



Ненад Даковић

ЕКРАНСКА ЕВРОПА

Добро, сасвим добро, као реторички почетак, како би рекао Анри Леви. Све друго није добро. Та књига коју сада имам на столу и чије су корице пожутеле од стајања, мада није стара, одавно сам желео да обратим пажњу на њу, говори о Европи као покретној слици или филму. Али, овде наравно није реч о филму. Жил Делез који је написао ову књигу полази од промене парадигме, како се то вели у једном арогантном жаргону а у ствари је реч о промени света, о промени Европе која је наш околни свет, о чему је писао Хусерл; ову је промену још увек најтеже разумети. Многи умиру од страха када се упуте у то да се свет или Европа можда неповратно променио, тако да наше питање сада може да гласи на више: како мислити, него како видети, односно, како преко Екрана гледати Европу и то заједно са Србијом као делом Европе? То је то питање. Реч је не о идеји (филозофској идеји), него о Екрану Европе, екранској Европи, о којој Хусерл, разумем се, није написао ни једну једину реч, иако је његов закључак према коме је, у ствари, криза Европе криза њене рационалности или њене науке, у основи, тачан. Хусерл је био уверен, мислим да је то тридесет и трећа година двадесетог века да се ова криза рационалности која, наравно, није изненада захватила Европу може превазићи повратком на трансценденталну феноменологију која је једина у стању да се одупре нарастајућем објективизму и натурализму модерних наука и пре осталих оновремене психологије која је забраздила у овом натурализму. Тако је криза Европе, у ствари, криза њене филозофске идеје, која своје порекло има у грчкој космологији, односно, философији, која је након Кантове прераде установила трансцендентални субјект као ону бесконачну моћ Европе. Зато је криза на коју мисли Хусерл криза ове трансценденталности, која је већ према Хусерлу по-

стала статична и одсечена од европског света живота. Тај кинетички проблем постоји и траје од Хусерла. Али, он више није појмовни, јер не постоји појам скрапа нити је скрапа могуће мислити помоћу појмова. Мислим да то Хусерл паслуђује. Један лик Европе је дефинитивно остарио, како би рекао Хегел. Ускоро ће бити речи о томе где је ту сада Србија и где су њени мислиоци или филозофи, ако хоћемо још увек да говоримо овим застарелим језиком, као што је то рецимо латински. Поента је у томе да је Кантов појам. Кантов језик застарео и да је Хусерл приморан да тражи нови појам тзв. феноменолошке трансценденалности која ће оживети ову прекинуту везу филозофије, или Европе и њеног света живота. „Да бисмо могли схватити разорну суштину садашње кризе”, вели Хусерл, „појам Европе мора бити разрађен као историјска телеологија бесконачних умских циљева; мора се показати како је европски свет рођен из идеја ума, тј. из духа филозофије. Тада би криза могла постати јаснија као привидан пораз рационализма. (Заборавао сам да нагласим како Хусерл ову клучну реч, реч *криза* држи под знацима навода.) „Разлог неуспеха једне рационалне културе”, наставља Хусерл, „не лежи, међутим — као што је решено — у суштини самог рационализма, него једино у његовом оспособљавању, у његовој ушлетености у натурализам и објективизам.

Можда је време да овде учиним једну дигресију, како би актуелни српски свет живота, актуелна Србија, постао транспарентнији, што је без сумње била основна намера Михаила Ђурића у његовом управо објављеном огледу „Порекло и будућност Европе”, за којег Здравко Кучинар вели да је заједно са Михаилом Марковићем најзначајнији српски филозоф у другој половини века који је управо минуо. Тако ова два Михаила српске филозофије настављају своју мртву трку у креирању једне неевропске Србије. Задржимо се на овом месту. Мислим да је Ђурићево тумачење Европе ништа више него репринт Хусерловог тумачења, и то у свим појединостима осим закључка што значи елементарну грешку у логичком закључивању. Осим овог вантеоријског чињеница, он у основи дели Хусерлову историјску телеологију Европе која у ствари значи напуштање или — како вели Хусерл — преображај изворног грчког поимања Европе која настаје из грчког схватања филозофије као чисто теоријског посматрања света које остварује критичку самосталност филозофије у односу на раније ликове духа и сам наивни природни став, при чему овај филозофски теоријски став представља највишу људску и теоријску могућност самоосвећења човека у односу на наивни природни став. Филозофија је у Грчкој постала највиши лик духовног самоосвећења у односу на мит и религију као ниже ступњеве ове историјске телеологије о којој говори Хусерл. Одлучујући прелом у овој телеологији догодио се са натурализмом и објективизмом нововековне науке који своје порекло дугује немачком идеализму и његовом конструирању појма субјекта који не постоји у грчкој филозофији и који у овом појму задобија бесконачну моћ не само у односу на наивно схватање природе или космоса него некадашње моћи оспољене у митологији и религији. Ова трансценденално схваћена субјективност која постаје основа модерне науке бива, према Хусерлу, постварена у Кантовом појму трансценденалности и зато мора бити враћена самом субјекту ослобођена овог објективизма и натурализма. Тај пројекат сам Хусерл ће назвати фундаменталном феноменологијом пошто је у питању сам темељ изгубљене субјективности. За Хајдегера овај процес трансформације изворног порекла филозофије као хармоничног сабирања људских моћи у логосу бива такође доведен у кри-

зу у немачком идеализму од када се филозофија губи у нацији и претвара у најмоћнију савремену техно-науку или кибернетику која за Хајдегера представља врхунац европског nihilizma. Ђурићева технофобија тако своје теоријске изворе има код Хусерла и Хајдегера да би на крају, за разлику од својих узора, завршила у митском одбацавању Европе, и догматизму. Ђурићев теоријски догматизам који инсистира на хипостазирању грчког узора у коме и према Ђурићу Европа има своје порекло је у себи дубоко противречан јер, с једне стране, инсистира на томе да је трагична судбина која је задесила савремену Европу последица коначног раскида са њеним грчким пореклом док са друге стране мистификација грчког узора доводи до порицања овог дисконтинуитета и катастрофе савремене Европе. Ова противречност води Ђурића у догматизам чији су извори вантеоријски, пошто се потреба за обнављањем грчког узора објашњава на самом крају теоријски потпуно произвољним изједначавањем грчког и косовског мита, од којих косовски мит постаје реинкарнација грчког порекла Европе. И док Хусерл говори о кризи европске рационалности или науке, за Ђурића историјска телеологија Европе завршава у косовском миту у коме Ђурић проналази, као некада Хегел у германском духу „будућност Европе”. Тако за Ђурића „грчка идеја” или „грчко порекло Европе” „важи независно од било каквог искуственог потврђивања или оповргавања” (113) „шта више, њена улога се уопште не завршава у времену, већ се, напротив, у њему непрекидно обнавља, јер она у себи носи неисцрпно богатство могућности које трају и претрајавају у непрекидном долажењу. Од зрелости и дораслости сваког новог нараштаја потомака наших древних грчких предака зависи хоће ли препознати барем неку од тих могућности и успети да јој изађу у сусрет на начин примерен досађеном тренутку”.

Шта значи овај загонетни начин „примерен досуђеном повесном тренутку” постаје јасно у самом епилогу овог огледа. „Наша европска будућност”, вели Ђурић. „може бити само стваралачки преобликована и изнова присвојена грчка прошлост. А у том оквиру и под тим знамењем може повратити стари сјај и добити ново јарко осветљење и наше самосвојно српско наслеђе, поготово драгоцену косовску завештање наше велике митске прошлости, које је у највећој могућој мери надахнуто примером грчког епског песничтва и грчке трагедије, а које је током недавног необјављеног НАТО-рата против српског народа и српске земље било главна мета злочинског разарања и уништавања. Тим суманутим чином је данашња Европа сама себи задала смртоносни ударац”. (114) На тај начин Ђурићева историјска теологија Европе завршава у српском миту, односно, нашој великој митској прошлости, што је само основна противречност овог национализма чија будућност неминовно завршава у славној прошлости чиме је на прави начин испуњен неубичајени пролог ове контроверзне беседе о Европи у САНУ. „Тема овог приступног предавања”, пише Ђурић, јесте „само на први поглед апстрактна и небулозна, а у истину сасвим конкретна и актуелна”. Европа је тако за овог филозофа небулозна тема што је само на први поглед неочекивано јер зашто би се филозоф бавио нечим небулозним, али овај теоријски испад постаје разумљив ако се има у виду догматски епилог његовог предавања, као и притајени бес и мржња према савременој Европи. Тако је на реторичком нивоу овај конзервативни мислилац за идеју филозофске Европе, додуше једино са одређеног становишта митске артикулисаног национализма са којег управо косовски мит означава „грчко порекло Европе”, док је у истину антиевропски оријентисан. О томе најбоље

сведочи његова неумерена похвала једног рада Часлава Копривице на тему „Срби и Запад: зашто смо у рату?“ за којег вели да је „убедљиво осветлио образ српске филозофије“, чија је тема недавна „интервенција“ НАТО-а на Србију. Закључак овог рада је да је на удару Запада, односно, Европе био „етнички идентитет заједнице“, или оно „што их чини Србима“, или „заједница српског народа као таква“. Тек из ове перспективе постаје очигледно зашто је Европа за овог филозофа — како се сам изразио — „небулозна тема“. У ствари ова констатација само изражава његову мржњу и бес против Европе, све друго је обична реторика.

У сваком случају, однос Србије и Европе, мислим да је то ова дигресија показала, може бити само неадекватно артикулисана полгазећи од ове редукције кризе европске рационалности на кризу српског политичког идентитета или етничке заједнице, пошто је његова алтернатива неотклоњив ирационални сукоб. Никаква „медицина нација“ и „наднација“, како то вели Хусерл, није филозофски пут у Европу. Зато уместо о медицини нација и наднација Хусерл говори о будућности знања и верујем да је ова трансформација знања основа из које се може разумети и овај сукоб иронично назван „милосрдни Анђео“, који је толико усталасао европску јавност. О томе сам писао у „Ноћном рату“, овде скрећем пажњу на текст Умберта Ека „Кад је рат истрошено оружје“.

„Ово је ситуација“, пише Еко, „која објашњава немир који све нас обузима ових дана. Постоји једно ужасно зло коме се треба супротставити (етничко чишћење): да ли је оружана интервенција оправдана или није? Да ли треба започети рат да би се спречила једна неправда? Што се тиче правде, одговор је: да. А што се тиче добротинства? Овде се поново јавља проблем окладе: ако је употребом минималне силе будем спречио огромну неправду, реаговаћу у складу са принципима добротинства. Међутим, ова оклада је двострука. С једне стране кладимо се да поступамо у складу са здравим разумом, да је оно што желимо да сузбијемо универзално окарактерисано као оно што се не може толерисати... С друге стране, кладимо се да ће насиље које оправдавамо успети да спречи веће насиље...“ Први проблем, дакле, проблем зла или добра је толико озбиљан да према Еку о њему не вреди расправљати у повинама. Други проблем је само привидно техничко питање, пошто и овде долази до промене знања о рату, па и до промене природе самог рата из палео- у нео- рат, како га назива Еко мислећи на огромну техничку промену знања која је пратила прелаз из палеолитског у неолитско доба. Шта је, пита он, била вековима сврха онога што ћемо једнога дана назвати палео-ратом? Поразити противника тако да се извуче нека корист из његовог пораза, што значи убити непријатеља, а ратни билтени су ликовали кад би непријатељске снаге биле уништене. Ови предуслови су запали у кризу с првим нео-ратом, вели Еко, Заливским ратом, али недостаци су „још увек били приписивани глупости обојених народа“. Па какав је то уопште рат, пита Еко. „Ово се дешава због тога“, пише он, што је, за разлику од палео-рата, чији је циљ био уништити што је могуће више непријатеља, за нео-рат, изгледа, типично настојање да их буде убијено што је могуће мање, зато што би се онај ко би их убио превише изложио критици медија (односно, Екрана). У нео-рату циљ више није да уништите непријатеља пошто нас медији чине рањивим пред његовом смрћу — а то више није далеко и неодређен догађај, већ непосредљив визуелни доказ. У нео-рату свака војска се води принципима изигравања жртве... У нео-рату пред јавним мњењем, губи онај ко је превише убијао. И стога је право да се

нико не сукобљава на граници и да нико не зна ништа о оном другом. Наши министри се добро разумеју (вели Еко) кад зачуђено питају: ми се сукобљавамо с непријатељем? Нипошто! А то што гомила људи ипак умире, технички је безначајно. Штавише, мана нео-рата је што људи умиру, а нико не побеђује. Па да ли је могуће да нико не зна да води један нео-рат? Нико, наравно, одговара Еко, пошто је нео-рат (екранска) игра у којој се по дефиницији губи и због тога што је, како вели Еко, технологија која се користи комплекснија од мозга оних који њоме управљају. Један обичан компјутер, иако је у основи глуп, може да буде већи проблем него што може да замисли онај који њиме управља. Треба, каже Еко, интервенисати против таквог злочина какав је српски национализам, али рат је можда истрошено оружје.

Међутим, овај „визуелни доказ”, ово екранизовање рата које је само теоријска аналогија за екранизовање Европе у чијој је основи ово нестајање непријатеља, нестајање рата и, на крају, нестајање саме Европе ниједан националиста који држи до своје територије неће разумети. Јер, Екран нема имаго и не може се разумети. То више није Хусерлова Европа, или Ђурићева Србија и никакво знање о Европи и Србији није више могуће. Јер, знање које долази са екрана није знање него информација која више нема „садржај” или у старим терминима „онтологију”. Давно сам читао Бергсоново дело „Материја и меморија” из 1896. године. То подвучим зато што је овај нови принцип, принцип Екрана, открио још Бергсон, инсистирајући на томе да не мислимо појмовима него у сликама. „Бацамо готово тренутне погледе на стварност која протиче, а како су они карактеристични за ту стварност, довољно нам је да их нанижемо дуж једног апстрактног, једнообразног и невидљивог настајања које се налази на дну сазнајног уређаја. Онајање, мисаона активност и говор обично тако поступају. Било да је реч о поимању постојања, или његовом изражавању или онајању ми ништа друго не радимо осим што покретимо једну врсту унутрашњег кинематографа.”

Ми гледамо у времену а не у простору. „Покретне слике” су можда најтежа Делезова књига. Као и Хусерл и Бергсон говори о кризи психологије, пошто се кретање, односно, физичка стварност у спољашњем свету више није могло супротстављати слици као психичкој реалности унутар свести. Дестабилизација ове старе опозиције између стварности и свести на којој почива књижевна Европа не важи за њену екранску пројекцију. У међувремену Србија је постала књижевно дело. То је разлог сукоба а не национализам. Уместо појмовима, Европа мисли помоћу покретних временских слика, помоћу Екрана. Србија је пала у историју а Европа у информацију. Стварност Европе је екранизована стварност у којој нема појмова и крви. Знање је прешло у екранску фазу у којој је граница између стварности и илузије избрисана. Зато су и Србија и Европа победиле у последњем нео-рату, иако је рат постао истрошен или једноставно настао са Екрана.

Да се зато вратим на овај принцип Екрана пошто нема ничег комичнијег од филозофа на екрану. Уосталом, Бергсон је писао и о комичном које се заснива на ефекту изненађења, без намере да објасним овај кинематограф у глави.

Кретање се не изједначава са пређеним простором. Пређени простор је нестао, кретање је присутно и оно се састоји у чину преласка. „Пређени простор је дељив”, вели Делез, „и то бесконачно дељив, док је кретање недељиво, или се не дели а да сваком деобом не промени своју природу

ду. То већ претпоставља једну комплекснију идеју: пређени простори припадају једном истом хомогеном простору, док су кретања хетерогена и међусобно несводљива... Кретање се не може реконструисати уз помоћ положаја у простору или временских тренутака, другим речима, уз помоћ непокретних „пресека“. Ова реконструкција се може извести искључиво повезивањем положаја или тренутака са апстрактном идејом сукцесије, једног механичког, хомогеног и универзалног времена прекопираног из простора и истоветног за сва кретања. Ни један ни други начин не успевају да захвате кретање”, закључиће Делез на Бергсоновом трагу, „а свако кретање ће имати своје сопствено квалитативно трајање. Од тада се супротстављају две несводљиве формуле: стварно кретање — конкретно трајање и непокретни пресеци и апстрактно време”. (7, 8) Чудно је вели Делез да Бергсон најстаријој илузији (илузији кретања) даје тако модерно и ново име (кинематографска). У ствари, каже Бергсон, „када филм воспостави кретање непомичним пресецима тада не чини ништа друго него што је чинила најстарија мисао (Зенонови парадокси) или што чини природно опажање. У том погледу Бергсон се разликује од феноменологије, према којој филм у ствари раскида са условима природне перцепције. Као да смо се одувек бавили биоскопом (Екраном) а да тога нисмо ни били свесни. За Делеза, међутим, феноменологија је у праву а не Бергсон зато што претпоставља суштинску разлику између кинематографског и природног опажања, јер је у филму (на Екрану) илузија истовремена а не накнадна као у опажању. Али, Бергсон разликује у другој тези, најмање две врло различите илузије: античке и модерне. За античку мисао, кретање упућује на мисаоне елементе, форме или идеје, које су саме вечне и непокретне. Модерна научна револуција састојала се у повезивању кретања са било каквим тренутком, а не више са парочитим тренуцима. Уместо (каже Делез) да се начини једна појмљива синтеза кретања, вођена је чулна анализа. Изгледа да је кинематографија свакако последњи изданак у овом погледу које је Бергсон издвојио, вели Делез. На Екрану кретање не настаје преко „нарочитих тренутака“ или „поза“, у питању су „обични тренуци“ који у потпуности мењају значење трансценденције или њене форме. На Екрану се не репродукује поредак трансцендентних форми већ се остварује гомилање свакодневности „у тој мери да је посебност преузета од онога што је у суштини безначајно и што само за себе представља неуобичајено и што само за себе представља неуобичајену или нередовну појаву тог безначајног”, како каже Делез. За самог Ејзенштајна патетично је само скупи обичних тренутака „кроз која скраћења морају да прођу”. (12) Овде је дакле реч о потпуном обрату филозофије. Јер док је за Антику време само покретна слика вечности, за Модерну Екран је „орган нове реалности који би требало усавршити”. У трећој тези Бергсон најзад долази до своје дубоке тезе из „Материје и меморије”. Кретање је пренос у простору. Међутим, сваки пут када смо суочени са померањем делова у простору, јавља се квалитативна промена целине, рецимо када Сван умаче своје мадленце у чај његов свет се радикално мења. Ово се назива трајањем, које на први поглед изгледа тако загонетно. Јер, ова целина се не може представити зато што је она Отвореност и зато је на њој да се непрекидно мења, односно, да траје. Познато је да је Бергсон најпре открио трајање као идентично са свешћу, али га је подробније проучавање свести навело да покаже да она постоји искључиво у овом отварању према целини, у подударању са отвореношћу целине. Његова критика физикализма у психологији ово само потврђује. Разлика између материје и меморије је илузија.

Да ли на Екрану постоји ова разлика?

Шта су њене последице, пошто на Екрану нема крви?

Уосталом, Екран је моћнији од наше меморије и не треба очајавати због тога. Наш Мастерплант је вештачки и отворен. Екран је коначно дестабилизовао наше трансцендентне и затворене форме које смо звали појмовима, наше појмове. Филозофска идеја Европе избрисана је на нашим Екранима. Доиста је реч о филозофском прекрету чије последице тек треба истражити. Али, да ли је уопште могућа феноменологија екрана? Не знамо много о томе. Није могуће похвала интервалима или дисхармонији, пошто је репродукција кретања на Екрану истовремена са стварним кретањем. Екран није илузија него стварност која не настаје на основу статичких пресека или затворених трансцендентних форми. Природно опажање заувек касни за отвореном екранском перцепцијом која не зависи од појмова јер је истовремена са стварним кретањем. Ипак, на Екрану нема крви и та „крв“ заводи наше опажање које заувек касни и преокреће наше старе трансцендентне форме. Виртуелни вишак крви ... који више не зависи од појмова и зато је тешко рећи шта је овај „вишак“. Можда „знаковни објект“ о коме је говорио Јакобсон. Или, само једна „кинема“. Али, ова терминологија наводи на сличности са језиком. Кинеме би биле попут фонома, а план (филмски план) је нешто попут ногема „које нису неопходне“, како вели Делез. „То само изгледа тако“, није он, „пошто природно опажање уноси заустављања, усидрења, фиксне тачке, или одвојена гледишта, покретна тела или чак издвојене преноснике, док кинематографска перцепција делује континуирано, једним јединим кретањем чији су прекиди и сам његов неодвојив део и представљају само сопствену вибрацију“.

Тако Екран пре спада у перцептивни, спектрални, језички систем; о самом Екрану овде није било довољно говорено, то остаје за неку другу прилику, оно што је важно је једино то да ногема нису неопходне.

Ми смо мала филозофска заједница као што је мали и наш језик. Зато морамо инсистирати на разликама.