

zbače, izvirujući za kelneričinom nabranom suknjom na narodnu, za njenim uhranjenim geganjem, koje obećava parenje, mljackanje, zbi-jenost.

Nije čudo što su im smetali, sa svojom mišjom jurnjavom, i što su zbog nje bili kažnjavani, tučeni. Pa i on ih je tukao, poučavajući ih: „ovo nije bar“, „ovo nije pijaca“, „ovo nije siganoga“, prema prilici, na apelu ili pred kazanom, pa i prema ličnoj potrebi, ličnoj želji da istera iz njih tu veru u računicu, ili u jehovu svemogućeg — ni sam nije uvek znao u šta — to slepilo prema uzroku mržnje koja je na njih režala, mržnje pred kojom se i sam užasnio čitajući Gabeličeve brošure, ali koju njima nije mogao da oprost.

Jer se osećao njihovom žrtvom, jer je njihovo prisustvo druge sprečavalo da ga prihvate kao svog, a ne kao tuđina, izazivača nije to nikad oprostio ni ocu i majci, pa se u Jasenovcu više krio ispred njih nego što je nastojao da sazna gde su, da bi ih našao i možda im kojim zaloga-jem i dokazom da je živ pomagao; plašio ih se skoro kao i Gabeliča, ne samo zbog znakova njihove lične patnje, nego i zbog patnje koju bi u njima izazvalo saznanje da je i on, njihov sin, među osuđenima, da mu ništa nije pomoglo što su ga krstili i slali ga u katoličku crkvu na misu, što je njihova obmana — zasnovana na veri u sklopljeni posao, u računicu, koja ih je uvek zaslepljivala — pala u vodu, što je zgažena, poništena, što im nije uspelo da sred svoje propasti njega izdvoje, da ga spasu.

Njih je tukao tukući Jevreje dok su pokušavali da zabuše, da šmugnu u zaklon kad se dizao gvozdeni teret ili kad se gazilo lepljivo blato, da se dokopaju otpatka hrane na putu, da zamene ležaj za uvučeni, topliji, da ukradu ispod mrtvaca koru hleba skrivenu u dronjcima, da dokuče povoljnu vest, izmišljenu, kao dolazak Mesije, da se naprave bolesni, a onda, kad zaprete injekcije fenola, da se najednom ustoboče, isturenih pilećih prsiju, ukrućenih ranjavih nogu, stežući vilice i bečeći oči, iz mozga, iz računa, da bi delovali zdravo i orno, da bi preživeli.

E nećete preživeti, dokazivao im je kapovskom batinom, udarajući ih u potiljak, u hrpenjaču, u bubrege, u slepoočnicu, jer je to i verovao, jer je to bilo i istina, za njih kao i za njega, pa je hteo da im je utisne u mozak makar u tom poslednjem času njihovog života, u toj smrti koju im je sam nanosio nanoseći je i sebi, jer je hteo da ih prevede, samilosno, u kratku smrt, u nesvesnu smrt, izbijanjem iz njih lažljive vere u sklopljeni posao, koju je i sam od njih usvojio, od majke i oca, poverovavši da će biti od njihove sudbine izuzet.

No ipak je preživeo, i on kao i taj novi, možda upravo zahvaljujući poverenju u sklopljeni posao, koje podrazumeva jednake izgleda za svakoga, ili naprotiv zato što se poverenje u posao skopljen za životom odrekao, što je postao kapo Furfa. Pokloniti čarkaru Jozi gojzerice koje su mu se dopale, pa ne zatražiti za njih protivuslugu, nego čekati da se ona sama ponudi, jer bi mogla biti presudnija od dozvole da krišom vidi oca ili pošalje poruku njemu i majci, jer bi mogla spasti život njemu samom, što bi i za njegove roditelje značilo najviši zgoditak — je li to bila računica Jevrejina ili otpadnika od jevrejstva? Čoveka ili nečoveka?

Imao je želju da to s novim raspravi, pitajući ga kako se on spasio, kakve je on prevrate u svom ponašanju, oblikovanog vaspitanjem, morao da izvede da bi se spasio. Da li se i on od batinanog pretvorio u batinaša, ili je naprosto upro svu snagu da istraje u onom što je bio, pa je ta snaga, pokazavši se najupornija u utakmici sa drugima, odnela prevagu?

Gledao ga je sad sa zavišću, jer je želeo više od svega da je i on bio to. Da sam mogao preživeti a ne izdati ih, da sam mogao preživeti a doturiti im komad hleba, staviti ruku majci u njenu smršalu, ishladenu šaku i stisnuti je i zgrejati za trenutak, da sam mogao ne tući, ne ubijati, da sam mogao patiti ostajući na strani patnje, osuđivati one koji su patnju nanosili a ne preći među njih, da sam mogao izdržati godine tanjenja s verom da je svejedno hoću li ja biti ono zrnice koje će slučajno sačuvati, da sam mogao da se ne polakomim za sitošću i u sitosti za telima što su u onoj truleži svetlucule sedefnim sjajem naslede.

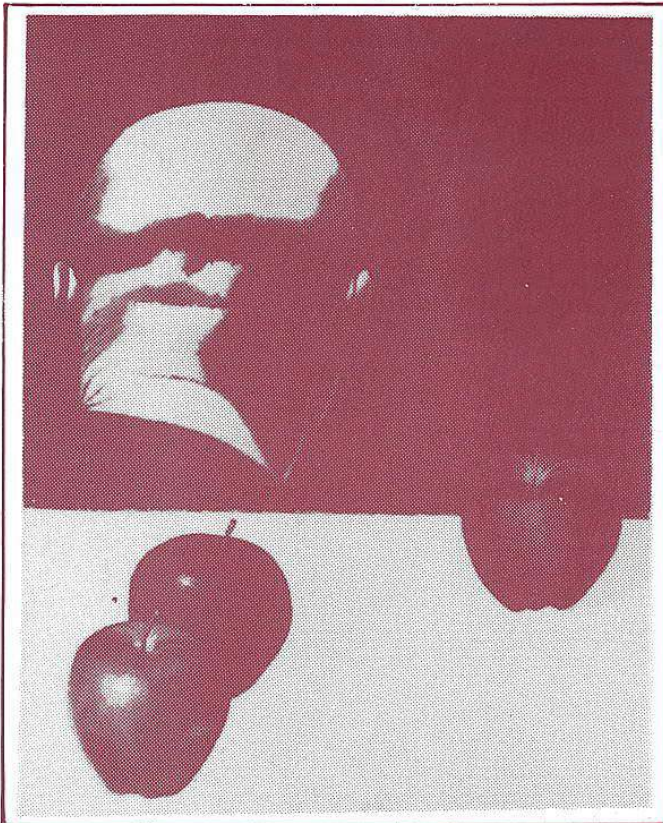
Jadikovao je i proklinjao, sebi u nedra, sebi u stomak, koji je žegao. Žegao od gladi, od očaja da preživi. Tu nije moglo biti rasnih međa, progovaralo je samo biće, prokletost ili sveto. Novi je bio svetac. Video ga je u oreolu svetlosti s prozora, ravnodušno skljukanog na stolici, uzvišeno predanog samoći sred zamora kafane, u koju je došao iz pustoši svoje sobe u dnu nekog hodnika, zatrpane senkama, prividenjima. Od kojih je jedno možda bio on, Lamian. Možda ga je novi poznavao, možda pamtio kao mučitelj; a malo je trebalo da mu se javi, da mu se predstavi i s njim zapodene razgovor, umesto da se, čim ga je ugledao gde ulazi i procenio ko je, digao pa uzeo kaput i umakao što neopaženije. Već i zato da meta mržnje ne bude udvostručena, da se ne zgušnjava, pred većinom koja je njome trenutno netaknuta, da je ne bi izazvala na ubijanje.

I sad je uzeo da čini ono što je već davno trebalo da učini: ustao je, pazeći da ne zaškripi stolicom, pokupio cigarete i šibice, mekim korakom se odgagao do vešalice, obukao kaput, natakao šešir i, ne gledajući ni levo ni desno, laganim kretnjama koje su podržavale kretanje novoga dok je ulazio, ostavljajući njega po strani pa onda iza sebe, zavaljenog na stolici, zagledanog u dim jedne nove cigarete koja mu je podrhtavala u ruci prisloneženog na sto, izašao je iz kafane.

da li je legitimna upotreba pojma »napredak« u umetnosti?

milan damjanović

Sa postavljanjem pitanja o odnosu mita i umetnosti nekolicke se aktualizuje i pitanje odnosa *mythosa* i *logosa* što se u našoj radnici tumači kao razvitak u smislu *napredovanja*, kao proces razgrađivanja mitskog načina sa istovremenim jačanjem logičkog, naučno-filozofskog načina mišljenja. Teorija o prelasku *mythosa* u *logos*, kao da je u pitanju jedan princip, koji se iz još nerazvijene forme tek obrazuje do svog punog oblika, u osnovi je racionalistička i prosvetiteljska, mada kulturno-istorijski razvitak čovečanstva pokazuje slabljenje snage mitskih slika i pogleda. U kulturi, čiji je hegemonikon već u helensko doba bila nauka, što tek važi za evropsko novo doba, mit se potiskuje, i taj potisnuti sadržaj, kao i sve što se potiskuje u kulturnom životu ima tu osobinu da se održi i probije, da se vrati i tako potvrdi svoju postojanu neophodnost u duhovnom domaćinstvu čovečanstva. Samim tim je bila odbačena teza o prelasku *mythosa* u *logos* kao napretku, no time je, takođe, na



način koji tek treba izvideti, bila odbačena i teza o napretku u umetnosti, jer i umetnost pokazuje, kao i mit, u svojoj istorijskoj neiscrpnosti snazi oblikovanja specifičnu drugačijost, ali ne i napredovanje, ona ne zastareva kao neka prolazna faza u povesti čovečanstva na putu ka pojmovnoj jasnoći u vlasti razuma.

Tako smo iz ponešto iznudene paralele odnosa *mita* prema *logosu* sa odnosom *umetnosti* prema *napretku*, u stvari, već prebacili pojam napretka na ne-mitski i ne-umetnički teren, gde možda zaista i spada, ali to treba još pokazati. Jer odlučuje je pitanje da li pojam napretka važi samo za pojedina ograničena područja ljudskog života u kulturi, i tu samo relativno, tako da se ne sme, osim u (nekritičkom postupku), prenositi na druga područja — ili je to pojam obuhvatan kao Blochov (E. Bloch) *humanum*, tako da u njemu samo treba diferencirati i poznati njegovo važenje u svim područjima bića i opstanka, što znači ne samo u kulturno-istorijskom svetu čovekovom, već i u kosmičkom postojanju. Tako obuhvatan pojam, po Blohu, „je-

dan od najvažnijih i najdragocenijih koje imamo“, odnosi se, naravno, i na umetnost, ali je baš ta „naravnost“ ovde problematična, jer kao što je neodrživa teorija o prelasku mythosa u logos u smislu napretka, tako je pogrešna i neodrživa interpretacija istorijske promene umetnosti u smislu razvitka i napretka.

Ovde ne preduzimamo analizu samog pojma i principa napredak, koja pretpostavlja „otvorenu i neizvesnu odluku“ o tome da taj princip „po svom humanom sadržaju, u elementima koji su u njemu bili sjedinjeni, još uvek ima značaj za budućnost“ (J. Ritter), što ipak ne znači za budućnost umetnosti, a još manje za istoriju ili prošlost umetnosti — ili se pak o tome može drugačije misliti i razviti teorija o pozitivnom smislu napredovanja u umetnosti, svakako od časa kada ona postaje svesna same sebe kao oblast života koju proziremo u refleksivnom iskustvu što dijalektički otvara nova problemska stanja, pretvarajući prirodnu izvornost u pseudoizvornost (J. Habermas). Ako posle prosvetiteljskog verovanja u napredak i, zatim, posle pobede ideologije napretka u prošlom stoleću dolazi do krize tog verovanja, do krize samog principa i sledstveno do relativiranja svakog napretka i ako, sa druge strane, ipak ne možemo odustati od toga pojma i ukloniti ga iz života, to iz same te aporetike proističe i opravdanje za ponovno postavljanje na izgled obsoletnog pitanja napretka u istoriji umetnosti, umetničkoj kritici i teoriji umetnosti.

o o o

Napredovanje kao razvojni put umetnosti uzlaznom linijom po vrednosti u različitim tokovima jedne umetničke produkcije, jednog stila, jednog genre-a i dr. bilo je uočeno i opisano kao neka vrsta pravilnosti i čak zakonitosti daleko pre nego što je umetnost postala predmet naučnog proučavanja, naučnog istorijskog interesovanja u prošlom stoleću: najpre u klasičnoj helenskoj starini (Duris sa Samosa je prvi tako prikazao razvoj helenskog vajarstva), zatim u Renesansi (V. Vasari), najzad u razdoblju prosvetćenosti novog doba naše tradicije, kada se veruje u po urođenju dispoziciji nužno napredovanje sveg čovečanstva, i to u svim područjima života u kulturi, pa dakle i u moralu i umetnosti. U osnovi tog verovanja nalazi se metafizička racionalistička odluka koju poznamo i u Kanta, ali još i u Hegelovom shvatanju „nezadovoljene prosvetćenosti“, jer „napredak u svesti o slobodi“ važi i za Hegelovo spekulativno teorijsko-istorijsko izlaganje razvoja i položaja umetnosti u apsolutnom duhu.

Ali, verovanje u napredak umetnosti (što znači u napredak čoveka i čovečanstva) sa gledišta jedne vrednosne metafizike je jedno, dok su činjenički prikazani progredirajući tokovi umetnosti prema nekom kriterijumu nešto sasvim drugo. „Napredovanje u umetnosti“ kao ideja pretpostavlja svest o vremenskom događanju umetnosti, o njenom bitno istoričnom karakteru u smislu naučnog shvatanja istorije umetnosti, kao i filozofske ideje istorizma. Istorizovanje istorije umetnosti dovelo je do toga da se u celom ovom fenomenalnom području vrednosna prosuđivanja zamene konstatovanjem istorijskih činjenica i odnosa. Otuda je to istorizovanje nužna pretpostavka svakog kritičkog pitanja o mogućem napretku u umetnosti što znači da poredak umetničkih pojava u smislu napretka ne može biti stvar vrednosnog prosuđivanja i tumačenja, već jedino stvar istorijskog ustanovljenja.

Ali, upravo to ustanovljenje s gledišta istorije umetnosti pokazuje da, načelno posmatrano, nema napretka umetnosti u navedenom i ovde razmatranom smislu reči. „Osnovno uviđanje istorizma . . . sastoji se u tome što se razlika između ranijeg i kasnijeg (razlika koju istorija umetnosti može ustanoviti) ne nalazi eo ipso u korelaciji sa razlikom u prosuđivanju vrednosti“ (H. Lübbe). To saznanje je postalo opšteprihvaćeno, i istorizam u tom pogledu za nas nije zastareo: svi mi saglasno uzimamo da je umetnost po delu u jednoj ili drugoj epohi ili pak u jednom ili drugom momentu razvoja *nešto drugo* po biću, a ne *nešto bolje ili gore* po vrednosti.

No istorizam nije bio u stanju da pozna i prizna *delo kao delo*, nije imao kriterijum za umetničku i estetsku vrednost dela, jer je delo prosuđivalo po mestu koje ono zauzima u jednoj razvojnjoj liniji umetnosti. Delo je sledstveno po vrednosti relativirano, a njegova samosvojnost (specifičnost) razložna tako da se podvrgavalo drugoj vrednosti ili pak potpuno gubilo. Delo se prosuđuje po heteronomnim merilima, ne najzad po kriterijumu progresa što važi za modernu nauku, tehniku i industriju novoga doba, i tako ekstrapolacijom unosi kategorija napretka u istoriju, kritiku i teoriju umetnosti. Umetnost se, sa druge strane, prosuđuje i sa moralnog, vaspitnog, političkog i ideološkog gledišta i smatra da treba da služi slobodi i napretku već po nastrojenju samog umetnika, tako da se u XIX-om stoleću prvi put govori o „naprednim umetnicima“. Otuda mo-

ralisanje same istorije umetnosti, što se uvek završavalo sa kulturno-revolucionarnim zahtevima.

Zbog toga istorizovanje istorije umetnosti nije dovoljno tj. nije dovoljna sama istorijska svest o mestu koje jedno umetničko delo zauzima u istorijskom događanju umetnosti, već je posle istorizovanja potrebno i estetizovanje te istorije (H. Lübbe), što znači zahtev da se u tu istoriju unesu kriterijumi za prosuđivanje dela kao dela. Istorijski kao i teorijski interes tu se moraju povući iz našeg suda, kao što je to tačno video K. Fiedler sa gledišta svoje novokantovske estetike u drugoj polovini prošlog stoleća. Svaki pokušaj da se istorijski tok prikaže kao teorijski dosledan slep je za istoriju, što znači i za istoriju umetnosti, a *istorijski* interes istorije kao nauke mora se povući pred bitnim *povesnim* interesom zbivanja umetnosti, kao što se *moment* u istorijskom razvoju umetnosti mora povući pred *povesnim trenutkom* dela kao funkcije večnosti, kao što se, najzad, jedan *događaj* u istorijskom životu i kontinuitetu postojanja umetnosti mora povući pred *udesom* dela kao diskontinuiteta i prekida sa tradicijom.

o o o

Tako se ocrtava problematika napretka u umetnosti u rasponu od pseudoproblema i neobaveznosti (H. Lübbe) do neophodnosti i istorijske nužnosti (G. Lukács, E. Bloch), dok se nekom vrstom srednjeg puta kreće E. H. Gombrich (*Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee, Zwei Vorträge*, Du Mont Verl., Köln, 1978, prvobitno na engleskom *The Ideas of Progress and their Impact on Art*), koji uzima da se posle istorijske pojave i cvetanja ideje „napredak“ u XVIII-om i prošlom stoleću i posle krize i odbacivanja te ideje u istoriji umetnosti i umetničkoj kritici u našem veku, suočeni sa modernom umetnošću i modernizmom, uvek iznova moramo pitati i u području umetnosti, kao i u području nauke i tehnike, o opravdanosti svake inovacije, jer ne treba prihvatiti svaku novost i sve ono što je moguće, već samo ono što osećamo kao vrednost, osnovne ljudske vrednosti, na kojima i umetnost počiva. Pošto pojam napredak, po Gombrichu, ne možemo prenebreći u mišljenju uopšte (wegdenken), otuda ni u životu same umetnosti, koja u našem vremenu protiče upravo u znaku napretka, to svaka novost zahteva kritičko prosuđivanje i same umetničke ideje, i njenog vaspitnog značaja, ali i našu odluku o tome da šta hoćemo od umetnosti i šta pod njom razumemo.

No najvažnija upotreba pojma „napredak“ potiče iz istorije umetnosti i tiče se te istorije i istorije uopšte.

Već smo razlučili gledište *istorije* kao posebne nauke o umetnosti od gledišta *povesti* kao suštinskog zbivanja umetnosti, kao stvaralačkog diskontinuiteta u „tradiciji prekida sa tradicijom“, držeći se dela kao dela. Postoji, dakle, drugi način postavljanja pitanja legitimnosti upotrebe kategorije napretka, koji se ne tiče kantovskih osnovnih pojmova istorije umetnosti u duhu Wölfflina i, E. Panofskog, ali ni prosuđivanja vrednosti, i osnovnih vrednosti, kako to Gombrich uzima, *već novih vrednosti*, što znači zbivanja vrednosti ili *istoričnosti vrednosti*. U istoriji umetnosti, u njenim principima, kao i u dimenzijama dela, kao i u povesti uopšte treba tražiti razjašnjenje pojma „napredak“ i opravdanje za njegovu moguću upotrebu.

Pretpostavljeni napredak se događa u vremenu, stoga se svest o vremenu nalazi u osnovu svakog modela mišljenja o napretku u umetnosti, bilo da je u pitanju *instrumentalni model* napredujućeg razvoja umetnosti prema nekom cilju, gde je napredovanje ravno usavršavanju sredstava radi dostizanja tog cilja; ili je po sredi *organski* model po analogiji sa razvojem živih organizama iz nediferenciranog začetka prema zreloj formi; ili se uzima *ciklički* model napredujućeg razvoja od primitivne umetničke forme ka klasičnom izrazu, posle čega opet nastupa opadanje i nazadovanje prema primitivnom. Ti različiti pojmovi napretka se nerazlučeni prepliću već u antičko doba. Svi oni, kao i drugi, pozniji pojmovi napretka, naročito u novo doba, u prosvetćenosti i u Kanta, i zatim sa idejom istorizma u XIX-om stoleću i sa povesnim načinom mišljenja, počev od Hegela pa do Heideggera i Blocha u našem vremenu, pretpostavljaju svest o vremenu, o vremenitoj biti i o povesnom zbivanju umetnosti.

U klasičnoj starini svest o vremenu i ideja istorije bila je povezana sa kosmolojskim metafizičkim kružnim modelom večnog vraćanja istog. Tu se stoga teško može govoriti o pravoj svesti o vremenu i, sledstveno, o ideji istorije ili o filozofiji stvaralaštva, i tek sa hrišćanskom metafizikom pojavljuje se prva filozofska koncepcija vremena i istorije, istina u teološkom pogledu, prva ideja jedne univerzalne svetske istorije, i to kao zbivanje spasenja. Razlaganjem te hrišćanske slike o istoriji u procesu sekularizacije u novo doba, sa pojavom novog tipa metafizike transcendentnog obeležja i u povezanosti sa naučno-tehničkim-industrijskim razvitkom dolazi najpre do razla-

ganja metafizičke ideje jedne svetske istorije, i do napuštanja shvatanja konačnog i beskonačnog napredovanja da bi se najzad došlo do uviđanja o postojanju mnoštva istorijskih tokova (istorija umetnosti je jedan takav tok) i čak pojedinačnih istorijâ, u koje „smo se zapleli (in Geschichten verstrickt). Opraštajući se od principijelnog (O. Marquard) i odbacujući teror Jednog u ne-identifikujućem mišljenju dolazimo, s jedne strane, do potpune indiferencije ove ili one istorije (O. Marquard) ili pak do hiperdiferencije, do hipostaziranja i apsolutizovanja drugog i sasvim drugog, sve do onemogućenja dijaloga i komunikacije u mnogostrukosti i pluralnosti svetova kao posebnih istorijâ (F. Lyotard, J. Derrida).

U toj antinomiji i u takvoj aporetčkoj situaciji nalazi se danas filozofija povesti, od koje bitno zavisi i zbivanje umetnosti u svojoj istoriji. Sa jednog kraja zahteva se *radikalna istoričnost* u bitno povesnom načinu mišljenja, po kome vreme ontološki određuje biće što, na drugom kraju vodi ukidanju suštinskih određenja, do razlaganja identiteta stvari i događaja i na taj način, sledstveno, do odbacivanja kategorije razvitka i napretka. I opet na drugome polu, reč je o tzv. *posthistoire*, o nemogućnosti istorijskog procesa produkcije života u postindustrijskoj doba kada se nište i same stvari i ostaje još samo mogućna neorganska produkcija kao *bricolage* ili *Bastelei*. Najzad, reč je i o transistorijskim pogledima i -obnavljanju kosmologijskog načina mišljenja (K. Löwith, E. Fink, E. Bloch).

Iz tih filozofskih ideja povesti možemo razumeti i protumačiti i istoriju umetnosti kao jednu posebnu istoriju. Postaviti u tomie sklopu pitanje razvoja i napretka umetnosti znači onda pitati za legitimnost samog tog pitanja u vezi sa istorijskim postojanjem umetnosti, naročito u vezi sa udesima umetnosti u našem stoleću, u modernoj i, možda, postmodernoj produkciji.

Ishodište je u Hegelu, a Š. Gablik je sa svojom tezom o napretku likovnih umetnosti utoliko u pravu što se sa samo-svešću umetnika gubi mitska i nesvesna osnova njegovog oblikovanja koju još poznajemo u poslednjem velikom stilu, u baroku, i stvarni napredak se dokumentuje u znanju umetnika za svoj izvor i poreklo što postaje njegov cilj u znanju za svoj postupak i krajnji cilj, ali taj napredak znači isto što i kraj i smrt umetnosti, što jeste i ostaje dalekosežno Hegelovo uviđanje.

U „tradiciji prekida sa tradicijom“ (H. Lützel) treba naglasak podjednako staviti na tu novovrsnu tradiciju, kao i na umetničko delo kao delo što prekida sa tradicijom, kao novi početak, ali ne kao apsolutni početak, što pokazuje moderna arhitektura, moderno slikarstvo i vajarstvo.

Mies van der Rohe je krajem dvadesetih godina projektovao u duhu Bauhauusa Umetičku galeriju u Berlinu od potpuno novog materijala, u potpuno novoj artikulaciji, dakle na modern način, ali su proporcije ovog zdanja izvedene prema istom principu, po kome je izgrađen Partenon u Atini. Što znači da pod rukom umetnika nastaje nešto radikalno novo, ekvivalent tradicionalnog dela, prekidajući sa tradicijom.

U prošlom stoleću je duhove uzbuđivala fotoskulptura ili fotoreljef, diorama i pantograf, danas solid photography i, najzad, hologram. Pitanje da li fotoskulptura konkuriše vajarstvu kao umetnost rešava se na taj način što je tehnički pronalazak fotoskulpture otvorio nove i neograničene mogućnosti slobodnog vajarskog izražaja, oslobađajući ga od fukcije prikazivanja koju je oduvek u tradiciji imao.

Savremeni nemački slikar i vajar H. O. Hajek je u Tieru-Mariahof u crkvi St. Michael postavio ne samo svoju skulpturu i izveo na moderan način oltar od istog materijala od koga je i središnja figura trostrukog krsta, već je u sklopu te celine izložio i svoje slike biblijskog i religijskog nadahnuća u tzv. apstraktnoj ikonografiji. Tu se prekida sa možda najžilavijom tradicijom i postiže ekvivalent tradicionalnog dela i još ubedljivija duhovnost negoli u prikazivačkoj funkciji u zavisnosti od hrišćanskog sveta predstava i hrišćanske mitologije.

U obratnom pogledu, umetnost se danas kao i nekada pojavljuje kao protivteža napretka, čuvajući istinu ranijih stupnjeva razvitka čovečanstva, mitsku sliku sveta, animističku i premehaničku.

Saopštenje u Društvu za estetiku na godišnjem naučnom skupu održanom decembra 1986. pođ naslovom „Problem napredovanja u umetnosti“.
* Prethodni sastanak istog Društva bio je posvećen problemu mita i umetnosti.

na obali mora

kolja mićević

I

Stigli smo na žal
gde duh pre pirka
nego što širi žal
i otpoče prepirka

kad nas sunca žad
udostoji uči na k-
riva vrata da žar
-ko odmeri Učinak

najmanjega koraka
dok sija kora ka-
pi, nežnost porivâ

kroz seme kamenja
i čija neosporiva
srž se meka menja.

III

Uzaludan je vis
ili se peći na
žalu! sad me vij
da mozak-pećina

dosegne pun vir
strasne dubine
koju glava vič-
na dnu dubi ne

izgubivši iz vid
-a da je i vi d-
odirujete kroz

indigo da štampa
žed palu k roz
-eti od škampâ.

IV

Naša gozba: kruh
namočen u vinu.
Potpun sto: krug
za žudnju vinu.

Po našim raspram-
a ja izvučem stoj
na rukama, rasplam
-sam svet i sto s

hiljadu umnožim, a
onda ti um nožima
svetla raskasapiš:

modar povez i je-
dra skaska piš
-čeva, Eva Poezije.

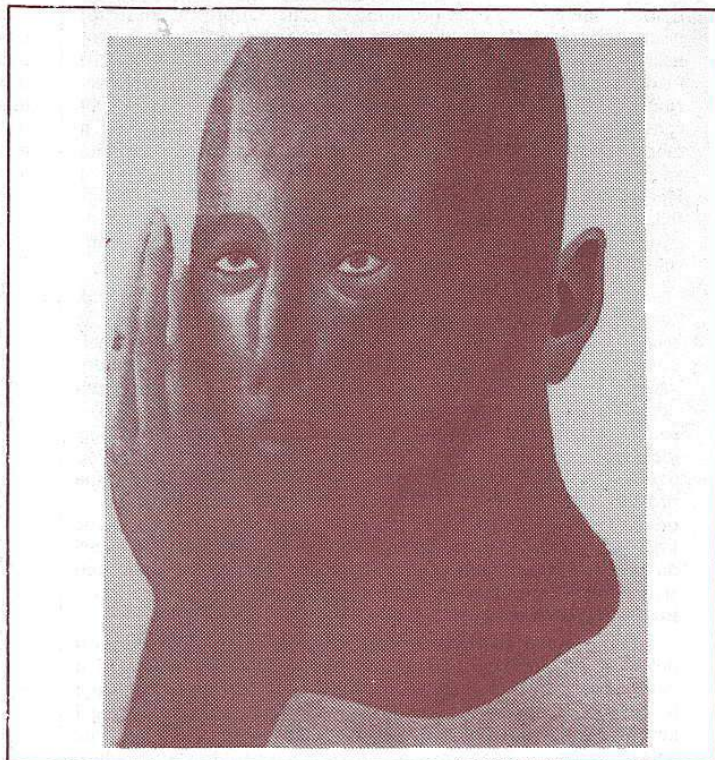
VI

Raško u more (ko n
-e bi?) opet piška:
šta piška! kao konj
tu se rešava viška

duha koji se u kob
ne uzda, hej vi ška-
kljivi čiji je kôd
oprobanost knjiška!

Drugo je raško: kôd
deteta svaka kriška
i kap jesu pun kom

-ad i sveža žiška
koja naš svet kljuca
s njegovog sve-kurka!



II

Znam ti svaki nar
svih trista lasta
kojim mi meko nar
-ediš, kristalasta,

i kažeš tudeč nâd
kakav te garana ta
može izdržati nâd
mozgom te, granata,

jasno odrediš nam
more gde čeka nam-
ernik bez nasleđa

tu me, besna, s leđa
gurneš u jasle da
-volove: tonem nag.

Pa beskraj krut
po kom se vinu
zvezda što krun
-i se a vi nju

ne vidite oboje
klonuli k ljub-
avi i uz kljun

neprozirne oboe
razbiste ô boje
sve njen ključ.

V

Ti sedneš naspram
i već je pun stol
a katkad nas pram
reči posvadi. Stop.

VII

Dok pučine šir
presecahu barke
kupili smo šiš
(za ogrev) -arke

no beše to šik
život bez varke
čak i kad šit
morali smo žarke

rupe na rublju
ali na taj način
vežući rub lju-

bavi i sveta ko
-ji je tajna čim
činimo sve tako.

Veli Lošinj, 1985.