



za samoobrazovanje

Rilten

n°22-23/2013 društvena pitanja

Radomir Konstantinović: Tužni tropi kraja subjekta

U okviru programa Arhiv autora, 12. i 13. jula ove godine organizovali smo seriju predavanja i okrugli sto o delu Radomira Konstantinovića, pod nazivom *Tužni tropi kraja subjekta*. Predavanja su održali Tomislav Brlek, Branko

Romčević i Branislav Jakovljević. U ovom broju prenosimo tekst predavanja Branislava Jakovljevića.

Učitelj neznalica i njegovi komiteti

iskortisti protiv nje same. Nije ni malo slučajno što Konstantinović postavlja rame uz rame porodicu, odnosno prokreaciju, i kolo, odnosno igru. Za palanačkog „pojedinaca“, 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, u kubi objavljene već pojedinačnosti, jer ga oseća kao tuđi red“ (267). Ovaj red, apsolutna determinisanost kao izolovanost u vremenu i izolacija od vremena, jeste uklanjanje slučaja, tog jedinog garanta čistoće 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 Popovićevev enformel platnima pretvara sliku u „pliku,“ u plik koji nastaje dodirnom vatre. Vrata sveta su vatreni prolaz. Kroz njega se ne prolazi neopržen. 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 pretećem poretku, u 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: Filozofska biblioteka Dimitrija Savica.
- 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. „Igra! Igra!“ *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 Rembrantom, ili trijumf analitičke svesti“. *Nin* 7 X. _____ . 1963. „Sezanova osвета“. *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 Umberto 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, kritike*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.

Branislav Jakovljević

Ko to tamo igra?: Pretpalanački subjekat Radomira Konstantinovića

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 „Povratak materiji“, objavljenom u *Ninu* 25. decembra 1960. godine. U nastavku početnog paragrafa, Konstantinović govori o „užasnoj promenljivosti“ i „sudbonosnoj neuhvatljivosti“ Popovićevev 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 osnosi 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 mogućeg nosioca „uzbuđenja“ pred prizorom slike koja je, paradoksalno, u stanju erozije koja je ujedno i njeno nastajanje?

Neposredan povod Konstantinovićevev teksta 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, promoter 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 sto 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 sto 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 vatrenim 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 književnoj 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, ima-



Izdavač:
Učitelj neznalica i njegovi komiteti
CZKD

Urednik:
Ivan Zlatić

Dizajn i prelom:
Matija Medenica

Štampa:
Fotokopirnica „Student“



uciteljneznalica.org

“Povratak materiji”, Nin 25. decembar 1960.



netno 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, organizovanje 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* okarakterisati 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 estetističkog „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 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 institucionalizacije. 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 amorfne (bezoblicne), čije negativne odlike on ne sadrži“, piše Tapié, „je veoma opšti pojam apstraktnog područja neposrednog, koji uključuju bilo koji zamisliv i moguć sistem oblika“ (1956:25). Iako se Tapiévi tekstovi iz ranih pedesetih uzimaju kao prvi teoretski iskazi o enformelu, ovu granicu treba pomeriti nekoliko godina 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 ovaploćenu 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 poklanjao 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 bijenalu 1958. godine, enformel je nezvanično ustoličen kao dominantan pravac evropskog slikarstva, i kao takav on doseže od Iberijskog poluostrva do zapadnih granica socijalističkog bloka. To je ujedno prvi posleratni slikarski pravac koji se probija sa one strane gvozdene 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 kratkovidnosti tipične za jugoslovensku kulturu hladnog rata, naročito u donosu na istočne susede. U tekstu koji je po povratku iz Poljske objavljen u *Pollici*, 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 sovjetske 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 nastavljnje avangardnih tradicija, pored očiglednog ugledanja na strujanja u savremenoj evropskoj umetnosti, dalo glavni podsticaj pojavi enformela u Poljskoj 1956, kada Tadasz Kantor izlaže svoja prva enformel platna, kao i u Čehoslovačkoj dve godine kasnije (Piotkowski

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, zapomagane. 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 pritešnjen i okovan, progonjenom ne ostaje mesta za igru, za okret, za toliko željeni izlazak van sebe. Ne postoji trenutak u kome bi on, kao Artaud, začucao da bi zaigrao. Neprestani govor, uporno mrljmljanje, okrenuto je drugom, goniču. Proklinjući ga na večnost, drugi (progonitelj, dželat) za sebe je prigrabio vreme. „Vreme vidim samo zagledan u drugog, vreme je s drugim a ne sa mnom“ (160). Pogled progonitelja primorava progonjenog 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 podsmešljivom pogledu iskosa (obratite pažnju na vojnika u pozadini fotografije). On ne daje svoje telo igri, već dugom, progonitelju, kao apsolutnom determinizmu. „U svakoj svirepoj epohi,“ zapisao je 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 pregalaštvo progonjenog nije ništa do inverzija igre, neljudska igra jednog ne-subjekta. Ovu obezličenu igru pronalazimo u jezivoj kategorizaciji Ahasverovog rada ka nepostojanju. Mmljanje, gundanje, brbljanje, polu-govor, završava se urlikom, tim poslednjim iskazom subjekta. U „četvrtoj fazi urlanja“ kaže on, glava progonjenog se „okreće levo i desno, tamo i ova-mo, 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 preobrazi“ (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 uzdizanje 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 prijetecom materijom u njoj, da se djeli njen vitalni ritam ili da joj se saopćava naš, da se iskušava ujedno njena strahota i nesvesna ljepota“ (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 riskantniju 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, odnosno 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 aposlutnim ‘sada’ jeste želja za zajednicom. Ako sanjam ovde igru, to je zato što sanjam zajednicu: svaki san 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 pripadnosti 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 „jedinstveni način poricanja subjekta time što otkriva, ponovo, njegovu beskrajnu 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

poreknu 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 *Ahasveru*, ova vrata ostaju zaprta: „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 početka šezdesetih, tokom kojeg Konstantinović završava seriju eksperimentalnih romana i postupno prelazi na formu eseja i filozofskog traktata. Ciklus romana zaključuje se delima *Čisti i prljavi* (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 prljavi* 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 „Igra! 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 uobičen 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 jadnu istoriju“ (1963:11). To je onaj „grad“ iz koga se „sezantovskom osvetom“ otvaraju vrata sveta. Kao i „Igra sa Rembrantom“, „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: „Jevrejin pred streljanje skida prsten. Slika koju je objavila „Ilustrovana Politika“ i koja je bila neposredan povod za esej R. Konstantinovića“. R. je reagovao munjevitom: tekst Danila Bakrača „Begunac sa žutom trakom“ o Gavru Kovu, jednom od retkih preživelih begunaca iz logora Sajmište, objavljen je svega pet dana ranije, u *Ilustrovanoj*

politici od 12. januara 1960. Konstantinović zaključuje uvodni deo eseja „Ahasver danas“ ukazivanjem na ovaj izvor: „Novine su objavile i slike: Jevrejin pokušava da skine prsten pre nego što ga streljaju. Ne treba dugo gledati u ovu sliku, u tu ruku, u to lice pa videti Ahasvera. Ko je danas Ahasver?“ (1960). Ovim pitanjem on je sebi postavio zadatak za celu predstojeću deceniju, pitanje koje će ga odvesti materiji, savlađivanju forme, igri, Cezzaneovom Aixu i Rembrantovim autoportretima, brošuri njegovog zemljaka iz Leidena i savremenika Paulusa von Eizena i, na kraju, suočavanju sa „poetikom srpskog nacizma“ u delima Svetislava Stefanovića, Vladimira Velmar-Jankovića, V. Jonića, dr R. Đisailovića i drugih.

Ako se vratimo Konstantinovićevoj filozofiji igre, najmanje što možemo reći jeste da je Ahasver upravo ono što ovu filozofiju odvaja od fenomenologije Eugena Finka. Tableau sa zgrčenim licem anonimnog Jevreja, sa ispruženim prstima njegove leve ruke i desnom šakom zgrčenom oko prsta sa burmom, predstavljaju granicu igre. „Tu, pred njim, dok skida prsten sa svoje ruke, pomalo možda samo zbunjen, nesposoban da shvati šta se sa njim dešava, osetio sam kako naša igra sa mitom nije slobodna, kako naše glave nisu školski udžbenici mitova“, piše Konstantinović u tekstu „Ahasver danas“. Ona je određena „zlom ove epohe“ koja još uvek proganja Ahasvera, i održavajući ovaj mit opravdava sopstvenu odanost smrti. U *Pentagramu* Konstantinović povezuje ovu privrženost sa Heideggerovim egzistencijalizmom. „Ne izražava li egzistencijalistička filozofija ovaj ahasverizam upravo [svojom] verom u smrt koja pokušava da se predstavi kao metafizička, čak i kao ontološka kategorija? [...] Između Hajdeggera i autora lajdenske brošure kao da postoji neka prikrivena ali moćna veza, u dubini osećanja sveta, veza po ovom verovanju u dragocenost smrti, u njenu tvoračku moć, u prokletstvo koje je tamo gde ta moć odsustvuje“ (288). Fink prima bezrezervno igru kao što bezrezervno prihvata Heideggera, sve skupa sa njegovim iskupiteljskim okretom. Ovaj okret je upravo onaj deo Heideggerovog plesa koji Ahasver dovodi pod sumnju.

Od *Daj nam danas*, preko *Mišolovke*, do tekstova pisanih u praskozorje *Ahasvera*, Konstantinović strpljivo i postupno razvija jednu teoriju igre. Ona onda naglo nestaje i ponire. Pojaviće 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 odbrusio: „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



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 pigmentata i ulja ugrađuje neslikarske materijale kao što su vosak i brusni lak. Materijale nanosene 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“ (Denegri 1980:131). Marginalizujući donekle Popovićeve kontakte sa Gattinom, koji su igrali nemalu zaslugu za okretanje potonjeg enformelu, Trifunović navodi spaljivanje kao jedan od dominantnih – pored razlivanja 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 stvari zahvaćene plamenom ona vrsta savlađivanja forme o kojoj govori Konstantinović kada u „Povratku materiji“ piše: „Radilo 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 Konstantinovićeveog 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 specifičan 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 njegovih 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 nepromenljivo koje promenu omogućava ali koje je i samo moguće samo pomoću ove promene“ (1966:276).

Već u Konstantinovićevo prvo 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 očevidac, ništa ne mogu da promene. Dogodi li se bura, dogodi li se neki užas, [...] ništa se ne događa: vratimo 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 titranju subjekta, Konstantinović postavlja jednu drugu, radikalno eksteriorizovanu igru, igru kao atrakciju i opasnost. Ako trava zarobljena na dnu mora predstavljati 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,

“Ahasver Danas”, Nin 17. januar 1960.

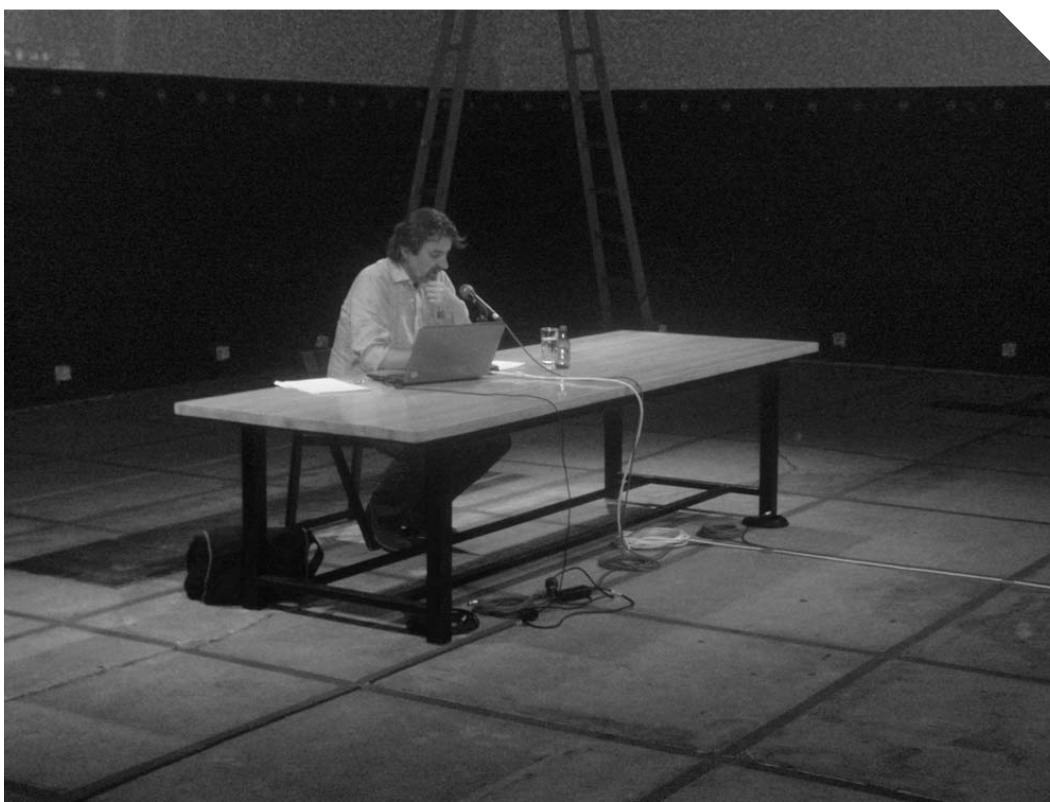


bezbednosti, bezvremenosti; sa druge: igra pokreta, bljeska, skoka, izazova, smrti, vremena. U *Daj nam danas*, igra se kreće između ove dve kardinalne tačke, prolazeći kroz intermedijalne forme kao što je igra glumca na pozornici (163) ili pesma i igra horova (123). Ipak, ako postoji centralna spoznaja o igri u Konstantinovićevom 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. Igrajući, subjekat se iskorenjuje iz sebe. Igra je igra drugih, uvek u množini. Izvedena iz bezvremenosti i samoće morskog dna, igra postaje pijana igranka, palanačka terevenka. „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 osvrta 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 čuvamosti, 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 Picassu, u zaključnim Artaud. Ponavljajući ovu strukturu, on u 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 „neimenljivoj sugestiji smisla nemislenog“ (300). (Ovim, usput budi rečeno, on najavljuje igru beleški i fusnota koje određuju strukturu *Filosofije palanke*). Odnos subjekta i igre koji ovde obznanjuje Konstantinović jeste: tamo gde mislim ja ne igram; ja sam tamo gde igram.

IV

U Konstantinovićevom delu, pojam igre pokriva širok semantički raspon. To nije samo igra kao ples, dakle telesni pokret, već i glumačka igra na pozornici, dečije igrarije, igre na sreću, nadigravanje i takmičenje, prevara i izigravanje, ali jedna vrsta performativnosti: „duh uličnog jezika našao je“, piše Konstantinović, „pravi, sveobuhvatni izraz, koji pogađa u samu suštinu stvari, kad za jednu stvar koja ne vredi, koja se ne isplati truda, kaže da 'ne igra', i kad za ono što hoće, što zavređuje da se hoće, kaže da je stvar koja 'igra'“ (1966:300). Njega ne zanima igra samo kao metafora, već i kao fenomen kulture. U jednoj od mnogih razmišljanja o igri koje se prepliću u *Pentagramu*, on piše da je „kultura traženje igre u uslovima znanja, pokušaj uspostavljanja promene, i pokreta, uprkos ovom znanju“, pa je tako „kultura pokušaj igre u ledeno doba postojanosti, pokušaj spasenja igre, ali uprkos znanju, uprkos ovoj postojanosti“ (23). U ovom osvrta na igru prepoznatljiviji su odjeci Huizinginog pristupa igri kao osnovi i pokretačkoj snazi kulture: „S tačke gledišta determinističkog shvatanja po kome svetom upravljaju jednostavni uticaji sila, ona je doslovno *superabundans*, izlišna. Jedan jedini dašak duha koji odbacuje bezuslovni determinizam čini prisustvo igre mogućim, pojmivim, razumljivim. Postojanje igre potvrđuje stalno, i u najvišem smislu, alogično svojstvo naše situacije u svetu“ (1969:349). Izabrani delovi iz *Homo ludens* u prevodu Kaće Samardžić objavljeni su u časopisu *Treći program* u broju za jesen



1969. Broj koji mu je prethodio (leto 1969) doneo je kompletan tekst Konstantinovićeve *Filosofije palanke*, kao i, između ostalog, tekst Ratka Božovića „Metamorfoza igre“. Od metafore iz ranih romana kao što su *Daj nam danas* i *Mišolovka* (1956), Konstantinović tokom šezdesetih širi svoja razmatranja igre i pretvara ih u jednu sveobuhvatnu teoriju igre rasejanu kroz tekstove koje objavljuje u tom periodu. Ako pokušamo da pronađemo teoretičara igre iz ovog vremena koji bi bio uporediv sa Konstantinovićem, onda to će to pre biti Eugen Fink nego Johan Huizinga.

Postoji veliki broj dodirnih tačaka između Konstantinovićeve i Finkove filozofije igre. Tako, na primer, Konstantinović govori o „geniju detinjstva“ kao o „idealu apsolutne igre“ (1966:237); Fink, sa druge strane, uzima Heraklitov 52. fragment: „Životni vijek je dijete koje se zabavlja igrajući kocke: kraljevstvo deteta“ (2000:26); i dalje, sledeći misao istog presokratovca, Fink govori o igri kao o stvaralačkoj moći vatre i rasvetljavanja (25). Igra se, i za Finka i za Konstantinovića, pre svega odnosi na konkretnu praksu mišljenja. I jedan i drugi zanimaju se ne toliko za značenja i društvene funkcije igre, već za igru kao, prema Finkovim rečima, „ključni fenomen uistinu univerzalna ranga“ (57). Tako, on tvrdi, „da bismo razumjeli igru, moramo poznavati svijet, a da bismo poznavali svijet kao igru, moramo još steći mnogo dublji uvid u svijet“ (67); to u isto vreme znači uvid u subjekat kao „povlašeno mesto na kojemu se oblikuje svijet, gde izvire svijet i gde takođe izvire privid da su sve stvari sakupljene u tom jednom svijetu i obuhvaćene njime“ (52). Ovo međusobno stvaralačko poricanje sveta i subjekta Konstantinović opisuje kao „Joninu igru“, odnosno igru onog koji stvara svet u kome će nestati: „Ja sanjam da se poistovetim sa svetom, da bih, 'postajući' taj svet, ulazeći u njega kao Jona u neman, obezbedio taj svet [...] Moje Ja ostaje negde izvan mene, u nekakvoj prošlosti koja je prošlost mene igrača, a moja igra za dati svet, za njegovu redovnost a protiv slučaja, jeste igra ovog mog samouništenja“ (211). Konstantinovićeva i Finkova promišljanja igre razmimoilaze se upravo na pitanju odnosa između subjekta i sveta.

Fink, koji je zajedno sa Heideggerom radio na seminaru o Heraklitu, ostaje veran viđenju svog starijeg kolege da je „opći bitak u svijetu svih konačnih stvari kao pripadanje kozmosu ne znači dakle statičan, nepromenljiv odnos, nego zapravo pripadanje stvari vladavini svet-skoga upoedinjavanja u kozmičkom procesu individuacije“ (59). Ovaj proces je igra sveta. U prvom tekstu posvećenom isključivo fenomenu igre, naslovljenom jednostavno „Igra! Igra!“ i objavljenom, ni malo slučajno 25. maja 1958 godine, Konstantinović takođe govori o „svetu koji igra“ (1958). Kao i Fink, on vidi igru kao ek-stasis i samogubljenje (Fink, *Igra kao simbol svijeta*): „Igrajući se, čovjek ne ostaje u sebi, ne ostaje u zatvorenom krugu svoje duševne nutrine, - već zapravo ekstatično izlazi iz sebe u

kozmičkoj kretnji i smislenu tumači cjelinu svijeta“, str. 18. Konstantinović, *Pentagram*: „Ovde ja, koje je stupilo u igru da bi sebe doigralo, sebe u stvari gubi, nestajući u ovoj čistoj igri kao u nekakvom nadličnom i sveličnom, bezličnom apsolutnom 'Ja' igre, zanosa, opijenosti njome, pa otud, valjda i ono pribegavanje igri kao *transu*, kao samo-zaboravu“, str. 125). Za razliku od Finka, Konstantinović vidi ovaj izlazak iz sebe kao etički položaj. Napuštanje sebe nije samo upoedinjavanje, već i otkrivanje drugog: „Nema stvari koja nije zahvaćena velikom igrom ovoga sveta, igrom ovoga (takvog kakav jeste) života [...] U ovome smislu nema posebnog slučaja, nema smrti, nema užasa koji nije i moj“ (386). Ovaj izlazak iz sebe da bi se doživelo, odnosno živeo, svet, vodi ka jednom etičkom postojanju za drugog. Svaka igra je jedan etički ples između slobode i zakona: „Ja sam uključen u sve, jer sam opštim zakonom ispunjen, zakonom koji me upućuje na sve. Taj opšti zakon igre, ta sušastvena njena snaga, njeno stvaralačko biće, to je ono što me omogućava svuda, i sto me upućuje na sve“ (386). Konstantinović ne govori ovde o igri „koja upućuje na sve“ kao o igranju sa svrhom, ili igranju sa ciljem, ideološkim ili bilo kojim drugim. Igra kao sredstvo je „priljava, igra sa zadnjom namerom“ (1966:121). Sa druge strane je „rađanje apsolutne igre je agonija moje svesti, ovo rađanje moje volje ali i njeno nestajanje, njeno preobražavanje u ovo bezlično 'hoću' igre, kao čiste igre koju sam ja omogućio svojom voljom ali koja se od te volje oslobađa, samim tim oslobađajući se svakog cilja“ (126). Čista igra nije nekakva uzvišena igra. To nije igra koja nadvisuje pojmljivo, već potpuna igra, igra bez ostatka. To nije igra virtuoznosti, već igra slučaja i rizika. Ovde pojam igre napušta područje estetskog i prelazi u onu vrstu igre koja se u svom trivijalnom obliku poistovećuje sa hazardom. Ova igra nastajanja i nestajanja, prisustva i odsustva jeste igra sa najvećim ulogom.

V

Ovo viđenje igre nalazi se u samom središtu Konstantinovićevog prvog romana *Daj nam danas*. Reč je o glavnom događaju romana, smrti Eduarda Krausa, i njegovoj nemoći da nestane, njegovim upornim i onespokojavajućim povratcima iz smrti. Ovo umranje i vraćanje Konstantinović opisuje kao „igru žmurke“: „On se zavlačio ispod kade, i sakrivao se, zavlačio se u sve kutove kupatila, i bežao je spretno, vešto, kao da mu nije toliko godina i kao da nije vreme da se sa tim prekine. Tvoje žmurke, Eduarde, rekla sam ja njemu u kupatilu, više me ne interesuju. Idi nađi nekog drugog pa se sa njim igraj žmurke“ (1954:228). Od Eduardove „igre žmurke“ ova igra skrivanja i pojavljivanja postepeno se razvija u jedno od centralnih pitanja Konstantinovićeve novelističke proze. U *Ahasveru* ova „igra žmurke“ oslobađa se svih drugih značenja i odnosi se pre svega na pitanje pisan-

ja, odnosno prisustva autora u tekstu. Ovde je Konstantinović sasvim blizak Beckettu iz trilogije, kao i teorijskim ispitivanjima ovog problema u tekstovima Barthesa i Blanchota. Susret sa tekstom nerazdvojiv je od suočavanja sa jednim odsustvom, odnosno smrću. Ako, kako je tvrdio potonji u *Prostoru literature*, pesnik ne nadživljava trenutak stvaranja, već živi umirući u njemu, pesma, taj tekst, redovi nanizanih reči, predstavljaju njegovu igru (1982:227). Ne trag igre, već igru samu. U tom smislu, Eduardova „igra žmurke“ epitomizira skrivalicu koju pisac igra sa smrću krijući se u njoj samoj. Ova smrt otkriva se i potvrđuje okom koje oživljava tekst, svešču koja ponovo pokreće zivot: pogledom čitaoca. Ovakva igra žmurke, u većoj ili manjoj meri, prisutna je u svim Konstantinovićevim romanima. Time je značajnije što upravo u periodu kada završava ciklus romana, on ovu igru prenosi na teren koji je njoj svojstven, naime na područje vizualnosti, pre svega slikarstva.

Dva ključna teksta o slikarstvu iz ovog perioda autor već u samom naslovu stavlja pod znak igre: prvi je „Igra sa Rembrantom 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 Rembrantom 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 uđemo u igru“ (1962:9). Rembrantovi autoportreti koje pisac susreće na proputovanju kroz evropske muzeje (Beč, Minhen, Hamburg, Amsterdam, Hag, London), nanizani 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 nepredstavljivog. „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, Cezane doseže u pejzažima iz Aix-en-Provencea. 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 rastinja, 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