljenja glazbe kao čarolije, kao da tako daju naslutiti i njezino zatamnjenje, *polusjenu* u kojoj prebiva. Možda stoga nije slučajno da se Focht u portretu Jankélévitcha kao estetičara glazbe, nazivajući ga, u Hegelovu duhu, *antiestetičarem* i *agnostikom*, kao da mu nešto bitno manjka, uopće ne osvrće na posljednji dio njegove knjige, svojevrsnu *codu*, u kojoj se, kao sjena glazbe, otkriva — tišina. Tišina i kao odsutnost i kao prisutnost. Meandrirajući, Jankélévitch ondje najprije evocira »stanovitu eshatologiju«,¹³³ za koju se glazba i tišina međusobno isključuju, poput života i smrti, prolaznosti i vječnosti. Kao puna prisutnost, glazba se ovdje »ističe na pozadini tišine, i ona tu tišinu treba kao što život treba smrt i kao što misao... treba nebitak (*non-être*). Život, posve nalik umjetničkom djelu, jest pokrenuta (*animée*) i ograničena tvorba koja se ocrtava u beskrajnu smrti; a glazba, posve nalik životu, melodična je tvorba, očaravajuće trajanje, posve efemerna pustolovina, kratak susret koji se izdvaja između početka i kraja u beskrajnu nebitka (*non-être*).«¹³⁴ U ovoj eshatologiji glazbe tišina se pojavljuje kao njezina »alfa i omega«,¹³⁵ ono što joj prethodi i što slijedi nakon njezina iščeznuća, ali joj je u svakom slučaju suprotstavljeno. No tišina i glazba mogu se međusobno isključivati i na obratan način: dok je eshatologija prepoznavala zvuk »kao otok u oceanu, oazu ili zatvoreni vrt u pustinji« tišine, za misao što je Jankélévitch naziva »empirijskom« tišina se nadaje kao »diskontinuirana 'pauza' u neprekinutu kontinuitetu brujanja« (*bruitage*).¹³⁶

¹²⁸ Vladimir JANKÉLÉVITCH: *La musique et l'Ineffable*, 6.

¹²⁹ Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike*, 268.

¹³⁰ Vladimir JANKÉLÉVITCH: *La musique et l'Ineffable*, 138.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*, 139.

¹³³ *Ibid.*, 161.

¹³⁴ *Ibid.*, 163 i dalje.

¹³⁵ *Ibid.*, 164.

¹³⁶ *Ibid.*, 166.

Kao što se nije osvrnuo na ove Jankélévitcheve retke iz knjige koju inače tako detaljno predstavlja, Focht tišini nije posvetio nijedan vlastiti spis, čak ni poglavlje. Je li mu se učinila nevrijednom spomena, nedostojnom filozofove pažnje? Na ovo bi možda upućivalo mjesto iz njegove knjige o modernoj umjetnosti. Dajući naime esteticu zadaću ontologije umjetnosti, Focht joj obećava »najdublje ontološke zahvate«, spominje »šansu koja se otvara samo njoj«, jer »upravo je umjetnost ona čvrsta točka koju je metafizika uzalud tražila kroz čitavu svoju historiju: ona je stavljena pred ništa i svojim primjerom takoreći ad oculos pokazuje kako nastaje nešto.«¹³⁷ No, napominjući kako »na području umjetnosti ništa i nešto predstavljaju unekoliko različite pojmove nego u logici«, Focht kao da će esteticu, pa makar se preinačila u ontologiju umjetnosti, odmah sugerirati da se njezini *ontološki zahvati* ne moraju odvijati baš toliko *duboko*. Jer u umjetnosti »ništa nije jedno prazno ništa, nije naprosto ono što ne postoji, nego ono što smisaono ne postoji, što nije oplemenjeno ljudskim duhom. Svakodnevnim besmislenim slučajevima, taj roj priglupih činjenica što nas prati i oblijeće pri svakom koraku, u estetskom pogledu je takođe — ništa. A nešto je samo ono što je ljudski suvislo i duhovno vrijedno.«¹³⁸ Kao da su na ovome tragu i rijetka mjesta Fochtovih spisa gdje tišina i njezin odnos prema glazbi ipak dolaze do riječi. »Tonovi osvajaju upravo tišinom koja iza njih slijedi«, stoji tako u jednom od eseja o glazbi iz prve Fochtove knjige, »odnosno moć tonova pretpostavlja izvjesnu pauzu, ma koliko ona kratka bila, u kojoj će slušaočev sluh stići da ponovi otsvirani motiv.«¹³⁹ Poput zatvorena vrta u kojemu se moguće sabrati, u sebi ponoviti ono prethodno i skupiti snagu za pokret što slijedi, tišina je za Fochta *nešto*, nešto glazbenome tonu suprotstavljeno, što ostaje uvijek o njemu ovisno. Tišina je odsutnost tona, *pauza* u njegovoj službi kako bi povećao vlastitu moć u stremljenju vječnosti. »Zato tonovi nisu kratkog vijeka«, nastavlja Focht. »Njihovo je fizičko trajanje, istina, kratko, ali doba njihovog mentalnog trajanja produžava se u beskonačnost.«¹⁴⁰ Uostalom, kada se kao filozof eksplicitno našao pred pitanjem konačnosti, smrti, pitanjem kojemu se Jankélévitcheva misao inače uvijek iznova vraćala, Focht je radije okrenuo glavu. Možda najizravnije u eseju s kraja sedamdesetih godina naslovljenu *Smrt i beskonačnost*, svojevrsnoj glosi uz vlastiti prijevod jedne Rilkeove pjesme. Opravdavajući se da je u vlastitu radu riječ tek o »pokušaju da se otkriju uzroci naše totalne bespomoćnosti pred licem ovog fundamentalnog pitanja« po kojem se, inače, »čovjek ne razlikuje od životnje«, osim »što postavlja to pitanje«,¹⁴¹ Focht će u nastavku upravo izbjeći odgovoriti na nj, kao da je smrt tek nešto izvedeno, nešto suprotstavljeno životu, neka vrst prepreke što je valja nadići, kao da bi stati na stranu smrti značilo nekako izdati

¹³⁷ Ivan FOCHT: *Moderna umetnost kao ontološki problem*, 7.

¹³⁸ *Ibid.* Za kasnijeg Fochta ovo vrijedi i općenitije, ne samo u umjetnosti; usp. Ivan FOCHT: *Filozofija prirode*, 61.

¹³⁹ Ivan FOCHT: *Istina i biće umjetnosti*, 269.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Ivan FOCHT: *Smrt i beskonačnost*, *Polja*, 24 (1978) 236, 31.

život. »Jer sva kultura i nije drugo nego nastojanje da se konačnost smrti prevazide« pa stoga i »ne treba posebno isticati da i filosofiju nosi ista ta žudnja za zaustavljanjem i nadilaženjem konačnoga«. ¹⁴² Nisu li utoliko i razmišljanja o beskonačnim genetskim replikacijama, prijenosu svijesti nakon smrti i njezinoj pojavi u »generički drugačijim modusima«, ¹⁴³ uopće fulminantan ton kojim završava Fochtov esej, podsjećajući na onaj o znanstvenoj fantastici iz zbirke *Tajna umjetnosti*, samo ispunjenje vlastite filozofske žudnje?

Ali što ako tišina nije ni manjak ni višak, ni prisutnost ni odsutnost? Ako uopće nije *nešto*? Možda na to misli Jankélévitch kada u nastavku govori o tome da »tišina ima razlikovne osobine«. ¹⁴⁴ Dok je, kao prisutnost ili kao odsutnost, tišina *nešto*, nešto suprotstavljeno glazbi, što je međutim još uvijek u njezinoj službi, o čemu se uvijek može razmišljati samo polazeći od neke postojeće ili barem moguće glazbe, ovdje je tišina tek osjenjenost koja se uspostavlja samim pojavljivanjem glazbe, njezinim izlaskom na svjetlo. Osjenjenost koja obilježava svaku glazbu, ovu i onu, klasičnu i modernu, zbiljsku i moguću, svaki njezin trenutak, svaku zvukovnu relaciju, ljubavnu ili ratnu, svaki njezin zvuk, čak i tišinu čujnu kao *eshaton* ili pak kao zatvoren vrt u kojemu je moguće predahnuti. Jankélévitch stoga i može reći da je »i sama glazba neka vrst tišine«, ¹⁴⁵ uvijek u *polusjeni*, obilježena onim što se skriva, što se skriva čak i kada se to skriveno doslovce želi pokazati, primjerice, nekom *tihom* glazbom, ispunjenom tek rijetkim zvukovima, neznatnim, jedva zamjetnim drhtajima što stižu i odlaze. Jer i rijetki zvukovi te tihe glazbe, kao i ono što se mijenja u *tisuću šumova*, o kojima govori pjesnik, stižu i odlaze, osjenjeni čim su se uopće pojavili. Je li *to* tajna glazbe što ju je Focht neprestance tražio? Tajna koja ne prebiva ni na kakvu skrovitu mjestu, koja nije šifrirana na *nebu zvijezda stajačica* niti se nadaje iz znakova u koje može proniknuti samo kabalist. Tajna koja uopće ne otkriva *nešto*, koja uopće ništa i ne *otkriva*, ništa što bi se moglo kao takvo pokazati, na čemu bi se mogao zasnovati neki tajni, hermetični nauk. Unatoč upozorenjima što ih je upućivao drugima, kako »ne smijemo požuriti« ¹⁴⁶ pri otkrivanju onoga tajnovitog, nisu li same Fochtove potrage za tajnom glazbe završavale prebrzo? Toliko brzo da ne bi ni primijetio što se događa, ponavljajući podignutim tonom, u pravilnu ritmu, nerijetko i uz filozofski podignut prst, upravo ono protiv čega je istupao. »Ipak mi jednom reče da je u svojim knjigama napisao ono što je zaista mislio, ne utajujući ništa ni sebi ni drugima,« ¹⁴⁷ bilježi svjedok, jedan od njegovih rijetkih izravnih učenika. Pa ipak, možda je upravo tim zapisom svega što je mislio, zatvaranjem posljednje stranice, nešto zatajio. Naime, nakon što je napisao sve što je o njoj

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, 33.

¹⁴⁴ Vladimir JANKÉLÉVITCH: *La musique et l'Ineffable*, 169.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 172.

¹⁴⁶ Ivan FOCHT: *Filozofija prirode*, 89.

¹⁴⁷ Predrag FINCI: *Sarajevski zapisi*, 168.

uistinu mislio, Focht je u kasnijim godinama prestao pisati o glazbi, umjetnosti uopće. O čemu bi, uostalom, više i mogao pisati, nakon što je u tajnu glazbe već proniknuo? Umjesto toga ozbiljno se posvetio studiju gljiva i napisao o njima tri opsežne knjige i veći broj kraćih radova.

Zašto baš o gljivama? Sam Focht u jednom je javno objavljenu pismu pojasnio kako taj izbor nije tek plod osobnih sklonosti, nego »objektivne«¹⁴⁸ povezanosti između prirode i umjetnosti, napose gljiva i glazbe. Naime, umjetničko djelo »ponaša se kao živi organizam«, ono »posjeduje... mnoge odlike koje jesu manifestacije života: autonomija, samostalnost bića, jedinstvo u mnoštvu, funkcionalna ovisnost svih dijelova od cjeline, biološki efekt, moć... da fiziološki djeluje i uzdiže vitalni status, pa čak i liječi (muzikomedicina), autohtonost, pa čak i autotrofija, 'ranjivost' djela koje slijedi čim se iz njega nastoje isjeći fragmenti«.¹⁴⁹ Ali umjetničko djelo ne samo da je *kao* živi organizam, ne samo da se čini *kao da* je priroda, a da to u isti mah nije, nego ono za Fochta i *jest* priroda. »Uočivši da su gornje odlike umjetničkog djela zastupljene i u najrazličitijim oblicima života«, nastavlja Focht, »shvatio sam da se bez pomoći biologije neće riješiti ni estetički problem, odnosno da ni tajna umjetnosti neće biti odgonetnuta dok se ne odgonetne tajna života.«¹⁵⁰ Nisu li tako i ovdje, u samome prijelazu iz filozofije umjetnosti u mikologiju (sam Focht ga naziva »skokom«¹⁵¹), zamjetna upravo ona dva tona što se ritmično izmjenjuju i u Fochtovim razmišljanjima o umjetnosti? Nije li i pogled na umjetnost *kao da* je priroda tek kratak trenutak nakon kojeg slijedi naglašeniji, dulji ton, kada umjetnost i prirodu više nije moguće razlikovati i kada se točka njihove indiferencije otkriva u *nečemu*, naime *životu*, čijoj je tajni inače posvećen središnji dio Fochtova spisa *Filozofija prirode*, s jedne strane komplementa njegovih spisa o filozofiji umjetnosti, a s druge njihova apokaliptičnog zatvaranja? Je li stoga slučajno da se i Fochtovo otkrivanje tajne života ritamski kreće između otklanjanja svega što bi život svodilo na nešto drugo, rodno mjesto čega je Hegelova »zabluda suponiranja objektivne zakonitosti«¹⁵² prirodi, te, s druge strane, određenja tajne života kao stanovita *élan vital*, »neodoljive ekspanzije«, »slijepa prinude«, »mutne i neodređene upornosti«,¹⁵³ vječne i besmrtno supstancije života? I je li stoga slučajno da i Fochtovi radovi o gljivama otkrivaju tri »stadija« u »poznavanju gljiva«,¹⁵⁴ neobično podsjećajući na otkrivanje planova umjetničkog djela? Pa tako i njihovo srce, njihovo otkrivanje

¹⁴⁸ Ivan FOCHT: Glazba i gljive padoše nam s neba, 195.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 196.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*, 195.

¹⁵² Ivan FOCHT: *Filozofija prirode*, 83.

¹⁵³ *Ibid.*, 102 i dalje.

¹⁵⁴ Ivan FOCHT: *ključ za gljive: Ilustrirani uvod u gljivarstvo*, Naprijed, Zagreb 1986, 7. Dok se prvi, »gljivarenje«, usredotočuje na pitanje »Da li je ova gljiva jestiva?«, a drugi, »gljivarstvo«, odgovara na pitanje »Koja je ovo gljiva?«, treći je stadij, »gljivoznanstvo«, u potrazi za odgovorom na pitanje »Što je to uopće gljiva?«.

tajne, ritmično otkucava dva tona, neprestano ih izmjenjujući: onaj naglašeniji, dulji, što ga čini »ključ« pomoću kojega se »ograničava područje unutar kojega se zagonetka može odgonetnuti«,¹⁵⁵ odgovarajući u konačnici na pitanje *Koja je ovo gljiva?*; i drugi, kraći, koji ga uvijek iznova prekida, odzvanjajući u riječima poput: »Iza svih taksonomija ostaje gljiva kao tajna...«¹⁵⁶

Nisu li utoliko gljive poput glazbe? Jer i gljive su stranci u ovome svijetu (nalikujući u tome i Kafki...), one su »toliko različite od svih ostalih životnih kristalizacija, da se moraju doživjeti kao nekakva pretpotopna, ako ne i nezemaljska bića«. ¹⁵⁷ Budući da potječu »s neba«¹⁵⁸ i čuvaju iskre koje nisu od ovoga svijeta, gljive i glazba u Fochtovoj će ga apokaliptičkoj viziji jedine i nadživjeti. Nakon nuklearnog uništenja svijeta »preostat će gljive kao jedini gospodari na zemlji. Gljive i glazba, koju sada više nitko neće moći prepisivati iz brojeva utisnutih u svemir i nikome sprovoditi do uha. Ta glazba postat će... ponovo nečujna. Da capo, kao i na početku.«¹⁵⁹ Ali gljive možda otkrivaju i ono što glazba nije bila kadra. One, naime, skreću filozofov pogled i na ono najbliže, od čega je okretao glavu. »Teškoće spoznavanja na svim razinama i u svim područjima«, napominje Focht u jednoj od svojih mikoloških studija, »uzrokovane su upravo tom očitom činjenicom da upravo ono što je najbitnije ostaje ujedno i najskrivenije našoj svijesti.«¹⁶⁰ Pa će tako potaknuti i filozofovo uho da se otvori drukčije, zapažajući i ono što mu se nije otkrivalo u glazbi: »Kad jednog jutra rane jeseni, duboko u jelovoj šumi, ništa ne želeći i ne misleći, opušteni na panju i predati opojnom mirisu iglica i zemlje i mahovine, prožetom sitnim zujem mirijada kukaca... — kad u tom času pogledamo na vratak zapaljenih strijelica sunca... — tad, tad nas iz sveg toga i pored svega prelije val jednog neizrazivog zračenja zajedno sa žalošću što se ta igra trenutka i mjesta i prelijeva nikad više neće ponoviti...«¹⁶¹ I kao da je u tim šetnjama, kada se ništa ne želi i ni na što ne misli, zabljesnulo upravo ono najbliže, preko kojega je filozof neprestano prelazio, okrećući glavu. Kao da se tek u *raskoraku* između neizrecive prisutnosti glazbenih djela i osjenjenosti šumskih puteljaka i krčevina nehotice pokazala tajna glazbe što ju je neprestano tražio. Tajna koja uopće ne otkriva *nešto* što bi se moglo otkriti. Ne odzvanja li ona stoga, naposljetku, i iz samoga srca, iz Fochtova određenja glazbe kao »umjetničke tvorevine« koja »ponavlja u malome različite poretke koji vladaju u makrokozmosu«?¹⁶² Ne ostaje li sve kako jest, ali posve drukčije?

Odlazi, stiže... Stiže, odlazi...

¹⁵⁵ *Ibid.*, 47.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 18.

¹⁵⁷ Ivan FOCHT: Glazba i gljive padoše nam s neba, 198.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 201.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Ivan FOCHT: *Ključ za gljive*, 16.

¹⁶¹ Ivan FOCHT: *Gljive Jugoslavije: I. 250 najrasprostranjenije jestive i sve otrovne*, Nolit, Beograd 1979, 13.

¹⁶² Ivan FOCHT: La notion pythagoricienne de la musique, 170.

BIBLIOGRAFIJA

- BENSE, Max: *Aesthetica: Metaphysische Beobachtungen am Schönen*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1954.
- BLOCH, Ernst: *Geist der Utopie*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1980.
- DERRIDA, Jacques: *O apokaliptičnome tonu usvojenom u novije vrijeme u filozofiji*, preveo Mario Kopic, Antibarbarus, Zagreb 2009.
- FINCI, Predrag: *Sarajevski zapisi*, Buybook, Sarajevo 2004.
- FOCHT, Ivan: *Istina i biće umjetnosti*, Svjetlost, Sarajevo 1959.
- FOCHT, Ivan: *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost | Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, Veselin Masleša, Sarajevo 1961.
- FOCHT, Ivan: *Moderna umetnost kao ontološki problem*, Institut društvenih nauka, Beograd 1965.
- FOCHT, Ivan: La notion pythagoricienne de la musique: Contribution à sa détermination, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 3 (1972) 2, 161-172.
- FOCHT, Ivan: *Uvod u estetiku*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo 1972.
- FOCHT, Ivan: Filozofija prirode, *Treći program Radio Beograda*, (1975) 27, 29-112.
- FOCHT, Ivan: *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb 1976.
- FOCHT, Ivan: Put k ontologiji umjetnosti, u: Ante MARUŠIĆ (ur.): *Svijet umjetnosti: Marksističke interpretacije*, Školska knjiga, Zagreb 1976, 195-212.
- FOCHT, Ivan: Filozofija muzike, u: Dobroslav SMILJANIĆ (ur.): *Filozofija umetnosti*, Kolarčev narodni univerzitet, Beograd 1978, 145-155.
- FOCHT, Ivan: Smrt i beskonačnost, *Polja*, 24 (1978) 236, 31-33.
- FOCHT, Ivan: *Gljive Jugoslavije: I. 250 najrasprostranjenije jestive i sve otrovne*, Nolit, Beograd 1979.
- FOCHT, Ivan: Filozofski pogledi Franca Kafke: Jedan nacrt, *Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba*, (1979) 2, 251-259.
- FOCHT, Ivan: *Savremena estetika muzike: Petnaest teorijskih portreta*, Nolit, Beograd 1980.
- FOCHT, Ivan: Glazba i gljive padoše nam s neba, *Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba*, (1981) 6, 195-201.
- FOCHT, Ivan: *Cljuč za gljive: Ilustrirani uvod u gljivoarstvo*, Naprijed, Zagreb 1986.
- FOCHT, Ivan: *Naši organji (Porodica organjevki — Boletaceae)*, Nakladni zavod Znanje, Zagreb 1987.
- HANSLICK [Hanslik], Eduard: *O muzički lijepom*, preveo Ivan Focht, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1977.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*, sv. 1, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1970.
- HEIDEGGER, Martin: *Der Satz vom Grund*, Neske, Pfullingen 1978.
- HEIDEGGER, Martin: *Aus der Erfahrung des Denkens*, Vittorio Klostermann, Frankfurt/M. 2002.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *Philosophie première: Introduction à une philosophie du »presque«*, Presses Universitaires de France, Paris 1953.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *La musique et l'Ineffable*, Seuil, Paris 1983.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *Sources: Recueil*, Seuil, Paris 1984.
- MATAGA, Vojislav: *Književna kritika i teorija socijalističkog realizma: Neki aspekti hrvatske književne kritike u razdoblju od 1945. do 1952. i njihov odnos prema teoriji socijalističkog realizma*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1987.

- RILKE, Rainer Maria: *Arhajski torzo*, izabrao i priredio Ante Stamać, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1979.
- SCHOLEM, Gershom: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1980.

Summary

THE MYSTERY OF MUSIC

In the philosophical writings of Ivan Focht (Sarajevo, 1927 — Zagreb, 1992) the phrase »mystery of music« (*tajna glazbe*) plays a significant role. As a starting point for the discussion of its meanings in the following article, a detailed reading of Focht's writings on art, notably of his book *Contemporary Aesthetics of Music* (*Savremena estetika muzike*, 1980), is undertaken. In this collection of portraits of contemporary theorists, who significantly contributed to the aesthetics of music, Focht judges their positions according to their implicit stance toward Hegel's definition of art as the »sensuous shining of the idea«, which in his opinion represents the heart of aesthetics as a discipline and at the same time has devastating consequences for the art itself.

Reading of Focht's earlier writings reveals that his search for the »mystery of music« was marked from the very beginning by a twofold experience: on one side by the figure of the »end of art« imposed on art by aesthetics (Focht's habilitation theses, published in 1961, was explicitly dedicated to »Hegel's doctrine on the end of art«), a figure whose echo Focht found in the proclamations of socialist realism in art, actual in the postwar years in socialist Yugoslavia, and on the other by the experience of modern art, including modern music. In order to respond to the figure of the »end of art« and at the same time to the experience of modern music, Focht's thoughts on the »mystery of music« move rhythmically, switching between his attention to the »unheard tone« in the notions imposed upon music by aesthetics, and his efforts to determine music ontologically through the category of possibility.