

nefigurativnim crtežima za tren sečne pogled gavrana. Osim toga, pošto je većina tih crteža nehajna u pogledu klasičnog tretiranja perspektive, oko ptice igra ulogu stožera, žiže svekolike mreže znakova koju jedna likovna struktura širi. Kao da se u tom oku — srezanom čas oštro, bez modelovanja, čas meko, detinje — staju kosmička zglasja i simetrije.

Ptice su crtane češće dok miruju nego dok lete, što može da bude povod za tvrdnju da je Stevanoviću stalo do prividne nepokretnosti onoga što moderna semiotika naziva »označenikom«, da bi postigao punu usredsređenost. Oko, kljunovi, gornji rub krila i obris leđa — to su naglašenija mesta ptice-znaka. Time se, na prvi pogled, narušava ravnoteža linearnog sistema. Međutim, pomenuti intenzitet ne remeti liniju vodilju, okosnicu strukture. Na primer, gornji obris krila u nacrtanog gavrana nije slučajno jače naneta linija. Taj obris je rub do koga seže napor da se razume moć letenja i shvati nevidljivo gibanje koje kida sa uobičajenim predstavama o dinamici. Neprekinuta linija izaziva utisak čvrstine, postojanosti i izvesnosti. Tih linija ima dosta na Todorovim crtežima. Ali struktura crteža pokazuje sklonost ka rasipanju, ka linearnom spektru u čijem se jednom delu nalazi osa. Osa je povučena čas bočno, čas po sredini. Pravog jezgra, kao ni perspektive, obično nema. Neprekinutom linijom zakriljuje se jedan deo površine, obrubljuje se polje znakova, izranja silueta, a potom linija zastaje, zagrone se, utrne. Modelovanje senkom takođe je relikvo. Stevanović rešava svoj problem prevashodno linijama. Stoga su te linije brižljivo stepenovane, po snazi i učestalosti. Kada se više linija udvoji i očvrstne, javlja se dominantna u crtačkom rukopisu.

Todorov crtež je vazda jedna granica i, u isto vreme, napor da se ta granica pređe. Taj crtež je san o savršenom viđenju. O tome nam svedoči izbor motiva ptice. Veli se za nekoga: »Vidi dobro kao ptica«. Veli se, takođe, da su ptice upoznale najdalje granice.

### III

Skromno verujem da je crtež najapstraktnija od svih umetnosti. Odmah ću reći u kom smislu. Crtež je apstraktan tako kako je apstraktna muzika. A to znači: umetnost u najvećoj meri oslobođena preteksta i svedena na svoje zakonitosti, sistem znakova koji slede duboko interiorizovanu zamisao o jedinstvu bez posredovanja spoljašnjeg. Oslobođen od prirode i stvarnog, kao ustanovljeno jedinstvo oblika, crtež je čista tvorevina intelekta. Otuda je, pretpostavljam, za oko crtača kakav je Todor Stevanović prikladnije kazati da je to oko koje misli, a ne oko koje gleda.

Odpirajući se materiji kojoj slika teži, crtež se približava duhovnom trenu: on je likovni aforizam. Todor Stevanović miri na svojim crtežima primese asocijativnog s premoćnim činiocima figurativnosti. U liniji, koja se kida vrludajući, vidim onu menljivost misli kakva se uočava u pripovedanju, istoriji, umetnosti reči i raznim vidovima istraživanja. Stevanovićev crtež nema »priču«. Jasna zamisao ne trpi dodatna opterećenja. U tom smislu, da ponovimo Sezanov nauk; prevashodan cilj crteža je u njemu samom.

Todor Stevanović je bespogovorno majstor linije. Škrt, kazujući malo, on kazuje mnogo. Poput znalaca zen-filosofije, poput pesnika haiku poezije, poput bajalice, zagonetke ili zoografskog zapisa, majstor Todor izvlači, proceduje i sažima u »kamerne sastave« ona pitanja što golemošću svojom zastrašuju i što se neprekidno postavljaju. Ceo mali kosmos drži na dlanu poput malo vode. Taj dlan su papir i pero. Drama ne prestaje.

ješa denegri

# FOTO- GRAFIJA KAO DELO UMETNIKA

Cilj izložbe *Fotografija kao delo umetnika* (1) sastojao se u težnji da se, pozivanjem i prezentiranjem niza inostranih i jugoslovenskih autora, ukaže na prirodu jednog karakterističnog fenomena u kompleksu aktuelne umetnosti, na pojavu korišćenja medija fotografije u svrhe formuliranja i strukturiranja određenih umetničkih stanovišta. Ova pretpostavka zahteva, međutim, da se već na samom početku razmatranja problema pokuša izvršiti nekoliko načelnih distinkcija: da se, na prvom mestu, indicijama osnovne tipovske razlike između fotografije fotografa i fotografije umetnika, kao i da se ukaže na osnovne razloge koji upućuju umetnike da se, u svom radu danas sve više i sve češće, služe ovom vrstom medija.

Fotografija je kroz čitavu svoju istoriju, a to važi i za njen aktuelni period, bila prvenstveno usmerena ka otkrivanju i fikširanju najrazličitijih vidova ljudskih egzistencijalnih situacija koje je beležila bilo kao izuzetne, bilo kao sasvim obične trenutke odvijanja realnog i konkretnog života. Pored toga, obuhvatala je u svoj delokrug i još dve ambicije: da se, s jedne strane, približi sugestijama moralnih ili poetskih refleksija, zasnovanim na tim snimljenim prizorima, ili da se, s druge strane, upusti u ispitavanje dotad nepoznatih osobina samih svojih sredstava, ostvarujući time znatno proširenje vlastitog tehničkog i izražajnog repertoara. Ova druga ambicija, koja je naročito došla do izražaja u nekim radikalnim orijentacijama istorijskih avangardi, dovela je do preplitanja i podudaranja fotografskih i umetničkih jezika, rezultirajući invencijama poput rajograma Man Raya ili fotograma Laszla Moholy-Nagya, koji se spodjednanim razlozima uključuju i u istoriju fotografije i u istoriju vizuelnih umetnosti. U poslednje vreme, u kontekstu generalnih orijentacija mnogih disciplina, koje iz svojih zasebnih polazišta teže analizi vlastitog izražajnog instrumentarija, niz fotografa (Ugo Mulas, Lee Friedlander, Ken Josephson, Duane Michals i dr.) išao je ka verifikaciji specifičnosti ovog medijskog i jezičkog područja: fotografija ovih autora prestaje da bude direktni analogon realnosti, ali, istovremeno, ne želi da napusti teren fotografije kao refleksije o vlastitoj konstituciji, bez obzira da li se ta refleksija odvija na razini procesualnosti snimanja i razvijanja, ili na razini ikoničke strukturalne slike. Ova vrsta fotografije (koju Daniela Palazzoli naziva »novom«, a Filiberto Menna »analitičkom«), vremenski i po osnovnom mentalitetu, koincidira s pojavama konceptualne umetnosti i primarnog slikarstva, mada ni u jednoj od svojih temeljnih osobina ne prestaje, zapravo, da se zasniva na polazištima i postupcima karakterističnim isključivo za prirodu fotografskog medija. Tematika izložbe *Fotografija kao delo umetnika* otvara se, međutim, prema jednom bitno drukčijem problemu: ona ostavlja izvan svog razmatranja sve one inače važne doprinose koji se zasniva-

ju na ispitivanju fotografije kao sredstva i fotografije kao predstave, da bi akcenat svoje pažnje postavila na motivacije, procese i rezultate što ih u tehnici fotografije pokreću, vrše i ostvaruju autori koji već poseduju društveni i profesionalni status umetnika i čiji se cilj elaboriranja različitih ideja i zamisli može, i po svojoj osnovnoj intenciji i po krajnjem učinku, uključiti u ono danas vrlo široko i složeno područje aktuelne umetnosti.

Jedna od osnovnih osobina tekuće situacije sastoji se u stalnom širenju repertoara sredstava uz pomoć kojih se ostvaruje mogućnost umetničkih formulacija: davno je prevaziđeno shvatanje da jedino discipline slikarstva i skulpture vode građenju kompleksno artikuliranih jezika umetnosti, a uz njihove osavremenjene solucije idu danas paralelno i najrazličitiji izražajni postupci, u rasponu od mnogih oblika vremenski prolaznih događaja pa do brojnih načina korištenja mešanih i prekoračenih medija, pri čemu dolazi do potiskivanja tradicionalnog i zasnivanja novog tipa umetničkog objekta. Bilo je, stoga, posve normalno da se u ovaj prostrani delokrug pomagala uključuje i fotografija, i to podjednako zbog svojih sposobnosti direktnog prikazivanja, kao i zbog svojih mogućnosti čisto misaonog strukturiranja. Tako se još od početka 60-tih godina fotografija u delima umetnika javlja najpre kao sirovi tehnički i ikonički materijal koji se u radovima predstavnika neo-dade i pop-arta (Rauschenberg, Warhol, Hamilton i dr.) ili mec-arta (Rotella, Bertini, Jacquet i dr.) uključuje u građu realnih ili modificiranih slikovnih sastava u kojima se, na reportažni ili metaforički način, predstavljaju ambijenti i atmosfere savremene urbane realnosti, nje-ne masovne kulture i njenih mitologija svakodnevnog života.

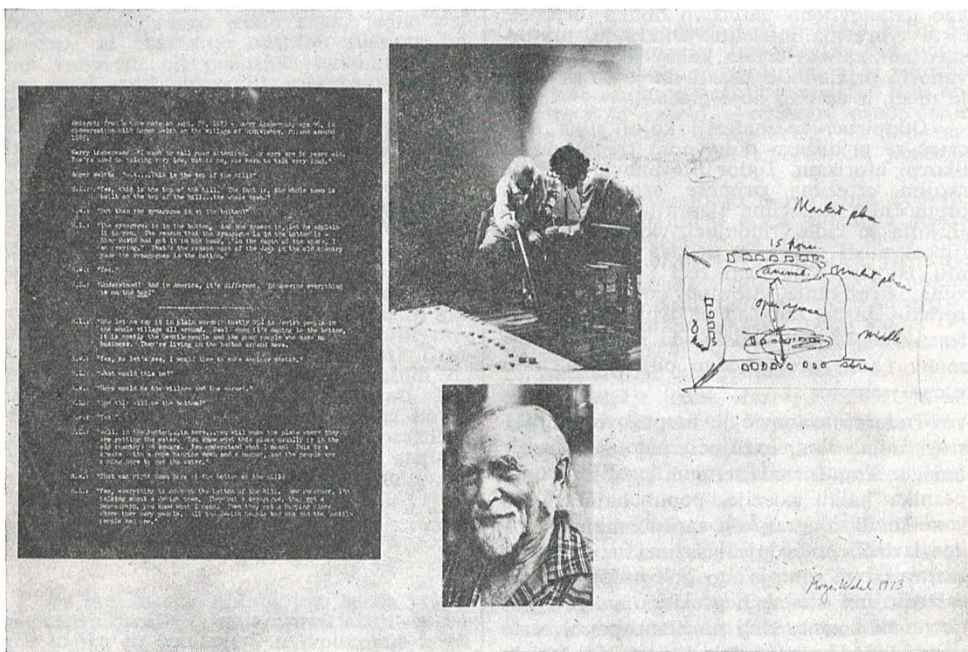
Krajem 60-tih i početkom 70-tih godina umetnička praksa ulazi, međutim, u znatno izmenjen društveni i idejni kontekst: spoznavši najzad da umetničkim porukama ne mogu uticati na bitnije modifikacije otuđene i represivne realnosti, mnogi autori prenose težišta svoga rada na problematiku proveravanja različitih načina korištenja vlastitih izražajnih instrumenata, kao i na analizu svih onih širih implikacija koje takvi načini izražavanja podrazumevaju. Osnovne intencije tih novih umetničkih usmerenja sadržane su, naime, u refleksiji i verifikaciji prirode i mogućnosti jezika kojima se umetnici sada služe, a to ih je vodilo i ka preispitivanju sredstava na kojima se ti jezici i zasnivaju. Prva neposredna posledica ovakvog pristupa vlastitome radu bilo je traženje i iznošenje transparentnosti formativnog postupka: sâm način konstitucije dela svesno se ogoljeva, odbacuju se svi dodatni vizuelni, oblikovni i estetski slojevi, a u središte pažnje postavlja se funkcija ideje i karakter misaonih sadržaja, koji se uključuju u sve neutralnije i objektivnije tretirane tehničke posrednike. Fotografija, kao medij koji je više od svih drugih u stanju da mehanički i bez iskrivljene ekspresije sažima suštinu određene zamisli, postaje sve raširenije sredstvo prenosa tih novih formulacija: jer, ona sama po sebi nije (a što slika, skulptura ili crtež redovno jesu) jedan autonomni i veštački estetski objekt, već je uvek samo pokazatelj ili prenosnik toka jedne misaone operacije koja, zapravo, nužno mora da čini temelj i jezgro umetnikovog konkretnog subjektivnog pristupa. Materijalna pojavnost dela povlači se time pred njegovom konceptualnošću: fotografija postaje samo način ili forma prezentacije, dok se sadržaj ili značenje jednog određenog rada sastoji u spre-gu najrazličitijih intencija i zaključaka koje umetnici izvlače iz mnoštva krajnje individualiziranih pobuda. Pri tome, medij fotografije ne služi zato da se te pobude opišu i ilustruju u postupku jednog obnovljenog iluzionizma: naprotiv, ovaj se medij sada koristi kao konkretni ideogramatički jezik u kome svaki elemenat (slika, predstava, kadar, sekvenca, serija) čini znakovne jedinice specifičnog pisma kojim se struk-

tuiraju različiti nivoi i sistemi značenja čisto pojmovne, a ne više deskriptivne prirode. Sve immanentne osobine fotografskog medija u potpunosti se poštuju, ali se ujedno nikada i ne ističu u prvi plan ekspresije dela: tehnika kao takva jest u ovim operacijama krajnje irelevantna, a ono što određenom radu pridaje karakter personalnosti autora nije sadržano u načinu rukovanja kamerom u momentu snimanja, u efektima koji se mogu dobiti u toku procesa razvijanja, ili u traženju nekog posebnog estetskog finaliteta snimka, već je njegov lični ulog investiran u smisao i originalnost osnovne ideje koja je uz pomoć ovog slikovnog pisma učinjena prisutnom, vidljivom i shvatljivom.

Tematika umetničkih radova realizovanih u mediju fotografije jest krajnje raznovrsna: budući da je ovo sredstvo stavljeno u službu registracije određene misli, ono jeziku ne nameće svoje tehničke specifičnosti, omogućavajući time da sami sadržaji postanu izrazito personalizirani. A ti sadržaji se najčešće zasnivaju na onim polazištima koji su se u tekućoj kritičkoj terminologiji označavali pojmom »individualnih mitologija«: radi se ovde o prikazima određenih scena, radnji i događaja koji nikada nisu direktno preneti iz konkretne realnosti već tu realnost fingiraju s ciljem da se ovakvom vrstom iskaza sintetiziraju mnogobrojna iskustva, pretpostavke, aluzije i poruke koje su tesno vezane za sam intimni subjekt autora, za njegovo osećanje i njegovo shvatanje stvari i pojava. S druge strane, niz autora koristi medij fotografije da bi njime predočio sadržaje objektivnog i gotovo impersonalnog karaktera: tu spadaju operacije koje provociraju pitanje odnosa između normalnih i neočekivanih perceptivnih efekata, najčešće demonstriranih u scenama pejzaža, zatim razni postupci evidentiranja, inventarisanja i katalogiziranja predmeta sličnih funkcija i osobina, predstavljenih snimcima identičnih formata i krajnje konvencionalnog kadriranja, pa onda dokumenti iz nekog prošlog vremena smešteni u novi kontekst značenja, te najzad, zahvati koji potenciraju čistu mehaniku snimanja i brzog razvijanja u tehnici polaroida, da bi se svim ovim ukazivalo na mogućnost zasnivanja dela svesno lišnog svakog strogo normiranog selektivnog kriterija. I jedan i drugi tip odnosa, prema osnovnoj sadržajnoj i značenjskoj tematici

dela, zahteva slične metode eksplikacije: radi se o prikazima u sekvencama i serijama mnoštva međusobno povezanih snimaka, u kojima se u vremenskom kontinuitetu (ili u svesnom diskontinuitetu), prenosi tok određene radnje, ili se kvantitativnim umnožavanjem jedne slične, a često i posve iste slike nastoji potencirati učinak pojedinih, čvrsto i striktno usmeravanih značenja. Ova eksplikativna i retorička komponenta posebno je naglašena u delima autora koji su u poslednje vreme bili okupljeni pojavom nazvanom Narrative art (David Askevold, Bill Beckley, John Baldessari, Roger Cuthforth, Jochen Gerz, Jean Le Gac, Franco Vaccari, Roger Welch, Peter Hutchinson i dr.): osnovni princip konstituisanja njihovih radova nužno podrazumeva istovremeno uporedno korištenje fotografije i teksta, s tim što oba ova medija idu ka autonomnim pravcima označavanja i ne smeju se dovesti u stanje subordinacije jednog u odnosu na drugi. Naime, tekst, koji inače zauzima mesto legende, nikada nije nadopuna slike verbalnim tumačenjem njegovog konkretnog prizora, kao što ni slika nije ilustracija sadržaja definisanog u mediju pisma: radi se, po pravilu, o znatno supstancialnijoj koordinaciji oba korištenja jezika, pri čemu se celina dela ovog tipa formira od tema i sadržaja hipotetičnog i u osnovi prvenstveno mentalnog karaktera.

Dela koja pripadaju području fotografije kao mediju umetnika poseduju, dakle, niz karakterističnih elemenata zajedničkih svim onim umetničkim usmerenjima koja su tokom poslednjih godina išla ka naglašavanju konceptualnih i potiskivanju morfoloških osobina izražajnog jezika. Kao i u slučajevima mnogih srodnih pojava, tako ni ovde umetnik nije više obavezan da se pridržava jedne specijalističke manualne ili zanatske tehnike koja bi ga jedina, navodno, činila sposobnim da izrazi i formuliše svoje zamisli: naprotiv, postupak fotografije, kako je tretiran u ovim radovima, ne zasniva se na veštini snimanja i razvijanja, pa čak ga i ne moraju — a to je ovde vrlo čest slučaj — izvesti sami autori, nego tehničku obradu slobodno mogu prepustiti onima koji tu proceduru poznaju bolje od njih. Akcenat autorskog učešća postavlja se, naprotiv, na stadij konceptualizacije i predvizualizacije tematike i značenja konkretnih fotografisanih prizora, pa upravo



roger welch, razgovor sa harry liebermanom, starim 96 godina, o izgledu sela ginivislov u poljskoj oko 1885. (1976)

iz tog razloga umetnik mora u potpunosti kontrolisati sve one označavajuće termine i operacije koje, nužno prisutne u svakom kadru ili seriji, čine artikulisanu strukturu jezičkog sistema kojim se on u svojoj komunikaciji služi.

Oslobođen tehničkih i egzekutivnih obaveza umetnik, s druge strane, mora da preuzima mnogo veće obaveze smislaonog organizovanja svakog snimljenog prizora: štaviše, to odsustvo dopunskih formalnih i estetskih slojeva čini delo u principu krajnje čitljivim, a to istovremeno može ili da podupre ili da sasvim demantuje vrednost njegovih osnovnih polaznih ideja. No, ukoliko su te polazne ideje doista i osmišljene strogim i homogenim označavajućim procesima, one će biti u stanju da iniciraju i zasnuju polje krajnje otvorenih problematiziranja najraznovrsnijih tematika i sadržaja, a upravo po tome se i može utvrditi da je disciplina fotografije kao medija umetnika jedna od, čini se, najpogodnijih izražajnih kategorija u kojoj je danas moguć i ostvariv zahtev za govorom autora u prvom licu. Umetniku je, naime, ovde dopušteno da u temelje svojih operacija uključi mnoštvo podataka, gledišta i stavova koji se odnose bilo na njegovo izrazito subjektivno biće, bilo na raspone koje mu nudi sama priroda medija čijim se specifičnostima u svome radu služi, a u jednom i u drugom slučaju on više ne mora da se pridržava bilo kakvih zadatih vrednosti, već može te vrednosti sam da pronalazi i zasniva kroz vlastitu izražajnu praksu. Ova širina individualnog manevra, koju načelno dozvoljava medij fotografije, nudi najzad novu perspektivu artikulisanja celokupnog procesa pojavljivanja i menjanja izražajnih motivacija koje se više neće razvijati na osnovama stalnog linearnog prevazilaženja postojećih formalnih i stilističkih obrazaca, već će se, pre svega, odvijati na osnovama daljeg produbljivanja konkretnih sadržajnih kvaliteta, a oni će, kao sublimacija iskustvenih i spoznajnih faktora, biti integrisani u temeljnu značenjsku strukturu dela. U tom smislu se može i zaključiti da problematika fotografije kao medija umetnika nije problematika jednog novog umetničkog stila ili jezika, a još manje problematika jedne nove umetničke tehnike: naprotiv, to je problematika perspektive dalje liberalizacije ispoljavanja najrazličitijih individualnih iskaza, stanovišta i svedočenja koja se u težnji za što slobodnijim, nekonvencionalnijim i nekodificiranim govorom — čije je otvoreno manifestovanje u savremenim hiperorganizovanim odnosima društvene i međuljudske komunikacije sve manje moguće i sve manje ostvarivo — služe okriljem pojma i područja jezika umetnosti u kome je danas još jedino dozvoljeno, bez ikakvih zaziranja, istinu pojedinca postavljati na razinu ponašanja neprikosnovene samostalnosti.

#### NAPOMENA:

(1) Izložbu »Fotografija kao delo umetnika« organizovali su Galerija suvremene umjetnosti u Zagrebu, Muzej suvremene umetnosti u Beogradu i mariborski Salon Rotovž. Autor koncepcije izložbe je Biljana Tomić, kritičar iz Beograda. Na izložbi su učestvovali sledeći autori: Marina Abramović, Helena Almeida, David Askevold, John Baldessari, Bernd i Hilla Becher, Bill Beckley, Mari Boyen, Christian Boltanski, Pierre Boogaerts, Klaus von Bruch, Cloni Carpi, Achille Gughelmo Cavellini, Jacques Charlier, Giorgio Ciampini, Maria Teresa Corvino, Robert Cumming, Roger Cutworth, Jovan Cukić, Petar Dabac, Radomir Damjanović-Damjan, Boris Demur, Braco Dimitrijević, Vladimir Dodig, Nuša i Srečo Dragan, Michael Druks, Jole de Freitas, Jean Le Gac, Ivan Ladislav Galeta, Jochen Gerz, Paul-Armand Gette, Nicole Gravier, Vladimir Gudac, Tomislav Gotovac, Janusz Haka, Jonh Hilliard, Peter Hutchinson. Zmago Jeraj, Zeljko Jerman, Andžej Lachowicz, Barbara i Michael Leisgen, Jolanta Marcolla, Miljenko Matanović, Slavko Matković, Danny Mathys, Fabio Mauri, Klaus Mettig, Alek Misheff, Karel Miller, Jan Mlouch, Natalia LL, David Nez, Grupa OHO, Luigi Ontani, Neša Paripović, Cohen Gan Pinchas, Zoran Popović, Mirko Radojičić, Marcia Resnick, Klaus Ritterbusch, Maurice Roquet, Ulrike Rosenbach, Katharina Sieverding, Alan Sonfist, Zdzisław Sosnovski, Al Souza, Mladen Stilić, Sven Stilić, Balint Szombathy, Miško Šuvaković, Raša Todorosjević, Goran Trbuljak, Franco Vaccari, Jirži Valoch, Fedor Vučemić, Wolfgang Weber i Roger Welch.

rade tomić

# usporite korak

Gledati s visine,  
Odstraniti dlaku.  
Na istom mestu ostati,  
Sa značkama zvezda, obložen zlatom.  
Opisati prsni štít u spomenaru,  
Trku bez prepreka.  
Dodvoriti se platanima,  
Visoravni, teretnom vagonu!  
Prosto, bez okolišavanja.  
Ravnica u podnožju brda,  
Potok što seče put,  
Ljeskaju se platinastim sjajem.  
Moja platonska ljubavi!  
Odlivci od gipsa, zidni otpaci,  
Kršu, prahu!  
Kako se obojiti prihvatljivo, verodostojno,  
plebejski!

## NE ŽALI UBOGU ZVEZDU

Ne žali ubogu zvezdu  
Ovo ulegnuće čini da hrast lista  
I dan rižu ruča svezanih udova  
Lepa pustoši ruina, teške senke  
Plavo me je nebo oblikovalo  
Dobro motrite lišće srca  
Kako ga voda odnosi  
Voda se ljeska i uliva u me  
Poput ponornice

## SPUSTAM SE U TEBE

Spuštam se u tebe približavam se pčelama  
Čuvari zvezda bacaju mi prašinu u oči  
Na zemlji gde ništa ne rađa  
Ptica dubi zeleni suton  
Na mekanj slami noćišta  
S nama leže oni koje ostavismo na putu  
Dovde nije bilo lako doći  
Modri greben mrenom krvlju  
Plazi noćni jezik i ne čuje se ništa  
Mileniji otvaraju se kao knjige  
Čitamo čitave tomove o precima  
Kako bismo održali vatru  
Pošli smo u drugo doba  
Ka utvari il' simbolu još se ne zna  
Al' sanjamo jednu toplu špilju

## BEZ NASLOVA

Na kojoj li sam tački sveta  
Saučesnice moja, pesmo!  
Onde gde razdanjuje se  
Ili dan gasne, u gasnoj komori!  
Rukama dodirujem polove  
Sa severa vetar duva  
A na jugu žena lazi  
Sve što tače preobrazi

## DUNAV LJUBAVNIK

Kao da će obuti papuče  
I zagaziti u travu  
Decu da motri kako se vole  
Pustinjak s peskom u kosi!  
Ljudi se bacaju u njega glavačke  
Čakaju ga da bi išao brže  
Ne znaju šta hoće srde se  
A potom ga opet traže  
Sedlaju vešaju oko vrata  
Udvaraju mu se preteruju!  
Mešaju njegovu vodu sa sokom  
I poslužuju hladni obrok

## USPORITE KORAK

Usporite korak  
Na putu za leto  
Sunce se igra osjem ovčršena žita  
Na daskama plevare  
Neko opisuje naše snove...  
Nek potok ugasne!  
Nek se drveće osvetli samo  
Uz meket jareta koga više nema!  
Leto, živo meso neba  
Ustupi mi mesto  
Da još jednom kažem  
Ruke moje oblikujte  
Zalazeće sunce

## TO

To te tera da ideš  
Da ideš i da se vratiš  
Pa opet ideš i ideš i ideš  
Pa ponovo se vratiš  
To te tera da vičeš da čutiš  
Pa opet da vičeš i čutiš čutiš  
Da citiraš šumu  
Da rudariš  
Da zidaš da razgrađuješ  
Pa opet zidaš i zidaš  
Pa opet rušiš  
To te tera da vrištiš  
Da sabiraš boje  
Da s dugom ležiš  
Da opevaš planinu  
(Ej kolika je Jahorina planinaaaa!)  
To te tera da umireš polako polako  
Da umireš i opet se rađaš  
Da se smeješ da plačeš  
I opet se smeješ  
Jer kročiš si na svaku stopu zemlje  
I sve upoznao a sebe nisi  
To te tera da stojiš kraj svog anđelčića  
I jelom ga nudiš na mesečini  
I nevidljiv digneš ruku s toplog tela  
Koje klizi u travu  
To te tera da računaš sabiraš da množiš  
da deliš  
A ničega nema ničega nema...

## IZMISLJOTINA

Potpuno izmišljena stvar, izmišljotina!  
Plivati na leđima, prednjačiti primerom,  
Postati glumcem.  
Loš oslonac!  
Dan je za istovar!  
Dno usta očistiti, kopno, povući se.  
Lebdeti u zraku, motriti, promatrati,