

Dragan Prole

Pasivnost i niveliranje Huserl, Hajdeger i Hugo Bal

Sažetak Prvi deo rada ispituje srodnost u dijagnozama savremenosti kod Huga Bala i Martina Hajdegera. Oba mislioca prepoznaju *niveliranje* kao važnu osobenost svoga vremena. Niveliranje o kojem govori Bal poistovećeno je sa apokaliptičnim ukidanjem ljudskosti. Do njega dolazi tako što se sve ljudske tvorevine ispostavljaju kao jednako vredne, što postaje moguće tek nakon što najpre biva ukinuta vrednosna vertikalna, zahvaljujući kojoj se nekada vrhunsko delo razlikovalo od prosečnog. Kod Hajdegera je niveliranje poistovećeno sa pervertiranim oblicima radoznalosti. Za razliku od nekadašnjih oblika radoznalosti, kojima je bila zajednička volja za dubljim uvidom, savremena radoznalost je krajnje površna, prepuštena bez ograda svim utiscima za koje se ispostavi da nadilaze očekivano i već viđeno. U drugom delu rada ispituje se Huserlov pojam pasivne sinteze da bi se intervencija fenomenologije posmatrala iz perspektive dekonstrukcije učinaka *niveliranja*. Autor zaključuje da ona za rezultat ima upozorenje da se posredstvom prirodne subjektivnosti i konvencionalnih oblika znanja ne možemo zaštititi od sveta kojem smo izloženi, na osnovu čega je nužan povratak izvornoj subjektivnosti, što je zajednička ideja avangardista i fenomenologa.

225

Ključne reči: pasivnost, niveliranje, klasično, avangarde, fenomenologija

Otpor niveliranju

Poklonicima filozofije 1927. je znana kao godina objavljivanja Hajdegerovog *Bivstvovanja i vremena*.¹ Malo ko među njima, međutim, ima u vidu da je svetlost dana iste godine ugledala i knjiga neobičnog naslova *Beg iz vremena*. Njen sadržaj sačinjavaju posthumno objavljene beleške jednog od osnivača i „kuma“ dadaističkog pokreta Huga Bala. Nesvakidašnji uspeh i iznenađujuća popularnost teško prohodne, složenim, neobičnim jezikom pisane, ali možda i najčitanije filozofske knjige dvadesetog veka, podudara se sa publikovanjem životnog i intelektualnog rezimea umetnika kojeg je rana smrt dočekala daleko od očiju javnosti.

Motivi za entuzijastično upisivanje pojma vremena u naslov obe knjige zaslužuju posebnu pažnju. S jedne strane, vreme stoji u direktnoj vezi s ključnim pojmom ontologije, dok se s druge vodi nevidljiva borba protiv neumitnosti vremena, čime se oglašava tipičan posleratni krik. Njegova dramatičnost se ogleda u potrebi da se po svaku cenu izbegnu kobna lica savremenosti.

1 Rad na ovom tekstu omogućen je zahvaljujući finansijskoj podršci Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS na projektu 179007.

Pojam vremena se u oba slučaja tesno vezuje uz strukture egzistencije koja je bila radikalno suprotstavljena svakidašnjim, konvencionalnim pogledima evropskog čoveka. Dok Hajdeger poziva u pomoć iscrpnu, produbljenu refleksiju vremena radi hvatanja u koštac s najtežim i najapstraktnijim filozofskim problemima, Bal radije preporučuje bezuslovnu distancu, razvijanje svesti o ugroženom sopstvu i neuhvatljivoj prirodi vremena koje izmiče samom sebi.

U ničeanskom duhu, i jedan i drugi svoj osnovni fokus usmeravaju na pružanje otpora ključnim osobenostima vremena kojem Hajdeger pripisuje neprijatni atribut neautentičnosti. Radikalno drugačije, alternativno vreme filozof razvija zahvaljujući kritici apstraktne, krajnje posredovane, ali dokučive sprege između temeljnih stavova evropske metafizike i dominacije tehničke civilizacije koja bez njih ne bi bila zamisliva. Advent drugačijeg doba umetnik je nastojao da isprovocira sugerišući „orgijastičko predavanje“, tj. beskompromisno i načelno iracionalno suprotstavljanje dominantnoj pragmatičnosti i lukrativnosti. Vodeći Balov *credo* pri tom glasi da je teže ne baviti se vlastitim vremenom, nego pružiti mu otpor. Nešto neodoljivo je pripisano duhu savremenosti, kao da nije moguće otrgnuti se od nje, niti ostati imun na njene izazove. Uspješno razračunavanje s duhom kalkulacije, koristi i grabljenja materijalnih dobara, za Huga Bala je bilo moguće tek ukoliko razumske procedure izgube svoju nedodirljivu i tradicionalno nezamenljivu ulogu u orijentisanju ljudskog egzistiranja.

226

Pretpostavke za vaskrs Dionisa usred naizgled nezaustavljivog uspona tehnološke civilizacije za dadaistu se mogu steći tek ukoliko se pronađe lek za fragmentiranost savremene egzistencije i na planu svakidašnjice neizbežan i neumoljiv „privredni fatalizam“. Odgovarajući lek dadaista nije očekivao od filozofskih uvida. Naprotiv, njihov oblikotvorni učinak on pripisuje pređašnjim vremenima, jer tekstura sadašnjosti navodno nalaže da se inovativni potencijali za kreiranje nove duhovne stvarnosti prepoznaju isključivo kod umetnika: „Moglo bi se činiti kao da je filozofija prešla kod umetnika; kao da od njih dolaze novi impulsi. Kao da su oni proroci novog rođenja. Kada kažemo Kandinski i Pikaso, ne mislimo na slikare, nego na sveštenike, ne na zanatlje, nego na stvaraoce novih svetova, novih rajeva“ (Ball 1927: 10).

Idejne pretpostavke koje stoje iza krajnje ambicioznog projekta umetničke transformacije stvarnosti, čiju mogućnost u uslovima modernog života je Hegel odbacio pre više od stoleća, mogu biti donekle razjašnjene nakon što uočimo šta nam poručuju kako umetnikove, tako i filozofove dijagnoze koje se odnose na savremeni trenutak. Dadaista će pre Velikog rata lakonski zabeležiti „Niveliranje je kraj sveta“ (Ball 1927: 6), dok će fundamentalni ontolog ustrojstvo savremene subjektivnosti dovesti u vezu sa dominacijom pervertirane radoznalosti: „Ona traži Novo samo zato da bi od njega iznova odskočila ka Novom. Za brigu takvog viđenja se ne radi o tome da shvati i da znalački bude u istini, nego o mogućnostima da se prepusti svetu ... Ona otuda traga za nemirom i uzbuđenjem posredstvom uvek Novog i izmenom

onoga što susreće“ (Heidegger 1993: 172). Niveliranje o kojem govori Bal poistovećeno je sa apokaliptičnim ukidanjem ljudskosti. Do njega dolazi tako što se sve ljudske tvorevine ispostavljaju kao jednako vredne, što postaje moguće tek nakon što najpre biva ukinuta vrednosna vertikala, zahvaljujući kojoj je nekada konstituisan pojam klasičnog.

Osnovna teza Balovog uvida glasi da savremenost ne dozvoljava da nešto iskoči kao značajnije, vrednije i dragocenije, što drugim rečima znači da vreme u kojem živimo raspolaže mehanizmima koji onemogućavaju nastanak klasičnog. Štaviše, dadaista spretno poistovećuje niveliranje sa *krajem sveta*, jer uviđa da tamo gde je sve jednako važno zapravo ništa nije važno. Proizvoljnost i frivolnost kao posledice ukidanja vrednosne vertikale ispostavljaju se kao naročito kobne kada shvatimo da one zapravo *ukidaju pravo jednog vremena da nekom drugom vremenu važi kao tradicija*. Postupak niveliranja ukida svet, ali ne tako što ga doslovno uništava, nego tako što njegovu produkciju isporučuje vrednosnom vakuumu, čime mu onemogućava da bilo šta predstavi u svetlu koje je značajno drugačije od već viđenog. Zahvaljujući niveliranju, ljudski *poiesis* je dugoročno prepušten ništavilu, u čemu Bal vidi kraj jednog sveta u kojem su umetnički i svi drugi stvaralački produkti imali drugačiji status i značaj.

227

Dve vrste radoznalosti

S druge strane, Hajdegeru je prevashodno stalo da demistifikuje specifičnosti savremene subjektivnosti bez kojih niveliranje ne bi bilo zamislivo. Neobično je da mu je pri tome naročito pomogao fokus zadobijen ontološki motivisanim istraživanjima. Bačenost u biće, kao osobenost konačnosti ljudskog saznanja, nagnala ga je da u horizontu savremenosti ponovo ispita vreme kao princip individuacije, odnosno medij uobličavanja ličnosti. Polazeći od toga da tubivstvovanje egzistira vremenito, Hajdeger iznosi tezu da svako razumevanje bivstvovanja biva razumljivo tek na pozadini vremena (Luckner 2001: 21). Ispitamo li pozadinu vremena u kojem funkcioniše savremena radoznalost, uočićemo da se ona sastoji u nizu trenutaka koji su lišeni bilo kakve međusobne povezanosti. Za razliku od nekadašnjih oblika radoznalosti, kojima je bila zajednička volja za dubinom, savremena radoznalost je krajnje površna, prepuštena bez ograda svim utiscima za koje se ispostavi da nadilaze očekivano i već viđeno. Time se karakter savremene radoznalosti iskazuje kao pseudo-romantičarski. Dok se romantičarski umetnik trudio da samostalno proizvede efekat oneobičavanja, da u samom sebi stvori duševni pokret i uzbuđenje, pseudo-romantičarska subjektivnost nemir i uzbuđenje očekuje spolja. Umesto da estetički doživljaj kreira u ispunjenju vlastite intencije, ona ga traži izvan sebe, čime neminovno dospeva u konzumerski odnos prema stvarnosti. Masovna žeđ za uzbuđenjem i nemirom stvorila je ogromnu potražnju, a samim tim je podstakla i porast ponude. Bez dominacije ovog pseudo-romantičarskog ugođaja teško bismo mogli da se osvedočimo u globalnu rasprostranjenost i enormne prihode industrije zabave.

Budući da joj preostaje tek prepuštenost uzbuđljivim segmentima svakidašnjeg sveta, radoznalost je oblikovana vremenom koje nije prikladno za osmišljavanje egzistiranja. Štaviše, nestrpljivo prelaženje sa novog na još novije ima za cilj da sa sebe strgne teret koji nosi povezivanje sadašnjosti u jedinstvenu smislenu celinu sa prošlošću i sa budućnošću. Svedena na nizanje međusobno nepovezanih trenutaka, ljudska egzistencija neminovno biva obezličena. Radoznalost koja sebe ostvaruje tako što neumorno traga za spoljnim nadražajima neminovno izjednačava nejednako. Ona nivelira jer nema nameru da se trajno zadrži pri bilo kojoj „novini“ na koju naiđe. Umesto da sebe uobliči u koliko-toliko smislenu celinu, radoznala savremena egzistencija se neprekidno izlaže međusobno nepovezanim utiscima, nastojeći pri tom da od sebe odagna vremensku određenost vlastitog egzistiranja.

228

Perpetuiranje takve radoznalosti svoj alibi traži u klišeima koji ne žele da prihvate konačni i prolazni karakter ljudskog egzistiranja. To biva najvidljivije u različitim varijacijama na temu neprolazne mladosti. Iza nametljive, ali i na prvi pogled ipak privlačne devize poput „zauvek mlad“, ne krije se ništa drugo do emfaza radikalne pojedinačnosti, prepuštanje heterogenim nemirima i hotimičnim uzbuđenjima kojima je zajedničko samo to da ne žele da budu vreme. Avanture savremene radoznalosti se nužno završavaju u kandžama nesrećne svesti. Budući da joj je stalo da napusti vreme, da umakne njegovoj determinaciji, radoznalost se naposljetku suočava s hroničnim deficitom vremena koje nije u stanju da obuzda, jer joj nekontrolisano izmiče iz ruku. Radoznali beg iz vremena ne može imati srećni završetak jer umesto osvajanja neke vanvremenske dimenzije, ili bolje rečeno klasične svevremenitosti, nužno okončava vlastitim ukidanjem. Balov i Hajdegerov protest protiv niveliranja u svojoj srži su imali upozorenje da umesto nekadašnjih, vremenski neoročenih važenja na savremenu scenu stupa ukidanje svakog važenja.

Dejstvo modernog u iskradanju iz vremena

Još interesantniji čini se momenat u kojem se Hajdegerova analitika radoznalosti približava dadaističkom motivu *bekstva iz vremena* Huga Bala. Njeno polazište sugerise da ako je nekadašnja projekcija večnosti za hrišćanskog vernika predstavljala prauzor spram kojeg se ogledao i utešno odmeravao svaki trenutak prolaznog, konačnog postojanja, „prirodna“ putanja neautentične egzistencije uporno zaobilazi i ignoriše konačnost. Time ona simulira večnost bez evokacije bilo kakve transcendentne instance. Rečju, Hajdegerova kritika neautentičnog egzistiranja obesmišljava nastojanje da se večnost prećutno nastani tamo gde bi trebalo da bude vreme. Sekularizaciji zasigurno treba da zahvalimo napuštanje hrišćanskih snova o večnosti, ali ona ipak nije mogla da spreči savremenog subjekta da se neprestano „iskrada“ iz vremena, kako bi umakao njegovim oblikovnim silama. Naime, upravo motiv iskradanja iz vlastitog vremena Hajdeger ponavlja u kontekstu egzistencijalne

izgubljenosti u savremenosti. Prema njemu tubivstvovanje „i poslednji ostatak svoje vremenitosti mora da iskoristi kako bi se u potpunosti išunjalo iz vremena, tubivstvovanja“ (Heidegger 1995: 25).

Međutim, ono što je lako razumljivo na planu pojedinačnog egzistiranja, Hajdeger uopštava ispostavljajući sasvim sličnu dijagnozu i kada je reč o opštim osobenostima moderne produkcije: „Sve moderno je prepoznatljivo po tome što se veštački išunja iz svog vlastitog vremena i samo u tom obliku je u stanju da sebi obezbedi ‘dejstvo’“ (Heidegger 1988: 18–19). Karakteristično je da se u oba slučaja uvodi motiv šunjanja. Onaj ko se šunja, želi da promeni mesto, a da pri tom ne bude opažen. Neopažena i neočekivana promena mesta biva naročito efektna kada joj pođe za rukom da kreira umetnosti blizak efekat oneobičavanja. Ono što očekujemo na jednom mestu, iznenada se pojavljuje na drugom, proizvodi utisak već samim tim što ga tako nismo očekivali, aktivirajući ujedno i igru prisustva i odsustva.

Ipak, ovde je ključno pitanje o kakvom pojmu modernosti govori Hajdeger? Ukoliko nije sporno da se dobar deo modernih patologija sastoji u simuliranoj neprolaznosti koja se bez ostatka „prepušta svetu“, a pri tom neprekidno obnavlja potragu za njegovom zavodljivom i nepredvidljivom estetičkom ponudom, zbog čega je problematičan pokušaj da se bude „nesavremen“, da se nekim vidom umetničkog delanja iskorači iz jednostranosti vlastitog vremena? Hajdeger jednoznačno insistira na „veštačkom“ karakteru nastojanja da se zameni vremenska pozicija.

Drugim rečima, moderno stvaralaštvo o kojem on indirektno govori, karakteristično je po tome što poput neautentičnog pojedinca ignoriše vlastito vreme. Međutim, za razliku od njega ono ne simulira vlastitu večnost, nego pokušava da se neprimetno nastani i rasprostire u nekom drugom vremenu. Moderno o kojem govori Hajdeger neće da bude svezremeno, ono ne igra na kartu klasičnog. Ukoliko je pojedinac koji se šunja nekuda van svoga vremena zbog toga nužno izgubljen u savremenosti, za produkciju se to svakako ne može reći, jer ona njome vešto barata i uspeva da je zameni nekim drugim vremenom. Možemo tek da naslutimo da Hajdeger nju ne odbacuje zbog oneobičavajuće rokade vremenskih dimenzija, nego zbog posledica koje ona ostavlja na pojedinca. Ako je svrha onoga što Hajdeger zove modernim da deluje, da ostvari neki učinak na svoju publiku tako što će potajno, mimo ustaljenog vidokruga, baratati vremenom, onda je sasvim jasno da ovaj filozofski promoter ekstatičke vremenitosti takav vid stravalastva ne bi mogao pozitivno da oceni. Možemo lako da zamislimo Hajdegerovo negodovanje koje bi verovatno ukazalo da kao da nije dovoljan masovni nedostatak osvešćenja o vlastitoj temporalnosti usled kojeg se generiše izgubljenost savremenog pojedinca, nego joj dodatno doprinosi i umetnička produkcija sa kojom se taj pojedinac susreće u svojoj svakidašnjici. U svakom slučaju, Hajdegerova implicitna i nedovoljno razvijena osuda ne pogađa klasičnu

svevremenost, nego sklonost savremene produkcije da kod svoje publike kreira efekat čiji cilj je da se diktat vremena barem na trenutak napusti zahvaljujući imaginarnoj seobi u neko drugo vreme.

Huserlova fenomenologija i izloženost pojedinca

230

Iz perspektive egzistencijalne analitike takva seoba nužno unosi dodatnu konfuziju u popriličnu „izloženost“ savremenog pojedinca. Međutim, sličan efekat na pojedinca ostavlja i susret s klasičnim, koji Hajdeger ne pominje. Naime, za klasična dela takođe ne važi primat budućnosti. Slutnja da sutra može biti značajno drugačije od danas, za njih ne znači mnogo. Ravnodušnost spram temporalnosti upisana je u tkivo klasičnog dela, pošto ono implicira pravo na važenje i priznanje nezavisno od promenljivih likova asocijativne sinteze sadašnjosti, prošlosti i budućnosti. Dokle god postoji vera u mogućnost stvaranja koje nadmašuje diktat vremena u kojem se rađa, trajaće i predstava o klasičnom. Klasična dela iznad svega svedoče o postojanoj snazi tradicije. Nasuprot duhu avangardi, koji glasno najavljuje rascep i beskompromisno svedoči o diskontinuitetu, klasičnom je prevashodno stalo do ponavljanja. Za razliku od Hajdegerove vizije ponavljanja koje proističe iz lične povesnosti pojedinca i predstavlja izraz odlučnosti i izbora vlastitih egzistencijalnih mogućnosti, klasična verzija ponavljanja pre ima izgled samopotvrđivanja. Iz perspektive klasičnog, povest nije ništa drugo do proces u kojem ono nadvremeno igra glavnu reč, jer mu uvek iznova biva odata počast i poštovanje. Umesto obećanja promene, u kojoj valja prepoznati prvu kategoriju povesnog vremena, u horizontu klasičnog razaznaje se tek niz varijacija, tek različiti valeri i odjeci njegovih vlastitih pouka.

Nasuprot Arnoldu Gelenu, koji u savremenom svetu umetnosti vidi tek kristalizovani sistem u kojem su sve mogućnosti već isprobane (Gehlen 1971: 273), klasično delo uvek računa na nove mogućnosti recepcije. Nema kraja mogućnostima tumačenja klasičnog, u tome se i sastoji njegova neiscrpnost. Dominacija klasika se uvek obnavlja, ona traje bez obzira na domašaje aktuelne duhovne produkcije. Ono što je klasično nastalo je jednom za svagda, odlučno istrajavajući u svojoj jedinstvenosti i neponovljivosti, uprkos značajnim razlikama u načinu na koji biva iskušeno i doživljeno.

Imamo li sve to u vidu, nužno ćemo se zapitati o poreklu iritacije koju savremena filozofija, a iznad svega fenomenologija, oseća u odnosu na fenomen klasičnog. Ima li razloga da fenomenologija zaobilazi klasično i tamo gde se njena pažnja ne usmerava na mnogobrojne i raznovrsne fenomene zbog kojih je pojedincu neobično teško da se u savremenim okolnostima izbori za autentičnost? Savremena nelagoda začinje se s uvidom da tvrdokorno poverenje u trajnost klasičnog ignoriše dela posvećena prolaznom ili kontingentnom, koji počevši od Bodlera stoje u fokusu modernista. Takva dela su u potpunosti predana savremenom trenutku, pa stoga ili namerno ne žele da budu

klasična, ili pak usled svog neklasičnog usmerenja prosto nisu u stanju da se okite tim uzvišenim epitetom. Kao da dominacija klasičnog ukusa podrazumeva da on ostaje u potpunosti imun na tvorevine duha koje se, u skladu s nalogom Paula Klea, iscrpljuju u „posuštinjenju slučajnog“ (Kle 1998: 39), da ih tretira kao niže vredne i hronično nedovoljne, zbog čega ravnodušno „prolazi“ mimo njih kao da se nikada nisu ni dogodile.

Istini za volju, pored momenata koji su savremenom filozofskom senzibilitetu tuđi i neprihvatljivi, valja ponovo istaći i zavidan stepen srodnosti fenomenološkog pojma filozofije s klasičnim idealima. Za početak je dovoljno podsetiti da vremenitost *idealnih predmeta* i kod Huserla ima formu *svremenitosti*. Ako je tako, onda se postavlja pitanje da li transcendentalna Mi-dimenzija, kao principijelno promenljiva struktura, zapravo „intimno“ teži ovekovečenju, tj. trajnom iskoraku iz promenljivih istorijskih strujanja? Zar Huserlov pojam idealnosti ne cilja na jedinstvo smisla koje se u najrazličitijim zamislivim kontekstima može ponavljati i pri svemu tome ostati isto? Jasno je da je svako delo koje zovemo klasičnim dostojno takvog pojma idealnosti.

231

Klasično kao trag kolektivnog pamćenja

Huserlovo učenje o pasivnoj sintezi počiva na uvidu da tok retencija, tj. svega onoga što je u svesti zadržano od prošlih iskustava i doživljaja, pod uslovom da nije praćen aktivnim učešćem subjekta, neprekidno motiviše intencije očekivanja „i time čini da su one slično određene u smislu svog stila“ (Husserl 1966: 323). Pasivno odvijanje „struje“ naše svesti nužno implicira i da će naša očekivanja ostati nepromenjena, a njeno vremenovanje prema Huserlu omogućava konstituciju jedinstvenog, „univerzalnog“ vremena za koje je karakteristično da svi osvešćeni sadržaji imaju svoje stabilno, čvrsto utvrđeno mesto.

Izostanak aktivnog učešća Ja podrazumeva inerciju svesnog života, a dokle god ona gospodari očekivanja su uvek ista, pošto je sadržaj očekivanog trajno određen iskustvima koja su ostavila najdublji trag u samosvesti. Nasuprot Kantovom pojmu iskustva koje nastaje posredstvom sinteze čulne raznovrsnosti, apriornih intuicija i kategorija, „Huserl ukazuje na sloj našeg iskustva koji je doduše organizovan u skladu sa čvrstim zakonima, ali se ne uspostavlja tek posredstvom aktivnog pojmovnog oblikovanja“ (Costa 2010: 226). Posmatramo li ga u širem horizontu istorije filozofije, fenomenološko učenje o pasivnosti pre svega cilja na ukidanje kantovske disjunkcije receptivnost/spontanost.

Nasuprot pretpostavci da smo uvek *ili* aktivni *ili* pasivni, Huserl uočava nivo konstitucije koji se odvija pasivno, što znači bez svesnog učešća našeg ja, ali uprkos tome iza sebe ostavlja znatan učinak, tj. ima formativni značaj za aktivni svesni život. Polazeći od pretpostavke da svesni život ima različite slojeve, Huserl upućuje na niz procedura koje se odvijaju u svesti mimo našeg direktnog učešća. Premda odbija pojam nesvesnog, tvrdeći da je svest uvek svest u svim svojim fazama, osnivač fenomenologije bez daljnjeg ostavlja

mesto za svesne procedure koje se odvijaju s one strane samosvesti. Svest vremena, osećajnost, sećanje, svi ti nivoi funkcionišu zahvaljujući učincima koji su se dogodili, a da pri tom sa naše strane nisu ni vođeni niti su neposredno osvešćeni. Tek zahvaljujući dubljem nivou fenomenološke redukcije možemo reflektivno da analiziramo, primera radi, način na koji se u našoj svesti uspostavlja asocijativna sinteza retencije (onog zadržanog iz prošlosti, što deluje u sadašnjem trenutku), protencije (momenata anticipacije i očekivanja) i prezencije (svesti sadašnjeg trenutka). Otuda zahvaljujući Huserlu možemo da formulišemo jedan od paradoksa svesnog života: *strukture pasivnosti prethode i iz osnova oblikuju aktivnost*.

232

Pre nego što postavimo pitanje o svojim aktivnostima, prema Huserlu treba da postanemo svesni da svaki naš opažaj, uvid ili osećaj biva ustrojen u skladu s izvesnom *tipologijom* koju nismo sami ustanovili, jer ona nipošto ne predstavlja posledicu našeg svesnog odabira. Tek zahvaljujući konstitutivnoj snazi pasivnosti postaje jasno zbog čega su naše intencije „slične u pogledu svog stila“. Ono što opažamo registrujemo na određeni način. Taj način je vođen imanencijom naše vremenske svesti, a ne svesnim izborom u skladu s prethodno utvrđenim preferencijama. Ako opažaj važi kao osnov čovekove orijentacije u okolnom svetu, onda je veoma važno znati da habitus našeg opažanja nije nastao isključivo kao posledica naših osvešćenih aktivnosti i dobrovoljno donesenih odluka.

Dakako, konkretni habitus u svakom trenutku može biti detaljno analiziran i razmatran, ali takva razmatranja uvek nužno zapinju čim se suoče sa zadatkom da detaljno polože računa o njegovom racionalnom ustrojstvu. Osnova naših iskustava i svega onoga što je za nas važno na svetu, u sebi krije nešto strano, nešto što prosto izmiče pokušaju da ga potpuno obuhvatimo i iscrpno razumemo. Ono što nije nastalo blagodareći našem svesnom vođenju nego zahvaljujući habitusu koji smo stekli posredstvom specifičnog načina „vremenovanja“ svog svesnog života, predstavlja sloj koji nosi celokupnu racionalnost i stoga joj ne može ni biti pristupačan poput nekog spoljašnjeg objekta. Prihvatimo li ovu sugestiju na ličnom planu, onda ćemo nužno morati da se zamislimo kako stoje stvari kada je reč o kontinuiranom, kolektivnom Mi?

Sva je prilika da se po pitanju konstitutivne uloge pasivnosti „logika“ pojedinačnog egzistiranja ne razlikuje drastično od dinamike kulturnog života zajednice. Kao da pasivno stanje svesti anonimno izgrađuje svoj stabilni, „klasični“ svet u kojem sve zauzima svoje unapred određeno mesto, dok, s druge strane, kulturna stvarnost takođe s dugoročnim ambicijama oblikuje postojanu, zaokruženu sferu „u kojoj sve već ima svoje ime“ (Waldenfels 2008: 199). Da li je onda opravdano pomisliti da postoji i intersubjektivni, kolektivni nivo pasivnosti koji određuje našu recepciju aktuelne umetničke produkcije, a koji je ustanovljen zahvaljujući merama i aršinima klasičnih dela? Može li odvažna teza Georga Zimela da pored individualnog postoji i *sećanje roda*, da pronađe svoju prikladnu primenu upravo na terenu recepcije umetnosti?

Za razmatranje ovog pitanja dragocena je Zimelova ideja da *a priori* zapravo ne predstavlja preiskustvene datosti niti zakonitosti, nego iskustveno stečeni i prilagođeni način organizovanja iskustva, koji usled njegove konstantnosti i pouzdanosti doživljavamo kao nešto nezavisno od empirije. Povežemo li njegov stav da „Apriori ima za posledicu izvesno oblikovanje, tj. spajanje zatečenih predstava“ (Zimel 1994: 16), sa Halbvahsovom pojmom kolektivnog sećanja, ispostaviće se zanimljiv zaključak. Naime, Levinasov i Blansoov strazburški profesor doprineo je uvidu u pasivne strukture svesnog života tezom da čak i individualno viđenje predmeta pretpostavlja izvesan vid kolektivnog iskustva jer, ako ništa drugo, prilikom usamljeničkog čina posmatranja nužno napuštamo ličnu perspektivu „ne da bismo se pomešali sa predmetima, već da bismo ih sagledali sa stanovišta drugih“ (Halbvahs 2013: 295). Ako u pozadini načina na koji oblikujemo svoj svesni život i organizujemo svoje utiske o stvarnosti stoje tragovi kolektivnih iskustava, onda dospevamo nadomak mogućnosti da klasike sagledamo kao *kolektivni apriori*, kao pasivno, nereflektovano polazište koje itekako oblikuje strukture estetskog iskustva.

233

Ukoliko pojedinačni život pasivno vode njegova presudna iskustva, onda se izmicanje izvan rutine i aktivna sintetička izgradnja smisla preporučuju kao jedini izlaz iz konstelacije prema kojoj tragovi pređašnjih kolektivnih iskustava uvek prete da postanu „sudbinski“ i „kobni“. Posmatrana iz perspektive kolektiva, moć pasivnosti se ispoljava gde god dominira jezik usmerenosti koja je zadobijena zahvaljujući kolektivnom sećanju, ali je itekako prisutna i tamo gde vlada predstava o unapred odlučanim ishodima.

Primeru radi, kada je reč o izgradnji kolektiva u znaku pasivnosti – realnost deklarativno aktivne postrevolucionarne izgradnje se rukovodila jedinstvenim i neprikosnovenim diktatom, čime se čak i na retoričkom planu neočekivano približavala strukturama zajednice koje snažno veruju u sudbinu. Diskurs pasivnosti zavladao je tamo gde su najavljene promene kakve ljudska istorija nije zabeležila: „Staljinistička kultura se nije orijentisala na deautomatizaciju već na automatizaciju svesti, na njeno sistematsko formiranje u potrebnom pravcu putem njenog upravljanja sredinom, bazom, njenim nesvesnim [...]“ (Grojs 2009: 67). Tome nasuprot, uprkos svom revolucionarnom raspoloženju duh avangardi izričito je insistirao na otrežnjenju i suočavanju s uvidom da se jedinstvo, kao takvo, više ne može pronaći (Däubler 1988; 37). To konkretno znači da jedinstvo, tamo gde postoji, nastaje jedino tako što biva nasilno konstruisano. Sledstveno tome, kulturni život može biti naglašeno predvidljiv, što predstavlja pouzdan znak da je zapravo „umrtvljen“ sebi svojstvenom pasivnošću, što ga suprotstavlja specifičnom vremenskom ustrojstvu umetničkog dela. Dok habitus kulturne stvarnosti odlikuje pasivnost, tj. „jednaki stil“ u intencionalnim očekivanjima, istinska temporalnost umetničkog dela, sa svoje strane, upućuje na „zaustavljanje vremena“ (Levinas 1994: 119). Izraženo u terminima filozofije egzistencije,

takvo vreme je nužno vreme teskobe, vreme za koje bi se pre moglo reći da je „prazno“ (Blanchot 1955: 260), nego da je određeno tragovima odlučnosti ili nekadašnjih orijentacija, odnosno vremenskih perspektiva kojima su „ponovljena“ pređašnja iskustva. Utoliko se nasuprot trajanju, kao središnjoj osobenosti klasičnog, avangardno ispostavlja kao prekid, rez, zasezanje u inertnoj, tromoj pasivnosti kulturnog života.

Ipak, nije li ovaj paralelizam pasivnog strujanja svesti i inercije kulturnog života u kojem vladaju klasici prestrog i neodrživ? Nije li nam upravo fenomenologija pokazala da smisao može postati povesan tek nakon što je najpre postao idealan, budući da označava „idealno identični momenat svih saglasnih svesnih doživljaja“ (Husserl 1966: 321)? Ukazuje li iz fenomenološke perspektive fenomen klasičnog na nešto drugo, a ne da je određenom jedinstvu smisla pošlo za rukom da trajno iskorači izvan svoje uronjenosti u promenljivo tkivo empirijskog povesnog toka? Napokon, nije li sasvim opravdano istaći da se fenomenološki pojam smisla iskazao kao neobično srodan sa kontekstom u kojem se javlja klasična sjevremenitost?

234

U tom kontekstu postaje naročito zanimljivo može li se Huserlov pojam pasivne sinteze posmatrati kao svojevrsna reakcija fenomenologije usmerena na dekonstrukciju savremenih učinaka *niveliranja*? Ukršten s učenjem o pasivnosti, zahtev za imanentnim poreklom svih istina, odnosno umetničkih postignuća, predočava nam u kojoj meri stvaralački potencijal svesti počiva u proizvođenju ideja koje ipak nisu karakteristične tek za našu intimnu, autonomnu proizvodnu delatnost, nego su načelno meta-subjektivne, što onda znači i da su pomenute ideje imune na svoju „istorijski prvu aktivnu konstituciju u konkretnoj svesti“ (Rombach 2004: 38). Motivacija za napuštanje izvornog Huserlovog projekta *čiste fenomenologije* postaje jasnija nakon uvida da su u našem odnosu prema klasičnom fenomenolozi prepoznali visok stepen podudarnosti sa niveliranjem, sa savremenim mehanizmom čija pretnja se sastoji u onemogućavanju umetničkih, kulturnih ili filozofskih iskoraka.

Intervencija fenomenologije započinje nedovoljno spominjanom intuicijom da ukoliko sagledavanje učinaka *niveliranja* ima za rezultat upozorenje da se posredstvom prirodne subjektivnosti i konvencionalnih oblika znanja ne možemo zaštititi od sveta kojem smo izloženi, onda nam ne preostaje ništa drugo do da nađemo način da se vratimo natrag „originarnoj“, „izvornoj“, „primitivnoj“ subjektivnosti. U tome se teško može prevideti njihova srodnost sa vodećim nastojanjima avangardista. Nema sumnje da su se za okret prema izvorima subjektivnost listom opredeljivali i avangardni umetnici. Funkcionalnost povratka izvornom svetu Teodor Dojbler video je tek kao medijum umetničke strategije zahvaljujući kojoj posrednim putem iz savremene izopačenosti, preko dodira s drevnom, netaknutom i nepromenjenom tradicijom afričke umetnosti, dospevamo nadomak neuslovljenog, što je

vekovima važno kao svrha filozofske aktivnosti: „Na taj način se približavamo apsolutnom, ne tek primitivnom“ (Däubler 1988: 131). Napokon, vanredno je zanimljiva i istovremenost, prema kojoj se prvo izlaganje Pikasovih *Gospođica iz Avinjona*, naslikanih zahvaljujući umetnikovoj inspirisanosti afričkim maskama dogodilo iste 1907. godine u kojoj je Huserl držao kurs predavanja pod naslovom *Ideja fenomenologije*.

Rezultati insistiranja na izvornoj, ili „primitivnoj“ subjektivnosti nisu mogli da mimođu ni karakter iskustava s kojima se ona suočava. Jedno je odmah jasno: takva subjektivnost više nije orijentisana u skladu s pravilima perspektive. Avangardni pokreti će u shvatanju subjektivnosti na sebi svojsven način anticipirati logiku Patočkine *asubjektivne fenomenologije*. Prema njoj, u Ja nema ničega, budući da ego postaje vidljiv tek zahvaljujući onome čime je okupiran u fenomenalnoj sferi (Patočka 1988: 122). Sledstveno tome, svet umetničkih iskustava nije oblikovan ni apriornim strukturama samih umetnika, niti je pak diktiran spoljašnjim merama predmetnog sveta.

235

Napuštanje perspektive ipak ne znači i raskid s principima individuacije. Naprotiv, individuiranje se sada začinje u mediju samosvojnih umetničkih susreta sa stvarima. Njihova inventivnost biva moguća tek kada umetniku pođe za rukom da iskorači iz samog sebe, da napusti rutine, usvojene obrasce i naučene forme. Umetničko iskustvo iziskuje napuštanje vlastitosti i izlaženje u susret stvarima na način koji ne zadovoljava ni teorijske interese, ni praktičke svrhe. Pitanja o istini umetničkog dela, kao i o njegovoj svrsi, iz osnova su tuđa osobenosti umetničkog iskustva. Njegovoj prirodi daleko je bliže pitanje o prelazu, prekoračenju, pomeranju iskustvenih granica, ili o njihovoj transgresiji. Zbog toga i fenomenologe možemo lako da zamislimo kako posmatraju afričku masku, te u njoj uviđaju duboku srodnost sa svetom svakidašnjih iskustava, poput Huga Bala: „ono što nas na maskama sve fascinira je da one ne otelovljuju ljudske, nego natprirodne karaktere i strasti. Postaje vidljiv užas ovog vremena, parališuća pozadina stvari“ (Ball 1927: 97). Time se Bal naizgled pozicionira kontrarno Hajdegeru, ali zapravo iznosi komplementarnu dopunu njegove kritike modernosti. Rečju, ako se Hajdegerov osvrt ticao „neautentične“ strategije modernog *poiesis*, Balova reakcija se ticala mogućnosti „autentičnog“ umetničkog izraza. Dok se za fundamentalnog ontologa kob modernosti sastojala u neprimetnom iskoračku u neko drugo vreme, za dadaistu pretnja savremenosti postaje vidljiva u artefaktima koji potiču iz davnih vremena i kultura. Autentični umetnički gest bi za njega predstavljao preokretanje pomenutog iskradanja iz vlastitog vremena. Umesto da bežimo iz savremenosti tako što ćemo evocirati neka druga vremena, mnogo je bolje da razvijamo sposobnost da u najsnažnijim izrazima minulih vremena vidimo otelovljenja koja dodiruju središte savremenosti. Utoliko i fascinacija umetničkim nasleđem prevashodno ima smisla posredstvom evokacije nevidljivog, tj. transgresije posredstvom koje smo u prilici da uočimo nevidljivu pozadinu našeg životnog sveta.

Literatura

- Ball, Hugo, (1927), *Die Flucht aus der Zeit*, Duncker&Humblot, München/Leipzig.
- Blanchot, Maurice (1955), *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris.
- Costa, Vincenzo, (2010), „Pasivität“, u: *Husserl-Lexicon*, WBG, Darmstadt, Hg. H.-H. Gander
- Däubler, Theodor, (1988), *Der Kampf für neue Kunst und andere Schriften*, Luchterhand, Darmstadt.
- Gehlen, Arnold, (21971), „Über kulturelle Kristalisation“, u: *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Luchterhand, Neuwied/Berlin.
- Grojs, Boris, (2009), *Stil Staljin*, Službeni glasnik, Beograd, prev. D. Aranitović.
- Halbvahs, Moris, (2013) *Društveni okviri pamćenja*, Mediterran, Novi Sad, prev. O. Petronić.
- Heidegger, Martin (1988), *Ontologie. Hermeneutik der Faktizität*, V. Klostermann, Frankfurt am/M, Hg. K. Bröcker-Oltmanns.
- Heidegger, Martin (1993), *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Tübingen.
- Heidegger, Martin, (21995), *Der Begriff der Zeit. Vortrag vor der Marburger Theologenschaft Juli 1924*, Max Niemeyer, Tübingen, Hg. H. Tietjen.
- Husserl, Edmund, (1966), *Analysen zur passiven Synthesis 1918–1926, Husserliana Band XI*, M. Nijhoff, The Hague, Hg. M. Fleischer.
- Kle, Paul, (1998), *Zapisi o umetnosti*, Esoteria, Beograd, prev. B. Jović.
- Luckner, Andreas (22001), *Martin Heidegger: »Sein und Zeit«. Ein einführender Kommentar*, F. Schöningh, Paderborn/München/Wien/Zürich.
- Merleau-Ponty, Maurice, (1960), *Signes*, Gallimard, Paris.
- Patočka, Jan, (1988), *Qu'est ce que la phénoménologie*, J. Millon, Grenoble, tr. E. Abrams.
- Rombach, Siegfried, (2004), „Gegenstandskonstitution und Seinsentwurf als Verzeitigung“, u: *Husserl Studies 20*, Dodrecht.
- Zimel, Georg, (1994), *Problemi filozofije istorije. Saznajnoteorijska sudija*, IKZS, Sremski Karlovci/Novi Sad, prev. D. Guteša.
- Waldenfels, Bernhard, (2008), *Philosophisches Tagebuch. Aus der Werkstatt des Denkens 1980–2005*, W. Fink, München, Hg. R. Giuliani.

236

Dragan Prole

Passivity and Leveling Husserl, Heidegger and Hugo Ball

Abstract

The first part of this paper explores the kinship in diagnosis of contemporaneity of Hugo Ball and Martin Heidegger. Both thinkers recognize leveling as an important trait of their age. In Ball's terms, leveling is identified with the apocalyptic abolishment of humanity. That happens by equalizing all of human creation, which becomes possible only after the abolishment of the hierarchy of values, thanks to which it was previously possible to distinguish a work of art from an average work. With Heidegger, leveling is equated with the perverted forms of curiosity. Unlike the former forms of curiosity, coupled by the common desire for deeper insight, modern curiosity is fairly superficial, let loose with no boundaries to all the impressions which supersede the expected and already seen. In the second part of the paper, Husserl's term of passive synthesis is examined, so we can observe the intervention of phenomenology from the perspective of deconstruction of the effects of leveling. I conclude with a warning that we cannot protect ourselves from the world to which we are exposed by natural subjectivity and conventional forms of knowledge. Which insight leads us to revert to the sources of subjectivity, the idea common to both the avant-garde and the phenomenologists.

Keywords: passivity, leveling, classical, avant-garde, phenomenology