

IGROM PROTIV PRENEMAGANJA

MANDAT odlazeće Vlade obeležile su brojne zloupotrebe: zloupotreba antikorupcijskih napora radnika, malih akcionara i Verice Barać zarad reketiranja tajkuna, zloupotreba Konstantinovićeve *Filosofije palanke* zarad uklanjanja hrasta sa trase autoputa, i nebrojene druge.

Jula prošle godine, u okviru programa Arhiv autora organizovali smo dvodnevni seminar *Tužni tropi kraja subjekta* o delu Radomira Konstantinovića. O DELU! Zapanjuje, naime, koliko je Radomir Konstantinović u našoj javnosti poznata ličnost, a koliko je njegovo delo malo poznato i diskutovano. Nataša Kandić je u jednoj polemici sa "svojima" pre nekoliko godina s pravom primetila da se iz *Filosofije palanke* uglavnom citira samo prva rečenica, a da oni koji to čine uglavnom nisu odmakli dalje od te rečenice. Aktuelna predizborna prenemaganja, od Vučićevog na zrenjaninskoj vetrometini pa do Radulovićevog "Dosta je bilo!", pokazuju da politička elita u Srbiji u poznavanju najpoznatijeg Konstantinovićevo delo nije odmakla dalje ni od korice. Zato svoju predizborno aktivnost započinjemo objavljivanjem teksta predavanja *Ko to tamo igra?: Pretpalanački subjekat Radomira Konstantinovića*, koje je u okviru seminara *Tužni tropi kraja subjekta* održao Branislav Jakovljević. Nastavićemo i na ovim stranicama, i na okruglim stolovima, diskusijama i drugim društvenim događajima koje ćemo ovde najavljivati. Zaigrajte sa nama.

Učitelj neznalica i njegovi komiteti

I
„Slike Miće Popovića veliki su doživljaj: ne mogu da govorim o njima bez uzbuđenja“ (1960:9). Na ovaj način, prvim licem jednine, Radomir Konstantinović započinje jedan od svojih najistaknutijih tekstova iz oblasti likovne kritike „Povratka materiji“, objavljenom u *Minu* 25. decembra 1960. godine. U nastavku početnog paragrafa, Konstantinović govori o „užasnoj promenljivosti“ i „sudbonosnoj neuhvatljivosti“ Popovićevih slika, o njihovoj sposobnosti da se „obnavljaju“ i transformišu. Ono što u ovim slikama uznemirava i izbacuje posmatrača iz sigurnosti estetskog odnosa prema umetničkom delu jeste njihovo nepristajanje na stabilnost i konačnost predmeta. Posle gotovo neprimetnog prelaza sa subjektivnog obraćanja na donekle udaljeno razmatranje slike kao objekta, sledeći skok u intonaciji dešava se negde na polovini teksta: „Razaranje i stalno obnavljanje, svet većitog prolaženja koji ne zna ni za šta konačno, i koji je plašio jučerašnji duh, to je jedini svet naše radosti od koje za nas, nema i ne može da bude veće“ (9). Ako o pripadnosti prvog lica jednine sa početka teksta nema nikakve sumnje, na koga se odnosi ovo „mi“ na njegovoj sredokračji? Da li je ovo tek bleđi odjek retoričkog subjekta manifesta, tog omiljenog teoretskog žanra modernizma? Ili se odnosi na jedan širi pojam zajednice? Ako je u pitanju ovo poslednje, o kakvoj zajednici je reč? Da li onda ovo „mi“ potiskuje ili natkriljuje subjekta kao jedino moguće nosioca „uzbuđenja“ pred prizorom slike koja je, paradoksalno, u stanju erozije koja je ujedno i njeno nastajanje?

Neposredan povod Konstantinovićevo delo bila je samostalna izložba Miće Popovića u Salonu Muzeja primenjenih umetnosti u Beogradu, održana od 13. novembra do 1. decembra 1960. Prema Lazaru Trifunoviću, koji je istupao kao teoretičar, promotor i hroničar tzv. „beogradskog enformela“, upravo su godine 1960. i 1961. bile presudne za prihvatanje ovog načina slikanja u Srbiji. Kao i u Zagrebu nešto ranije, enformel su u Beogradu prihvatili slikari srednje generacije kao što su Mića Popović, Vera Božičković-Popović i Lazar Vozarević, za koje je enformel predstavljao etapu u njihovim umetničkim istraživanjima, kao i oni mlađe generacije kao što su Branko Protić, Zoran Pavlović, Vladislav Todorović i Živojin Turinski, za koje je enformel predstavljao početno, dakle izvorno i snažno slikarsko opredeljenje. I dok se ispostavilo da je za najistaknutije pripadnike srednje generacije, pre svega Popovića, enformel predstavljao samo privremeno odstupanje od figuracije da bi joj se vratio sa jos većom prilježnošću, slikarstvo pripadnika mlađe generacije ostalo je duboko obeleženo vaterenim krštenjem u enformelu. Trifunović je pojavu enformela u srpskom slikarstvu tumačio pre svega njegovim antagonizmom prema socijalističkom estetizmu kao dominantnom stilu u slikarstvu pedesetih.

Podsetimo se: pojam socijalističkog estetizma pojavljuje se početkom šezdesetih godina u kn-

jiževnoj kritici Svete Lukića. On je ovom kategorijom pokušao da objasni književnost srednjeg toka koja je izrasla na mestu upražnjenom uklanjanjem socijalističkog realizma, do koga je došlo kada je jugoslovenskim političkim i kulturnim zvaničnicima postalo jasno da su odnosi Jugoslavije sa Sovjetskim Savezom nepopravljivo raskinuti. Lukić, u tekstu „Jedna varijanta estetizma“ naglašava da je u Jugoslaviji pedesetih nastao jedan „prečutan sporazum o dizinteresmanu pisca za društvene probleme ili o sasvim posebnom (čitaj: posrednom) postavljanju prema njima“. Tako, dok u socijalističkim režimima sovjetskog tipa državne i političke strukture komuniciraju sa kulturnim poslenicima putem mehanizma cenzure, u Jugoslaviji one se „dogovaraju sa umetnicima ili im preporučuju da nešto ne urade“ (1964:192). Prema Lukiću, socijalistički estetizam vidi umetničko delo kao jedan „relativno autohton sistem stvarnosti, organizovan prema sopstvenim principima, imanentno dokazan u sebi“ (193). Postavljajući enformel kao reakciju na ovaj i ovakav socijalistički modernizam, Trifunović nalazi njegovu vrednost pre svega u svetlu jednog povratka umetnosti političkom angažmanu, ma kako ne-eksplicitne bile njegove poruke. I dok, što vreme prolazi, postaje sve jasnije da je pojam socijalističkog estetizma centralan za razumevanje opsteg razvoja poslerane umetnosti ne samo u Jugoslaviji, već i u drugim socijalističkim društvima, pre svega u Poljskoj i Mađarskoj, organičavanje enformela na reakciju prema ovom vidu zvanične umetnosti bitno sužava razumevanje ove pojave u slikarstvu i u kulturi pedestih. U stvaralaštvu Radomira Konstantinovića ova dekada je bila obeležena upravo radikalnim odbacivanjem ove vrste književnosti kroz u njegovom nizu eksperimentalnih romana *Daj nam danas* (1954), *Mišolovka* (1956), *Čisti i prljavi* (1958) i *Izlazak* (1960). Autoru ovih romana, naravno, nije promakla pojava socijalističkog estetizma.

U *Pentagramu*, Konstantinović govori o estetizmu uopšte, odnosno o tradiciji estetizma, kojoj pripada i njegova socijalistička varijanta, koja dolazi sa kraja devetnaestog veka, i koja je oličena u pozivu Oscara Wildea „da svetu ne ostaje ništa drugo nego da pođe za umetnošću, da pokomo tu umetnost sledi i oponaša“ (1966:129). Ovaj stav će Peter Bürger u *Teoriji avangarde* okarakteristi kao samozadovoljstvo umetnosti koja označava nultu tačku modernizma, ukoliko za njegovo glavno obeležje uzmemo angažman prema društvu u kome nastaje. U slikarstvu pedesetih Konstantinović prepoznaje ne samo pobunu u odnosu na socijalistički estetizam kao varijaciju ovog estetiškog „dizinteresmana“, već potpuni preokret estetizma kao takvog. „U novom slikarstvu, okrenutom materiji, radi se o nečem suprotnom“ u odnosu na gorepomenuti Wildeov stav: „o potrebi *oslobađanja od ovog zahteva estetike*, koja je vrednovanje na delu, i delo svesti: radi se o potrebi oslobađanja materije od estetičke svesti, jer svesti uopšte, o imperativu da se stvari uzmu takve kakve jesu, s one strane moje volje, svakog

za samoobrazovanje

Riliten

uciteljneznalica.org društvena pitanja



suda i svakog tumačenja, [...] da se uzmu stvari po sebi“ (129). O kakvom slikarstvu je ovde reč? Šta uopšte znači vratiti se materiji?

II

Ako za prve pojave enformela uzmemo pariske izložbe Jeana Dubuffeta iz 1944 i 1946, kao i one Jeana Fourtiera i Wolsa iz 1945, onda ovaj pristup slikarstvu obeležava kraj ne samo jedne istorijske epohe obeležene svetskim ratovima, već i jednog perioda modernizma koji je na polju tehnike obeležen okretanjem ka apstrakciji, kao i kolektivizmom na polju produkcije i recepcije umetničkog dela. Od samog početka, enformel nije nastupio kao grupa, pravac ili škola. Sam naziv enformel rezultat je institucion-alizacije. On u izvesnom smislu zaključuje čitav niz pokušaja kritičara i samih umetnika da opišu i kategorizuju radikalnu posleratnu apstrakciju, od tachisma, do lirske apstrakcije, nuagizma, i apstraktnog pejzažizma. Sam pojam prvi put se pojavljuje u naslovu izložbe *Signifiants de l'informel*, koju je 1951. godine u Parizu organizovao likovni kritičar Michel Tapié, pri tom ne dajući nikakvo objašnjenje ovog pojma u tekstu kataloga. Ono je donekle usledilo u njegovoj knjizi *Un Art autre*, koju je objavio sledeće godine. „Enformel, za razliku od amorfnog (bezoblicnog), čije negativne odlike on ne sadrži“, pišaće Tapié, „je veoma opšti pojam apstraktnog područja neposrednog, koji uključuju bilo koji zamisliv i moguć sistem oblika“ (1956:25). Iako se Tapiévi testkovi iz ranih pedesetih uzimaju kao prvi teoretski iskazi o enformelu, ovu granicu treba pomeriti nekoliko godine ranije, kada se paralelno sa prvim izložbama nove apstrakcije, u časopisu *Transition* pojavljuje tekst „Tri dijaloga“ urednika ovog časopisa Georgesa Duthuita sa (tada) malo poznatim irskim apatridom Samuelom Beckettom. Sa jedne strane, ovaj tekst premošćuje granicu epohe tako duboko urezanu Drugim svetskim ratom i ukazuje na radonačelnike nove apstrakcije u međuratnom slikarstvu Georgesa Massona i Pierra Tal Coata, a sa druge, on ukazuje na radikalnu individualnost ove vrste slikarstva ovapločenu u radovima Bram van Veldea. Povrh svega toga, Beckettovo ukazivanje na etičke dimenzije odricanja od oblika od izuzetne je važnosti za Konstantinovićevo mišljenje slike. Naravno, Konstantinović, kao i Beckett, nije poklan-



Imenovati TO ratom

jao pažnju kategorizacijama likovne kritike. Kod prvog se termin enformel retko sreće, kod drugog uopšte. Za obojicu, pojam slike neodvojiv je od likovnog, dakle vizuelnog, uopšte.

U trenutku kada se Konstantinović suočava sa ovom vrstom slikarstva, ono je već uveliko prihvaćeno od strane institucija umetnosti. Na 29. Venecijanskom bienalu 1958. godine, enformel je nezvanično ustoličen kao dominantan pravac evropskog slikarstva, i kao takav on doseže od Iberjskog poluostrva do zapadnih granica socijalističkog bloka. To je ujedno prvi posleratni slikarski pravac koji se probija sa one strane gvozdena zavese. Iako formulisana neposredno uoči, kao i za vreme Lukićeve posete Poljskoj u sklopu delegacije jugoslovenskih kritičara i istoričara književnosti njihovim poljskim kolegama (decembar 1963.), njegova teza o socijalističkom estetizmu pati od kratkovidosti tipične za jugoslovensku kulturu hladnog rata, naročito u donosu na istočne susede. U tekstu koji je po povratku iz Poljske objavljen u *Politici*, Lukić tvrdi da se sa socijalističkim estetizmom „po prvi put na svetu [...] javlja neposredna a unutrašnja, imanentna suprotnost socijalističkog realizma“ (1983:68). Pri tom, on propušta da navede da je u Jugoslaviji ovakav razvoj bio posledica, između ostalog, jedne sovjetzizacije kulture koja je u godinama neposredno posle Drugog svetkog rata bila daleko intenzivnija nego u Poljskoj, Mađarskoj, i naročito u Čehoslovačkoj. Kada je o slikarstvu reč, dok je međuratna moderna i avangardna umetnost u Jugoslaviji i Srbiji posle 1945. doslovce zbrisana, u Čehoslovačkoj i Poljskoj nastaje obnova interesovanja za međuratni nadrealizam. Istoričar umetnosti Piotr Piotkowski naglašava da je upravo nastavljanje avangardnih tradicija, pored očiglednog ugledanja na strujanja u savremenoj evropskoj umetnosti, dalo glavni podsticaj pojavi enformela u Poljskoj 1956, kada Tadasz Kantor izađe svoja prva enformel platna, kao i u Čehoslovačkoj dve godine kasnije (Piotkowski 2009:72).

Dok je rani enformel Tadasza Kantora, kao i njegovih sunarodnika Jerzya Kujawskog i Alfreda Lenice, te Čeha Josefa Istlera i Jirija Balcara, obeležen izraženom gesturalnošću, već od prvih radova koje je ostvario zagrebački umetnik Ivo Gattin, za enformel u Jugoslaviji karakteristično je radikalno eksperimentisanje sa materijalom kroz razne vidove destrukcije. Gattin u svoja prva enformel platna, ostvarena 1956. godine, pored

pigmenata i ulja ugrađuje neslikarske materijale kao što su vosak i brusni lak. Materijale nanesene na platno pali let lampom, i tako izaziva procese koje su izvan kontrole slikara. Vremenom, kroz ovaj odnos prema materijalu on prevazilazi pravougaoni format slike kao i njenu plošnost, taj minimum slikarstva kako je sa druge strane Atlantika grmeo Clement Greenberg, da bi je sveo na jedan „gotovo amorfni grumen materije“. Ovo je ključni trenutak u jugoslovenskoj umetnosti, kada se po prvi put proces uznosi iznad objekta kao cilja umetničkog stvaranja, i time je lišava svake utilitarnosti: „paleći materiju smole, voska, brusnog laka i pigmenta let-lampom Gattin je dobijao ne samo slučajne metamorfoze površine, nego je išao i sve dotle dok i sama podloga nije počela progorevati, čime je zapravo već bilo razoreno homogeno telo slike, a ohlađeni i stvrdnuti komadi tog materijala predstavljali su jedino što je još preostalo od početnog stadijuma rada“. I dalje: „sam proces rada odvodio ga je sve dotle dok pod let lampom nije od prvobitne podloge i na njoj nanete materije ostalo ništa više od hrpe pepela“ (Dene-gri 1980:131). Marginalizujući doneke Popovićeve kontakte sa Gattinom, koji su igrali nemalu zaslugu za okretanje potonjeg enformelu, Trifunović navodi spaljivanje kao jedan od dominantnih – pored razliivanja boje („curenje likida“) i slojevitosti materijala – postupaka beogradskih enformelista (1990:135). On navodi upravo Popovića iz njegove rane enformel faze (1959-1963) kao jednog od istaknutih korisnika vatre kao slikarske tehnike. Nije li upravo to grčenje, cvrčanje, gužvanje, topljenje, bobičanje, uvijanje tvari zahvaćene plamenom ona vrsta savlađivanja forme o kojoj govori Konstantinović kada u „Povratku materiji“ piše: „Radio se, zaista, o tome da se motiv pokrene, da se forma natera da igra, da kroz igru postane neuhvatljiva, da posumnja u sebe, maksimalno sebe da izgubi“ (1960:9).

III

Pogrešno bi bilo tražiti značaj Konstantinovićevo- g okretanja enformelu, kao i slikarstvu uopšte, u uvođenju igre u sferu njegovih interesovanja jer ona kod njega uveliko već. Ono što mu slikarstvo dopušta jeste da na specifican način zaoštri njeno promišljanje. Šire gledano, dovođenje enformela u vezu sa pojmom igre nije ni malo neobično. Tako jedan od najistaknutijih protagonista novog slikarstva Georges Mathieu u tekstu „Od Aristotela do lirske apstrakcije“ skreće pažnju na moguću primenu Von Neumannove i Morgensternove *Teoriju igre* na savremeno akciono slikarstvo. „Novi odnos slučaja i kauzalnosti, kao i uvođenje pozitivnog i negativnog anti-slučaja, još jedan su primer našeg raskida sa kartezijanskim racionalizmom,“ naglašava Mathieu (u Ecu 1989:89). Kod Konstantinovića taj raskid je daleko manje izvestan, i mnogo više traumatičan i bolan. On nije povezan sa igrom kao matematičkom kombinatorikom, već sa etičkim razmerama igre. Uzmemo li Konstantinovićevo književno, esejističko, i filozofsko delo kao celinu, igra se pojavljuje kao jedna od nejjgovih trajnih opsesija, rame uz rame sa formom, poezijom, duhom, smrću, i subjektom kao pitanjem koje natkriljuje sva druga. Igra je tema, ne teza, Konstantinovićeve misli. Tema, kako on piše u *Pentagramu*, u smislu jedne „bahovske centralne fraze“, „ono nepromisljivo koje promenu omogućava ali koje je i samo moguće samo pomoću ove promene“ (1966:276).

Već u Konstantinovićevo- m prvom romanu *Daj nam danas* (1954) igra se pojavljuje kao ovaj dijalektičan odnos zarobljenosti i pokreta, ukorenjenosti i rasutosti. On metaforu za ovo stanje igre pronalazi u svetu flore. „Trave su korenjem svojim vezane za zemlju, kamenje, one rastu tamo, i to nema nikakvog smisla, ali to je jedna igra koju treba videti, kada si već prisutan, kada ne možeš da učiniš nikakav izbor jer izbora mesta i vremena nema i ne može da bude. To je igra sa svetlostima sunca i zvezda, iznad površine vode koja je uvek mima, sa dugačkim, umornim valovima čije je vreme najzad isteklo. To je igra kamenjem, crvenim, zelenim, plavim, u moru te svetlosti prigušene

i mutne“ (1954:123). Ova igra vlati, igra kamenja i odsjaja, odvija se na dnu. Ova vrsta ige je igra subjekta koji je istovremeno lagan i uvrežen, lagan jer uvrežen. „Ja sam korenjem vezan, ja sam na dnu sebe, i svetlosti ove, kojima prisustvujem, čiji sam očevičad, ništa ne mogu da promene. Dogodi li se bura, dogodi li se neki užas, [...] ništa se ne događa: vratićemo se mirovanju, tihom pomeranju, dole, na dnu, pomeranju bez pomeranja. Ja sam korenjem vezan za sebe“ (124). Još od Geteovog „Izbora po srodnosti,“ potopljen teren, morsko ili rečno dno, predstavlja jedno od osnovnih metafora nesvesnog. A „apsolutno nesvesno“, pišaće Konstantinović u *Pentagramu*, „ne igra“ (103)

Nasuprot ovoj igri trave na dnu vode (135), toj sputanoj igri kao unutrašnjem titraju subjekta, Konstantinović postavlja jednu drugu, radikalno eksteriorizovanu igru, igru kao atrakciju i opasnost. Ako trava zarobljena na dnu mora predstavlja epitom prve, lelujave i nepostojane igre, circus je blještavi primer igre kao spektakla. Ako morsko dno upućuje na pokret koji nije pokret, na paradoksalnu igru van vremena, onda cirkuski spektakl predstavlja skok u vreme. „Lavova u crikusu nema. I još, kaži mi. Čega još nema? I one žene koja se okreće na trapezu, koja se ne plaši smrti. Zar je moguće da se ona ne boji smrti? O tome nemoj da me pitaš. O tome ne govorim. Ovo je veliko vreme, veliki čas“ (139). Veliko vreme, veliki čas je čas odluke koja dolazi sa otiskivanjem sa dna i slobodnim pokretom. Dakle, sa jedne strane: igra dubine, sesilnosti, bezbednosti, bezvremenosti; sa druge: igra pokreta, bljeska, skoka, izazova, smrti, vremena. U *Daj nam danas*, igra se kreće između ove dve kardinalne tačke, prolazeći kroz intermedijalne forme kao što je igra glumca na pozornici (163) ili pesma i igra horova (123). Ipak, ako postoji centralna spoznaja o igri u Konstantinovićevo- m ranom romanu, to je da ona ne može da preskoči iz jednog stanja u drugo, i da prelaz sa dna na površinu, iz mulja na trapez, iz unutrašnjosti u spoljašnjost, iz ponoći u podne, iz samoće u svet, nikada nije ni potpun ni čist. Melanholično lelujanje morske trave pretvara se u u frenetični pokret. Ig- rajajući, subjekat se iskorenjuje iz sebe. Igra je igra drugih, uvek u množini. Izvedena iz bezvremenosti i samoće morskog dna, igra postaje pijana igranka, palanačka terevanje. „Drugi su igrali. Ja sam htela da igram kao drugi. Nisam htela da sedimo za stolom, da se držimo za ruke i da gledamo kako drugi igraju [...] Na stolu bili su ostavljeni tanjiri, čaše za vino, činije, poslužavnici. Neko cveće. Mrve od hleba, ostaci od jela. Ugašene cigarete. Jedna cigareta dimila se“ (321). Sve što je ostalo od igre jeste ovaj trag umiruće vatre.

U jednom od brojnih osvrtu na slikarstvo u *Pentagramu*, Konstantinović piše da Picasso, čiji je proces slikanja na filmu zabeležio Henri-Georges Cluzot, „otkriva, možda očiglednije nego iko drugi, da je igrač uvek u znaku vatre, sa one strane duha čuvarnosti, pa čak i duha samilosti, pa čak i duha vernosti“ (1966:19). Ako raspravu o igri koja se proteže kroz *Pentagram* otvara „faustovski“ Picasso, nju zaključuje jedan drugi vatreni crtač i izbezumljeni glumac, Antonin Artaud: „To je onaj Arto u kome je, posle njegove konferencije u Vieux Colombier (1947) Andre Žid naslutio nešto više od jednog običnog patnika, mučenika duha, to je igrač koji pati zbog svoje nemoći jezika, ali koji u toj *nemoći nalazi moć pokreta*, moć tela u igri, tog poludelog, sumanutog, strašnog i divnog, iz apstrakcije vaskrslog tela čija moć je ova nemoć jezika“ (250). Konstantinović postavlja *Pentagram* pod dupli znak igre: u početnim sekvencama Picasso, u zaključnim Artaud. Ponavljajući ovu strukturu, u o početne delove „beleške iz hotelske sobe“ umeće dugačku fusnotu o igri „kao *bezglasnom ubistvu sveta*“ (32), a u zaključne još detaljniju fusnotu-traktat o misli koja igra protiv smisla i „neimamljivj suvegistič misla nemislenog“ (300). (Ovim, usput budi rečeno, on navljuje igru beleški i fusnota koje određuju strukturu *Filosofije palanke*). Odnos subjekta i igre koji ovde obznanijuje Konstantinović jeste: tamo gde mislim ja ne igram; ja sam tamo gde igram.

nastavak u sledećem broju



NED National Endowment for Democracy Supporting freedom around the world

FONDACIJA ZA OTVORNO DRUŠTVO - OPEN SOCIETY FOUNDATION

UČITELJ NEZNALICA I NJEGOVI KOMITETI

Imenovati TO ratom

CZKD

OBDRANI FILOZOFSKI

OBDRANI FILOZOFSKI

OBDRANI FILOZOFSKI

OBDRANI FILOZOFSKI

OBDRANI FILOZOFSKI

Projekat finansira Evropska unija kroz Evropski instrument za demokratiju i ljudska prava. Sadržaj ovog štampanog materijala je isključivo odgovornost CZKDa i ni pod kojim okolnostima se ne može smatrati da odražava stav Evropske unije.

Izdavač:
Učitelj neznalica i njegovi komiteti
Imenovati TO ratom
Urednik:
Ivan Zlatić
Dizajn i prelom:
Matija Medenica