

ONTOLOGIJA GLAZBE IVANA FOCHTA

TOMISLAV ŠKRBIĆ

Državni arhiv u Sisku
Frankopanska 21
44000 SISAK

UDK/UDC: 78.01 FOCHT, I.

Izvorni znanstveni rad / Research Paper
Primljeno / Received: 16. 4. 2016.
Prihvaćeno / Accepted: 29. 9. 2016.

Nacrtak

Za Ivana Fochta glazba ima kozmičko podrijetlo. Fochtovo metafizičko shvaćanje glazbe utemeljeno je na egzistenciji glazbe po sebi, na *praglazbi*, pa stoga modaliteti postojanja bića glazbe i postaju svojevrsna okosnica njegove ontologije glazbe. Razapeta tako između *idealnih mogućnosti* i *idealnih slučajnosti*, glazba (umjetnost) po Fochtovu mišljenju »krvari svoju nestvarnu ljepotu«.

Ključne riječi: Ivan Focht, ontologija glazbe, biće glazbe, modalnost, pitagoreizam, idealnost, realnost

Keywords: Ivan Focht, ontology of music, essence of music, modality, Pythagoreanism, ideal, reality

Sukladno antičkom i srednjovjekovnom shvaćanju fenomena glazbe, koje počinje na razlikovanju osjetilne (*musica humana/musica instrumentalis*) i nadosjetilne (*musica mundana*) glazbe, i Ivan Focht u pristupu pitanju o biti glazbe polazi od takve »tradicionalne« razdiobe bića glazbe. Međutim uvjerenje o podvojenosti glazbe na »praktičko-estetsku« i »teoretsko-noetsku« ima zapravo apstraktni, funkcionalno-gnoseološki karakter (porijeklo), i to stoga što glazbu uzima kao svojevrsno spoznajno sredstvo u službi kako etičkog odgoja tako i – putem teorije glazbe – mogućeg uvida u metafizičke istine.¹

¹ Usp. Stanislav TUKSAR: *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*, JAZU, Zagreb 1978, 24: »Porijeklo ideje o teoriji glazbe kao svojevrsnoj disciplini predznana jedne opće kozmologije vodi nas do Platona koji je, opet, matematičko-fizikalne osnove učenja o univerzalnoj harmoniji svijeta preuzeo od pitagorejaca i njihovih dostignuća u istraživanjima brojnih zakona. Pretpostavka za razvijanje ove ideje jest

Umjetnost osim gnoseološke funkcije (umjetnička i izvanumjetnička istina) ima naravno i ontološku funkciju, koja je po Fochtu važnija od gnoseološke, premda se u konačnici i »gnoseološko poklapa sa ontološkim«. Umjetnost je naime prožeta »jednom moći koja nije čisto ni racionalna ni iracionalna, odnosno koja u sebi i racionalno i iracionalno ujedinjuje«,² pa se tako *iracionalnost* u glazbi očituje ne samo u njenom receptivnom, estetsko-afektivnom aspektu nego i u pogledu produktivne umjetničke fantazije, koja je već po sebi samoj jedna iracionalna, »samovoljna« moć. S druge se strane *racionalnost* u umjetničkom spoznavanju očituje prvenstveno kroz ontološki aspekt izgradnje, izvedbe, provedbe glazbenog djela koji uključuje poštivanje glazbenih zakonitosti. S obzirom na glazbeno biće, tj. momente forme i sadržaja, »nesumnjivo je da afekti daju muzici sadržaj, a razum formu.«³ Stoga po Fochtu upravo umjetničko tj. estetsko iskustvo i može postati pretpostavka ili »čvrsta točka« za jedinstveni prilaz središnjem klasično-metafizičkom pitanju/problemu o uvjetu mogućnosti bića.⁴

Usprkos, primjerice Heideggerovu »pozivu« za *prevladavanjem* metafizike, a koje usput rečeno ni sam Heidegger ne shvaća kao neko puko, konačno napuštanje i ukidanje metafizike, Focht ipak ostaje unutar metafizičkog određenja pojma glazbe.⁵ Polazeći od estetičkog objektivizma i imanentizma kao metodoloških pretpostavki ontologije glazbe, Focht smatra da su »protumetafizički« pokušaji pristupa fenomenu glazbe načelno promašeni, jer svako »zalaganje za autonomiju

prihvaćanje teze o *podvojenosti zvučnog (glazbenog) fenomena* na praktičku glazbu, odnosno na konkretne glazbene tvorevine, kompozicije, koje mogu služiti etičkom odgoju, ali koje nemaju nikakvu znanstvenu vrijednost, s jedne, i na teoretsko glazbeno učenje, na znanost o glazbi, koja u vezi s matematičkim disciplinama djeluje na misaoni i duševni preokret od bića k bitku i tako pripravlja najvišu spoznajnu stepenicu, s druge strane.« – U razlici spram antičkoga i srednjovjekovnog shvaćanja »umjetnosti« Kant, primjerice, umjetnost dijeli na umjetnosti koje izražavaju *misao, predodžbu i osjećaj*. Glazba tako, po Kantu, potpada pod umjetnosti osjećaja, tj. ona je umjetnost igre osjećaja. Glazbu kao umjetnost lijepe igre osjećaja Kant dakle svodi na fizikalnu nastrojenost sluha, odnosno na stupanj ugođenosti osjetila koja služe za spoznavu objekata te posredno i zadobivanja pojmova o izvanjskim predmetima. Glazba je umjetnost koja u subjektu prvenstveno izaziva stanja ugone ili neugode te joj stoga, s obzirom na proširivanje duševnih sposobnosti, pripada najniže mjesto među umjetnostima. Jasno je da se Kantovo shvaćanje glazbe koje proizlazi iz estetičkog subjektivizma razlikuje od antičkog i srednjovjekovnog shvaćanja glazbene umjetnosti, a posebice od pitagorejskog poimanja glazbe. Usp. Immanuel KANT: *Kritika rasudne snage*, preveo Viktor D. Sonnenfeld, Kultura, Zagreb 1957, 164: »Umjetnost lijepe igre osjeta (koji se izvana proizvode, a koja se igra ipak mora dati općenito pripočiti) može se ticati samo proporcije različitih stupnjeva nastrojenosti (napetosti) osjetila, kojemu pripada osjet, tj. može se ticati samo njegova tona. U tome širokom značenju riječi može se ona dijeliti na umjetnu igru osjeta sluha i umjetnu igru vida, dakle na glazbu i umjetnost boja.«

² Ivan FOCHT: *Uvod u estetiku*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo 1972, 16.

³ Ivan FOCHT: *Uvod u estetiku*, 136.

⁴ Usp. *ibid.*, 13: »Međutim, pred čudom nastanka umjetničkog djela nalazimo se na samom izvoru rađanja bića, neposredno osjećamo kako iz Ničega klija Nešto i ovo iskustvo toliko je dragocjeno da ga nijedno drugo ne može nadomjestiti. Zato je ontologija umjetnosti možda jedina šansa da se prodre u istinski metafizičku problematiku.«

⁵ Usp. Ivan FOCHT: *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb 1976, 69: »Bit glazbe poklapa se s metafizikom u njezinoj neposrednosti, putem tonova prizvanoj, ali ne tonovima označenoj.«

muzike i odbacivanje onog Drugog nužno pretpostavlja postojanje muzike po sebi.«⁶ No ovdje se trebamo zapitati – ne skriva li možda Fochtovo metafizičko utemeljenje glazbe još dublju heteronomiju odnosno objašnjenje glazbe onim Drugim?⁷ Međutim Focht zna da je i ono matematičko kao navlastitost bića glazbe već po sebi problematično, zato što se – ako mislimo konzekventno – možemo pitati i o porijeklu samog broja.⁸

Biće glazbe je sadržaj, predmet, ali i svojevrsna granica i ograničenje ontologije glazbe jer s jedne strane omogućava »razotkrivanje« *tajne* glazbe, dok s druge strane otvara i »novu« tajnu time što – onkraj metafizičkog konteksta – upućuje na propitivanje mogućnosti ili porijekla vlastitoga bića. Tajni se glazbe naime može pristupiti ili kao onom *nemetafizičkom*, *nebićevnom*, »bezimenom« ili kao onom duhovno-metafizičkom u samoj glazbi (glazbene forme, idealne glazbene mogućnosti).⁹ Focht je, zbog sklonosti prema ontologizmu i objektivizmu, tajnu glazbe (umjetnosti) povezoao s onim metafizičkim (nadosjetilnim) kojemu je potom prvenstveno pokušavao prići preko konstitutivne i modalne analize estetskog

⁶ Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike: Petnaest teorijskih portreta*, Nolit, Beograd 1980, 271. Usp. Dalibor DAVIDOVIĆ: Tajna glazbe, *Arti musices*, 45 (2014) 1, 15: »Ali i sama Fochtova rasprava, uvodeći isprva ton razboritosti, postupno poprma drukčiji ton: oslušujući 'indicije koje govore o neljudskoj i nezemaljskoj prirodi i porijeklu muzike', 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.«; usp. i Krešimir BRLOBUŠ: Metafizičko drugotvorenje glazbe (Ivan Focht i matematičko određenje glazbe), *Dijalog*, 1 (1977) 3, 73: »Focht dakle vrlo jasno razlikuje muziku te fisei od muzike pros hemas, što znači da se po njemu, ne može brkati glazba kao povijesna datost s eidosom glazbe, tj. s onim što je zavazda isto i nepromjenljivo.«

⁷ Usp. Dalibor DAVIDOVIĆ: Tajna glazbe, 16: »No nije li upravo time glazbu 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*?«; usp. i Krešimir BRLOBUŠ: Metafizičko drugotvorenje glazbe (Ivan Focht i matematičko određenje glazbe), 74: »Služeći se fenomenološkom metodom, Focht je nastojao glazbu izvući iz povijesne povorke meta-ideoloških djelatnika, koji joj uporno podmeću predmetnost. Pa ipak, unatoč tome što je metodološki vrlo uspješno zatvorio mnoge nebitne heteronomne slavine u odnosu spram umjetničkog djela, ovdje je i te kako procurila metafizička slavina matematičke drugotnosti. Glazba jeste tek ukoliko u broju jest.«

⁸ Usp. Ivan FOCHT: Filozofija prirode, *Treći program Radio Beograda*, 7 (1975) 27, 50: »Broj *jeste* u stanju iz Jednoga napraviti mnoštvo, i mi *moramo* priznati broj kao *sredstvo* kojim se *jedino* taj proces može odviti. Ali, time još nije odgovoreno na pitanje o *cilju*, zašto Ništa prelazi u Nešto, ili, specijalno preparirano za pitagorejce: Otkud dolazi broj?«; usp. također Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike: Petnaest teorijskih portreta*, 71: »... ali ako brojevi i nisu prapočelo svega postojećeg, to jest ako pitagorejci i s njima i moderna teorijska fizika i nisu u pravu u pogledu svedivosti svekolikog bića na matematičku strukturu, tad na osnovu ovog Danckertovog djela (*Carstvo tona i simbolični broj*, op. T.Š.) izgleda da je dokazano da su brojevi bar prapočelo muzike.«

⁹ Usp. Ivan FOCHT: *Uvod u estetiku*, 61–62: »Razlog zastajanja pred 'tajnom umjetnosti' proizlazi u krajnjoj liniji iz identifikacije predmetno-prikazivačkog plana sa duhovnim. Jer, naravno, iza duhovnog i nema više šta da se traži. (...) U tom trećem planu pokapana je 'tajna' umjetnosti.«

predmeta, odnosno putem uvođenja tzv. trećeg, duhovno-metafizičkog plana¹⁰ u strukturu estetskog predmeta, te razvijanjem modaliteta postojanja umjetnosti, s posebnim naglaskom na »ulogu mogućnosti«. ¹¹ Fochtov *nacrt strukture umjetničkog djela* u primjeni na glazbenu umjetnost predstavlja svojevrsno »privremeno razrješnje« prijepora između estetskog i noetskog aspekta glazbe, tj. razdvoja glazbe na osjetilnu i nadosjetilnu, jer polazi od toga da su materijalno-fizikalni plan (zvukovi/tonovi, estetska prijemčivost) i duhovno-metafizički plan (specifične formalne relacije i arhitektonika djela, osjećaj imanentne nužnosti, doživljaj umjetničkog u umjetnosti i ontičkog srodstva, harmonija, ritam, simetrija, proporcija, jedinstvo u mnoštvu) u estetskom glazbenom predmetu, zapravo, *izravno* povezani. Drugim riječima, istinsko glazbeno biće po Fochtovu mišljenju *jest* »neposredovano«, tj. od predmetnog sadržaja neovisno, jedinstvo materije i duha.

Tako se u konačnici antičko stajalište o srodnosti teorije glazbe s kozmologijskim teorijama o harmoniji svijeta ipak podudara s Fochtovim ontološkim poimanjem glazbenih tvorevina kao kozmosa u malom. Stoga je mogućnost »spoznaj« *izvoanglazbenih* »pojava« (osjećaji, predodžbe, misli, stvari, itd.) pomoću »realnih« glazbenih tvorevina u velikoj mjeri upitna jer glazba načelno gledano nije sredstvo za spoznaju onog neglazbenog. S druge strane spoznajni se aspekt glazbe po Fochtu istinski dovršava, ispunjava jedino u intuitivno-subjektivnom uvidu i osjećaju srodnosti vlastitog bića s cjelinom svijeta.¹² Imajući u vidu presudnu važnost ontološke funkcije glazbene umjetnosti, može se reći kako za Fochta općenito vrijedi da »muzika nije ništa drugo do pretvaranje duha u biće putem tonova.«¹³ Ovo odre-

¹⁰ Usp. *ibid.*, 81: »Tako se III plan poklapa sa momentom umjetničke forme (a forma nije ništa drugo nego jedna specifična sinteza materijalnih elemenata), sa arhitektonikom djela koja u nama budi doživljaj umjetničkog u umjetnosti. Služi se harmonijom, simetrijom, ritmom, proporcijom i nizom drugih principa artikulacije umjetničkog tkiva.«

¹¹ *Ibid.*, 91: »Međutim, ne samo da na polju umjetnosti kategorije modaliteta nalaze opravdanu primjenu, one su nenadomjestive kad se želi odrediti suština umjetnosti. Jer za prirodu umjetnosti nije značajno o čemu govori, nego *kako* govori – ne determinira njen duh sadržina na kojoj se i oko kojeg se konstituiraju, nego način (modus) u kojem to čini.«

¹² Usp. *ibid.*, 60: »Glazba je umjetnička tvorevina čiji se smisao sastoji u tome da isključivo u relacijama između realnih ili zamišljenih tonova, koji se mogu približno matematički izraziti i fiksirati, ponavlja u malom poretke koji vladaju u velikom, tako da duh koji te poretke prepoznaje i prima, neposredno osjeća srodnost svog bića s cjelinom svijeta.«

¹³ Ivan FOCHT: *Uvod u estetiku*, 47. Iza prethodno navedene odredbe stoji i teškoća oko iznalaženja *ontičkog principa* »moderne« glazbe. U razlici spram drugih modernih umjetnosti koje se uspijevaju odmaknuti od predmetnih formi (npr. perspektive, prostora, radnje, kronološkog slijeda itd.), »moderna« glazba po Fochtu u tome nije uspjela jer atonalitetnost predstavlja tek »pretvorbu izražajnih sredstava u materijal«, a ne »ontički princip« izgradnje bića. Međutim treba reći da su svojevrsni izuzeci od takva opisa stanja »moderne« glazbe, i to u smislu prijelaza ili posredovanja između »klasične« i »moderne« glazbe, primjerice djela Stravinskog, Hindemitha ili Bartóka. Stoga Focht u pogledu glazbe ostaje na neki način u sjeni s jedne strane Hegelove sadržajne estetike, a s druge strane »dijalektičkog materijalizma«, jer ono specifično glazbeno određuje, kako na jednom mjestu u knjizi *Istina i biće umjetnosti* stoji, »s obzirom na mogućnost svladavanja objekta, tj. u apstraktnoemotivnom karakteru muzike«. Usp. također Ivan FOCHT: *Moderna umetnost kao ontološki problem*, Institut društvenih nauka, Beo-

đenje glazbe po svojoj formalnoj čistoći, tj. odsustvu izvanestetskih/izvanumjetničkih elemenata, samo potvrđuje misao da glazba nije nekakav jezični sustav kojim se može opisivati stvarnost zato što »glazba može sve osim jednoga: da izrazi ili prikaže nešto konkretno.«¹⁴ Time ujedno otpada i umjetna podjela na glazbeni

grad 1965, 78: »No ni poslije treće faze razvitka moderne muzike, 'netematske', nemamo još ništa što bi zamijenilo odbačeni tonalitet, tj. nije pronađen nikakav *muzikalno* zasnovan princip koji bi rađao nova bića.« Kako bi ipak na neki način povezoao klasičnu i modernu glazbu, Focht u prvi plan postavlja ontološku funkciju kao povezujući moment između te dvije vrste glazbe. Usp. Ivan FOCHT: Stravinski nije protiv Haydna, *Izraz*, 3 (1959), 6, 594: »Nesumnjivo, klasična i moderna muzika su dva svijeta, no možda su upravo po tome srodne što žele da svijet budu. I jedna i druga žele da objektiviraju muzikalni element same muzike, obje su do maksimuma apsolutne, pa se u tome skriva jedna unutarnja duhovna srodnost cilja koju smo samo simbolički označili vezom Stravinski – Haydn.« – Ovdje treba napomenuti da je već Adorno konstatirao kako je u »modernoj« glazbi došlo do pretvaranja izražajnih sredstava glazbe (tonovi, intervali, timbar, kromatika) u materijal. Usp. Theodor Wiesengrund ADORNO: *Filozofija nove muzike*, preveo Ivan Focht, Nolit, Beograd 1968, 48: »Preobražavanje muzičkih elemenata, nosioca izraza, u materijal, koje se po Schönbergu neprekidno vrši kroz čitavu historiju muzike, postalo je danas toliko radikalno da dovodi u pitanje mogućnost samog izraza.« S druge je strane za, primjerice, M. Labusa pojava »moderne« glazbe upravo pozitivna potvrda biti suvremene umjetnosti, a koja se očituje u refleksivnosti, procesualnosti i eksperimentalnosti modernih umjetničkih djela. Modernost moderne umjetnosti po Labusu se sastoji u tome da umjetnost »dijeli sudbinu novovjekovnog bitka«. Usp. Mladen LABUS: *Filozofija moderne umjetnosti: onto-antropološki i socio-kulturni pristupi*, Institut za društvena istraživanja, Zagreb 2006, 132–133: »To da umjetnost sebe razgrađuje, da samoj sebi postaje predmetom, da sebe više ne treba kao cjelovito djelo, u kojem se prepoznaje individualan stvaralački izraz, pokazuje da dijeli sudbinu novovjekovnog bitka u kojem *ratio* i znanstvena metoda dosežu do u samu srž stvaralaštva, prodirući u područje stvaralačkog procesa, koje se smatralo 'misterioznim', gdje se događaju 'nadahnuća viših snaga'. Isti procesi zbivaju se i u avangardnoj glazbi. Strojna tehnika, kojom je obilježena cijela epoha, odlučno je utjecala na izmjenu same biti glazbe.«

¹⁴ Ivan FOCHT: *Tajna umjetnosti*, str. 69. Focht, primjerice, Adornovu filozofiju glazbe opisuje kao »gnoseološki sociologizam«. Adornov se gnoseologizam po Fochtu očituje u tome što Adorno polazi od postavke da je već u samom »glazbenom materijalu« objektiviran ljudski duh, koji pak potječe iz kompleksa društvenih odnosa. Time se implicira, kako primjećuje Focht, da je glazbeni materijal »po sebi smisaon«, odnosno da je »glazba jezik, da ona govori, da se izražava« (Theodor Wiesengrund ADORNO: *Filozofija nove muzike*, 69: »Negirajući privid i igru muzika tendira spoznaji.«). Ako je glazbeni materijal prožet ljudskim duhom kao rezultatom društvenih procesa, onda se i u samoj materiji također odražavaju društvene proturječnosti. Drugačije kazano, glazba je po Adornu svojevrsni izraz stanja društva. Stoga je pojava atonalitetne glazbe posljedica općeg procesa ukidanja umjetnosti kao izraza, te ulaznja u razdoblje »umjetnosti kao konstrukcije«. Ukidanje izraza kao »prikazivanja sadržaja« uvjetovano je dakle, po Adornu, stanjem opće otuđenosti društvenih odnosa od subjekta, koji stoga napušta predmetnost i okreće se nepredmetnosti. Zastupanje tonalitetnog sistema u svijetu u kojemu je harmonija subjektiviteta i objektiviteta bitno narušena, značilo bi po Adornu zastupanje lažne umjetnosti. Zato, kako mnije Adorno, postoje samo dvije mogućnosti između kojih moderni umjetnik može birati, a to su: stati u poziciju negiranja (Schönberg) ili se prilagoditi (Stravinski). Premda je Adorno, sukladno konstruktivizmu moderne umjetnosti, iskazivao težnju da glazbu shvati kao »duhovno biće sui generis«, to se po Fochtu ipak nije dogodilo, jer u tome slučaju »mora otpasti svaka pomisao na glazbu kao na jezik«. Focht unutar Adornova sociologizma kao osebujnu vrijednost nalazi i pozitivni moment »plemenite obrane subjektiviteta, kojemu totalitarističko apstraktno mišljenje ne dopušta nikakva prava i čija egzistencija se zapravo uopće ne priznaje«. Usp. Ivan FOCHT: *Tajna umjetnosti*, 112–113: »Prije svega mora biti jasno da glazba kod Adorna nema ničeg metafizičkog u sebi, da je od ljudsko-zemljane smjese napravljena. Ono 'metafizičko' što nas je toliko privlačilo i što smo osobito u baroknoj i klasičnoj glazbi navikli da otkrivamo spušteno je ovdje na Zemlju, 'sekularizirano' i time pretvoreno u profanu sekciju fronta u borbi između dviju temeljnih društvenih tendencija, 'izme-

sadržaj i formu, jer glazbeni umjetnički sadržaj »kao samostalna struktura proizlazi iz umjetničke forme«. ¹⁵

Pretpostavka pak za prijelaz tzv. idealnih glazbenih mogućnosti u sferu realnosti (ontološka funkcija glazbene umjetnosti) nalazi se već u samoj idealnosti glazbe odnosno potrebi, težnji »glazbeno-matematičkog« duha za objektiviranjem u tonskoj materiji. Bitno je obilježje glazbe, tj. umjetnosti općenito, po Fochtu u tome da se ona »neće poistovjetiti s materijom, ali o materiji neće prestati misliti.« ¹⁶ Međutim, prijelazom iz modusa mogućnosti u modus stvarnosti, u biće za nas, glazba neminovno zadobiva karakter heteronomnosti.

Podjela glazbe na osjetilnu (estetičnu) i nadosjetilnu (noetičnu) pokriva uvjetno rečeno cjelinu (povijesnog) fenomena glazbe odnosno sukladna je općem »dvo-smjernom« razvoju glazbe. Tako prvi i istinski smjer razvoja glazbe počiva na pitagorejsko-platoničkom shvaćanju glazbe kao »umijeća oponašanja« (*techne mimitike*) matematičko-kozmičkih poredaka (*musica mundana*). Drugi se smjer začine također u antici, a proizlazi iz određenja prema kojemu je čovjek centar kozmosa, tj. »mjera svih stvari« (*musica humana*). Time se u glazbu uvodi ono psihološko (glazba kao *izraz*) i semantičko (glazba kao *odraz*), odnosno otvara put shvaćanju glazbe kao »jezika čovječanstva« i »izraza duše« s istodobnim zanemarivanjem njezine navlastite noetičke dimenzije. Usprkos ambivalentnosti u razvoju potrebno je naglasiti da se pitagorejska razvojna linija u povijesti glazbe tek jednom radikalno prekinula. Taj se prekid prema Fochtu dogodio u razdoblju tzv. glazbenog romantizma.

Premda se pitagorejskom shvaćanju kozmosa može uputiti prigovor iz pozicije moderne a posebice prirodnih znanosti – gdje se naime polazi od toga da postavka o »vječno-matematičkoj« naravi kozmičke harmonije nije dovoljno znanstveno uvjerljiva, stoga što se ne može dokazati nužna povezanost i prisutnost apstraktnih matematičkih omjera u *svim* prirodnim pojavama – to s druge strane nimalo ne umanjuje istinitost pitagorejskog pojma glazbe. ¹⁷ Međutim znanstvene uvide valja uzimati u obzir već i stoga što je, kako primjećuje Focht, upravo kvan-

đu subjektiviteta i objektiviteta', od kojih nijedna strana nije baš dobra i po sebi nema povijesnog prava. Borba klasa i društvenih i državotvornih sila odvija se u samom materijalu, pomoću kojega se komponira; u glazbi nema zapravo ni harmonije ni disharmonije, nego samo odjeci zveketa oružja upotrijebljenog u borbi između onoga što je bitku već izgubilo i onoga što je nikad ne može dobiti.«

¹⁵ Ivan FOCHT: *Uvod u estetiku*, 49.

¹⁶ *Ibid.*, 27.

¹⁷ Problematiku odnosa apstraktne normativnosti numeričkih srazmjera (vječna istinitost matematike) i pojedinačnih prirodnih fenomena uočava i S. Tuksar. Usp. Stanislav TUKSAR: *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*, 39: »Naime, dignuvši harmoniju odnosâ koja se očitovala u različitim aspektima pojavnosti na razinu apstraktnog principa univerzalnog reda, koji će se onda – često isforsirano – morati povratno refleksirati u drugim aspektima pojavnog svijeta a pri tome biti najsretnije izražen u posredničkoj sferi matematike, došlo je do momenta u kojem se naprosto simbolički prenijelo atribut glazbenog i u druga područja pojavnog koja taj atribut isprva nisu posjedovala, kao što je to upravo slučaj sa zakonitostima kretanja planetâ i posljedicama tih kretanja (npr. izmjeni godišnjih doba).«

tna fizika došla do spoznaja o strukturi prirode koje se uvelike podudaraju s pitagorejsko-platoničkim kozmološkim uvidima. S obzirom na odnos pitagoreizma i moderne fizike Focht ustvrđuje sljedeće: »U posljednje vrijeme dobili smo jedan predivan dar: djelo *Fizika i metafizika* Heisenberga. U njemu vidimo kako jedan fizičar dublje ulazi u kozmologiju od bilo kojeg suvremenog filozofa. On se vraća na pitagorejsku ideju o 'središnjem poretku' i daje joj podlogu velike vjerojatnoće.«¹⁸ Proširujući potom tu misao u smjeru »plotinizma«, Focht primjećuje kako tu ima i »nešto plotinističko: ovaj središnji poredak — što ne pretpostavlja jedno središte u kozmosu — ova jedinstvenost univerzuma *Jedno* Eleacana, zrači do u posljednje mikroskopske nizove mrtve i žive tvari.«¹⁹ Prihvatanje »pitagorejskog pojma« o kozmosu kao glazbi sfera – na osnovu kojega Focht zapravo i izvodi modalitet objektivne idealnosti bića glazbe (»glazbeni *topos noetos*«) – dovodi u konačnici do Fochtovog okretanja k fenomenologiji i fenomenološkom pristupu glazbi. Focht međutim razlikuje fenomenološki pristup biću glazbe od platoničkog shvaćanja umjetnosti kao oponašanja/nasljedovanja (*mimesis*) ideja.²⁰ Fenomenološka metoda uključuje naime redukciju glazbe od svih kako subjektivnih, psihologijskih, tako i objektivnih, historijskih aspekata, odnosno u konačnici i od »heteronomnosti« vlastite egzistencije. Fenomenološka redukcija omogućava dakle sagledavanje bića glazbe »iznutra« (intuicija), tj. omogućava zrenje biti (*Wesensschau*) glazbe pu-

¹⁸ Ivan FOCHT: *Tajna umjetnosti*, 182. Usp. također Ivan FOCHT: Filozofija muzike, u: Dobroslav Smiljanić (ur.): *Filozofija umjetnosti*, Kolarčev narodni univerzitet, Beograd 1978, 148: »Postoji jedna centralna harmonija – o njoj je govorio i nedavno preminuli fizičar Heisenberg – koja prožima sav kozmos i u malom i u velikom, odnosno, po kojoj kaos i postaje kozmos, tj. nešto sređeno. Tako se isti brojni odnosi javljaju u svemu što postoji. Po istoj mjeri i omjeru skrojena su i sazviježđa i mikroorganizmi.« Tako primjerice i F. Busoni zastupa, po Fochtovom tumačenju, jedno pitagorejsko shvaćanje glazbe. Usp. Ferruccio BUSONI: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, drugo prošireno izdanje, Insel-Verlag, Leipzig 1916, 40: »Jer je naš tonski, tonalni i tonalitetni sistem kao cjelina samo dio ili fragment jedne razlomljene zrake sunca 'glazbe' na nebu 'vječne harmonije'.« Vidi hrv. prijevod: Ferruccio BUSONI: *Nacrt nove estetike glazbe* (II. dio), prevela Eva Sedak, *Zvuk*, 36 (1990) 5, 35.

¹⁹ Ivan FOCHT: *Tajna umjetnosti*, 182.

²⁰ Usp. Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike: Petnaest teorijskih portreta*, 107–108: »Tako fenomenološka estetika muzike mora konsekventno dospjeti do platonizma, samo treba napomenuti da je ovaj platonizam variran i skrenut u tom smislu što se muzika ne odnosi mimetički na druge ideje (lijepog, dobrog i istinitog), nego na svoju vlastitu, što znači na apriorno i idealno određene muzikalne mogućnosti i granice. (...) Da bi ova fina razlika između fenomenološkog shvaćanja idealnosti muzike i platonističkog učenja o participaciji na idejama postala još uočljivija, treba podsjetiti na to da se Platonova participacija odnosi na nešto sadržajno drugo, tako da po Platonu muzika ne može imati samostalnu vrijednost.« U kojoj mjeri se Fochtov glazbeno-estetički pitagoreizam i platonizam oslanja na Hanslicka postaje jasnije naročito s obzirom na jedno mjesto iz III. poglavlja Hanslickovog središnjeg djela *O glazbeno lijepom*. Usp. Eduard HANSLICK: *O muzički lijepom*, preveo Ivan Focht, BIGZ, Beograd 1977, 89: »Cilj svake umjetnosti da jednu ideju, oživotvorenu u umjetnikovoj fantaziji, proiznese u spoljnu pojavnost. To idealno u muzici je *tonsko*, a ne pojmovno koje bi tek trebalo da se prevede na tonove. Ona ključna točka od koje polazi svo daljnje stvaranje kompozicije ne nalazi se u propisu da se određena strast muzičkim putem oslika, nego u otkriću određene melodije. Zahvaljujući onoj primitivnoj, tajanstvenoj moći, u čiju radionicu ljudsko oko nikad nije prodrlo i neće prodrijeti, zazvuči u kompozitorskom duhu jedna tema, jedan motiv.«

tem nekog konkretnog djela kao *eidetičkog singulariteta*.²¹ Stoga se krajnji smisao primjene fenomenološke metode na glazbu sastoji u tome da »'muzikalna ideja' nije jedna van muzike postojeća ideja, samo muzički ispričana, nego je ona konstituens muzike same«. ²² Ne ulazeći u daljnja razlikovanja »platonizma« i fenomenologije, valja reći kako je u oba slučaja zapravo riječ o metafizičkom *esencijalizmu*, koji se pak temelji na stavu da bît »prethodi« pojavi. No što ako glazbu, ipak, pokušamo misaono zahvatiti onkraj svake njoj »pretpostavljene« bîti? Tako postavljeno pitanje/zadatak odvodi nas, čini se, tek prema krajnosti nezvukovnog agnosticizma.

Nadalje pitanje porijekla centralne kozmičke harmonije otvara daljnje kozmološke prijepornosti oko naravi univerzuma. Međutim, bez obzira je li kozmos nastao po slučaju (mogućnosti, vjerojatnosti), nužnosti ili iz »pramješavine« slučajnosti i nužnosti, valja naglasiti da se postojanje centralne harmonije zapravo ne da osporiti, jer »i u glazbi sfera mora vladati nekakav red da bi glazbom bila, a ovaj red je možda nastao igrom i kombinatorikom slučaja nakon bezbrojnih pokušaja koji su rezultirali ne-porcima.«²³

Preko pitagorejskog nazora o glazbi Focht dakle pokušava prići središnjem pitanju ontologije glazbe, a to je pitanje *identiteta* glazbenog djela, i to posebice s obzirom na prijelaz glazbe iz sfere idealnosti u sferu realnosti. Međutim, ako se na trenutak ograničimo i zadržimo isključivo u sferi idealnih mogućnosti, onda ispada da je i problematika identiteta na neki način »stavljena na stranu«, jer je glazba u tom modusu »pri sebi samoj«, tj. tek u njemu »muzika zapravo najčistije postoji«. ²⁴

Dakle već se u – historijski gledano – početnom razlikovanju »ljudske« i »nebeske« glazbe može prepoznati osnovna linija podjele na noetičnu i estetičnu glazbu, koja je prisutna u svim potonjim estetikama, tj. filozofijama glazbe (npr. razlika između tzv. osjećajne estetike i Hanslickove »formalističke« estetike). Ta se podjela naposljetku pojavljuje i u likovima tzv. *supstancijalizma* (glazba *po sebi*) i *historicizma* (glazba *za nas*). Za Fochta spomenuta podjela, iz koje u konačnici proizlazi problem ontološkog statusa umjetnosti, predstavlja ujedno i centralnu dilemu filozofije umjetnosti uopće.²⁵

²¹ Usp. Ivan FOCHT: *Filozofija prirode*, 90: »Za mene je intuicija moć jednog subjekta da se uživi, doživljajno 'prenese' u drugo jedno biće i prebaci na drugu stranu, s onu stranu pojavnosti – u suštinu. Ona je moć, ne da se misli o toj drugoj strani nego, da se 'bude' na drugoj strani da se doživljava *kao* da se tamo stvarno i živi.«

²² Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike: Petnaest teorijskih portreta*, 110.

²³ Ivan FOCHT: *Tajna umjetnosti*, 55; usp. također Ivan FOCHT: *Filozofija prirode*, 105: »Ali, bez te hipoteze da je univerzum kosmos i prema tome harmoničan, ne bi bilo nikakve filozofijske spekulacije, ali ni naučno-egzaktne astronomije. To mi naprosto moramo pretpostaviti, da sav naš trud ne bi ispio sizifovski i bespredmetan.«

²⁴ Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike: Petnaest teorijskih portreta*, 107.

²⁵ *Ibid.*, 162: »Postoji li umjetnost po sebi ili ona egzistira samo za nas, ima li ona, jednom stvorena, svoje objektivno, o subjektu neovisno biće, ili je dana jedino kroz subjektivne intencije i samo za vrije-

Na vodilji (ontološke) odredbe glazbe kao »pretvaranja duha u biće putem tonova« donekle nam postaje razvidniji i Fochtov ontološki monizam (bit je u onom pojavnom), koji naime stoji i u pozadini njegova pristupa fenomenu glazbe.²⁶ Usput kazano Fochtovo ontološko poimanje umjetnosti, tj. objektivistički pristup estetskom fenomenu, dovodi do toga da podjela na *prikazivačke* (npr. književnost, predmetno slikarstvo) i *neprikazivačke* (npr. apsolutna glazba, arhitektura) umjetnosti »u estetičkom pogledu ne predstavlja gotovo ništa«²⁷, jer se u oba slučaja radi o »prezentaciji duha« u materiji. Naspram historicizmu koji polazi od onog povijesnog kao bitne odrednice glazbe, pa čak i supstancijalizma koji polazi od metafizičkog, nadpovijesnog karaktera glazbe,²⁸ Fochtov se »monizam« u području glazbe oslanja na načelo *centralne harmonije* kao uzajamne prožetosti duha i materije.²⁹ Čisto estetski, ali i aksiološki gledano, riječ je o načelu *jedinstva u mnoštvu* (tzv. forma u Herbartovu smislu) koje je ujedno i vrhovni formalni (ontološki) umjetnički kriterij.³⁰

Kao što kozmička centralna harmonija kao svojevrsno očitovanje dinamičke »*nadsupstancije*« skladno sjedinjuje ono metafizičko (forme, ideje bića) i materiju (*hyle*) na »prirodan« način (božanska *poiesis*?!), tako je s druge strane – putem pro-

me njihovog trajanja? Ovo centralno pitanje filozofije umjetnosti, budući da su na njega moguća samo dva suprotna odgovora, javlja se kao dilema: supstancijalizam ili historicizam.«

²⁶ Usp. Ivan FOCHT: *Uvod u estetiku*, 71: »I upravo zahvaljujući tome što muzika ne ide preko prikazane predmetnosti, ona djeluje najneposrednije od svih umjetnosti. U njoj se *ne govori* ni o kakvoj predmetnosti, pa ni o duhovnim stvarima, već ona te duhovne vrednote direktno ostvaruje i prebacuje u objektivnost. Do njih ne dolazimo *posredstvom* predmetno-prikazivačkog plana sa svim njegovim značenjima i suoznakama, nego ih doživljavamo kao neposredno prisutne. Metafizičko je dano samim golim fizičkim – u odnosu tonskih elemenata.« Usp. također Ivan FOCHT: *Filozofija prirode*, 89: »Budući da smo utvrdili kako suština nije smještena ni u kakav zakon – a samo zakon bi bio prirodni spolja nametnut i transcendentan – moramo napraviti i sljedeći korak, pa zaključiti da je suština prirodi imanentna, ali da je samo 'za nas' s onu stranu, transcendentna i stoga *metanoetična*. (...) Drugačije rečeno: jedna jedina priroda javlja se mnogostruko (kako je to znao Spinoza), ali izgleda potpuno različito različitim vrstama živih bića: ljudima, mravima ili psima, pa i biljkama kad je već utvrđeno da i one osjećaju.«

²⁷ Ivan FOCHT: *Uvod u estetiku*, 76.

²⁸ Uzimajući u obzir destrukciju pojma supstancije od strane moderne fizike, Focht na jednom mjestu kaže da je potrebno provesti dodatna istraživanja kako bi se moglo potvrditi je li glazba bez supstancije još uvijek glazba. Usp. Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike: Petnaest teorijskih portreta*, 170: »Ovo pitanje, naime, da li je muzika koja nema nikakve supstancije uopće još muzika, mora ostati otvoreno sve dok se ne riješe neke stvari koje daleko nadilaze specifično estetičke kompetencije, a ipak i te kako imaju reperkusija na muzičku produkciju.«

²⁹ Usp. Ivan FOCHT: *Glazba i gljive padoše nam s neba, Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba*, (1981) 6, 196: »Fizika se poklopila s prastarom metafizikom, Heisenberg s Pitagorom, atomistika s budizmom: učvrstilo se uvjerenje da je sveukupna materija produhovljena, i da je zapravo svejedno od kojeg se problema pošlo, uvijek se mora doći do svih samo ako se ne zastane na jednoj stepenici spoznaje i ako čovjek pokaže spremnost i otvorenost da se i dalje pita i povlači sve konzekvencije koje se same nameću.«

³⁰ Ivan FOCHT: *Uvod u estetiku*, 245: »Ako i ne znamo do kraja što je umjetnost, mi sigurno znamo bez čega ona ne može: gdje nema jedinstva u mnoštvu, tu sigurno nema ni umjetničkog djela. Iz tog principa mogu se izvesti i simetrija i proporcija i harmonija, i jedan takav sklad i usklađenost sviju dijelova kakav posjeduje samo živi organizam.«

duktivne umjetničke spoznaje, fantazije (ljudska *poiesis!*) – centralna harmonija »prisutna« i u konkretnim glazbenim djelima. Pritom ne treba izgubiti iz vida da i nadalje ostaje problem određenja atonalitetne glazbe i to s obzirom na atonalitetnost kao »ontičko načelo izgradnje« glazbenog bića. Ontološka podudarnost glazbe i kozmosa vidi se u tome što je glazba, kao »sestra matematike i astronomije«, zapravo umjetničko *ponavljanje* »matematičkih zakonitosti« koje vladaju kozmosom pa stoga prema Fochtu »bez ponavljanja nema muzike«. ³¹ Drugačije kazano, biće kozmosa objektivno po sebi jest *jednota* materija-duh, dočim ga mi – vođeni metafizikom – možemo shvatiti ili kao »samozakonodavnu« materiju (materijalizam), ili pak kao materijalnu pasliku ideje (idealizam).

U razlici dakle spram nepodjeljive cjelovitosti bića kozmosa glazbeno biće kao realna umjetnička tvorevina (djelo) ima karakter »približnog nalikovanja« objektivnim kozmičkim porecima. To se *približno nalikovanje*, zapravo, »ostvaruje« kroz različite modalitete u kojima se glazbeno biće pojavljuje. ³² Focht stoga tek uvjetno,

³¹ Ivan FOCHT: *Istina i biće umjetnosti*, Svjetlost, Sarajevo 1959, 272. Usp. također Ivan FOCHT: *Glazba i gljive padoše nam s neba*, 196: »Pokazalo se da muzika nije antropogena i da izvire iz svemira: ona nije ništa drugo nego ponavljanje poretka, omjera i brojčano odredivih relacija koji se odvijaju na svim razinama postojanja – od kristala, preko biljaka i životinja, do zvijezda.«; vidi i bilj. 12.– »Umjetničko ponavljanje« analogno je centralnoj harmoniji u smislu jedne moći uspostavljanja jedinstva suprotnosti, te pored toga što je načelo izgradnje glazbenih formi ono također izaziva i estetske učinke. Stoga se u konačnici za *ponavljanje* može reći da, zapravo, i nije drugo doli *glazbena praforma*. Usp. Ivan FOCHT: *Istina i biće umjetnosti*, 279: »Nužnost ponavljanja muzičkih tema ima, dakle, *dvojako* porijeklo: prvo, ono je izraz jednog psihološkog *preduvjeta* po kojem se muzičko djelo *tek sviđa* i, drugo, ono je *rezultat spoznajnog svladavanja predmeta*. Da bi se jedna kompozicija sviđala, potrebno je njene teme 'prepoznati', a to se postiže ponavljanjem i variranjem. Da bi se jedan muzički predmet spoznajno svladao i svladan prikazao, potrebno je pridržavati se teme, odnosno, provesti je i razviti. A to se ponovo postiže ponavljanjem i variranjem. Time se objašnjava, za estetiku muzike, vrlo interesantan fenomen, naime da *jedan i isti muzički izraz vrši dvostruku funkciju*: jednim svojim svojstvom gradi ljepotu forme, dok drugim svojim svojstvom izražava izvjestan emotivni sadržaj.« Za nas ovdje može biti zanimljiva i Schellingova odredba glazbe prema kojoj glazbene forme predstavljaju, zapravo, forme vidljivog kozmosa. Usp. Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING: *Filozofija umjetnosti*, preveo Marijan Cipra, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2008, 131: »Forme glazbe forme su vječitih stvari ako one bivaju promatrane s realne strane. (...) Budući da je to općenito dokazano, vrijedi to također za posebne forme glazbe, za ritam i harmoniju, naime da one izražavaju forme vječitih stvari ako one bivaju sagledane posve sa strane njihove posebnosti. Ako nadalje vječite stvari ili ideje s realne strane bivaju očite u svjetskim tijelima, onda su forme glazbe kao forme realno gledanih ideja i forme bitka i života svjetskih tjelesa kao takvih, prema tome glazba nije drugo nego zamijećeni ritam i harmonija vidljivoga univerzuma samog.«

³² Modaliteti glazbe poredani ontološkim redom, i to od »najviših« do »najnižih« po Fochtu su:

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

Međutim u tekstu u kojemu tumači estetiku glazbe F. Busonija, odnosno Busonijevo shvaćanje modaliteta glazbe, Focht navodi čak 10 modaliteta koji se nalaze kod Busonija. Tako Busoni primjerice razlikuje modus u kojemu dolazi do tumačenja partiture u svijesti dirigenta ili interpretatora (konceptija izvedbe). Ovaj modus zapravo i ne narušava Fochtovu razdiobu modaliteta glazbe stoga što bi svi

zbog vlastitoga estetičkog »materijalizma« ali i »platonizma«, prihvaća Ingardenovu tezu o glazbenom djelu kao intencionalnom estetskom predmetu.³³ Kako je po Fochtu kompozitor također samo »dobar primalac«,³⁴ onda i *stvarnost* glazbenog djela (partitura, izvedba, recepcija) neminovno ima obilježje približnosti, partikularnosti. Focht, štoviše, smatra da je već samo prelaženje »objektivnih idealnih mogućnosti« u »umjetničku stvarnost«, odnosno kompozitorovo »zahvaćanje« idealnih glazbenih mogućnosti te njihovo prevođenje u djelo, ontološki krajnje problematično.³⁵ Naime, »silazak« idealnih mogućnosti u »povijesnost« uvijek je parci-

Busonijevi objektivni modaliteti (od 1. do 4.) trebali biti usklađeni s modalitetom idealnih mogućnosti glazbe. Drugim riječima, Focht u razlici spram Busonija smatra da pristup *praglazbi* nije nužno vezan uz konkretno glazbeno djelo, nego je također moguć i izravni pristup sferi idealnih mogućnosti i to kako u svijesti produktivnog tako i u svijesti receptivnoga estetskog subjekta. Ne ulazeći nadalje u specifičnu modalnu problematiku estetike glazbe ovdje možemo izdvojiti modalitet realne stvarnosti, tj. konkretne izvedbe, i to kao primjer koji ukazuje na svojevrsnu »krutost« Fochtove sheme modaliteta glazbe. Može se, dakle, postaviti pitanje da li je i reprodukcija tehnički snimljene glazbe također konkretna izvedba? Fochtov je odgovor na ovo pitanje negativan, jer u tome slučaju dolazi do »gubitka neposrednog kontakta s muzikom samom«. Ovaj Fochtov stav po svojoj osnovnoj intenciji podsjeća na pojam *aure* kod W. Benjamina. *Aura* je naime očitovanje autentičnosti umjetničkog djela, a proizlazi iz onoga »ovdje i sada«, tj. jednkrotnosti egzistencije, umjetničkog djela. Po Benjaminu tehnička reprodukcija umjetničkog djela dovodi do propadanja *aure*. U konačnici valja upozoriti na to kako nije posve razvidno zbog čega bi tehnički reproducirana glazba *nužno* predstavljala prekid »živog odnosa« između estetskog subjekta i bića glazbe. A to posebice zato što je za »istinsko slušanje« glazbe ionako sposoban tek ograničeni broj umjetničko-estetski »ustrojenih« pojedinaca.

³³ Usp. Ivan FOCHT: Problem identiteta muzičkog djela, u: *Život umjetnosti*, (1980) 29–30, 102: »Zato povijest muzike nije ništa drugo do aproksimativno približavanje ili kataklizmičko udaljivanje od biti muzike koja blohovski ostaje nedostižan i u povijesti načelno nedostiživ ideal.«; usp. također Roman INGARDEN: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1962, 120: »Otrpe bismo bili skloni tvrditi da uopće nema idealne izvedbe te stoga i nikakvoga estetskog predmeta koji bi mogao kroz djelo-shemu prijeći u stvarnost. Mi, međutim, u osnovi to nemamo pravo tvrditi, jer ne znamo da li nam se ijedna od stvarnih izvedbi daje kao pojava primjerena idealnom estetskom predmetu. Zbog toga praktično ništa ne znamo koju stvarnu izvedbu treba izabrati kao idealnu. A ne znamo ništa stoga jer, strogo uzevši, nikada u cijelosti ne upoznajemo glazbeno djelo kao idealni estetski predmet.« Fochtovo djelomično prihvaćanje Ingardenove teze o »čistoj intencionalnoj predmetnosti« kao biti glazbe proizlazi upravo iz njegova strogo ontološko-platoničkog poimanja glazbe. Glazba po Fochtu proistječe iz kozmosa te stoga intencionalnost glazbenog djela treba prvenstveno shvatiti u smislu jednog približavanja *praglazbi*, a ne u smislu približavanja idealnom, intencionalnom estetskom predmetu. S druge strane Focht se odmiče od Ingardena i zbog stava o izravnoj objektiviranosti onoga duhovno-metafizičkog u tonskoj materiji (estetički materijalizam).

³⁴ Usp. Ivan FOCHT: Filozofija muzike, 147: »Zato komponiranje nije u pravom smislu stvaranje muzike, nego otkrivanje, pronalaženje već otprije postojećih muzičkih veza, dakle zapravo, utvrđivanje jednog činjeničnog stanja koje vlada u oblasti muzike.«; usp. također Ivan FOCHT: *Uvod u estetiku*, 103: »U objektivno-idealnom svijetu date su (odnosno predodređene) sve moguće kombinacije tonova koje su muzikalno vrijedne i koje umjetnik treba samo da otkrije (odnosno zrenjem ugleda) i zapiše.« Treba reći da isto estetičko načelo, odnosno Fochtovo shvaćanje estetskog fenomena kao ontičkog odnosa, vrijedi i za slušatelje. Usp. Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike: Petnaest teorijskih portreta*, 86: »Upravo zato što postoji i muzika po sebi koja je ugrađena u sam prirodni poredak svemira, upravo zato što egzistira i neovisno o ljudskoj svijesti, pa je prema tome nitko *ne pravi*, nju može otkriti i poneki slušalac.«

³⁵ Usp. Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike: Petnaest teorijskih portreta*, 189: »Iz ovog neizmjernog mnoštva (tonskih, op. T.Š.) kombinacija pojedini kompozitori naiđu samo na pojedine, 'ugledaju' samo neke i izvuku ih iz carstva mogućnosti u carstvo stvarnosti.«

jalno, odnosno estetski subjekt na ograničen (intencionalan) način »zahvaća« tek neke od idealnih glazbenih mogućnosti, te je stoga u konačnici i samo glazbeno djelo tek svojevrsni fragment »kozmičke harmonije«. *Intencionalnost i fragmentarnost* kao gnoseološko-ontološke osobitosti glazbenog djela ujedno su i izraz osebnog patosa »žrtvovanja« i »patnje«, koji su gledano iz pozicije klasične metafizike imanentni biću glazbe.³⁶

Glazbeno je djelo dakle, već i prije samoga nastanka osuđeno na heteronomnost. Ova heteronomnost i nije drugo doli posljedica umjetničkog »prevođenja« onog idealnog (nadosjetilnog) u ono realno (osjetilno), odnosno prijelaza onog nečujnog u ono čujno. Tako bi se primjerice Fochtov »modalni nauk«, prema kojem je *Ništa* zapravo idealna mogućnost (forma) koja prethodi *Nečem* kao realnoj mogućnosti (materija), mogao primijeniti i na fenomen glazbe.³⁷ U tome bi se slučaju *ono nečujno* moglo poistovjetiti s »tišinom« *idealnih mogućnosti glazbe* kao čistog objektiviteta *noetički danog (Ništa)*, dok bi se *ono čujno* u prvom koraku moglo poistovjetiti s *realnim mogućnostima* kao područjem unutrašnjeg sluha kompozitora (*Nešto*). Glazba je dakle bitno uvjetovana načinima vlastite danosti, pa se tako metafizika glazbe ne sastoji »u traženju nekih *značenja iza muzike*, nego modaliteta *prije*«. ³⁸

Kao osebnija *paslika* kozmosa glazbeno biće putem »beskonačnog« ponavljanja »kozmičkih formi« pokušava zapravo razriješiti svoj tegobni »usud«, koji se naime očituje u podvojenosti na idealni i realni bitak. Premda su u glazbenom biću

³⁶ Usp. Ivan FOCHT: Problem identiteta muzičkog djela, 102: »Dvostruki život 'muzičkog bića osvećuje se. Njegova je zla sudba u njegovoj isključivo intencionalnoj datosti u povijesti. (...) Sama pojava muzičkog djela, tj. ulaženja muzike u povijest, trpljenje je analogno Kristovu trpljenju zbog ulaženja u svjetovni lik.« Na istome mjestu Focht, s obzirom na Ingardena, u »duhu platonizma« objašnjava odnos idealiteta i realiteta glazbenog bića. Usp. *ibid.*, 101: »Iza svega ovoga leži neeksplicirano platonističko rješenje, možda izbjegavano ali ipak na ovom mjestu neizbježno: da je svako konkretno, u povijesti ostvareno, muzičko djelo participacija na idealnom carstvu muzike, samo ulomak ili krhotina otkinuta iz kozmičkog bloka harmonija sfera (Platon je bio pitagorejca *par excellence*) ili, ako ćemo, pretvaranje nečujne muzike u čujnu, pri čemu zajedno s tim momentom čujnosti i materijalizacije – zahvaljujući građi instrumenta i ne manje interpretatorovu 'tumačenju' što proizlazi iz njegova nervno-afektivnog ustrojstva – dolazi do generičkog udaljivanja od ideala.« Tako je primjerice za F. Busonija već i tonški sustav neprimjereno sredstvo prenošenja *praglazbe* u povijesni realitet djela. Usp. Ferruccio BUSONI, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 36: »Ono što danas nazivamo 'tonskim sustavom' nije ništa drugo doli 'znakovi'. Jedno ingeniozno pomagalo da se uhvati nešto od one vječne harmonije; bijedno džepno izdanje onoga enciklopedijskog djela; umjetno svjetlo namjesto sunca.« Vidi hrv. prijevod: Ferruccio BUSONI: *Nacrt nove estetike glazbe*, 34.

³⁷ Ivan FOCHT: Filozofija prirode, 61–62: »U refleksiju o modalnim odnosima nužno nas je upućivala problematika odnosa Ništa—Nešto, tako da sad, kad smo kroz tu sferu prošli, možemo reći da je Ništa idealna mogućnost, a Nešto realna mogućnost. (Nešto još uvijek nije određena stvarnost, takovost. U pogledu određenosti ono je difuzno i haotično u jednakoj mjeri kao i Ništa.) *Kako je idealna mogućnost preduvjet realnoj mogućnosti, tako je Ništa preduslov Nečemu*. Realna mogućnost je, kako utvrdismo, Aristotelova *hilé*, materija-sirovina podesna, sposobna, u stanju da postane određeno stvarno postojeće. Idealna mogućnost je prema tome *morfé* ili *entelehia*, forma koja toj materiji daje *principium individuationis*, određenost i time karakter bića.«

³⁸ Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike: Petnaest teorijskih portreta*, 274.

kao i u biću kozmosa prisutne »opće forme« (ritam, harmonija), određeno glazbeno djelo načelno gledano niti može obuhvatiti sve »pojedinačne forme« (idealne glazbene mogućnosti), pa niti isto tako »dosljedno« ponoviti sebe samo u modusu izvedbe. Glazbeno biće presudno ovisi od čovjeka, odnosno od spoznajnih sposobnosti, mogućnosti estetskog subjekta. K tomu uvijek treba imati na umu kako čovjek nema apsolutnu stvaralačku moć nego »u stvari ponavlja i varira već u pramaglini postavljene odnose i srazmjere«. ³⁹ Zato identitet glazbenog djela i proizlazi tek iz odnosa konačnog i beskonačnog, idealnog i realnog, dok je identitet kozmosa »živi identitet« ili moć beskonačnog samouspostavljanja kozmičke cjeline. Identitet kozmičke cjeline ne proizlazi iz problematičnog »zatvaranja« i »razvijanja« onog duhovno-metafizičkog *unutar* materije (umjetnička *poiesis*), nego iz neposredovanog »komplementarnog« prožimanja materije i duha.

S druge bi se strane moglo pomisliti da je biće kozmosa kao cjelina, čiji identitet počiva na nerazlučivom jedinstvu materije i duha, krajnje »ravnodušno« spram individualnosti. Međutim, »iz« *prastanja* »kozmičke indiferencije«, a koje je zapravo čudnovati »nadmodalni« sklop mogućnosti, slučajnosti, nužnosti i stvarnosti, izlučuju se pojedinačna bića na način »nužne slučajnosti«. Stoga se, možda, upravo u tome »nadmodalnom sklopu« i nalazi najdublja tajna bića, tajna načela individualacije odnosno tajna prijelaza, »skoka« nebića u biće.

Focht u konačnici, a s obzirom na metafizičku narav identiteta glazbenog djela, dolazi do sljedećeg zaključka: »Identitet muzičkog djela plaća se dakle njegovom razdrtošću, platonovsko-marksističkom istinom da je duh zatvoren u tijelu.« ⁴⁰

Ako je pak za naše ljudsko gledište metafizičko-matematička odredba bića glazbe još uvijek presudna, onda se jedini primjeren odnos što ga prema biću glazbe možemo uspostaviti sastoji u tome da glazbi prilazimo kao *kozmičkom, neljudskom* fenomenu. Drugačije kazano: »Subjekt, tuđ realitetu, okrenut zvijezdama, nailazi na muziku, subjekt, zaljubljen u realitet, okrenut čovjeku, nailazi na dramu. Prvi stav traži u muzici samo i jedino muziku. Drugi stav u muzici traži odraz i izraz ljudske drame.« ⁴¹

BIBLIOGRAFIJA

ADORNO, Theodor Wiesengrund: *Filozofija nove muzike*, preveo Ivan Focht, Nolit, Beograd 1968.

BRLOBUŠ, Krešimir: Metafizičko drugotvorenje glazbe (Ivan Focht i matematičko određene glazbe), *Dijalog*, 1 (1977) 3, 63–84.

BUSONI, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, drugo prošireno izdanje, Insel-Verlag, Leipzig 1916.

³⁹ Ivan FOCHT: *Filozofija muzike*, 149.

⁴⁰ Ivan FOCHT: *Problem identiteta muzičkog djela*, 102.

⁴¹ Ivan FOCHT: *Savremena estetika muzike: Petnaest teorijskih portreta*, 53.

- BUSONI, Ferruccio: Nacrt nove estetike glazbe (II. dio), prevela Eva Sedak, *Zvuk*, 36 (1990) 5, 31–41.
- DAVIDOVIĆ, Dalibor: Tajna glazbe, *Arti musices*, 45 (2014) 1, 3–32.
- FOCHT, Ivan: *Istina i biće umjetnosti*, Svjetlost, Sarajevo 1959.
- FOCHT, Ivan: Stravinski nije protiv Haydna, *Izraz*, 3 (1959) 6, 593–597.
- FOCHT, Ivan: *Moderna umetnost kao ontološki problem*, Institut društvenih nauka, Beograd 1965.
- FOCHT, Ivan: *Uvod u estetiku*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo 1972.
- FOCHT, Ivan: Filozofija prirode, *Treći program Radio Beograda*, 7 (1975) 27, 29–110.
- FOCHT, Ivan: *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb 1976.
- FOCHT, Ivan: Filozofija muzike, u: Dobroslav Smiljanić (ur.): *Filozofija umetnosti*, Kolarčev narodni univerzitet, Beograd 1978, 145–155.
- FOCHT, Ivan: *Savremena estetika muzike: Petnaest teorijskih portreta*, Nolit, Beograd 1980.
- FOCHT, Ivan: Problem identiteta muzičkog djela, *Život umjetnosti*, (1980) 29/30, 97–102.
- FOCHT, Ivan: Glazba i gljive padoše nam s neba, *Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba*, (1981) 6, 195–201.
- HANSLICK, Eduard: *O muzički lijepom*, preveo Ivan Focht, BIGZ, Beograd 1977.
- INGARDEN, Roman: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1962. (De Gruyter, nepromijenjeni pretisak, 2010)
- KANT, Immanuel: *Kritika rasudne snage*, preveo Viktor D. Sonnenfeld, Kultura, Zagreb 1957.
- LABUS, Mladen: *Filozofija moderne umjetnosti: onto-antropološki i socio-kulturni pristupi*, Institut za društvena istraživanja, Zagreb 2006.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph: *Filozofija umjetnosti*, preveo Marijan Cipra, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2008.
- TUKSAR, Stanislav: *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*, JAZU, Zagreb 1978.

Summary

THE ONTOLOGY OF MUSIC ACCORDING TO IVAN FOCHT

The Croatian-Bosnian philosopher of art Ivan Focht (1927-1992) dealt with the notion of music within the context of an ontology (metaphysics) of music. According to Focht, music is the repetition of cosmic orders, and mathematical regularities, so that his ideas on music coincide with the Pythagorean-Platonic understanding of music. Concerning methodology, Focht supported objectivism, i.e. he approached the phenomenon of music from the perspective of aesthetic objects. The structure of the musical being (musical work) Focht perceived as a non-mediated unity of tonal material and the spiritual-metaphysical aspect (ontological monism). However, the crucial importance in understanding the musical being represents the modality of music, especially the modality of possibility (essentialism). Thus Focht's discussion of the modality of music had been directly connected with Pythagoreanism, i.e. the mathematical-noetical definition of music. It is exactly against the background of Pythagorean ideas that Focht develops the basic difference between a *music by itself* and the *music for us*. Thus the difference between the *ideal-noetic* and the *real-aesthetic* music becomes the central moment in treating the problem of identity of a musical work, introducing in the musical being the element of heteronomy. Also important in Focht's understanding of music is the ontological function of music, which enables a specific overcoming of various dualisms (rational / irrational, form / contents, representative arts / non-representative arts, etc.). Finally, Focht situated the secret of music in the spiritual-metaphysical plan of the musical being, linking it subsequently with the »modal mystery« of the transition of music from ideal possibilities to the sphere of reality.