

**PLENUM**

PLENUM građana i građanki Tuzle pokušava ovih dana da artikulise političku poziciju protesta koji je krenuo kao radnički, uperen protiv privatizacije i stečaja, a potom se proširio i na druge grupe i „građanske“ zahteve. Pred plenumom je ogroman i vrlo važan posao koji ćemo pažljivo pratiti, budući da su u svim medijima u regionu „građanski“ zahtevi u potpunosti prekrili početne radničke zahteve i izmenili javnu sliku o karakteru protesta.

U ovom broju završavamo sa objavljivanjem teksta predavanja *Ko to tamo igra?* Branislava Jakovljevića, održanog jula prošle godine na našem seminaru o delu Radomira Konstantinovića *Tužni tropi kraja subjekta*.

Učitelj neznalica i njegovi komiteti

Branislav Jakovljević

## Ko to tamo igra?: Pretpalanački subjekat Radomira Konstantinovića (3)

Dva ključna teksta o slikarstvu iz ovog perioda autor već u samom naslovu stavlja pod znak igre: prvi je „Igra sa Rembrandtom ili Trijumf analitičke svesti“ (1962), a drugi „Sezanova osveta“ (1963) (ovde se „osveta“ može dovesti u vezu sa elizabetanskom tragedijom osvete). Ono što je počelo sa enformelom ubrzo se proširuje na zapadno slikarstvo uopšte. Dve godine posle „Povratka materiji“ (1960), Konstantinović nastavlja potragu za savremenim slikarstvom, koja ga vraća unazad, ka delima holandskog majstora iz 17. veka: „Na putu kroz Evropu, tražeći Hartunga ili Tapijesa, našao sam Rembranta“. U tekstu „Igra sa Rembrandtom ili Trijumf analitičke svesti“, on govori o autoportretima ovog umetnika koji, slikajući svoj lik kroz godine, ostavlja trag sopstvenog umiranja. Polazeći od Sartrove ideje da „me drugi pogledom, samim svojim prisustvom krade“, da me uzima“, Konstantinović zaključuje da „lica sa autoportreta kradu nas apsolutno, ona nam ne omogućavaju da budemo ravnopravni sa njima, da postojimo i mi, ona nam ne dozvoljavaju nikakvu aktivnost, ne puštaju nas da udemo u igru“ (1962:9). Rembrantovi autoportreti koje pisac susreće na proputovanju kroz evropske muzeje (Beč, Minhén, Hamburg, Amsterdam, Hag, London), nazivani su, igrom slučaja, u izvesnom hronološkom poretku. Ovaj Rembrandtov „film odlaska“, od mladića, do zrelog muškarca, pa do starca, nepogrešivo uspostavlja svoje krajnje odredište u predstavi nepredstavljiog. „Poverovao sam da sama činjenica smrti, kojoj ne može niko drugi da odoli, ne znači ništa za ovog čoveka, i da će to valjda da bude prvo čudovište – slikar koji je uspeo da naslika svet bez sebe, svet u kome ga više nema“ (1962:9). Rembrandt svojom „analitikom, strašnom optikom“ uspeva „u toj meri da se objektivizira prema sebi da je za

samoga sebe postao materija, predmet“ (10). Tvrdnja da se slika može čitati kao dokument anihilacije subjekta nije ograničena samo na autoportret. Ako postoji osveta u „Sezanovoj osveti“, ona se odnosi pre svega na autora koji je iz analitike subjekta isključio pejzaž. U tekstu o Rembrandtu Konstantinović piše da „vi možete da uđete u pejzaž upravo tako što vas poziva da zakoračite u njega: vi možete da uđete u jedan enterijer koji je oduvek bio nenastanjen baš zato da biste ga vi naselili“ (1962:9). Godinu dana kasnije, on otkriva da ono što Rembrandt postiže u autoportretima, Cezzane doseže u pejzažima iz Aix-en-Provence. Ako u se u Rembrandtovim autoportretima neja nazire kao nastupajuća smrt, u Cezzanovim pejzažima ono izvire kao negativan otisak autorovog prisustva, kao jedan zabran subjekta. Slikar „u pejzažu kao da je bio ugrožen, opkoljen njime kao nečim što postoji bez njega, što ga ne sadržava i tako ga poriče, što je moralo da mu se javlja, pre svega, kao forma tog 'bez njega', tog odsustva koje ima svoju 'formu', upravo tu formu bujnog rastišnja, jedne flore koja nas ne pamti, koja je ravnodušna prema nama, koja je nešto drugo“ (1963:11). Ovo drugo je apsolutno, suprotno ne samo svakom antropomorfizmu nego i samoj *morphe* jer je zauvek nedovršeno. Onaj iskorak iz fizičkog prostora u prostor slike koji je Konstantinović previše olako pripisivao pejzažu, sada se prepoznaje kao prag anihilacije. On ovaj prolaz naziva „vrata sveta“. To je „saznanje da je uz mene ništavilo, da ne mogu biti do kraja poreknut u svom gradu, da pripadam jednom svetu širem od tog grada, jednoj istoriji u kojoj je moja gradska istorija tek samo jedan njen deo“ (1963:11). Zajedno sa naziranjem ovog otvaranja ka svetu makar i po cenu sopstvenog postvarivanja dolazi spoznaja o njenoj izuzetnosti i ograničenosti. U

za samoobrazovanje

# Rilten

uciteljneznalica.org

drustvena pitanja

*Ahasveru*, ova vrata ostaju zapra: „I morao bih da budem [...] veoma zahvalan izvesnom svetu tu oko mene što je svet koji jeste, i koji vidim jer je izvan mene, jer me ne prima ma koliko da urlam, ponekad, da mi otvori vrata (*gde su vrata sveta?* [...]“) (1964:60). Ovo je igra koja dovodi do ne-igre, do njenog samog ruba, koji Konstantinović opet otkriva u slici, ali ovoga puta ne u delima enformela ili majstora severne Renesanse ili modernizma, već u običnoj fotografiji odštampanoj na stranici nedeljnika *Ilustrovana politika*.

VI

Osvrnimo se na trenutak hronologiji perioda sa kraja pedesetih i počeka šezdesetih, tokom kojeg Konstantinović završava seriju eksperimentalnih romana i postupno prelazi na formu eseja i filozofskog traktata. Ciklus romana zaključuje se delima *Čisti i prijava* (1958) i *Izlazak* (1960), a okret ka teoriji počinje filozofskim monologom *Ahasver, ili traktat o pivskoj flaši* (1964), nastavlja se knjigom *Pentagram. Beleške iz hotelske sobe* (1966) i dostiže vrhunac *Filosofijom palanke* (1969). Period između romana *Čisti i prijava* i *Ahasvera* predstavlja razdoblje Konstantinovićeve izuzetne publicističke aktivnosti. U tekstovima rasutim u jugoslovenskoj periodici može se nazreti formiranje pojmova ključnih za filozofski svetonazor njegovog zrelog razdoblja. Okretanje ovim tekstovima vodi ka nekoj vrsti forenzike teorijskih pojmova ključnih za ovaj period njegovog rada. Posle teksta „Igrai Igra!“ iz 1958, on sledeće 1959. godine u sarajevskom časopisu *Izraz* objavljuje esej „Gde je Tolstoj?“, u čijem samom zaključku izranja pojam koji će obeležiti čitav njegov opus. Pitajući se o sudbini savremenog romana, on podvlači Tolstojevu kategorizaciju realizma kao „provincijalizma u umetnosti“ (1959:16). Ovaj pojam ponovo izranja četiri godine kasnije, u pomenutom eseju o Cezanneu, sada već bitno uobličén i odvojen od značenja koje mu daje Tolstoj: „Videti drvo, izazvati u sebi moćnu senzaciju nekog drveta usred šume, to je ne videti jednu kuću, svoju kuću; to je ne videti svoju palanku, svoju jednu istoriju“ (1963:11). To je onaj „grad“ iz koga se „sezanovskom osvetom“ otvaraju vrata sveta. Kao i „Igra sa Rembrandtom“, „Sezanova osveta“ pre otvara nova pitanja nego što nudi konačne odgovore. Između ova dva teksta je „Ahasver danas“, objavljen u *Ninu* 17. januara 1960. Tekst je ilustrovan fotografijom sa potpisom koji glasi: „Jevrej in pred streljanje skida prsten“ (126). Na kraju, grozno preglašstvo prognojenog nije ništa do inverzija igre, neljudska igra jednog ne-subjekta. Ovu obezličenu igru pronalazimo u jezivoj kategorizaciji Ahasverovog rada ka nepostojanju. Mrljanje, gundanje, brbljanje, polu-govor, završava se urlikom, tim poslednjim iskazom subjekta. U „četvrti fazi urlanja“ kaže on, glavna prognojenog se „okreće levo i desno, tamo i ovamo, kao glava neke pokvarene lutke na feder“, „telo počinje jače i učestalije da se trza“, i „urlanje se utapa u plač, dok se potpuno u njega ne preobrazu“ (149). Kraj partije je sasvim blizu.

VII

Kao i u pristupu igri, u pristupu materiji Konstantinović je u dijalogu sa likovnom kritikom svog vremena. Na primer, dok Giulio Claudio Argan u „silovitim ali nepostojanim emotivnim ispražnjenjima“ enformela prepoznaje „postignuće romantičarske teze o povijesnosti, o prolaznosti, o apsolutnoj slučajnosti umjetnosti“, u „Povratku materiji“ Konstantinović piše da enformel predstavlja „veliku obnovu romantičarskog duha“ (1982:145, 1960:9). Prema Konstantinoviću, ovaj povratak romantičarskog duha dešava se na nivou materije koja u enformelu „od sredstva postaje cilj“ u svojoj „igri prihvaćenog avanturizma“ i u svojoj „ljubavi ozarenja i slučaja“ (9). Nije iznenađujuće i kod Argana sresti slično uzidanje materije upravo zbog njene otvorenosti prema slučaju: „beskonačni slučajevi i svi različiti koji stalno ponavljaju isto rešenje koje ništa ne rešava, rešenje nula: to je zaista stanje koje ne pruža izbora, stanje nužnosti koje prisiljava da se življenje produži sa buntovnom i prijetećom materijom u njoj, da se djeli njen vitalni ritam ili da joj se saopćava naš, da se iskušava ujedno njena strahota i nesvesna lepota“ (149). Ovaj Arganov pristup karakterističan je za status koji kritičari enformela pridaju materiji. Gotovo bez izuzetka, ona se pojavljuje kao vrednost sama po sebi, kao jedno apriorno dovođenje u pitanje razuma, logike, ili kako bi Mathieu rekao, „raskida sa kartezijanskim racionalizmom.“ Kroz okretanje igri, Konstantinović dovodi u pitanje upravo ovaj status materije. Kod njega, povratak materiji ne odvija se kroz nekakvo „curenje likida“, ili nanošenje slojeva boje na platno, ili njihovo zalivanje kiselinom u pokušaju simulacije gorenja, već kroz jednu mnogo riskant-



Imenovati TO ratom

Konstantinović strpljivo i postupno razvija jednu teoriju igre. Ona onda naglo nestaje i ponire. Pojavice se ponovo u *Pentagramu* kao jedna velika koda igre, da bi ponovo porinula, još dublje, u *Filosofiji palanke*. (U razgovoru za studentski časopis *Ideje*, tom, koliko mi je poznato, jedinom intervjuu koji je dao povodom *Filosofije palanke*, Konstantinović je u jednom trenutku odburio: „Ako hoćete baš da razumete *Filosofiju palanke*, čitajte knjigu *Ahasver ili traktat o pivskoj flaši*“, 1971:12). U ovom monologu lutajućeg Jevrejina igra se pojavljuje ironično, usputno, implicitno, nikada snažno i direktno kao u tekstovima koji su mu prethodili. Pivska flaša, taj objekat traktata, „Igra“ na „smrti predikata“, „okreće se sad, kao čigra, ta poludela pivska flaša“ (1964:30). I tu se i završava igra tog banalnog, nesvodivog predmeta, otpornog na svaku simbolizaciju (što je upravo čini snažnim simbolom). Progonjeni će da se osvrne na korake sobarice na spratu iznad njega kao na „igru“ (68), i da, u svom očajanju, poželi da njegove nade budu „izigrane“ (136). I to je to. Ni pomena više o igri, samo neprestano gundanje, brbljanje, kukanje, zapomaganje. Kao Moloj, on postoji dok govori, dok piše. Dok traje monolog, traje i on. Dok piše on diše (136): pisanje, jezik je njegov dah. Jednom kad se to završi, nestaje i on. Igra ponire ispod ovog jezika opstanka. Budući da je prišćenjen i okovan, prognojenom ne ostaje mesta za igru, za okret, za toliko željeni izlazak van sebe. Ne postoji trenutak u kome bi on, kao Artaud, začuao da bi zaigrao. Neprestani govor, upomo mrljanje, okrenuto je drugom, goriču. Proklinjući kao na večnost, drugi (progonitelj, dželat) za sebe je prigradio vreme. „Vreme vidim samo zagledan u drugog, vreme je s drugim a ne sa mnom“ (160). Pogled prognoitelja primorava prognojenog na postojanje, govor, i neprestanu aktivnost. Ogoljena od drame kao mogućnosti izbora, ova grozničava aktivnost nikada ne prelazi u igru. To je pokret bez subjekta. Njegov jezik je jezik drugog, i njegov rad je rad prema drugom. *Konstantan rad*, osuđenost na rad govora, jezika, pisanja, je uslov njegove svesti: „vredan sam, užasno je koliko sam vredan“ (8), „ovaj stalni rad, ovaj govor kojim sebe moram stalno da pričam“ (17). Kao gest osuđenog na smrt koji skida venčani prsten, ovaj rad ne obraća se sebi nego drugom, dželat, njegovom nezainteresovanom i podsmehljivom pogledu iskosa (obratite pažnju na vojnika u pozadini fotografije). On ne daje svoje telo igri, već dugom, prognoitelju, kao apsoutnom determinizmu. „U svakoj svirepoj epohi“, zapisaoće Konstantinović u *Pentagramu*, „strah od igre je strah od obezličavanja koje se takođe otkriva i u igri: i igra kao da više nije na mojoj strani, i za mene, i njena volja kao da je neka tiranska volja koja me ništi“ (126). Na kraju, grozno preglašstvo prognojenog nije ništa do inverzija igre, neljudska igra jednog ne-subjekta. Ovu obezličenu igru pronalazimo u jezivoj kategorizaciji Ahasverovog rada ka nepostojanju. Mrljanje, gundanje, brbljanje, polu-govor, završava se urlikom, tim poslednjim iskazom subjekta. U „četvrti fazi urlanja“ kaže on, glavna prognojenog se „okreće levo i desno, tamo i ovamo, kao glava neke pokvarene lutke na feder“, „telo počinje jače i učestalije da se trza“, i „urlanje se utapa u plač, dok se potpuno u njega ne preobrazu“ (149). Kraj partije je sasvim blizu.

iju igru. Ta igra je analitike, grozne optike subjekta koji je nasilno suočen sa sopstvenim odsustvom.

Od „Povratka materiji“ pa do *Pentagrama* Konstantinović postupno razlaže iluziju enformela o materiji kao oslobađanju od značenja, od svake referencijalnosti. Povratak materiji je ujedno i povratak prirodi koja je neodvojiva od svesti, budući da je ona „i priroda ali i *ono nešto više od nje*“ (123). Nema materije bez svesti o njoj. Materija, odnsno priroda, je objekat upravo zbog toga što predstavlja željeni cilj koji zauvek ostaje nedostupan sam po sebi. Odnos prema njoj uvek je posredan. „Moja želja za čistom materijom, za njenim apsolutnim 'sada' jeste želja za zajednicom. Ako sanjam ovde igru, to je zato što sanjam zajednicu: svaki sam o zajednici, o korespondenciji sa drugima upućuje me igri. Ma koliko da ja u igri igram 'protiv' drugih, ja igram 'sa' njima: igra je igra zajednice, duh igre je duh zajedničkog, a svest o igri je svest o ovom pripadništvu nekoj zajednici“ (124). Uostalom, kao što je svest, „svest o prirodi, a ne sama priroda“ (123). Svest o zajednici nastaje samo u prokletstvu pojedinačnosti, sa one strane gubitka zajednice, koja zauvek ostaje drugde: u prirodi, u nekoj nedeterminisanoj, neistorijskoj prošlosti. To je situacija u kome je duh palanke uspostavlja „jedin-stveni način poricanja subjekta time što otkriva, ponovo, njegovu beskrajnju zavisnost od spoljnog sveta, njegovu totalnu determinisanost“ (65). Ova igra za vidljivost, igra prema vidljivosti i prema formi, igra kao apoteoza forme, jeste prljava igra u „vašarskom pozorištu, sa mnogo bengalske vatre“ (63). Duh palanke zavisi od ovog pobijanja subjekta. Palanka je totalna koreografija, jedno stanje reda, koje vitalno zavisi od potiskivanja čiste igre, igre hazarda, slučaja, i nepredvidljivosti. Ako sanja igru, ona sanja zajednicu koja igra, ali u toj igri ne izgara. To je igra plemena, igra oko vatre, ali ne u vatri i kao vatra. Vrhunska mudrost palanke jeste da igru iskortisti protiv nje same. Nije ni malo slučajno što Konstantinović postavlja rame uz rame porodici, odnosno prokreaciju, i kolo, odnosno igru. Za palanačkog „pojedince“, tog ugašenog subjekta, „seks je,“ kao i igra plemena, „način podržavanja duha opštosti u samom tom duhu [...] jedan red kome se on pokorava, koji on hoće jer ga ne oseća kao svoj, i kobi objavljene već pojedinačnosti, jer ga oseća kao tuđi red“ (267). Ovaj red, apsolutna deterministanost kao izolovanost u vremenu i izolacija od vremena, jeste uklanjanje slučaja, tog jedinog garant čistote igre.

Da Konstantinovićevo delo ostaje otvoreno ovoj igri ukazuje prva rečenica teksta „Povratak materiji“ koja, onako kako je odštampana u *Ninu*, zapravo ne glasi „Slike Miće Popovića veliki su doživljaj“ već „Plike Miće Popovića veliki su doživljaj“ (1960:9). Umesto slova „S“, preko prva tri retka preprečilo se veliko ćirilčno „П“ kao vrata kroz koju se ulazi u tekst, ili kroz koja tekst napušta stranicu. Ona igra materije koju Konstantinović prepoznaje u Popovićevim enformel

## “Povratak materiji”, Nin 25. decembar 1960.



platnima pretvara sliku u „pliku,“ u plik koji nastaje do-diroj vatre. Vrata sveta su vatreni prolaz. Kroz njega se ne prolazi neopržén. Tekst, kao Aix-en-Provence na slikama Cezanna „gori vatrom čiji plamenovi imaju oblik šume, drveća. Sezan kao da nije slikao jedan pejzaž nego Eks u požaru. Ova priroda je požar koji uništava jedan svet; jedna strašna, šekspirovska šuma koja je, u pretečem poretku, i nerazorivoj svojoj koheziji, krenula na Eks, sa mračnom namerom da ga uništi“ (11). Igrač je neprestano u pokretu, kao Ahasver. On je žrtva-paljenica koja ne napušta sebe kroz igru nego kroz pepeo.

Bibliografija:

- Argan, G. C. 1982. *Studije o modernoj umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Blanchot, Maurice. 1982. *The Space of Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Denegri, Ješa. 1980. „Kraj šeste decenije: Enformel u Jugoslaviji“ u *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Fink, Eugen. 2000. *Igra kao simbol svijeta*. Zagreb: Filofska biblioteka Dimitrija Šubca.
- Huizinga, Johan. 1969. „Homo ludens“ u Treći program Jesen.
- Jenkins, Paul and Jenkins, Esther. 1953. *Observations of Michel Tapié*. Konstantinovic, Radomir. 1954. *Daj nam danas*. \_\_\_\_\_ . 1958. „Igrai Igrai“ Nin. 25. V 1958. \_\_\_\_\_ . 1959. „Gde je Tolstoj?“ Izraz, br. 7-8. \_\_\_\_\_ . 1960. „Ahasver danas“. Nin. 17. I. \_\_\_\_\_ . 1960. „Povratak materiji“. Nin 25. XII. \_\_\_\_\_ . 1962. „Igra sa Rembrandtom, ili trijumf analitičke svesti“. Nin 7 X. \_\_\_\_\_ . 1963. „Sezanova osveta“. Danas br. 43. \_\_\_\_\_ . 1964. *Ahasver ili traktat o pivskoj flaši*. \_\_\_\_\_ . 1966. *Pentagram*. Beleške iz hotelske sobe. \_\_\_\_\_ . 1971. „I gle kako nas omogućava ono što nas nemogućava“. Ideje 2:1. \_\_\_\_\_ . 2004. *Filosofija palanke* Lukić, Sveta. 1964. *Umetnost i kriterijumi*. Beograd: Prosveta.
- Mathieu, Georges. 1989. „From Aristotle to Lyrical Abstraction“ in Umerito Eco *The Open Work*. Cambridge: Harvard University Press.
- Piotrowski, Piotr. 2009. *In the Shadow of Yalta: Art nad the Avant-Garde in Eastern Europe 1945-1989*. London: Reaktion books.
- Trifunović Lazar. 1990. *Studije, ogledi, kritika*. Beograd: Muzej savremene umetnosti. ◻

## “Ahasver Danas”, Nin 17. januar 1960.



NED National Endowment for Democracy Supporting freedom around the world

FONDACIJA ZA OTVORENO DRUŠTVO - OPEN SOCIETY FOUNDATION

UČITELJ NEZNALICA I NJEGOVI KOMITETI

Imenovati TO ratom



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.