

NA TRAGU KORNJAČE

pjesma u prozi i tvarna imaginacija u poetici Danijela Dragojevića

BRANISLAV OBLUČAR

d:p:k:m

SADRŽAJ

Predgovor 4

PJESMA U PROZI KAO ŽANR 9

1. Književnoteorijska određenja žanra
1.1. Eksplicitne odrednice / 1.2. Formalna određenja / 1.3. Kontekstualna određenja 10

2. Pjesma u prozi u hrvatskoj književnosti
2.1. Pjesma u prozi u književnoj kritici i znanosti o književnosti / 2.2. Pjesma u prozi 1960-ih 35

U OBZORU *KORNJAČE I DRUGIH PREDJELA* 51

1. Kompozicija i lirska semantika 53

2. Interpretacija ciklusa: *Postanja* i *Kornjača*
2.1. Postanja *i vertikalni kozmos / 2.2.* Kornjača: *drama svijesti i jezika. "Središnjost prostora"* 59

3. *U tvom stvarnom tijelu* i *Svjetiljka i spavač*: uzajamnost i kriza 88

4. Predsokratovci i fenomenologija
4.1. Parmenidova lopta i Heraklitov paradoks / 4.2. Pogled, tijelo i svijet 98

POETSKO-ESEJISTIČKO PISMO I PROBLEM TVARNE IMAGINACIJE 121

1. "Kondicionalna istina": esej kao književni žanr 125

2. Karakteristike Dragojevićeve esejistike
2.1. "Veronika" *i* Izmišljotine*: raspravljačko-dijagnostički esej* / *2.2.* Rasuti teret *i* Cvjetni trg*: narativno-meditativni esej* 137

3. Tvarna imaginacija: percepcija i diskurs
3.1. Sustavi imaginacije Gastona Bachelarda i Gilberta Duranda / 3.2. "Vidjeti kao":

imaginacija u diskursu 166

ZAMJENIČNE IGRE I SEMANTIKA ZATVORENOSTI. DRAGOJEVIĆEVA PJESMA U PROZI OD *PRIRODOPISA* DO *ZVJEZDARNICE* 190

1. "Zamjena je želja svake stvari": lirski subjekt i projekcija u drugo 193

2. "Ćelijska sloboda": materijalnost ambijenta 210

3. "Središnja praznina": motiv mjesta u *Zvjezdarnici* 226

4. Zamjenične igre kao postupak uokvirivanja
4.1. Okvir forme: proza i stih / 4.2. Okvir žanra: pjesma u prozi i esej 239

KAKO SAČUVATI ONO ŠTO SE OPIRE? OD *HODANJA UZ PRUGU* DO *NEGDJE* 251

1. "Svetac gravitacije": ambivalentnost materije 252

2. "Vrsta zvučne tapiserije": motiv ptica u *Žamoru* 272

3. Briga za dva: binarizam izričaja 285

ZAKLJUČNA RIJEČ 291

Literatura 294

O autoru 305

Impresum 306

PREDGOVOR

Ova knjiga neznatno je prerađena verzija doktorske disertacije *Pjesma u prozi i tvarna imaginacija u poetici Danijela Dragojevića* koju sam obranio u siječnju 2014. godine na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Disertacija je bila rezultat dugogodišnjeg interesa za Dragojevićevo stvaralaštvo, najprije „običnog" čitateljskog, a onda i stručnog, pri čemu mi je poslijediplomski studij književnosti pružio priliku da Dragojevićevim knjigama pristupim podrobnije i interpretiram ih iz različitih književnopovijesnih i teorijskih očišta. Kada je napokon došlo vrijeme da odredim temu disertacije, našao sam se pred nedoumicom – kako pronaći perspektivu koja bi bila dovoljno široka da obuhvati čitav autorov opus, njegovu složenu i interpretativno intrigantnu problematiku, kao i formalno-žanrovsku stranu.

Budući da je pjesma u prozi konstanta Dragojevićeva pisanja, učinila mi se pogodnom kao ulazna točka za razmatranje žanrovski i formalno razvedenog književnog diskursa koji obilježava autorove knjige. Odabir pjesme u prozi omogućio mi je da analitičku pažnju usmjerim i na autorovu esejistiku, kao i na pjesme u stihu, jer je povezivanje i preklapanje različitih oblika i žanrova sastavni dio Dragojevićeve autorske geste. Dok pjesma u prozi s obzirom na autorovo djelo funkcionira kao čisto teorijski pojam (izostaje bilo kakav autorov komentar o toj vrsti), pojam imaginacije, kao materijalne uobrazilje, tvarne imaginacije ili sanjarije, nerijetko je temom njegovih tekstova, njime se opisuje odnos tekstualnog subjekta i svijeta, ali i postupak čitanja i pisanja. Tvarna imaginacija tako je od Dragojevićeva književnog motiva postala pojam od interpretativnog značenja, kojim sam nastojao ukazati na osnovne karakteristike autorova poetskog mišljenja. Dragojevićevo poimanje imaginacije težio sam povezati s fenomenološkim i antropološkim uvidima te takvim širenjem konceptualnog polja stvoriti okvir za tumačenje autorovih tekstova i utvrditi točku na kojoj dvije razine rasprave – formalno-žanrovska i tematska – međusobno korespondiraju.

Naslovom ove knjige, dakako, sažeto referiram na Dragojevićev prvijenac *Kornjača i drugi predjeli*; višestrukim pomnim iščitavanjima te zbirke uvidio sam njezinu veliku važnost za razumijevanje cjeline autorova opusa, ali i njezino značenje za hrvatsko pjesništvo 1960-ih, bez obzira na opravdano inzistiranje književne kritike i znanosti na autorovoj poziciji suputnika u odnosu na dominantne generacijske poetike. Iako će se stilom Dragojević poslije udaljiti od načina pisanja koji prevladava u najranijim knjigama, *Kornjača* ostaje osnova za razumijevanje njegove poetske misli, poetike u cjelini; autor u svojim katkad i znatnim mijenama ostaje vjeran njezinim pojedinim motivima, formulacijama i poetskim rješenjima.

Kornjaču sam stoga pretvorio u ishodište interpretacija kasnijih knjiga u kojima sam prepoznavao njezin odjek i trag.

Taj trag mogao bi se opisati kao krivudav: ono što se kod Dragojevića nadaje kao isto ili slično uvijek treba tražiti i odgonetati u preobrazbama i razlikama. Na to krivudavo kretanje Dragojevićeva pisanja uputio je i Tonko Maroević ističući kako "retrospektivni pogled zainteresiranoga čitatelja mora tražiti 'crvenu nit' opusa u spiralama, ondulatornim i cik-cak linijama pojedinih pjesnikovih razdoblja" (2010: 203). Hrvoje Pejaković pak ustvrdio je da je Dragojevićevo djelo oblikovano kao "pjesnički sustav", gusta mreža "tema i motiva što se iz pjesme u pjesmu i iz knjige u knjigu na osebujan način ponavljaju, prepliću i variraju" (2003b: 37). U vlastitim sam interpretacijama nastojao utvrditi osnovna čvorišta te problemske i diskurzivne mreže te spomenuto "cik-cak" kretanje pomiriti s kronologijom autorova djela – jer kao što treba uočiti ponavljanja i varijacije, nužno je opisati i mijene autorova diskursa koje naznačenu mrežu šire ili je zgušnjavaju. Važno uporište mojega čitanja Dragojevića bili su tekstovi njegovih tumača, poput Zvonimira Mrkonjića te spomenutih Pejakovića i Maroevića, zbog čega njihova imena iskrsavaju na više mjesta u knjizi; njihove sam uvide, kao i uvide drugih kritičara, analizirao te ulazio u raspravu s njima kada mi se činilo da se stvari mogu sagledati na drugačiji način ili preciznije izraziti.

Kao što je kretanje Dragojevićeva pisma nelinearno i spiralno, tako se ni ova studija ne kreće pravocrtno, već prema potrebi interpretacije iskoračuje u književnoteorijska uopćavanja i povijesne kontekstualizacije te se potom vraća konkretnim primjerima, odnosno autorovim tekstovima, koje sam u cjelini citirao; njihovo pomno čitanje potka je ovoga teksta. Prvo poglavlje otvara rasprava o pjesmi u prozi, o njezinim književnopovijesnim i književnoteorijskim određenjima, kao i o načinu na koji joj se pristupalo u hrvatskoj književnoj kritici i znanosti. Fokus je pritom na njezinoj pojavi u pjesništvu 1960-ih kao razdoblju kada se našla u žarištu pjesničkog interesa autora mlađe generacije, razlogovaca, s kojima je Dragojević – unatoč razlikama koje ga od njih odvajaju – dijelio interes za pjesmu u prozi i za spoznajnu problematiku kao dva elementa koja definiraju to razdoblje hrvatske poezije.

Drugo poglavlje donosi opis i interpretaciju rane autorove pjesme u prozi, odnosno prvih triju knjiga napisanih isključivo u tom obliku, pri čemu je posebna pažnja posvećena prvijencu: kompoziciji, lirskoj semantici i stilu, dok se u kratkom razmatranju danas pomalo zanemarenih zbirki *U tvom stvarnom tijelu* (1964) i *Svjetiljka i spavač* (1965) prate "kozmološki" odjeci *Kornjače*, ali i razvijanje moralističkih motiva koji u prvi plan izbijaju u

zbirci *Nevrijeme i drugo* (1968). Poglavlje završava opaskama o predsokratovcima i fenomenologiji, diskursima čije je filozofeme kritika prepoznavala u pozadini Dragojevićeve lirike rane faze i na osnovi njih pristupala interpretaciji lirskog kozmosa i tekstualnog subjekta.

Zbirka *Nevrijeme i drugo* označila je prekretnicu u oblikovanju Dragojevićeva diskursa. Počevši s njom, i autorova pjesma u prozi mijenja izgled, na koji bitno utječe esejistika kao novi žanrovski "rukavac" koji obilježava autorovo stvaralaštvo od početka 70-ih do sredine 90-ih. Treće poglavlje stoga, nakon preliminarnog opisa književnog eseja kao žanra, donosi analizu Dragojevićeva esejističkog diskursa i njegovih mijena te kratak pregled njegovih četiriju knjiga eseja. S obzirom na to da se u njima pojavljuje tema tvarne imaginacije, na analizu esejistike dovezuju se razmatranja o imaginaciji na osnovi uvida Gastona Bachelarda, Gilberta Duranda i Paula Ricoeura. Njima se, kako sam prethodno uputio, osvjetljuje tematska, odnosno problemska, ali i diskurzivna razina Dragojevićevih tekstova, što na koncu omogućuje povratak pjesmi u prozi i ocrtavanje njezine pozicije u knjigama od 70-ih naovamo.

U četvrtom i petom poglavlju, na temelju prethodnih uvida, pokazujem kako je pozicija pjesme u prozi od zbirke *Prirodopis* (1974) nadalje određena književno-komunikacijskim okvirom s jedne i interpretativnom odlukom s druge strane. Karakteristike dobrog dijela Dragojevićevih proznih tekstova u ovom razdoblju generički su ambivalentne, na njima ravnopravno počiva autorov esej, kao i njegova lirika, odnosno pjesma u prozi. Preklapanje, odnosno participiranje tekstova u različitim žanrovskim okvirima pritom je pospješeno postupkom premještanja tekstova iz knjiga eseja u knjige pjesama i obrnuto. Takvo žanrovsko i formalno uokvirivanje dovodim u vezu s Dragojevićevom idejom "zamjeničnih igara", kojom se opisuju odnosi na tematskoj razini. "Zamjenične igre" dio su problemskog obzora tvarne imaginacije, pa svojim čitanjem iznova nastojim pokazati kako se u jednoj problemskoj točki Dragojevićeve poetike povezuju razine forme i sadržaja ili iskazivanja i iskaza. U četvrtom i petom poglavlju podrobno se opisuju odnosi na semantičkoj razini, a interpretacijom se, kao i uočavanjem veza između vremenski udaljenih tekstova, nastoji pokazati ambivalentna ili dijalektička narav autorove pjesničke misli, koja se oblikuje povezivanjem i pomirenjem suprotnosti.

Tako strukturirana, analiza iz pomnijeg interpretativnog fokusa ispušta knjige koje se u drugačije postavljenim interpretacijama mogu pokazati relevantnima, poput zbirki *Nevrijeme i drugo* (1968) i *Četvrta životinja* (1972) – o njima se govori u mjeri u kojoj su

značajne za cjelinu autorova stvaralaštva, naročito za mijene njegova poetskog diskursa. Također, treba napomenuti da sam iz razmatranja izostavio autorove tekstove objavljene u periodici, koji nisu uvršteni u knjige pjesama. Ponajprije tu mislim na cikluse tekstova (u stihu i u prozi) koje je Dragojević u više navrata, u prvoj polovini 2000-tih, objavljivao u dvotjednicima *Zarez* (2000, 2001, 2002) i *Vijenac* (2004), kao i one koje je krajem desetljeća objavio u časopisu *Quorum* (2009, 2010), pri čemu su tek neki uvršteni u knjige pjesama *Žamor* i *Negdje*. Premda bi ih bilo nužno uključiti u analizu koja bi se bavila kasnijim razdobljem Dragojevićeva stvaralaštva, čini mi se da se oni mogu privremeno zanemariti kada se govori o njegovu opusu u cjelini jer ne mijenjaju bitno karakteristike autorova diskursa kako se one očituju u zbirkama koje ih izostavljaju.

Na ovome mjestu nije naodmet upozoriti i na jednu očitost – naime, s obzirom na to da je riječ o studiji o još uvijek aktivnom književniku, pojedine tvrdnje dobro je uzeti s rezervom. Mislim pritom na teze iznesene u četvrtom i petom poglavlju, koje upućuju na ritam autorova objavljivanja i način distribuiranja knjiga poetsko-esejističke proze i knjiga poezije, u čemu sam nastojao uočiti određenu pravilnost i sukladno tome oblikovao interpretaciju. Dakako, ta je pravilnost potencijalno privremena i na toj razini moj pristup, bez obzira na to koliko težio zaokruženosti, ostaje bitno otvoren.

U nekoliko navrata donekle prerađeni i prilagođeni dijelovi disertacije emitirani su na Trećem programu Hrvatskog radija (o Dragojevićevoj esejistici te fenomenološkim i predsokratovskim motivima u njegovoj poeziji). Neka poglavlja ove knjige u većoj ili manjoj mjeri poklapaju se s tekstovima koji su prethodno objavljeni u stručnim zbornicima i časopisima:

"Prva i druga geografija u *Cvjetnome trgu* Danijela Dragojevića", u: *Kolo*, knj. XVII, br. 4/2007 Zagreb, str. 290-306.

"'Oni ne trebaju mijenjati nego gledati' – Poetika Danijela Dragojevića u zoni djelovanja avangarde", u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XII. Istodobnost raznodobnog. Tekst i povijesni ritmovi*, ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić i A. Meyer-Fraatz, Književni krug Split – Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split – Zagreb, 2010, str. 268-286.

"Tvar i njezini dvojnici – problem materije u *Hodanju uz prugu* Danijela Dragojevića", *Umjetnost riječi*, LVI, br. 3-4/2012, str. 159-182.

“Kako govoriti (o) pticama i gušterima? Priroda i kultura u poeziji i esejistici Danijela Dragojevića”, u: *Književna životinja – kulturni bestijarij II. dio*, Hrvatska sveučilišna naklada i Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2012, str. 573-599.

“Pjesma u prozi kao žanr – pokušaji određenja”, *Književna smotra*, XLV, br. 1/2013, str. 3-15.

“‘Kondicionalna istina’ – esej kao književni žanr”, *Umjetnost riječi*, LVIII, br. 1/2014, str. 75-90.

“Dva u opasnosti – Danijel Dragojević: *Negdje*, Fraktura, Zaprešić, 2013″, u: *Quorum*, časopis za književnost, br. 4-5-6/2013, Zagreb, str. 384-391.

Zagreb, siječanj 2017.

PJESMA U PROZI KAO ŽANR

1. KNJIŽEVNOTEORIJSKA ODREĐENJA ŽANRA

Pokušaji određenja pjesme u prozi kao žanra impliciraju razumijevanje problematike teorije žanra, odnosno načina na koji se pojedini tekst dovodi u odnos s određenom žanrovskom kategorijom. Moderna teorija žanrova koja se oblikovala u drugoj polovici prošloga stoljeća na pozadini teorijskih strujanja kao što su strukturalizam, teorija recepcije, poststrukturalizam, marksistička kritika itd. napustila je statično i esencijalističko poimanje žanra kao puko logičke, klasifikacijske kategorije koja počiva na stabilnim skupovima tekstualnih karakteristika književnih djela kao članova klase. Time se i naglasak u žanrovskoj teoriji s klasifikacije pomaknuo prema procedurama koje impliciraju otvorenost i dinamičnost žanrovskih kategorija, kao i njihovu ovisnost o književnopovijesnom i društvenom kontekstu te o autorskoj i čitateljskoj poziciji. Tako su primjerice teoretičari poput Hansa Roberta Jaussa, Alastaira Fowlera i Ralpha Cohena isticali interpretativnu važnost žanrovskih kategorija, ali i činjenicu da žanrovi nisu ekskluzivni koncepti, odnosno da pojedino djelo može posjedovati svojstva koja će mu omogućiti višestruku žanrovsku pripadnost. Na potonje je posebno uputio Jean-Marie Schaeffer, ukazujući na teorijsku oskudnost žanrovskog određivanja po modelu "djelo X je žanra Y" jer predikatska kopula prikriva različite odnose koji postoje između imena žanra i djela kao složenog semiotičkog čina koji uključuje i komunikacijsku i tekstualnu (sintaktičku i semantičku) dimenziju, pri čemu ime žanra može kodificirati različite razine književnog diskursa (Schaeffer, 1989: 180).[1]

Razlika u razumijevanju pjesme u prozi kao žanra tako se pokazuje i kao razlika u shvaćanju pitanja što je žanr: dok su jedni autori skloni utvrđivanju tipičnih tekstualnih svojstava o kojima ovisi pripadnost žanru, ističući u prvi plan formalne značajke književnih tekstova, drugi proučavatelji pokazuju više interesa za kontekstualni ili pragmatički pristup, koji s jedne strane osvjetljuje ideološke aspekte žanra, a s druge razmatra žanr kao okvir interpretacije tekstova čija su svojstva potencijalno nestabilna i promjenjiva.

1.1. Eksplicitne odrednice[2]

Iako pjesma u prozi kao pojam postoji i prije Baudelaireova *Spleena Pariza*, tek s tom knjigom ona počinje funkcionirati kao moderan žanr. Pretpovijest žanra može se pratiti od ranog 18. st., kada autori i kritičari upotrebljavaju pojam da upute na proces poetizacije

proze u francuskoj književnosti, nazivajući pjesmama u prozi romane ili epove (primjerice *Les Aventures de Télémaque* Françoisa Fénelona iz 1699, junački prozni ep po uzoru na Homera). Pojam je već tada simptom poetičke krize, započete u kontekstu Rasprave Starih i Modernih, a njegova je upotreba deskriptivna i polemička – stih polako, ali sigurno počinje gubiti apsolutnu prevlast za definiciju poezije, a proza stječe atribute poetskoga govora te time i estetski dignitet (Castille, 2011: 31). Dok su rani pokušaji poetizacije proze još uvijek konzervativni jer se uvelike oslanjaju na stilski i metrički repertoar vezanog stiha, lirizacija proze u drugoj polovici 18. i početkom 19. st. kreće se novim putovima, s jedne strane potaknuta predromantičarskim subjektivizmom (od Rousseaua do Chateaubrianda), a s druge proznim prijevodima poezije (*Edde*, Macphersonov *Ossian*, folklorna poezija drugih naroda) koji prozi daju novi ritam i bitno utječu na oblikovanje kraćih tekstova, koji se često nazivaju baladama. Potonje je slučaj i s pjesmama u prozi Aloysiousa Bertranda, čija je uloga presudna za oblikovanje te književne vrste, što je prepoznao i istaknuo upravo Baudelaire, čijim "Malim pjesmama u prozi" te poznatim predgovorom zbirci počinje proces stabilizacije žanra (Bernard, 1994: 19-47).

Kratak komentar znamenitog predgovora, kao i tekstova Karl-Jorisa Huysmansa i Maxa Jacoba nužan je kako bi se utvrdila neka od ključnih mjesta spomenute stabilizacije vrste u 19. i 20. st.; navedeni autori ponudili su ono što bi se moglo nazvati eksplicitnom poetikom pjesme u prozi u francuskoj književnosti te stvorili polazišta za razumijevanje žanra koja su imala važnoga odjeka i na kasnija književnopovijesna i kritička razmatranja, koja su često posezala za njihovim metaforičnim objašnjenjima.

Jedno od ključnih mjesta Baudelaireova kratkoga predgovora *Spleenu Pariza*, sročenog u obliku pisma prijatelju piscu Arsèneu Houssayeu, jest proglašenje Bertranda i njegova *Gašpara noćnika* literarnim uzorom te, retrospektivno, rodonačelnikom vrste koju samosvjesno aktualizira sam Baudelaire (Bertrand je svoje tekstove zvao "fantazijama" ili "novim žanrom proze", dok ih je Sainte-Beuve nazvao "baladama u prozi" [Monte, 2000: 20]). No dok je Bertrand svojim tekstovima "crtao" prizore prošlih razdoblja, Baudelaire je zainteresiran za suvremeni velegrad, čije bi mnogostruke vibracije trebale "uhvatiti" rečenice njegove lirske proze. Takva pjesnička proza nužno se udaljava od tradicionalnih uzusa lirike vezanoga stiha; ona bi, paradoksalno, bila "glazbena bez ritma i rime, dovoljno podatna i dovoljno isprekidana da bi se prilagodila lirskim uzbuđenjima duše, lelujanjima sanjarenja i nenadanim trzajima savjesti"[3] (1964: 6). "Isprekidanost" lirske proze Baudelaire naglašava i tvrdnjom o njezinoj člankovitosti, odnosno samostalnosti pojedinih dijelova koji nisu determinirani cjelinom koju čine: "Izdvojite jedan kralježak kičme, pa će se

lako spojiti u cjelinu preostala dva dijela ovog zmijastog krivudanja mašte" (*ibid*.: 5). Dakle, "zmijastome" tekstu odgovara "zmijolika", "hirovita" recepcija: specifičnom člankovitošću, mogućnošću prekrajanja cjeline preskakanjem pojedinih dijelova, autor čitatelja ne drži "u napetosti beskonačnom radnjom neke izlišne spletke". "Beskonačna radnja" i "izlišne spletke" metonimije su, dakako, pripovjednih žanrova, pa je naglašavanje osobitog ustroja knjige i način da se istakne žanrovsko razgraničenje pjesme u prozi koja se, prema nekim teoretičarima (Monroe, 1987: 24; Monte, 2000: 86), pojavljuje kao oblik kojim bi lirika mogla konkurirati tada sve popularnijem žanru romana. I podnaslov Baudelaireove knjige, koji je u prvom izdanju (1869) bio stavljen kao njezin naslov – *Male pjesme u prozi* – ima vrijednost žanrovske reference jer se epitetom "male" autor želio distancirati od 18-stoljetnog poimanja pjesme u prozi koju istovremeno zaziva specifičnom grafijom (*poëme*) (Monte, 2000: 20, 21).

Dok Baudelaireovo pismo Arsèneu Houssayeu ima paratekstualni status u odnosu na tekstove koji mu slijede, redci koje je Joris-Karl Huysmans[4] posvetio pjesmi u prozi integralan su dio njegova romana *Naopako* (*À rebours*), a izriče ih glavni junak des Esseintes. Unatoč tome što njegove kritičke opaske imaju fikcijski status, književna povijest ukazala im je povjerenje kao mjestu na kojem se dade očitati status žanra za njegova "zlatnog doba" (1880-e i 1890-e godine) u Francuskoj. Riječ je o 19. poglavlju romana u kojem glavni junak odlučuje urediti svjetovni dio vlastite knjižnice, što je povod meditacijama o autorima i knjigama koji ga posebno zaokupljaju. Zadnja knjižica koja mu ostaje u ruci, a koju je sam sastavio i dao uvezati, svojevrsna je antologija pjesama u prozi u kojoj povlašteno mjesto zauzimaju Bertrand, Baudelaire i Mallarmé. Pjesma u prozi, prema riječima pripovjedača, des Esseintesov je najdraži književni oblik, a određuju ga dvije ključne riječi: kratkoća i zgusnutost. I des Esseintes, poput Baudelairea, kvalitete pjesme u prozi sagledava na pozadini velikih pripovjednih žanrova. Pjesma u prozi trebala bi biti koncentrat romana, morala bi posjedovati njegovu snagu lišenu "analitičke razvučenosti i deskriptivne zalihosti":

> Des Esseintes je često razmišljao o tom pitanju koje ga je mučilo, o tom kako napisati roman sažet u nekoliko rečenica, koje bi sadržavale sok onih višestruko prodestiliranih stotinjak stranica što uvijek služe za prikazivanje sredine, za ocrtavanje karaktera, za gomilanje zapažanja i sitnih činjenica koje sve još potvrđuju.[5] (Huysmans, 2005: 63)

Teorijski rečeno – umjesto stvaranja učinka referencijalne iluzije, postupkom deskripcije okoline i psihologizacije likova, fokus bi u pjesmi u prozi trebao biti prebačen na sam jezik, na "odabrane riječi" koje bi "zamijenile sve druge", a koje bi bile čvrste, precizne i sugestivne (*ibid*.: 263). Takav bi jezik, odnosno "tako zamišljen roman" postao mjestom duhovne suradnje "pisca čarobnjaka i savršenog čitatelja": "Jednom riječi, pjesma u prozi za des Esseintesa je bila zgusnut sok, ekstrakt književnosti, esencija umjetnosti" (*ibid*.). I, valja dodati, žanr koji je do svoje esencije došao obilaznicom preko žanrovskog susjedstva.

Kratak i donekle eliptičan predgovor Maxa Jacoba vlastitoj knjizi pjesama u prozi *Čaša za kocke* (*Le Cornet à dés*) (1917) uvelike je usmjerio poimanje toga žanra u 20. stoljeću. Pjesma u prozi prema Jacobu treba zadovoljiti dva uvjeta: mora posjedovati stil i smještaj (*la situation*). Stil je izjednačen sa samom umjetnošću: on podrazumijeva čin stvaralačke volje koja umije pronaći izražajna sredstva i njima oblikovati djelo kao zaokruženu, zatvorenu cjelinu, odijeljenu k tome od subjektivne sfere autora. Smještaj je pak posljedica stila, a odnosi se na učinak iznenađenja koje djelo treba proizvesti u čitatelja (Jacob kaže – mali šok); ili kako je to formulirala Višnja Machiedo: "Pod smještajem Jacob podrazumijeva onu marginu koja okružuje djelo, njegovo posebno ozračje (njegovu 'auru', slobodnije rečeno), njegovo odstojanje od stvarnog svijeta, odnosno 'presađivanje' u neko *drugdje*" (1991: 148).

I Jacob pjesmu u prozi nastoji diferencirati od susjednih žanrova, ali i prethodnih književnih razdoblja (ponajprije romantizma), pri čemu je vrlo oštar prema vlastitim prethodnicima: Baudelairea, Rimbauda, Mallarméa i drugih, kojima nedostaje bilo stila bilo smještaja, a katkad i oboje. Pjesma u prozi tako se prema Jacobu treba kloniti Baudelaireove i Mallarméove sklonosti paraboli, što je dovodi u blizinu priče (stranica proze još nije pjesma u prozi, napominje Jacob), dok je s druge strane Rimbaud utjelovljenje "romantičarskog nereda". Upravo povodom Rimbauda Jacob daje slikovito poimanje žanra: "Pjesma u prozi je proizvedeni predmet, a ne izlog draguljarnice" (Jacob, 1992: 22). Drugim riječima, po svojoj kompaktnosti, zatvorenosti i samodostatnosti pjesma u prozi treba nalikovati na dragulj, a izbjegavati raskoš efekata koja bi narušila dojam cjelovitosti i zatvorenosti. Analogija s draguljem upućuje tako na kratkoću (malenost) oblika i na koncentriranost, zgusnutost (tvrdoću i čistoću) koja se očituje u snazi učinka na recipijenta. Kratkoća je pritom povezana i s recepcijom: ne treba čitati dugo, već često; iako su duga djela na cijeni, "teško je dugo biti lijep" (*ibid*.: 20).

Iako previše kritičan prema autorima čiji se utjecaj očituje i u njegovim tekstovima, i premda

odviše purist u određenju žanra, Jacob se u vlastitim pjesmama u prozi pokazuje otvorenim upravo za poigravanje žanrovskim konvencijama i očekivanjima, njegovo djelo, kako tvrdi Višnja Machiedo, obilježava balansiranje "između svjesne volje i nadzora te autorova prepuštanja ludizmu, magnetizmu nesvjesnog i jezičnoj aleatorici" (1991: 149).

Usporede li se Baudelaireovi, Huysmansovi i Jacobovi iskazi o žanru, važno je primijetiti da svaki od njih sumira žanrovska dostignuća u trenutku u kojem piše. Baudelaire uz svoga prijatelja ističe tek ime vlastitog preteče Bertranda, ali daje i nekoliko signala iz kojih se može očitati svijest o povijesti oblika za kojim poseže i od koje se želi udaljiti. Huysmans, i sam autor pjesama u prozi, o proširenosti i afirmiranosti žanra svjedoči činjenicom da je njegov junak njime toliko fasciniran, pri čemu je iz današnje perspektive znakovit izostanak Rimbauda, čija djela široj javnosti još nisu dostupna u vrijeme nastanka romana (Monte, 2000: 229)[6]. I dok je razdoblje simbolizma, kako sugeriraju neki književni povjesničari, iscrpilo mogućnosti pjesme u prozi, te Mallarmé u svom predavanju na Oxfordu 1894. govori o iscrpljenosti, pa i zastarjelosti žanra (Sandras, 2002: 92), Max Jacob svojom ga knjigom i predgovorom iznova čini književno relevantnim. Jacob je svjestan da piše na pozadini višedesetljetne tradicije, čiji začetak vidi u djelima Aloysiusa Bertranda i Marcela Schwoba. Zanimljivo je također da svaki od autora pjesmu u prozi smješta u susjedstvo pripovjednih žanrova, pri čemu je Jacob od njih želi oštro odijeliti, čime nagovještuje stavove kasnijih književnih kritičara koji ponavljaju njegovu gestu.

Na koncu, svaki od autora visoko vrednuje poziciju recipijenta, koji sudjeluje u aktualizaciji djela – ono ga najprije treba privući, zadržati njegovu pažnju (u čemu važnu ulogu ima kratkoća) i proizvesti neki kratkotrajan, ali intenzivan afekt. Prevlast afekta nad formom postala je prema Stevenu Monteu moguća upravo s pjesmom u prozi: "Kada se više ne vjeruje da bit poezije prebiva u njezinim vanjskim obilježjima, već radije u intenzitetu reakcije koju izaziva u čitatelja, postoji mogućnost za nešto kao što je pjesma u prozi" (2000: 17).

1.2. Formalna određenja

Minimalno formalno određenje pjesme u prozi dao je Slaven Jurić koristeći se pojmovima "unutrašnjeg" i "graničnog" obilježja Cornelisa F. P. Stutterheima (1961: 225-237). U slučaju vezanog pjesničkog govora unutrašnja obilježja podrazumijevaju neku razinu uređenosti unutar stiha (npr. broj slogova, cezuru, pravilnu izmjenu naglasaka itd.), dok

graničnо obilježje implicira postojanje granice koja omogućuje stih kao diskretnu jedinicu. Ona je u vezanom stihu utvrđena primjerice postojanjem konstantne granice iza određenog sloga i rimom, a u slučaju slobodnog stiha grafičkim prelamanjem retka prije kraja stranice, što je prema Juriću ujedno i minimalno granično obilježje (2006: 22). Za pjesmu u prozi Jurić tvrdi: "Pjesma u prozi je tekst koji 'formalnim' i 'supstancijalnim' svojstvima zadovoljava kriterije pjesničkoga jezika u određenom razdoblju, ali *ne mora* imati ni jedno unutrašnje niti smije imati granično obilježje" (*ibid*.: 23). Izostanak specifičnog graničnog obilježja, što signalizira da je riječ o proznome retku, brojne je proučavatelje pjesme u prozi uputio na pomniji pokušaj definiranja unutrašnjih svojstava, koja bi odgovarajućim tekstovima morala osigurati njihovu poetičnost, odnosno pripadnost području lirike. Riječ je o potrazi za onim elementima koji bi u pjesmi u prozi nadomjestili stih kao jamstvo jedinstva oblika. Unutrašnja svojstva pritom bi, osim što bi zadovoljila poetsku funkciju, bila i klasifikacijski kriterij, pa su ih kritičari kojima je osobito stalo do homogenosti vrste nastojali učiniti što stabilnijima.

Jedna od važnijih studija o pjesmi u prozi, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959)[7] Suzanne Bernard, kao i antologije Mauricea Chapelana i Luca Decaunesa,[8] koje uključuju kritičke predgovore, u francuskom su kontekstu, ali i šire, otvorile put kritičkim razmatranjima žanra upravo kodifikacijom njegovih unutrašnjih svojstava, određenih kriterijima koje svaka pjesma u prozi treba zadovoljiti: organsko jedinstvo, samosvrhovitost, kratkoća, intenzitet (*unité organique*, *gratuité*, *brieveté*, *intensité*) (Bernard, 1994: 14, 15; Decaunes, 1984: 15). Ti pojmovi usko prepleću formalna i supstancijalna[9] određenja pjesme u prozi, a njima se može predočiti nekoliko pristupa žanru koji se, unatoč razlikama, ipak kreću unutar njihova obzora, odnosno unutar razumijevanja lirskoga teksta kao harmonične, organske cjeline.

Među navedenim kriterijima kratkoća ima posebno značenje, a Bernard je usko povezuje s intenzitetom učinka pjesme na čitatelja. Na to međusobno uvjetovanje kompozicije i recepcije teksta upućuje i američki kritičar Clive Scott, koji također kratkoću pjesme u prozi prepoznaje kao potvrdu njezina pjesničkog oblika (*poem-ness*), ali obrće perspektivu: dok je za Bernarda kratkoća teksta uvjet intenziteta, za Scotta je ona posljedica zgusnutosti i eliptičnosti lirske emocije – forma koja je pod kontinuiranim pritiskom jednostavno ne može trajati dugo (1991: 352). I Bernard i Scott pritom kratkoću sagledavaju kvalitativno, odnosno supstancijalno (povezujući je s emocionalnošću), a ne određuju pobliže kvantitativni, čisto formalni aspekt – koliko kratko? I odmjerava li se kratkoća u pjesmi u prozi na pozadini lirskih stihovnih vrsta ili pak proznih pripovjednih žanrova?

Da je kratkoća najuže povezana s “esencijom” lirskoga, ustvrđuje i Josip Užarević, koji u *Kompoziciji lirske pjesme* doduše ne razmatra slučaj pjesme u prozi, ali daje mjeru poimanja lirske kratkoće, a to je perceptibilnost, odnosno mogućnost obuhvaćanja teksta jednim pogledom (1991: 40, 41). I dok kratkoća lirske pjesme u stihu izravno korespondira sa semantizacijom prostora teksta, naglašavajući položajnu vrijednost riječi, kratkoća pjesme u prozi u manjoj mjeri ističe taj aspekt, prebacujući fokus na prostor čitave stranice, na vizualnu dinamiku između teksta i margine. Yves Vadé u studiji *Poème en prose et ses territoires* (1996) bit će nešto precizniji od svojih prethodnika. Donju granicu kratkoće pjesme u prozi prema njegovu mišljenju određuje konciznost aforizma, koji kao modus poetskoga iskaza upotrebljava primjerice René Char. Gornju pak granicu uspostavlja aproksimativno – desetak stranica ekstremna je duljina koju žanr može izdržati, a da ostane u okvirima lirskoga oblika. To određenje ilustrira primjerom djela pjesnika Mauricea de Guérina, čiji su tekstovi u tome smislu rubni, a zatim navodi i Lautréamontova *Maldororova pjevanja* koja granicu daleko premašuju i stoga ostaju izvan okvira žanra u modernom smislu, dovezujući se na osamnaestostoljetno poimanje pjesme u prozi kao epske vrste (Vadé, 1996: 12).

Kratkoća, dakle, tim kritičarima služi da pjesmi u prozi osiguraju lirski status, i to na dva načina: jednom u vezi sa specifičnom, intenzivnom lirskom emocijom, a zatim kao kriterij za razgraničenje od žanrovskog susjedstva, ponajprije od poetske proze s kojom pjesma u prozi najčešće interferira. Tako je jednom kratkoća esencijalna, vezana uz samu bit lirike, a drugi put diferencijalna jer je definirana preko drugih vrsta ili oblika.

I pojam samosvrhovitosti (*gratuité*), koji se odnosi na autonomiju pjesme u prozi, također je dvostruko kodiran – upućuje na imanentne osobine žanra kao lirskog univerzuma, koji čuva svoje osobitosti tek ako se može znatnije diferencirati od proznih vrsta kojima je okružen. Pojmom samosvrhovitosti pjesma u prozi razumijeva se kao jedinstvena, organska cjelina, samodostatna i zatvorena (Bernard, 1994: 439, 440). Luc Decaunes, slijedeći usporedbu Maxa Jacoba s draguljem, ustvrdit će metaforično: “Pjesma u prozi cjelovit je oblik, zatvorenih kontura, poput sitnoga zrna, dobro zaokružena u samoj sebi: poput voća, poput jajeta” (1984: 14). I Yves Vadé ističe važnost toga određenja, tvrdeći da pjesma u prozi ponajprije mora biti pjesma, “što znači (…) tekst savršeno razgraničen, ‘stvar’ koja posjeduje vlastitu autonomiju i samodostatnost” (1996: 11). Samo kao zaokruženu cjelinu pjesmu u prozi moguće je odijeliti od fragmenta pjesničke proze, koji može posjedovati određena lirska svojstva, ali mu činjenica da je dio većeg oblika (Vadé navodi djela Chateaubrianda ili Prousta) oduzima pravo na pripadnost vrsti.

Na ideju pjesme u prozi kao jedinstvene, zaokružene cjeline uputili su i kritičari Albert Sonnenfeld te Hermine Riffaterre i Michael Riffaterre. Sonnenfeld se u članku "L'Adieu suprême and Ultimate Composure: The Boundaries of the Prose Poem" protivi ideji o pjesmi u prozi kao amorfnom i fluidnom obliku nastojeći na Rimbaudovim tekstovima, na kojima najčešće počivaju tvrdnje o avangardnosti žanra, pokazati da je pjesma u prozi po kompozicijskim obilježjima tradicionalan oblik, s uvijek jasnim signalima početka i završetka teksta te visokim stupnjem sintaktičke koherentnosti. Sonnenfeld posebnu pažnju posvećuje različitim načinima završavanja teksta (*closural devices*): grafičkom odvajanju zadnjega retka, aforističkom poentiranju koje i tonski daje dojam kadence ("Znalačka glazba nedostaje našoj žudnji"[10]), sumirajućim izrazima ("Do viđenja ovdje, bilo gdje!"[11]), promjenama u glagolskom vremenu ili ponavljanju/variranju rečenice ili tek riječi s početka itd. (1983: 202, 203).

Hermine Riffaterre i Michael Riffaterre, za razliku od Sonnenfeldova modela usmjerenog na kompoziciju pjesme u prozi, dobar će dio odgovornosti za jedinstvo teksta prepustiti čitateljevoj aktivnosti, ali tek u okviru postavljenih shema. Naime, dok pjesma u stihu nudi svoju grafičku (ili prozodijsku) strukturu kao minimalan uvjet jedinstva, kod pjesme u prozi to se jedinstvo ostvaruje *ad hoc*, forma je u tom slučaju koekstenzivna sa sadržajem. Na čitatelju je pritom, kako tvrdi Hermine Riffaterre u eseju "Reading Constants: The Practice of the Prose Poem", da sam nađe elemente, tzv. "konstante", koji povezuju te dvije razine i učvršćuju unutrašnju organizaciju pjesme u prozi. Konstante su pritom ponavljajući elementi, primjerice retoričke figure, paralelizmi, "čvorne riječi" (*nodal words*), način smjenjivanja slikovnih sekvenci itd., i trebaju imati teleološki učinak, biti jamstvo zaokruženosti teksta, povezanosti njegova početka i kraja, što pjesmu u prozi minimalno definira kao poetski tekst i odvaja od "puke proze" (1983: 101). Michael Riffaterre također će ustvrditi[12] da konstitutivna obilježja pjesme u prozi moraju biti konstantna kako bi vodila čitatelja prepoznavanju teksta kao formalne i semiotičke jedinice. Baš kao i Hermine Riffaterre i Michael Riffaterre ističe kako formalna obilježja stihovnog jezika ne trebaju biti model za utvrđivanje formalnih svojstava pjesme u prozi, njih valja tražiti na razini smisla (*significance*) (1983: 118). Formalna konstanta počiva na "matrici", pojmu kojim Riffaterre označava semantičku jezgru teksta, prikrivenu ili eksplicitnu, koja generira ostale razine značenja kao vlastite varijante ili transforme. Matrica teksta pritom ima i intertekstualnu funkciju: svaki potencijalno neznačenjski ("ne-mimetički") element teksta treba se rasplesti činom interpretacije na pozadini drugih tekstova ili znakova kulture, čime se tekstu osigurava privremeno narušen smisao, a na čitatelju je da uoči intertekstualne veze koje ga uvijek trebaju vratiti na polazište. I Michael Riffaterre ističe da je matrica učinak čitanja,

ona je idiolekatske prirode (1978: 124), pri čemu je lako prihvatiti njezin žanrovski distinktivan karakter u odnosu spram vezanog stiha, no mnogo je teže spram slobodnog, koji pokazuje visok stupanj slobode spram formalnih obveza, baš kao i pjesma u prozi.

Samosvrhovitost pjesme u prozi implicira još jedan aspekt odnosa prema žanrovskom kontekstu, koji bi se provizorno mogao nazvati prekodiranjem. Naime, i Bernard i Vadé dopuštaju mogućnost da se pjesma u prozi koristi elementima pripovjednog i deskriptivnog diskursa, ali uz uvjet da ih transcendira, odnosno preobrazi i učini integralnim dijelovima poetske cjeline (Bernard, 1994: 15; Vadé, 1996: 10). Vadé u svojoj studiji nastoji mapirati "teritorije", "granične zone" (*ibid*.: 179) s kojima žanr komunicira – kratki oblici (aforizam, maksima, zagonetka), pripovjedni žanrovi (anegdota, novela, bajka) i deskriptivni diskurs. Vadé načelom poetičnosti (*poeticité*) pjesme u prozi naziva onaj princip koji osigurava lirsku transformaciju heterogenih žanrovskih elemenata, a to je djelovanje pjesničkoga jezika kao strukture emancipirane od intencije proizvođenja referencijalne iluzije ili kreiranja fabule u pričama, anegdotama ili opisima. Vadé se poziva na Jakobsonovu poetsku funkciju kao operativno načelo diskursa pjesme u prozi koje joj osigurava autonomiju, "neprijelaznost",[13] činjenicu da svijet koji tekst gradi egzistira prije svega u jeziku. Pritom specificira poimanje poetske funkcije[14] – ona se ne odnosi samo na strukturiranje formalne razine, na ritmičke tendencije ili glasovna ponavljanja, jer diskurs pjesme u prozi može u tom smislu biti i nepoetičan, već se prije svega odnosi na semantičku razinu (*ibid*.: 203). Na semantičkoj razini odnose analogije koji su bili utemeljeni na stihovnoj strukturi zamjenjuju "tenzične strukture" (*structures tendues*) (*ibid*.: 212).[15] Upravo je poetska tenzija za Vadéa princip koji osigurava koherentnost pjesme u prozi, njezinu zaokruženost i cjelovitost (rečeno rječnikom Hermine Riffaterre, tenzija je *konstanta*), a ostvaruje se na više načina: bilo opozicijom na tematskoj razini, npr. supostavljanjem disparatnih motiva, bilo na razini leksika, izmještanjem i pomicanjem značenja riječi, ili na razini kompozicije, napetošću između početka i kraja teksta itd. Poetskom tenzijom kao organizacijskim principom pjesma u prozi prema Vadéu razlikuje se od obične "stranice proze" (1996: 207).

I Suzanne Bernard će načelo poetičnosti pjesme u prozi koje osigurava cjelovitost i jedinstvo teksta pronaći u transcendiranju narativnog i deskriptivnog diskursa, odnosno u dokidanju logičke ili vremenske sukcesije na kojima oni počivaju. Lirska forma bitno je određena atemporalnošću, statičnošću, "vječnim prezentom" diskursa koji se u pjesmi u prozi ostvaruje na dva načina, sukladno dvama polovima između kojih oscilira pjesma u prozi u 19. st. (1994: 443). S jedne strane, tekstovi pripadni artističkom polu sukcesiju prevladavaju postupcima koji su nasljeđe stihovnog govora (ponavljanja slična refrenima, ulomci

organizirani poput strofa, organizacija ritma), dok oni pripadni polu anarhične destrukcije opstruiraju sukcesiju radikalnim osporavanjem smisla i harmonije. Prvi pol predstavljaju parnasovci i simbolisti, dok je drugi u znaku Rimbauda; i dok prvi uglavnom iscrpljuje svoje mogućnosti u 19. st, drugome, kao generatoru modernističke revolucije, pripada budućnost žanra. Iako favorizira Rimbaudove inovativne, anarhističke zahvate u lirsku formu, Bernard i njih na koncu svodi pod ideju pjesme u prozi kao harmonične, organske cjeline.

Tzvetan Todorov uočio je, međutim, paradoks u autoričinu izlaganju, ističući kako je "nekoherentnost ovdje predstavljena kao podvrsta ili specifikacija … koherencije, jedinstva, i cjelovitosti" (1983: 63). Todorov će pritom upozoriti i na opasnost od isključivosti koju Bernardino inzistiranje na "verbalnoj nekoherentnosti" implicira jer kao model žanra postavlja poetiku Arthura Rimbauda, pri čemu primjerice pripadnost dobrog dijela tekstova Baudelaireova *Spleena Pariza* žanru pjesme u prozi kako ga zamišlja Bernard biva ozbiljno dovedena u pitanje.[16] Todorov se pri određenju pjesme u prozi kao i Bernard oslanja na polarizaciju, no ona kod njega ima drugačiji karakter i funkciju – ne teži se nasilnoj unifikaciji žanra, već ukazivanju na razlike koje legitimno supostoje. Dvije procedure koje oblikuju žanr on pronalazi u pjesništvu Baudelairea i Rimbauda: Baudelaireove pjesme u prozi počivaju na načelu metafore, odnosno na sustavu tematskih opozicija, dok Rimbaudov diskurs ostvaruje "metonimijsku imaginaciju". Da bi je pobliže označio, Todorov se koristi distinkcijom između "reprezentacijskog" (referencijalnog) i "prezentacijskog" ("neprijelaznog") diskursa, pri čemu potonji, operativan u Rimbauda, ne djeluje na razini označiteljske strukture, već pomacima i iščašenjima na razini označenog. Iako se njegove tvrdnje mjestimice podudaraju s tvrdnjama Bernard i Vadéa, Todorov je u zaključku ipak oprezniji: "Polarnost prezentacija/reprezentacija može biti univerzalna i 'prirodna' (inherentna je jeziku), ali izjednačivanje poezije s 'prezentativnom' upotrebom jezika povijesno je omeđena i kulturalno uvjetovana činjenica: posljedično, ona ostavlja Baudelairea izvan poezije!" (*ibid*.: 77).

Todorov tako upozorava na problematično mjesto diskursa teoretičara koji nastoje jednoznačno definirati kriterije koji bi pjesmu u prozi odijelili od stranice "puke proze". U korijenu je takvih nastojanja postupak žanrovske klasifikacije koji se vodi procedurom isključivanja, koje je očitije utoliko što je riječ o naglašeno hibridnom žanru koji samim imenom sugerira svijest o književnopovijesnoj krizi konvencija lirskog i proznih diskursa. Može se pritom uočiti i razlika u gestama isključenja kod pojedinih teoretičara ili kritičara – dok će primjerice kod Luca Decaunesa isključivanje biti načelno i rigidno, vođeno idejom formalnog esencijalizma, kod Vadéa ono je taktičko, sa sviješću o trusnom terenu žanra,

premda je na koncu cilj sličan: što jasnije razlučiti “stranicu poezije” od “stranice proze”. Problem se pritom povećava ako je model poetskoga preuzak pa ne uspijeva obuhvatiti tekstove koji u većoj mjeri korespondiraju s oblicima “reprezentacijskog” diskursa, kao što pokazuje primjer Baudelaireovih pjesama u prozi, čiji se jedan generički odvjetak spušta prema publicističkom diskursu (Monte, 2000: 49-51). Također, problem se otvara i na drugoj strani, ne više u odnosu spram proznih vrsta, već i u odnosu spram poezije u stihu – pjesma u prozi kao oblik redovito se iščitava na podlozi vezanoga stiha kao norme, što je, dakako, povijesno uvjetovana perspektiva. Između slobodnog stiha i pjesme u prozi mnogo je teže povući jasnu granicu (osim na razini graničnog obilježja) jer ni slobodni stih, kao ni pjesma u prozi, ne operira unaprijed definiranim formalnim planom kao uvjetom jedinstva, već se i njegova unutrašnja organizacija uspostavlja *ad hoc*.

Pretpostavka je žanrovske klasifikacije pjesme u prozi, dakle, određenje njezine poetičnosti, a poetičnost su navedeni teoretičari i kritičari utvrđivali prema modelu pjesničkog teksta kao organske, teleološke forme, što je, kako je dio kritičara uputio, ekstrapoliranje romantičarske ideje lirike (Todorov, 1983: 62, Murphy, 1992: 62). Pokušaji koji pjesmi u prozi žele osigurati njezinu lirsku prirodu, pri čemu je lirsko nužno povezano sa zaokruženošću i cjelovitošću oblika, zanemaruju mogućnosti žanra otvorene slijedom poetičkih mijena, primjerice modernističkim ili avangardnim strukturama koje je Peter Bürger u *Teoriji avangarde* nazvao neorganskima, a koje dovode u pitanje teleološku prirodu umjetničkog djela, dokidaju harmoničan odnos dijelova i cjeline, pa slabe i kompozicijsku zadanost tzv. jakih mjesta pjesničke strukture kao što su počeci ili krajevi tekstova. Drugim riječima, kako je primijetio i Tzvetan Todorov, pjesma u prozi nije nužno sintetičan oblik koji će svaku negativnost (npr. semantičku nekoherentnost i netransparentnost) ili pak tenziju razriješiti na višoj razini tek kao podstupanj koherentnosti ili jedinstvenog smisla teksta. Iako dobar dio kritičara utvrđivanje jedinstva teksta ostavlja čitatelju, otvarajući tako obzor slobode i inventivnosti recepcije, izostaje mogućnost da se (organsko) jedinstvo ne sagledava nužno kao uvjet čitateljske aktivnosti koja bi, nasuprot pojedinim koncepcijama lirike, mogla čitajući neke pjesme u prozi i samu ideju jedinstva dovesti u pitanje.

1.3. Kontekstualna određenja

Dok su se prethodna razmatranja kretala u okviru tekstualnog određenja žanra, pokušavajući definirati njegova unutrašnja obilježja, izložit ću sada nekoliko različitih pristupa kojima je zajedničko udaljavanje od isključivo formalnih i supstancijalnih odrednica

žanra kako bi se pristupilo propitivanju mogućnosti njegova kontekstualnog određenja: bilo u političkom ili književnopovijesnom smislu, bilo u smislu recepcije kao krajnje točke na kojoj se postiže konsenzus oko žanrovskih granica pjesme u prozi.

U svojim pristupima pjesmi u prozi Jonathan Monroe i Margueritte S. Murphy naglašavaju subverzivni potencijal žanra: to je "žanr koji ne želi biti žanr" (Monroe, 1987: 15), koji podriva uvjete konstituiranja žanra, pri čemu je jedina konvencija koju priznaje, paradoksalno, "konvencija subverzije" (Murphy, 1992: 65). Subverzivni elementi pjesme u prozi pritom se nalaze na strani proznih, prije svega pripovjednih vrsta čije konvencije pjesma u prozi ujedno preuzima i podriva. Pažnja se tako ne poklanja više eminentno lirskim odlikama žanra, ili kako je to formulirao Michel Sandras: "pjesma u prozi nije samo uvela poeziju u prozu već je uvela i prozu u poeziju kako bi je subvertirala, kako bi se oslobodila poetske veze (*liant poétique*)"[17].

Jonathan Monroe u knjizi *Poverty of Objects – The Prose Poem and the Politics of Genre* (1987) pokazuje kako žanrovska subverzija implicira i političku: pjesma u prozi ono je mjesto u književnosti gdje društveni antagonizmi (klasni i rodni) dobivaju žanrovski izraz. Monroe je stoga dovodi u blizinu romana kao paradigmatskog žanra društvene reprezentacije, pojmljenog preko Bahtinovih teza. Poput romana, nju obilježavaju "neodređenost, stanovita semantička otvorenost, živući kontakt s nedovršenom, napredujućom, suvremenom stvarnošću" (Monroe, 1987: 26), no od romana je odvaja karakteristična forma. I za Monroea je pjesma u prozi kratka, koncentrirana i kondenzirana, zbijena poput predmeta (*objectlike density*), što se na tematskoj razini ponavlja kao zaokupljenost "prozaičnim svijetom svakodnevnih materijalnih objekata", dakle svijetom "proze" kojemu odgovaraju upravo prozni žanrovi (*ibid*.: 11).

S druge strane, Monroe ističe razlike koje pjesmu u prozi odvajaju od lirske poezije, ponajprije njezine romantičke inačice. Monroe se ovdje, očekivano, vodi Bahtinovom kritikom lirike kao žanra koji, nasuprot dijalogičnosti romana, nastoji zakriti inherentnu višeglasnost i povijesnu uvjetovanost svakoga diskursa proizvodeći iluziju monologičnosti i homogene, iz svijeta društvene stvarnosti izdvojene subjektivnosti. Žanr svoja polemička lica pokazuje već u svom formativnom periodu, pa je tako Baudelaire autor koji će pjesmu u prozi prozaizirati – uroniti sublimni lirski subjekt u gradsku vrevu i napučiti tekstove *Spleena Pariza* najrazličitijim glasovima iz društvenog miljea. S druge strane, Rimbaudova se kondenzirana pjesma u prozi javlja kao kritika i podrivanje uhodanih konvencija realističke pripovjedne proze – sheme zapleta i iluzije totaliteta objektivne stvarnosti.

Pjesma u prozi tako prema Monroeu funkcionira kao žanrovski korektiv u zatečenom književnom (i društvenom) polju; iako je nakon uspona slobodnog stiha postala donekle marginalan žanr, sa svojim revolucionarnim potencijalom nastupa svaki put kad se lirika pokuša odvojiti od društvenog konteksta i zatvoriti u sferu estetske samodostatnosti (*ibid*.: 28).

Dok Monroe ipak donekle prihvaća već utvrđene ideje o pjesmi u prozi kao obliku (kratkoća i kondenzacija), Margueritte S. Murphy u knjizi *A Tradition of Subversion – The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery* (1992) izrazit će skepsu prema takvim pokušajima (kritizirajući stavove Suzanne Bernard), kao i prema nastojanju da se pojmom poetske funkcije pjesnički jezik razluči od jezika pragmatične komunikacije, te će distinktivna svojstva žanra potražiti u kontaktu sa žanrovima pripovjedne proze (anegdota, kratka priča, roman ili parabola). I Murphy, kao i prethodni kritičari, u mjestu međužanrovskog kontakta traži i mjesto razlike: pjesma u prozi tako transformira pripovjedne konvencije u trenutku njihova preuzimanja, ponajprije strukturu zapleta i referencijalnu funkciju jezika. Upravo u problematiziranju referencijalnosti, a ne u njezinu dokidanju, Murphy vidi politički potencijal žanra za propitivanje društveno dominantnih, homogenih diskursa. Zato je i njezina koncepcija pjesme u prozi povijesno uvjetovana, zasnovana na marksističkoj kritici esteticizma kao razdoblja u kojem se pjesma u prozi želi lišiti tereta referencije ili učinaka s onu stranu vlastitih estetskih okvira. Naklonjenija je pak avangardnim inačicama žanra koje svojim postupcima osporavaju esteticističku samodostatnu literarnost te otvaraju pjesmu u prozi "idiolektima svakodnevice" (1992: 93, 94). Stoga i postupke američkih autora, Williama Carlosa Williamsa i Gertrude Stein, ključnih za dvadesetostoljetni razvoj žanra u Americi, Murphy vidi kao rezultat zauzimanja distance spram lika koji pjesma u prozi u Francuskoj poprima krajem 19. stoljeća.

Osobitost je studija Monroea i Murphy u tome što se, za razliku od prethodno razmatranih primjera, ne ograničavaju samo na francusku tradiciju žanra; Murphy znatnu važnost pridaje razvoju žanra u angloameričkom kontekstu, dok Monroe, osim razmatranja francuske i američke pjesme u prozi, povijesne i filozofske pretpostavke njezina razvoja nalazi i u njemačkom romantizmu (Schlegelova ideja "univerzalne poezije" i Novalisovo žanrovski hibridno djelo). Problem njihovih pristupa, međutim, leži u umjereno esencijalističkom određenju subverzivnosti žanra, što dolazi do izražaja uglavnom u iskazima načelne naravi. Iako veliku vrijednost daju društvenom kontekstu, problematična je veza koju uspostavljaju između književne i političke sfere. Monroe je naročito sklon izravnom političkom vrednovanju književnih postupaka, čime se dovodi u pitanje relativna autonomija

književnosti s obzirom na političku sferu: književni postupci nisu automatski i politički činovi, veza između njih posredovana je institucijom književnosti kao nizom simboličkih praksi koje uvjetuju potencijalnu subverzivnost književnog žanra ili oblika, koja se ne mora nužno očitavati na razini postupka. Valja se prisjetiti da su se Baudelaireovi *Cvjetovi zla* u trenutku pojavljivanja doživjeli kao mnogo veća prijetnja tadašnjoj instituciji književnosti nego njegov *Spleen Pariza*, ma koliko potonji bio žanrovski revolucionarniji iz današnje perspektive (usp. Monte, 2000: 8).

Revolucionarnost kao jedno od ključnih svojstava pjesme u prozi u pitanje je doveo i Steven Monte. Prema njegovu mišljenju upitnost tvrdnje o subverzivnosti žanra ponajprije se očituje u odnosu spram lirike u stihu koja bi trebala biti jedan od ciljeva podrivanja, i koja se za volju teze nužno pokazuje kao konzervativna i monološka, a tradicija lirike prije dolaska pjesme u prozi čini se kao "atavizam književne povijesti" (*ibid*.). Monteov kontekstualni pristup izoštrava percepciju za suptilnije razlike, ali i za sličnosti pjesme u prozi i one u stihu, pa autor ističe kako nema svojstva pjesme u prozi koje ne bi mogla sadržavati pjesma u stihu osim jednoga, a tiče se odsutnosti graničnog obilježja stiha (*ibid*.: 86). Stoga pojmovi poput dijalogičnosti i monologičnosti lirike nisu žanrovski konstitutivni, već su i sami učinak pjesničke (a moglo bi se dometnuti – i čitateljske) prakse, pa "tada možda nije činjenica višeglasnosti, ili iluzije jednoga glasa, ono što je važno koliko način na koji pjesnik konstruira i prelama glas" (*ibid*.: 87).

Margueritte S. Murphy usputno ističe još jednu značajku žanra, koja će poslužiti kao prijelaz za razmatranja koja znatniju pažnju posvećuju činu recepcije. Naime, Murphy postavlja pitanje o mogućnosti prepoznavanja teksta kao pjesme u prozi prema vanjskim obilježjima. S jedne strane riječ je o materijalnosti samoga teksta u smislu osobitog prostiranja na stranici, a s druge o paratekstualnim elementima, čiju je funkciju elaborirao Gérard Genette.[18] Predgovori, podnaslovi, uredničke bilješke, edicija u kojoj je knjiga objavljena također postaju parametri koji situiraju žanr u određenom književnom polju, oblikuju čitateljev horizont očekivanja i usmjeravaju interpretaciju (Murphy, 1992: 64).

Horizont očekivanja i žanrovsko pamćenje odrednice su kojima u svom eseju "Le dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose" (2007) barata Michel Murat.[19] Kao što podnaslov teksta sugerira, Murat problemski prezentira povijest francuske pjesme u prozi od Bertranda do Jacoba, upozoravajući na krivudavost njezine genealoške linije, na prekide i premještanja žanra. Svoj pristup naziva pragmatičnim, a utemeljuje ga najprije razmatrajući konstitutivno razdoblje žanra (od 1830. do 1880. godine), dok na kraju svojim

tezama pridaje i općenito značenje. Pjesmu u prozi Murat poima kao drugostupanjski, hipertekstualni žanr, kao "stilističku preradu skupa žanrova ili već postojećih diskurzivnih oblika (…) to jest ujedno koncentraciju (bolje reći sublimaciju) i homogenizaciju prelaskom na drugi stupanj". Iako su na aspekte žanrovske transformacije već upozorili kritičari kad god su detaljnije referirali o zonama kontakta pjesme u prozi sa susjednim vrstama (primjerice Bernard i Vadé), Murat, za razliku od njih, ističe dimenziju recepcije koju hipertekstualni karakter žanra pretpostavlja.

Pjesma u prozi, naime, implicira diversificirano žanrovsko pamćenje, odnosno višestruke žanrovske kompetencije koje omogućuju ne samo percepciju hipožanrova već i aktivaciju pripadajućih im hermeneutičkih shema, kao i tematskih resursa. Murat ističe razvedenost književnog polja u kojem se pjesma u prozi u Francuskoj javlja, ali svodi te višestruke generičke horizonte na dva niza, odnosno na dvije vrste žanrovske kompetencije. S jedne je strane genealoška linija kojom se žanr oslanja na prozne prijevode (ili pak pseudoprijevode) strane poezije u stihu (npr. Judith Gautier, *Le Livre de jade*), pri čemu prijenos u prozu čuva stilska svojstva jezika koji je izvorno metrički kodiran. Riječ je o konceptu "neversificirane poezije" (analogno onome što Bernard naziva "artističkim polom"), gdje su svojstva vezanoga stiha osim stilizacije jezika transponirana i grafičkim uređenjem teksta (*par la mise en page*), naime striktnijim odjeljivanjem ulomaka na stranici (*decoupage*), što bi se moglo nazvati signalom memorije oblika. Murat kao primjer daje Bertrandova *Gašpara noćnika*, navodeći njegovu preporuku tiskaru: "Bijeliti kao da je tekst poetski" ("Règle générale. – Blanchir comme si le texte était de la poésie"). Druga genealoška linija vodi prema proznom susjedstvu, gdje se uz literarne žanrove i oblike (priča, opis ili ekfraza, moralna anegdota, epigram, meditacija) ističu i dokumentaristički, publicistički oblici koje pjesmom u prozi literarizira Baudelaire, transponirajući eklektični žargon pariške boeme u izvor vlastita književnog leksika, koji čuva njegovu heterogenost. Pjesme u prozi koje se oslanjaju na tu liniju, napominje Murat, drugačije organiziraju i prostor teksta: ne više striktnim odjeljivanjem ulomaka i isticanjem bjelina, već diskurzivnom logikom. Murat utvrđuje kako u mnogim knjigama pjesama u prozi raznorodne genealoške linije tekstova stoje jedne do drugih ne potirući se (primjer je iznova Bertrand), a čin čitanja daje im dodatnu dimenziju žanrovske koherencije.

Hipertekstualni karakter žanra Murat potvrđuje i završnim osvrtom na Jacoba i Huysmansa, prevrednujući njihove metaforične iskaze o pjesmi u prozi. Dok Jacob zamišlja žanr kao "dragulj", Murat će ga, pozivajući se na naslov Jacobove knjige i koristeći se pojmovima iz njezina predgovora, predočiti radije kao "čašu" ili "posudu": "Kao i u *Čaši za kocke* (*Le*

Cornet à dés) žanr je posuda koja dopušta ujedinjenje hipožanrova (i njihovo miješanje poput kocaka u čaši); to je okvir koji im daje relativnu homogenost (…); to je također 'duhovna margina' (…) koja 'situira' vrbovane materijale i transformira njihovu supstancu u spektakl." Murat će ukazati na paradoksalnu činjenicu da je koncepcija koju sâm zamišlja mnogo bliža karakteru pjesničkog diskursa *Čaše za kocke*, koji se otvoreno poigrava različitim žanrovskim konvencijama, nego Jacobova ideja pjesme u prozi kao "dragulja", savršeno zatvorenog i čvrstog lirskog oblika koji se treba razlikovati od heterogenosti i spektakla "izloga draguljarnice". Murat pak pokazuje da je "dragulj" nemoguće odvojiti od prostora u kojem je izložen. Taj hipertekstualni prostor on predočava još dvjema metaforama. Na tragu Huysmansa pjesmu u prozi naziva "pragmatičnim osmazomom", ujedno koncentratom i "izlogom" koji čini vidljivim učinke drugostupanjskih tekstualnih operacija, na što se logično dovezuje (iznova prema naslovu jedne Jacobove pjesme) vizija pjesme u prozi kao žanrovskog laboratorija, mjesta žanrovskih manipulacija, gdje nije toliko riječ o kreaciji koliko o re-kreaciji, a taj fenomen nije moguće odijeliti od književnopovijesnog konteksta.

Iako sadrži i niz komentara na temu formalnih aspekata pjesme u prozi, osobitost je Muratova pristupa žanru u naglasku na diskurzivnom okviru (materijalno, to je okvir knjige, konceptualno, komunikacijski okvir, tzv. "duhovna margina") koji ima transformacijski potencijal: on homogenizira raznorodne genealoške linije tekstova koje okuplja, ali tek relativno, čuvajući njihovu heterogenost. Na čitatelju je pak da, aktivirajući vlastite kompetencije, unutar prividno homogenog tekstualnog prostora prepozna raznorodnost na kojoj on počiva. Moglo bi se stoga ustvrditi da žanr pretpostavlja dvostruko kodiranje: s jedne strane autorsko enkodiranje određeno književnim pamćenjem konteksta u kojemu tekst nastaje, a s druge čitateljsko dekodiranje, s manje ili više udaljene vremenske točke, uvjetovano potencijalno drugačijim žanrovskim sustavom, pa i drugačijim pamćenjem, koje retrospektivno nužno drugačije sagledava generički horizont samoga djela kojem se obraća. Stoga svako bavljenje pjesmom u prozi kao žanrom nužno uključuje svijest o objema pozicijama (o autorskoj i čitateljskoj generičnosti)[20] ako ne želi ostati na puko formalnoj razini utvrđivanja obilježja žanra, na kojoj su zamke esencijalizma, čini se, neizbježne.

Da je neprestano balansiranje između konteksta i teksta nužno za određenje žanra, pokazao je Steven Monte u knjizi *Invisible Fences*: *Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*, pristupom skeptičnim prema odviše načelnim tvrdnjama ili pitanjima poput: "Je li djelo X pjesma u prozi" (2000: 1, 2). To pitanje implicira utvrđivanje tipičnih tekstualnih svojstava koja prema Monteu pjesmi u prozi nameću čvrste granice kojima se zakriva važnost žanrovskog susjedstva. S druge strane, Monte smatra neprikladnima i pristupe koji

prenaglašavaju neodređenost žanra te ističu njegovu apriornu subverzivnost spram svakog pokušaja približeg određenja. Ograđujući se od pozicija žanrovske restrikcije i apologije subverzivnosti, Monte zauzima umjereno pragmatičan stav, koji visoko vrednuje književnopovijesni kontekst kao relevantan faktor za određenje pjesme u prozi. Pragmatičnost njegova stajališta razvidna je u pitanju: "Što znači čitati X kao pjesmu u prozi", koje implicira i određeno razumijevanje žanra (*ibid*.: 4). Na tragu Alastaira Fowlera Monte poima žanr kao interpretativni okvir, koji komunikaciju pretpostavlja definiranju i klasifikaciji. Iz te perspektive žanr prije funkcionira kao skup interpretativnih putokaza nego kao gotova, transcendentna shema koja se odozgo nameće književnim djelima (*ibid*.: 24, 25).

No kakav je žanrovski okvir kada je o pjesmi u prozi riječ? Kao i Mary Ann Caws, koja je granice žanra nazvala "plutajućima",[21] i Monte na sličan način opisuje njihovu nestabilnost i uvjetovanost. Kao što sugerira naslov njegove knjige, pjesmu u prozi okružuju "nevidljive ograde", koje je interpretacijom potrebno rekonstruirati i učiniti vidljivima. Umjesto jednoznačno pozitivnih određenja on predlaže diferencijalnu karakterizaciju, odnosno "negativnu definiciju" do koje se dolazi tek nakon ispitivanja žanrovskog konteksta u kojem pjesma u prozi participira: "nužno je najprije razvidjeti nasuprot čemu se *poème en prose* definira, a onda istražiti kako taj okvir usmjerava interpretacije pojedinih djela" (*ibid*.: 38).

Moglo bi se stoga reći da u Monteovoj argumentaciji ideja pjesme u prozi kao žanra funkcionira na dvjema razinama: granice žanra rezultat su interpretacije, ili konkretizacije, a istodobno je žanr uvijek već operativan i na temeljnoj razini recepcije, Monte će reći nesvjesno, kao "osjećaj žanra", pri čemu "nevidljivost ograde ne bi trebala biti uzrokom zaboravljanja činjenice da ograda postoji" (*ibid*.: 152). Vlastitu poziciju Monte opisuje dinamikom hermeneutičkoga kruga – kritičar najprije kreće od neke generalne pretpostavke o žanru i kontekstu koju mu namire tradicija, što zatim dopunjava radom na konkretnim tekstovima, čime se početne pretpostavke korigiraju: "Konceptualni pokret 'van' prema apstrakcijama poput žanra ili književnopovijesnog konteksta nužan je kao i pokret 'natrag' prema konkretnoj pjesmi, što zatim zahtijeva daljnje traganje za interpretativnim okvirima i povracima pjesmi" (*ibid*.: 240). Pozicija žanrovskog kritičara stoga je pozicija taktičara koji će se konstantno kretati između tih dviju razina proučavanja. I Monteova studija kreće se između tako označenih koordinata: s jedne strane, autor rasprostire mrežu književnopovijesnih referenci oko početaka žanra, nastoji pratiti njegovo kretanje u Francuskoj u drugoj polovici 19. st., a potom, razmatrajući značajke pjesme u prozi u angloameričkom kontekstu (veliku pažnju poklanja knjizi *Three Poems* Johna Ashberyja),

pokušava dati razloge za manju uspješnost žanra u Engleskoj i Americi. S druge strane, književnopovijesna razmatranja prate pitanja od teorijske važnosti, pri čemu se postojeća, rigoroznija određenja žanra pokazuju diskutabilnima – utemeljena na jednoj tradiciji, ili čak na jednom krugu autora, neprimjerena su s obzirom na drugi kontekst ili druge tekstove. Interpretacije pak pojedinih pjesama u prozi mjesto su u Monteovoj studiji gdje se ideja žanra kao interpretativnog okvira ili putokaza nastoji učiniti operativnom, usmjeravajući recepciju semantičkih i kompozicijskih elemenata tekstova.

Na toj se (mikro)razini nužno pokreće još jedno učestalo pitanje, a to je razlika u poimanju pjesme u prozi kao žanra i kao forme. Što se više pojam pjesme u prozi povezuje s vanjskom formom, tvrdi Monte, postaje sve manje koristan kao žanrovska odrednica. Za Montea žanrovska razmatranja uvijek impliciraju književnopovijesni horizont, dok ga formalna mogu apstrahirati. Pritom je poimanje pjesme u prozi kao žanra ili forme i samo povijesno uvjetovano. Pjesma u prozi u određenom periodu funkcionira kao žanr i iz čisto pragmatičnih razloga, primjerice zato što je sami autori (ili pak kritičari i čitatelji) smatraju žanrom. U drugoj polovici 19. st. pjesma u prozi u Francuskoj ispunit će tako potrebu doba za eksperimentom s novim pjesničkim formama te za labavljenjem granice između poezije i proznih žanrova. Na njezinu raširenost, prema Monteu, u Francuskoj je utjecala i činjenica da su je prakticirali neki od najuglednijih pjesnika. U drugom povijesnom trenutku (Monte daje primjer francuskog pjesništva 1960-ih) pjesma u prozi može postati dominantnim oblikom pjesničke ekspresije te ravnopravno dijeliti prostor pjesničkih zbirki s pjesmama u stihu. Takva će praksa utjecati na to da se pjesma u prozi percipira više kao forma nego kao samostalna vrsta. Kod pojedinih pjesnika ona će postati vrlo bliska slobodnom stihu; Monte kao primjer navodi Johna Ashberyja – značajke njegova pjesništva u stihu dobro se prilagođuju obliku pjesničke proze, pa je kod njega riječ o pukoj formalnoj distinkciji (2000: 188). No i u takvim situacijama u određenoj mjeri djeluje pamćenje žanra, ako već ne s autorske pozicije, onda s pozicije zainteresiranog interpretatora, koji može ukazati na postojanje "nevidljivih ograda" čak i ako su one vidljive jedino iz te, recepcijske perspektive. Ili kako je to istaknuo Monte: "Ako ništa drugo, nazvati ili smatrati tekst pjesmom u prozi čini djelo manje nevidljivim. Recentni interes za pjesmu u prozi znači interes za previđene pjesme i nova vrednovanja tekstova koji se prije nisu smatrali pjesmama u prozi" (*ibid.*: 152).

I dok Michel Murat i Steven Monte visoko vrednuju funkciju interpretacije pri određenju žanra s obzirom na to da se njome čuva nestabilnost granica pjesme u prozi, književni povjesničar Michel Sandras na heterogeni karakter tekstova koje žanr obuhvaća upozorava,

paradoksalno, otkazivanjem povjerenja samome pojmu pjesme u prozi. Razmotrit ću ukratko i njegovo stajalište stoga što njegovi prijepori iznova vraćaju načelnim pitanjima žanrovske klasifikacije.

Sukladno provokativnom naslovu vlastitog članka, "Le poème en prose: une fiction critique?", Sandras tvrdi kako je pjesma u prozi proizvedena kao kritička fikcija u trenutku njezine institucionalizacije u Francuskoj nakon Drugog svjetskog rata radom ovdje već spomenutih kritičara i znanstvenika Mauricea Chapelana i Suzanne Bernard, kao i Monique Parent. Sandras izlaže smjelu tezu kako je pjesmu u prozi bilo utemeljeno zvati žanrom jedino u trenutku njezina zenita krajem 19. st., kada su je kao vrstu priznavali i autori i publika, što je, prema njegovu mišljenju, diskutabilno već za njezina "drugog vala" (Jacob i Reverdy), a posve upitno u trenutku njezina akademskog ustoličenja. Sandras je opravdano kritičan spram rada spomenutih autora s obzirom na ekskluzivnost formalnih kriterija kojima retrospektivno vrednuju povijest žanra (Sandras takav pristup naziva "sudom ukusa" [2002: 95]). No u njihovoj težnji za određenjem poetike žanra on prepoznaje i specifičan, ali ne toliko očit interes za institucionalnu legitimaciju istaknutih suvremenih pjesnika, čiji su se heterogeni tekstovi žanrovskim određenjem, kako bi rekao Monte, htjeli učiniti vidljivijima i donekle homogenima:

> Nije slučajno to što su ovaj pojam (pjesmu u prozi, op. a.) konstruirali između 1950. i 1960. sveučilištarci i kritičari: zbog filijacije ili generičke integracije svakako je trebalo naći sredstvo za prezentiranje tih malih proza koje su pretendirale na to da se nazovu pjesmama, koje su potpisali Michaux, Char, Ponge, Frénaud, (trebalo je, op. a.) misliti te moderne forme skupa, ne kao neprilične, sasvim marginalne proizvode, već kao posljednje inkarnacije žanra, žanra koji je bio utemeljen *Spleenom Pariza*… (*ibid*.: 95).

Nazivajući pjesmu u prozi fikcijom, Sandras misli na zastarjelost toga termina, primjena kojega je naročito dvojbena u suvremenom kontekstu. Autori koji pišu kratke, hibridne prozne tekstove skeptični su spram arhaičnih konotacija koje ideja lirike, a posebice pjesme u prozi može zazvati, pa se radije služe drugim, priručnim terminima: "male proze" (Pascal Quignard), "ni stih ni proza" (J.-M. Gleize), "proza u pjesmi" (Michel Deguy) ili "prozne pjesme" (Jude Stéfan). Skeptičan spram tradicionalne ideje poetskog kakvu su u pjesmi u

prozi željeli utvrditi kritičari, Sandras smatra da nam se iz današnje perspektive čine najzanimljivijima upravo one pjesme u prozi koje djeluju najmanje poetičnima i koje su ostale na rubu kanona (*ibid*.: 99, 100). No kakva je to nepoetičnost posrijedi, koja bi odgovarala senzibilitetu današnjeg čitatelja, Sandras pobliže ne određuje.

Umjesto toga, u želji da naglasi heterogenost žanra nesvodljivog na svaki pokušaj jednoznačnog određenja poetskog, a potom i u težnji da prokaže kritičarsko-znanstvenički rad kao urotu koja je pod legitiman književnopovijesni termin uspjela provući običnu fikciju, Sandras čini metodološki upitan korak. Kao prvo, on sužava prostor razumijevanja žanra kao književnopovijesne kategorije: pjesmu u prozi kao žanr svodi isključivo na poziciju autorske generičnosti, pri čemu je čitateljska uzeta u obzir tek ako se s prethodnom sasvim poklapa, što se prema Sandrasu događa jedino krajem 19. st. Logičan je rezultat takvoga stava odricanje generičkog legitimiteta književnokritičkoj i znanstvenoj recepciji koja je potencijalno važna za uočavanje i uspostavljanje kontinuiteta između isprekidanih generičkih linija.[22] Prokazivanje takvog konceptualnog rada kao (retrospektivne) fikcije implicira još jednu metodološku pogrešku: naime, sugerira stav da su klasifikacijske kategorije nešto što ima čvrsto objektivno utemeljenje. Da se pokaže zastarjelost takvog poimanja književnopovijesnih procedura, dovoljno je pozvati se na već spomenutu studiju Davida Perkinsa *Is Literary History Possible?*, u kojoj autor argumentirano upućuje na činjenicu da je fikcija konstitutivan element svake klasifikacije. Književni su periodi, kao i žanrovi, konstrukcije, koje nam omogućuju razumijevanje književnih djela i koje su kao takve podložne kritici i reviziji. Perkins će pritom, baš kao i Monte, uputiti na paradigmu hermeneutičkog kruga kao principa književnopovijesne taksonomije: kritičar polazi od već postojećeg koncepta (razdoblja ili žanra) koji se potom iskušava na skupu djela, pa se opet ovisno o perspektivi i interesu tumača proširuje ili revidira (Perkins, 1992: 73). Modeli koje su ponudili francuski kritičari poslije rata pokazali su se preuskima za konceptualizaciju pjesme u prozi kao žanra, no ni Sandrasovo odbacivanje pjesme u prozi kao pojma jednako tako ne uspijeva donijeti neki konceptualni pomak. Takav je pomak u odnosu na pretjerano ograničavajuća određenja učinjen ponajprije u Monteovoj studiji, a donekle i u Muratovu članku. Ideju žanra kao interpretativnoga okvira prije nego statične, transcendentne kategorije te poimanje pjesme u prozi kao hipertekstualne tvorevine koja čuva tragove različitih generičkih linija smatram metodološki učinkovitijima od puko formalnih definicija ili traženja prečaca prema učincima u političkoj sferi.

Važno je pritom istaknuti još nešto: Sandras i ostali francuski kritičari skloni su sagledati pjesmu u prozi odviše frankocentrično i temeljiti svoje razumijevanje pojma (ili njegovo

odbacivanje, u Sandrasovu slučaju) isključivo na tradiciji francuske književnosti. Iako je francuska književnost kao rodno mjesto žanra izvršila nezanemariv utjecaj na ostale nacionalne književnosti, dosezi i transformacije pjesme u prozi ipak nisu svedivi na francuski kontekst. Da su generički transferi nepredvidljivi, dokazuje i slučaj hrvatske pjesme u prozi: tako su pjesnici koje navodi Sandras (Ponge, Michaux, Char), za označavanje čijih poetika pjesmu u prozi ne smatra više prikladnim pojmom, u hrvatskoj književnosti 1960-ih bili prepoznati kao najzanimljiviji predstavnici žanra koji se u to vrijeme s margine žanrovskog sustava, kada je o hrvatskom pjesništvu riječ, premješta u samo njegovo žarište. Upravo će taj period biti temom sljedećeg poglavlja, u kojem ću izložiti način na koji su književni kritičari odredili žanr, kao i funkcije koje su mu namijenili u spomenutom razdoblju.

BILJEŠKE

[1] Prijevodi citata u ovom poglavlju su moji, osim ako nije drugačije napomenuto.

[2] Pojam "eksplicitne odrednice" upotrebljava Gordana Slabinac u *Hrvatskoj književnoj avangardi*, modificirajući termin Pavla Pavličića (Slabinac, 1988: 64). U avangardnom kontekstu pojam se odnosi na programatske i manifestativne iskaze autora o poetičkim i estetskim zahtjevima koje postavljaju pred vlastito pisanje. Potreba za ekspliciranjem poetičkih i estetičkih stajališta karakteristična je za modernu književnost od 19. st. i ide ukorak s inovativnim stvaralačkim tendencijama s visokim pečatom individualnosti. Smatram da se ona može proširiti i na tekstove koje razmatram u ovome odjeljku jer potvrđuje sudjelovanje njihovih autora u dinamici moderniteta.

[3] Tzvetan Todorov smatra da Baudelaireovo obećanje glazbenosti "bez ritma i rime", koju on naziva "glazbom označenog", treba shvatiti uvjetno: naime, u *Spleenu Pariza* glazbenost nije ostvarena na razini označitelja, pokušajem poetiziranja teksta ponavljanjem elemenata fonetske ili sintaktičke razine i sl., već je treba tražiti na tematskom planu, u "susretu suprotnosti" ili "figurama dualnosti" (1983: 64, 65), pri čemu glazbenost ima puko metaforičko značenje. Michel Sandras to će mjesto u Baudelairea protumačiti kao autorovu tendenciju da se distancira od postojećeg modela poetske proze kod Mauricea de Guérina i Chateaubrianda, u čijim je tekstovima razvidno oslanjanje na neke elemente vezanoga

govora (2002: 90, 91). Citati Baudelairea preuzeti su iz: *Spleen Pariza*, Zagreb 1964, prev. Vladislav Kušan.

[4] I sam Huysmans, poznatiji kao romanopisac, autor je dviju knjiga pjesama u prozi, odnosno poetske proze koje obilježavaju početke njegova stvaralaštva: *Le Drageoir aux épices* (1874) i *Croquis parisiens* (1880). Interesom za slikarstvo i mjestimičnu glazbenost fraze u prvoj te za scene modernoga gradskog života u drugoj knjizi baštini neke elemente pjesama u prozi Bertranda i Baudelairea (Vadé, 1996: 69, 70) te time ujedno označava prijelaz između pjesme u prozi parnasovaca nadahnutih prvim i simbolista inspiriranih drugim pjesnikom (Bernard, 1994: 347).

[5] Prevela Ana Buljan.

[6] Sam Huysmans u predgovoru romana iz 1903. piše: "U des Esseintesovu florilegiju mjesto su još zasluživali Arthur Rimbaud i Jules Laforgue, ali u to doba oni još nisu ništa objavili, njihova su se djela pojavila mnogo kasnije" (2005: 20).

[7] Originalno izdanje datira iz 1959, citiram reprint iz 1994.

[8] M. Chapelan: *Anthologie du poème en prose* (1946, 1958); L. Decaunes: *Le Poème en prose* (1984).

[9] Stutterheimove pojmove supstancijalna i formalna određenja objašnjava Slaven Jurić: "Pod supstancijalnim određenjem kriju se ona svojstva književnoga izraza koja u običnom govoru poeziju povezuju s imaginacijom, emocijama i estetički pozitivno označenim sadržajima ('ljepotom'), a prozu s refleksivnošću i nižim estetičkim registrima (u tom smislu događajima, i fikcionalnima i nefikcionalnima, pripisujemo atribut 'prozaičnosti'). Kad poeziju i prozu razlikujemo uz pomoć formalnih kriterija, onda prije svega mislimo na činjenicu da proznom izrazu 'pretežito' (pre-eminently) nedostaju određeni formalni elementi" (2006: 15). Međutim, kako napominje Stutterheim, poezija i proza nisu kompatibilni pojmovi jer ih se ne može jednoznačno odrediti ni supstancijalnim ni formalnim svojstvima, s obzirom na to da se pojam poezija ne može definirati isključivo formalnim kriterijima (jer tada bi se govorilo o stihu), a proza može posjedovati supstancijalna svojstva obično vezana za poeziju, ali i manju mjeru formalne uređenosti, npr. u poetskoj prozi ili pjesmi u prozi (usp. Stutterheim, 1961: 226; Jurić, 2006: 15, 16).

[10] *Priča*, prijevod Zvonimira Mrkonjića, u: Arthur Rimbaud, *Poezija* (1997), str. 259.

[11] *Demokracija*, *ibid*., str. 302.

[12] U članku "On the Prose Poem's Formal Features" (1983) i poglavlju knjige *Semiotics of Poetry* pod naslovom "The Semiotics of a Genre: The Prose Poem" (1978).

[13] Prema Gérardu Genetteu diskurs je neprijelazan kada je njegovo "značenje neodvojivo od verbalne forme te se stoga ne može prevesti drugim terminima pa je zato i osuđeno da se beskrajno 'ponavlja u svom obliku'" (2002: 26).

[14] Roman Jakobson će za poetsku funkciju reći da "projektuje princip ekvivalentnosti iz ose selekcije u osu kombinacije" (1966: 296), odnosno (paradigmatsko) ponavljanje ekvivalentnih formalnih elemenata (npr. slogova ili naglasaka) preslikava na sintagmatsku os, tj. razinu ulančavanja jezičnih jedinica. Pojednostavljeno rečeno, uređenost formalne razine u stihovnom govoru nadređena je semantičkoj kojom upravlja, čime se poruka s naglašenom poetskom funkcijom usložnjava, ili po Jakobsonu – čini ambigvitetnom, polisemantičnom, što za posljedicu ima destabilizaciju referencijalnosti poruke: "Primat poetske funkcije nad referencijalnom funkcijom ne utire predmet ali ga čini dvosmislenim" (*ibid*.: 313, 314).

[15] Na semantičku razinu kao nositelja jedinstva pjesme referirao je još Mallarmé u *Krizi stiha* (1975, preveo Zvonimir Mrkonjić). On sugerira da se u uvjetima oslobađanja stiha od "službenog ritma" važan udio odgovornosti za jedinstvo pjesme prebacuje na čitatelja i njegovu "privatnu investiciju" – odnosno "novu prozodiju što se nadahnjuje njegovim dahom" (1975: 458, 459). Pravilnost na koju se ta prozodijska "investicija" oslanja nalazi se na semantičkoj razini, a određena je "kao sličnost među stihovima"; pjesnički čin sastoji se od razlamanja ideje "u stanovit broj jednakovrijednih motiva, i u njihovu grupiranju; oni se rimuju" (*ibid*.). Slaven Jurić to će mjesto prepoznati kao inverziju Jakobsonove ideje da "formalna sličnost (ekvivalentnost) redaka vodi njihovoj smisaonoj srodnosti" (Jurić, 2006: 46). Mallarméovom tezom da se motivi rimuju ostvaruje se obrat, "tvrdi se da smisaona srodnost uvjetuje formalnu", u čemu Jurić prepoznaje utjecaj Wagnerove upotrebe lajtmotiva kao integrativnog elementa u glazbenim dramama (*ibid*.). Mallarméov prijedlog značajan je utoliko što daje osnovu da se princip ponavljanja ili ekvivalencije motiva, razriješen formalnih obaveza, ostvari i u prozi, čime bi se očuvao paradigmatski ustroj na kojemu je Jakobson zasnovao ideju poetske funkcije. Prevrednujući Jakobsona, Vadé se zapravo dovezuje na Mallarméovu ideju.

[16] Riječ je o tekstovima koji pripadaju "pariškom" dijelu *Spleena Pariza* i nastaju u kasnijoj

fazi pisanja knjige; neke od njih Bernard ne smatra pjesmama u prozi, već novelama (npr. *Loš staklar* i *Premlatimo sirotinju*) ili meditacijama (*Tirz*, *Prozori*) jer u njima pjesnik nije uspio "transcendirati" sferu obične realnosti, odnosno formu anegdote, ili pak primat ideje (1994:109). Baudelaire je prema kritičarki u takvim tekstovima podbacio u pogledu principa samosvrhovitosti pjesme jer nije znao uzdignuti prozaične ili ironične elemente na razinu lirske forme, ostavši u sferi puke proze (*ibid*.: 147). Indikativno je stoga da taj za žanr ključan pjesnik izostaje ondje gdje Bernard naznačuje dvostruku genealogiju vrste, prema polovima koje je prethodno utvrdila: s jedne (anarhističke) strane Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Jacob, nadrealisti; s druge (artističke) Bertrand, parnasovci, Saint-John Perse… (*ibid*.: 463).

[17] U članku "Poème en prose" (2001), preuzetom sa stranice Odsjeka za lingvistiku i komparativnu književnost Sveučilišta u Cassinu na: http://www.dllc.unicas.it/sibilio/corso/sandras.html (27. lipnja 2012).

[18] Genette, *Paratexts: Tresholds of Interpretation* (1997).

[19] Članak je preuzet s internetske stranice *Fabula – le recherche en littérature* (http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose). Dijelom je zbornika *Le Savoir des genres*, ur. Marielle Macé i Raphaël Baroni, 2007.

[20] Pojmovima autorske i čitateljske generičnosti (*génericité auctoriale et génericité lectoriale*) Jean-Marie Schaeffer služi se kako bi označio dvostruku temporalnost koja je uključena u stvaranje žanrovskih kategorija. Čitateljska je generičnost klasifikacijska i djeluje retrospektivno, dovodeći u odnos djela iz prošlosti na temelju sličnosti njihovih tekstualnih svojstava, pri čemu nije nužno da među njima postoji kakav kulturni ili povijesni kontinuitet. S druge strane, za autorsku je generičnost pojam tradicije na koju se neko djelo oslanja od konstitutivnog značenja; na autorskom nivou žanrovski pertinentna svojstva odnose se na intencionalne autorske postupke pri odabiru žanra, na imitaciju ili transformaciju nekih žanrovskih svojstava, dok sličnosti s drugim tekstovima koje premašuju taj intencionalni okvir nisu određujuće. Dakako, autorska generičnost pripadna nekom književnopovijesnom trenutku rezultat je naknadne recepcijske rekonstrukcije, koja joj prilazi sa specifičnim horizontom očekivanja i tipom interesa koji je nemoguće posve neutralizirati. Schaeffer, međutim, distinkciju smatra važnom jer odražava dvije razine funkcioniranja žanra: s jedne (čitateljske) strane klasifikacijsku, a s druge (autorske) transformacijsku, gdje se žanr pokazuje kao važan element prilikom književnoga stvaranja. (Schaeffer, 1989: 147-155).

[21] M. A. Caws piše: “Dio suvremene fascinacije pjesmom u prozi ima veze, smatram, s njezinim pretpostavljenim potencijalom za višestruke perspektive, izmjenjive, plutajuće granice i pomične konture.” Sukladno naslovu eseja “The Self-Defining Prose Poem: On Its Edge”, Caws tvrdi da se pjesma u prozi, u nedostatku čvrstog formalnog okvira, mora organizirati iznutra, nalazeći sama vlastiti “gravitacijski centar” (1983: 180, 181).

[22] Moglo bi se reći da je Sandrasov pristup odviše pragmatičan. Jean-Marie Schaeffer uputit će da žanrovski termini imaju bastardan status jer nisu samo invencija teoretičara, već i autora, urednika itd. (Schaeffer, 1989: 64, 65) Teorija žanra koja nastoji uzdrmati esencijalističko poimanje žanrovskih kategorija obično kritički podsjeća na to da žanrovi nisu puki teorijski konstrukti, već je njihov nastanak često uvjetovan književnom praksom. U Sandrasovom slučaju čini se da bi trebalo podsjetiti na suprotno – da žanrovske kategorije nisu samo svojina autora i publike, već imaju i književnoteorijsku opstojnost.

2. PJESMA U PROZI U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI

O hrvatskoj se pjesmi u prozi u znanstvenoj i kritičkoj literaturi pisalo razmjerno malo, ali ne bez pretenzija na sustavno razmatranje žanra te nastojanja da se predoči njegova povijest u hrvatskoj književnosti, za što su se pobrinule i tri dosad objavljene antologije.[1] Začetnikom žanra danas se smatra Niccolò Tommaseo, čije je prvo izdanje *Iskrica* (*Scintille*, 1841; na hrvatskom jeziku 1844) objavljeno godinu prije Bertrandova *Gašpara noćnika* – iako pojam pjesme u prozi u optjecaj dolazi tek s prijevodima Turgenjeva i Baudelairea nekoliko desetljeća poslije, Tommaseo je iskazima o vlastitom pisanju pokazao svijest o postupku poetizacije proze, pa su i njegovi tekstovi u tom smislu retrospektivno legitimno pridruženi žanru.[2] Svoj samosvjestan početak pjesma u prozi dobiva za dominacije realističke poetike u hrvatskoj književnosti 19. st., pa je drugi istaknuti autor Fran Mažuranić, čije se *Lišće* (1887) često svrstava i u žanr crtice zbog naglašene narativnosti. U genealogiji žanra kritika je također visoko vrednovala pjesme u prozi Tina Ujevića, koje, razasute po periodici, posthumno sabire i ukoričuje Zlatko Tomičić (*Mudre i lude djevice*, 1957). Indikativno je to što se *Antologija hrvatske pjesme u prozi* koju Tomičić supotpisuje s Tadijanovićem pojavljuje krajem 50-ih, neposredno prije nego što žanr postaje istaknutim predmetom interesa pjesničke generacije koja na scenu stupa krajem 50-ih i početkom 60-ih, a koja je obilježena djelovanjem časopisa *Razlog*. U ovome dijelu studije najprije ću ukratko iznijeti općenita razmatranja nekolicine hrvatskih znanstvenika i kritičara o žanru, a potom prokomentirati tekstove koji omogućuju razumijevanje mjesta i funkcije pjesme u prozi u poetikama 60-ih. To će ujedno biti i put nužan za razumijevanje pjesama u prozi Danijela Dragojevića, naročito prvih triju knjiga, među kojima se ističe prvijenac *Kornjača i drugi predjeli* (1961), koji se smatra jednim od vrhunaca žanra koji Dragojević prakticira do danas i koji je u njegovu pisanju doživio značajne preobrazbe.

2.1. Pjesma u prozi u književnoj kritici i znanosti o književnosti

Premda su kritički tekstovi Tonka Maroevića i Zvonimira Mrkonjića nastali kao rezultat izravne refleksije na aktualnu pjesničku praksu 60-ih, koje su ti autori i sami bili dio, pa su problem pjesme u prozi sagledavali unutar toga obzora, oni su dali i nekoliko zapažanja općenitije naravi. Budući da ih smatram važnima za kontekst, čini mi se primjerenim početi upravo od njih.

Tekst Tonka Maroevića “Za pjesmu u prozi” (1967)[3] već samim naslovom implicira programatski karakter, koji je opravdan i povodom – nastaje kao odgovor na članak Zvonimira Goloba koji nepovoljno ocjenjuje pjesmu u prozi kao mogućnost pjesničkog izričaja. Maroević stoga ističe njezine potencijalne prednosti u odnosu na stih, a vizura kritičara kao da se u njegovim rečenicama poklapa s onom pjesnika:

> Proza dopušta poeziji veću otvorenost. Bez hijerarhije, bez mehaničke kičme, pa i bez naglašenoga strukturiranja većih i manjih jedinica, riječi se susreću u mnogo slobodnijim kombinacijama, i više organički i više aleatorički nego li im to dopušta mreža stihova. Sve disparatnosti lakše bivaju asimilirane, oštrine protustavova – budući da nisu eksplicitni – dobijaju međuznačenje. (2010: 43)

Maroevićev stav temelji se na opoziciji između poezije u stihu i pjesme u prozi. U metaforičkoj sintagmi “mehanička kičma” prepoznatljiva je poetska aluzija na vertikalnu organizaciju pjesničkog teksta u (vezanom?) stihu, a “hijerarhija” i postupci “naglašenijeg strukturiranja” impliciraju odnose ekvivalencije između stihova i strofa, kao i već spomenutu položajnu vrijednost riječi koja je izravan učinak vertikalno ustrojenog govora (vidi: Užarević, 1991: 41-49). Nasuprot tome, pjesma u prozi aktivira pomake na horizontalnoj, sintagmatskoj razini teksta, gdje izostanak isticanja položajne vrijednosti riječi rezultira “slobodnijim kombinacijama” na semantičkoj razini. Otvorenost pritom implicira još jednu dimenziju žanra, donekle udaljenu od slobodne semantičke kombinatorike, a to je blizina diskurzivnog govora: “Proza dozvoljava poeziji veću diskurzivnost. Ne kolokvijalni ton nego jasnoću i prirodnost izlaganja”, pri čemu Maroević referira na poeziju Francisa Pongea, više referencijalnu (okrenutu “od riječi prema samim stvarima”) nego zaokupljenu “tvarnošću poezije”, te time ukazuje na različite diskurzivne mogućnosti pjesme u prozi (2010: 43). U kratkim crtama Maroević će se osvrnuti i na početke žanra, prepoznajući u pjesmama u prozi Bertranda i Baudelairea naglašenu narativnost, dok Rimbauda proglašava pretečom moderne pjesme u prozi s obzirom na to da njegova poezija u *Sezoni u paklu* i *Iluminacijama* “pokazuje najveću raznolikost pokreta” (*ibid.).*

U osvrtu na pjesmu u prozi, objavljenom istodobno kao samostalan članak u periodici[4] i kao integralan dio studije *Suvremeno hrvatsko pjesništvo* (1971), Zvonimir Mrkonjić pojavu toga žanra u modernom pjesništvu, slijedeći uvide Gérarda Genettea, dovodi u vezu s

postupnim slabljenjem auditivne i jačanjem vizualne dimenzije recepcije književnosti: “Slabljenje opažanja glasovne strukturiranosti u korist grafičke s jedne je strane otkrilo pjesništvu viđeni prostor stranice, dok ga je, s druge, uputilo u istraživanje onih bitnih, na semantičkoj razini smještenih svojstava pjesničkog jezika, čak s onu stranu glasovnih i tiskovnih kakvoća” (1971a: 135). Poput Maroevića i Mrkonjić u slobodi od formalnih ograničenja, u formalnoj neodređenosti pjesme u prozi (koja je “međuoblik koji ne obvezuje, ili čak dopušta nemarnu gestu nabačaja, bezoblične improvizacije” [*ibid*.]) vidi dobitak na semantičkoj razini, gdje se vanjske granice nadomještaju onima koje su posljedica pjesničke imaginacije, odnosno osobitog idiolekta. Otuda Mrkonjić pjesmu u prozi prepoznaje kao učinak procesualnog pristupa pisanju, što određuje i njezin ritam, koji opisuje kao “ritam u nastanku” ili, prema Bachelardu, “ritam u mislima” (*ibid*.: 136).[5]

Otvorenost, procesualnost i neodređenost forme rezultiraju povećanom konkretnošću izraza, čija se vrijednost i ovdje, kao i kod Maroevića, pojačava kontrastivnim zazivanjem stiha: “Prozni pjesnik ima u datom stjecaju više mogućnosti da bude konkretan – prenesenošću i prijelaznošću pisanja – i da konkretizira maštovno no što bi mu to omogućila složena formalizacija vezane forme ili slobodom sputana neomeđenost slobodnog stiha” (*ibid*.). Drugim dijelom iskaza Mrkonjić je nešto detaljniji od Maroevića, koji stihovni govor obilježava metaforičkom sintagmom “mehaničke kičme”, ali suprotstavljajući pjesmu u prozi slobodnom stihu nejasnim kvalifikacijama, Mrkonjić upada u proturječje kada potonji želi prikazati načelno restriktivnijim nego što on to jest. Uzme li se u obzir književnopovijesni kontekst, slobodni stih je zajedno s pjesmom u prozi pojava konkurentna vezanom stihu, pa svi kritičari koji nastoje slobodni stih pokazati restriktivnijim od pjesme u prozi u dobroj mjeri ponavljaju argumente (fleksibilnost, inovacija, individualnost) kojima su se sami zagovaratelji slobodnoga stiha koristili kako bi ukazali na manjkavosti vezanoga govora.[6] Ukratko, sloboda i otvorenost pjesme u prozi lako je dokaziva nasuprot vezanome stihu, ali u odnosu spram slobodnog znatno ju je teže, a katkad i nemoguće dokazati, pa argumentacija ostaje na razini intuicije ili se pak može razviti iz osjećaja zasićenosti karakteristikama stihovnog govora koji prevladava u nekom periodu i posljedica je dominacije određene poetike. Smatram da se baš to dogodilo u hrvatskom kontekstu 1960-ih, čemu ću se vratiti poslije.

Sanja Čerlek i Hrvoje Pejaković, s veće vremenske distance nego Maroević i Mrkonjić u odnosu na pjesničku praksu 60-ih, problemu pjesme u prozi pristupaju nešto sustavnije, posebice s obzirom na povijesnu dimenziju žanra. Približava ih pritom ukazivanje na diskurzivne mogućnosti vrste i skepsa prema jednoznačnim formalnim određenjima.

Propitujući književnoteorijske uvjete za definiciju žanra, poput odnosa između poezije i proze, stiha i proze te odnosa lirike i epike kao rodovskih kategorija, Sanja Čerlek u članku "Poetika pjesme u prozi i suvremeno hrvatsko pjesništvo" ukazuje na spoznajni relativizam kada je u pitanju hibridan žanr poput toga, koji "predstavlja jedan od onih problema koji eliminiraju književnosti neprimjerenu svijest o potrebi fiksiranja i propisivanja nadređenih normi, upućujući nas neposredno tekstu i vječnoj novosti njegova strukturiranja" (1988: 102). Slijedeći razmatranja Milivoja Solara o razlikama između poezije i proze, koje bi se dale svesti na prevlast poetske funkcije jezika u prvoj i dominaciju referencijalne u drugoj (za koju je bitan i kriterij fikcionalnosti), Čerlek opisuje dva stožerna modela oko kojih se rasprostire polje diskurzivnih mogućnosti pjesme u prozi. S jedne strane su tekstovi "koji iskazuju bitne odlike proze" (*ibid*.: 109), odnosno posjeduju karakteristike pripovjednog diskursa, pri čemu je njihovo poetsko određenje varijabilno, ovisno o interpretaciji (Čerlek će reći – o teorijskom sustavu iz kojega se određenje vrši). U tome području pojedini se tekstovi definiraju ujedno i kao pjesama u prozi i kao crtica – što je naročito znakovito za hrvatsku književnost u doba dominacije realizma i u razdoblju moderne, kada je oblik crtice bio aktualan. Upućujući na taj problem, Čerlek, sukladno vlastitom opisu žanra, ostavlja otvorenu mogućnost dvostruke žanrovske pripadnosti takvih tekstova. Drugi diskurzivni model uključuje tekstove s "bitnim svojstvima poezije, koji se od uobičajenih predodžbi o 'pjesmi' distanciraju napuštanjem metričkih zakonitosti stiha i poprimanjem grafičkog oblika proze" (*ibid*.: 110). Za taj je model pjesme u prozi važna blizina slobodnog stiha, s obzirom na to da "oba oblika predstavljaju distanciranje od metrički precizno zadanih formi pjesničke tradicije i pokušaj pronalaženja novih mogućnosti organizacije jezičnih elemenata" (*ibid*.). Stoga se slobodni stih kao grafička markacija i crtica kao signal prelaska u "'običnu' prozu" pokazuju kao "elastične granice" pjesme u prozi (*ibid*.: 111). Čerlek svoje modele naziva "poetskim" i "proznim", odnosno "proznim pjesništvom" i "pjesničkom prozom" (*ibid*.), a oni joj služe i za poetičku razdiobu hrvatske pjesme u prozi. Naime, autori pjesme u prozi nakon Drugog svjetskog rata raskidaju s dotad dominantnim proznim, odnosno "mažuranićevskim" modelom žanra i prakticiraju njegovu poetsku varijantu, što je osobito naglašeno u 60-ima, kada razlogovska generacija označava "trenutak potpune afirmacije pjesme u prozi" (*ibid*.: 124, 125).

Hrvoje Pejaković u predgovoru antologiji *Naša ljubavnica tlapnja* ustvrdio je kako svaka definicija pjesme u prozi nužno sadržava interpretacijski, kao i književnopovijesni aspekt te da je zadržavanje isključivo na formalnoj razini nedovoljno. Razmatrajući ukratko početke žanra u Francuskoj, Pejaković ističe dvojstvo pjesme u prozi "između obuzetosti tvarnošću riječi i interesa za pretapanje poetskog iskaza s narativnim i esejističkim" (1992: 8), što je

blisko podjeli Sanje Čerlek na prozni i poetski model. Valja reći kako obje te podjele korespondiraju s onom Tzvetana Todorova koji pjesmu u prozi čita na razmeđu reprezentacijskog i prezentacijskog diskursa (pri čemu mu kao primjer prvoga služi Baudelaire, a kao primjer drugoga Rimbaud), upozoravajući na opasnost od identifikacije poetskoga s potonjim, što djeluje naročito restriktivno kada je posrijedi hibridan žanr poput ovoga. I Pejaković poseže za sličnom razdiobom, s tim što jasno koncipiran poetski model uočava već kod Bertranda, kod kojega "prava novost jest u formalnoj strogosti, u pjesnikovom interesu za fakturu teksta, za riječ kao takvu" (*ibid*.: 7). No vrhunac usmjerenja na imaginativne potencijale jezika Pejaković nalazi u Rimbaudovim *Iluminacijama*, gdje poetska mašta "nije više podređena smisaonom poretku 'vanjskog' svijeta, već ocrtava prostor koji svoju jedinu realnost ima u samom činu pisanja" (*ibid*.: 9). Za razliku od njih, drugačije mogućnosti pjesme u prozi otvara Baudelaire, čiji će *Spleen Pariza* opuštenijim i opširnijim govorom "postati prethodnicom svih onih budućih korištenja tim oblikom koja ispituju prijelazno područje između poetskog i drugih tipova diskursa" (*ibid*.: 8). Izlažući dvojstvo pjesme u prozi, Pejaković napominje kako je riječ o dvjema krajnjim mogućnostima koje će se uvijek iznova aktualizirati u povijesti žanra, a ne o dvama posve različitim oblicima – za njega je pjesma u prozi ponajprije oblik koji živi od "svakovrsnog ispitivanja granica" (*ibid*.: 9). U tom ispitivanju granica Pejaković prepoznaje i funkciju pjesme u prozi s obzirom na stih: pjesma u prozi kao marginalan oblik postaje atraktivan pjesničkoj praksi kada ona traži mogućnosti koje joj pjesnički standard vezan uz stih u određenom razdoblju ne dopušta. Tu tezu Pejaković potvrđuje i na hrvatskoj pjesmi u prozi 60-ih, a u njoj se prepoznaju odjeci teza Tonka Maroevića i Zvonimira Mrkonjića, koji su žanr vidjeli kao oporbu dominantnom stihovnom govoru prethodne generacije. Na koncu, valja upozoriti i na to da Čerlek pjesmu u prozi poima kao vrstu, dok će Pejaković isticati kako je riječ o obliku – premda je iz njegova izlaganja razvidno da je tretira književnopovijesno, dakle i kao samosvojan žanr.

Korak unatrag spram takvih razmatranja koja ističu fleksibilne i fluidne granice žanra čini Tea Benčić u studiji *Pjesma u prozi – poetika i primjeri* (1997), jedinoj knjizi u nas koja je u cijelosti posvećena toj problematici. Regresivna tendencija prema pokušaju formalizacije žanra tim je istaknutija što dolazi nakon tekstova koji su pokazali nužan metodološki oprez kada je o definicijama pjesme u prozi riječ. Takav oprez kod Benčić izostaje, što rezultira nedosljednostima i upitnim zaključcima. Većina prijepornih teza proistječe iz metafizičkog poimanja žanra: pjesma u prozi za Teu Benčić je "viđenje svijeta i duhovno iskustvo, više nego tehnika i oblik, nepredviđena jednoj formi ili jednom određenom rodu" (1997: 5). Odbijanje žanrovske, odnosno rodovske pripadnosti kod Benčić je stoga dijametralno

suprotno od odbijanja kako su ga formulirali američki teoretičari Monroe i Murphy, koji su nastojali pjesmu u prozi izmaknuti utvrđenim lirskim kategorijama i uroniti je u društveno polje. Ono je kod Benčić vođeno idejom o pjesmi u prozi kao čistoj poeziji koju je moguće definirati prvenstveno kao "unutrašnju formu", do koje se dolazi tek ako se pjesmu u prozi shvati kao oblik *sui generis*. Gotov oblik pjesme u prozi dan je već kod Bertranda, koji je otkrio njezina načela, on je mjesto s kojeg se "može vidjeti razvoj čitava organizma, složenih pravila i zakona koji upravljaju organizacijom cjeline" (*ibid*.: 21, 22).

Imunost za problem književnopovijesnih mijena Benčić vodi izrazito statičnom, transcendentnom poimanju žanra, što je dodatno osnaženo i slijeđenjem teza Suzanne Bernard koje se u nalaze na ključnim mjestima knjige Tee Benčić. I ona će, baš kao i Bernard, kratkoću, zbijenost i proizvoljnost,[7] koju tumači i kao neposrednost, postaviti kao kriterije koje svaki tekst koji se hoće zvati pjesmom u prozi obvezno mora zadovoljiti. Ti su kriteriji, kako je to istaknuo Sandras, utemeljeni na "sudu ukusa", subjektivnom i proizvoljnom, što je kod Benčić razvidno u pozivanju na ljepotu i iskrenost kao mjerila estetike žanra. Logična je posljedica takvog rezoniranja i naglašen ekskluzivizam kada je riječ o imenovanju konkretnih tekstova pjesmama u prozi. To je eksplicirano i na načelnoj razini, kada Benčić kritizira Čerlek i Pejakovića zbog njihova stava o otvorenosti pjesme u prozi različitim diskurzivnim mogućnostima – umjesto otvorenosti, postulira Benčić, potrebna je "stroga definicija, jer će se tek tada shvatiti, a ne mimoići njen duh, što se upravo dogodilo našim antologijama" (*ibid*.: 129). Stoga je glavna karakteristika pjesme u prozi formalna čistoća, "zatvorenost u jedan i jedinstven, a svakako individualiziran način pisanja koji je oprečan jedino unutar sebe sama" (*ibid*.). Udaljavanje od izvorno zacrtanog oblika kod Benčić rezultira neodrživim sankcijama – budući da se Baudelaire *Spleenom Pariza* udaljio od Bertranda, a Mažuranić od Tommasea, opasno se približivši tzv. običnoj prozi, njihovo je mjesto u antologijama pjesme u prozi "ne samo prenaglašeno, već i upitno" (*ibid*.). Svojevrsna idolatrija i heroizacija pjesme u prozi, koja je prema Benčić "najteža gradnja u genološkoj književnoj povijesti" (*ibid*.: 20), udružena s naglašeno impresionističkim diskursom, koji poetizacijom teži kompenzirati odsutnost racionalno elaboriranih distinkcija, čine studiju metodološki manjkavom i anakronom, uzme li se u obzir trenutak u kojem je objavljena.

Naposljetku valja prokomentirati i teze Branimira Donata i Cvjetka Milanje – iako njihovi tekstovi tematiziraju ponajprije hrvatsku pjesmu u prozi 60-ih, pri čemu je Milanjin usmjeren na poetiku Tonka Maroevića, oba teže i općenitim zaključcima formalne naravi, iznoseći pritom dvojbenu tezu – da je pjesma u prozi tek naročit oblik organiziranja

stihovnoga govora. Branimir Donat je tako u tekstu "Signativnost antologija i pojava pjesme u prozi u suvremenom hrvatskom pjesništvu" kao dvije ključne značajke žanra istaknuo karakterističan raspored stihova ("stihovi [su] grafički tako raspoređeni da predstavljaju monolitni blok" [1988: 26]) te "ritmičku jednoobraznost", odnosno odsutnost ritma (premda si poslije proturječi ističući kako pjesme u prozi suvremenih pjesnika povezuje specifičan ritam, kao "odjek ritmova uzvišene biblijske fraze" [*ibid*.: 28]). Cvjetko Milanja u tekstu "Dvostrukost stajališta (o poeziji Tonka Maroevića)" prigovorio je Donatovim tvrdnjama, među ostalim i tezi o odsutnosti ritma u pjesmi u prozi, imputirajući Donatu da prisutnost ritma rezervira isključivo za vezani stih, odnosno da ritmička jednoobraznost "proizlazi iz oslanjanja i čitanja ritmičnosti samo u poeziji stroge i pravilne formalne organizacije kojoj je mjerna jedinica metar, a ne stih" (1991: 161). Da bi ukazao na to da i pjesma u prozi posjeduje specifičan ritam, Milanja uvodi pojam "paragrafnoga stiha", premda se u pasusu u kojem ga obrazlaže element ritma više ne spominje:

> U pjesmi u prozi, dakako, riječ je o drukčijem stihu, o *paragrafnomu stihu*, koji može uključiti i nekoliko rečenica, fraza, i ima kao i narativni paragraf, jednu smislenu cjelinu, pa mu je ta smislena cjelina i mjerna jedinica, ali je za razliku od narativna paragrafa (proznoga – pripada, dakle, rodu proze!), koji obično karakterizira jedan od modusa pripovijedanja, više 'poezijski', što će reći retorički strukturiran. (*ibid*.)

Milanja tako čini istu grešku kao i Donat – priznajući mogućnost postojanja stiha i u prozi, obojica poništavaju jasne kriterije po kojima bi se proza i stih uopće mogli razlikovati. Monolitni blok ili paragraf elementi su proznoga govora čiji je temeljni kriterij pisanje *in continuo*, dok je, nasuprot tome, minimalno granično obilježje stiha grafički izgled, odnosno prelamanje prije kraja stranice, iz čega je jasno da je formalni kompromis poput "paragrafnog stiha" proturječan, terminološki neodrživ, štoviše, da potiče zbrku. U citiranom ulomku Milanjina teksta prijeporan je i pokušaj diferenciranja poezije i proze: implicira se da je pripadnost proznoga paragrafa prozi određena "modusom pripovijedanja", dok je "poezijski" paragraf, odnosno paragrafni stih "retorički strukturiran", dakle ima veći stupanj unutrašnje uređenosti, što Milanja, čini se, izravno vezuje uz stihovni govor. Time se pjesmi u prozi uskraćuje mogućnost posjedovanja narativnih elemenata, kao i mogućnost izostanka neke vidljive unutrašnje organizacije govora. S druge strane, identifikacijom

pripovijedanja i proze zanemaruje se naracija u stihovima kao legitimna mogućnost kombinacije načina i oblika.

Usporede li se Donatovi i Milanjini iskazi s Maroevićevim i Mrkonjićevim o odnosu stiha i pjesme u prozi, vidljivo je da impliciraju oprečno shvaćanje: dok Maroević i Mrkonjić u pjesmi u prozi vide šansu za proširivanje poetskog govora izvan okvira stiha, Milanja i Donat stih poimaju kao esencijalni uvjet poetskog govora, pa ga nalaze čak i u pjesmi u prozi. Iako bi se pjesmu u prozi moglo pojmiti i kao prijelaznu formu, koja potencijalno ujedinjuje elemente stihovnog i proznog govora, također se može ustvrditi da je to prožimanje moguće upravo zahvaljujući postojanju granice između stiha i proze. Na potonjem inzistira češki znanstvenik Josef Hrabák, upozoravajući kako na formalnoj razini prijelaznih oblika ne može biti. Dok u književnopovijesnom smislu, u određenim periodima, može doći do interferencije oblika, pa se stih može prozaizirati, tj. izgubiti neka od tradicionalnih obilježja uređenosti poput ritma i rime, a proza može u sebe preuzeti neke elemente tradicionalno vezane za stihovni govor, ta međusobna komunikacija prema Hrabáku ne samo da ne poništava granice između stiha i proze već je moguća baš zahvaljujući njima. Drugim riječima, "što u versificiranoj formi ima manje elemenata koji razlikuju stih od proze, to jasnije treba označiti da se radi o stihu, a ne o prozi", pri čemu je grafička razina minimalan, ali dovoljan kriterij razlike (1961: 245).[8]

2.2. Pjesma u prozi 1960-ih

Da bi se razumjelo mjesto pjesme u prozi u hrvatskom pjesništvu 60-ih, kao i važna uloga koju je u tom kontekstu imao prvijenac Danijela Dragojevića *Kornjača i drugi predjeli*, nužno je ukratko dati književnopovijesne koordinate tadašnje pjesničke situacije.

Pjesništvo razlogovaca – generacije koja stupa na pjesničku scenu početkom 60-ih, okupljene oko časopisa *Razlog* – u književnoj kritici i znanosti o književnosti obično se naziva filozofskim ili pojmovnim, s obzirom na tada velik utjecaj filozofije egzistencije, ponajprije njezine njemačke varijante u znaku mišljenja Martina Heideggera, čija razmatranja o pjesništvu, jeziku i "dobu slike svijeta"[9] uvelike određuju tadašnji pjesnički, ali i kritičarski senzibilitet. Pojmovnost pjesništva razlogovske generacije precizno je odredio Ante Stamać u eseju "Pretvorba slikovnog u pojmovno pjesništvo"; novost na planu pjesničkog izraza mlađeg naraštaja Stamać sagledava na pozadini pjesništva generacije 50-ih, odnosno krugovaša, koje naziva slikovnim. Pjesništvo je krugovaša pjesničkim slikama kao temeljnom

odrednicom lirske strukture izravno usmjereno na “izvanjezičnu zbilju”, dok je u pjesništvu razlogovaca izraz zasnovan na prepoznatljivom pojmovnom supstratu.

> Pitanje je to o postepenu nestajanju pa iščeznuću prirodnih, pojedinačnih, kontingentnih, jednosmjernih slika, te o sukladnu rastu slika racionalno posredovanih, slika u biti tek naznačenih, slika koje se upravo s takve naznačenosti totaliziraju pa se gube u procesu dekompozicije predmetnoga, u procesu apstrakcije, ako se hoće. (1977: 132)

“Dekompozicija predmetnoga”, odnosno dovođenje u pitanje referencijalne funkcije jezika za volju “bezobličja” izraza karakteristika je zbog koje je kritika i tada i poslije to pjesništvo nazivala hermetičnim, a prigovarala mu je i zbog službeničkog položaja spram filozofije, tj. tendencije da “misli u stihovima” (kako je to formulirao i sam Stamać[10]). I dok je planom izraza razlogovsko pjesništvo zaokrenulo u novome smjeru, na sadržajnom planu ono obnavlja i radikalizira teme i motive začete u 50-ima, ponajprije u pjesništvu Slavka Mihalića kao paradigmatskog pjesnika “iskustva egzistencije”. Pjesništvo istaknutih krugovaša Mihalića i Slavičeka, kako je ustvrdio Stamać, “egzistencijalnu zebnju kao temu” ostavlja u nasljeđe mlađoj generaciji, koja je obrađuje apstraktnije, pojmovno izravnije, bez objektivnih korelativa čestih u krugovaša (1988: 84).

Upravo je lakoća filozofske formulacije negativnoga iskustva ono što Zvonimir Mrkonjić u svojoj utjecajnoj studiji *Suvremeno hrvatsko pjesništvo* zamjera nasljedovateljima pjesništva egzistencije u 60-ima, pjesnicima kao što su Stamać, Falout, Ganza i drugi, koji nisu poput Mihalića tu negativnost učinili poprištem napetosti između pjesničkog jezika i egzistencije. Mrkonjić svojom poetičkom trodiobom poslijeratnog pjesništva izbjegava poklapanje generacijske smjene i poetičkog modela, pa njegove kategorije (iskustvo prostora, egzistencije i jezika) omogućuju uključivanje pjesničkih imena koja se ne bi mogla obuhvatiti naraštajnim okvirima (Ivšić, Stošić, Pavlović, ali i Dragojević i Marović). Za razmatranje pjesme u prozi, kojoj Mrkonjić dodjeljuje središnje mjesto u trećem poglavlju knjige, važno je njegovo formuliranje promjene koja se zbiva početkom sedme dekade. Za njega je pjesma u prozi mjesto na kojem je vidljivo iščeznuće dominantnih karakteristika pjesništva egzistencijalnog iskustva i djelotvornost novih premisa pisanja koje Mrkonjić s (post)strukturalističkih pozicija objedinjuje pojmom iskustva jezika. Dok je iskustvo

egzistencije na razini iskazivanja obilježeno govorom, odnosno posredovano glasom lirskoga subjekta, u iskustvu jezika ti su elementi odmijenjeni pisanjem kao tvorbenim činom pjesničke strukture. Drugim riječima, jezik kao reprezentacija egzistencije ili svijeta odmijenjen je sviješću o jeziku kao tvorbenom mediju, na djelu je isticanje njegove predmetnosti, tvarnosti, specifične teksture. "Osamostaljenjem od pjesničkog subjekta kao ishodišta svojstvene mu centripetalne ideologije" (1971a: 132) pjesma u prozi na najbolji način prema Mrkonjiću uprizoruje tu mijenu:

> Oslobođen od subjektova svetokruga, tekst u strogom smislu prestaje biti ishod (njegova) "pjevanja", tj. "pjesme", bilo kao glazbena i ritamska uređenost govora ili katarktičko projašnjenje tjelesnosti, da bi poprimio žanrovski "nereprezentativan", neugledan i naizgled amorfan oblik pjesme u prozi. (*ibid*.)

Za Mrkonjića je, dakle, pjesma u prozi mjesto gdje teorijski povlašten pojam pisanja stječe vlastiti žanrovski ekvivalent. Važno je pritom uočiti distinkcije u prethodnom citatu – "amorfnost" pjesme u prozi suprotstavljena je višestruko determiniranom pjesničkom iskazivanju, onome u kojem instanca lirskoga subjekta kao žarište pjesničkoga teksta korespondira s "glazbenom i ritamskom" uređenošću govora, koja se obično povezuje sa stihom.

Nešto poslije Hrvoje Pejaković će, na Mrkonjićevu tragu, ustvrditi da je u pjesništvu 50-ih, osobito u pjesnika iskustva egzistencije, slobodni stih "determiniran prvenstveno govornim ritmom" i glasom lirskoga subjekta koji se, "nadređen jeziku, njime služi kao sredstvom svjedočenja o vlastitoj egzistencijalnoj situaciji te u svom glasu biva neposredno i neupitno oprisutnjen" (1992: 14, 15). Pjesma u prozi prema Pejakoviću se početkom 60-ih pojavljuje kao oblik koji je podvrgnuo kritici "koncept neposredno izvjesnog subjekta" te kontinuitetom pisanja dokinuo ritam utemeljen na svakodnevnom govoru, a formalno osnažen granicom stiha koja odgovara govornoj pauzi (*ibid*.). Pejaković stoga u pjesmi u prozi prepoznaje jednu od mogućnosti za širenje prostora poetskog jezika u trenutku kada je njegova identifikacija sa svakodnevnim govorom prijetila ukidanju njegove specifičnosti. Ili, drugačije rečeno: u trenutku kada je slobodni stih postao odviše prozaičan, proza je preuzela funkciju da, izmjestivši lirsko iz njegovih tradicionalnih formalnih okvira, sačuva njegovu supstancijalnost.

Potrebno je pritom istaknuti kako identificiranje slobodnoga stiha i svakodnevnog govora u poetikama krugovaša nije tek naknadna kritičarska konstrukcija, jer su je zasnovali sami krugovaši. Tako su primjerice Antun Šoljan i Ivan Slamnig u svojim esejima[11] inzistirali na važnosti povezivanja suvremenog pjesništva sa živim supstratom kolokvijalnoga govora, koji već ima potencijal poetskoga, a ta bi veza omogućila i izravniji kontakt s čitateljem, do čega je krugovašima bilo osobito stalo. Slobodni stih pjesnika svoje generacije, ponajprije Slavka Mihalića, Slamnig će poslije nazvati besjedovnim (ili verbalnim),[12] stoga što mu je ritam zasnovan na pravilnoj izmjeni fonetskih riječi (akcenatskih cjelina sastavljenih od naglašenih riječi te slabih riječi i slogova), čime se omogućuje "prirodan tok jezičnog materijala" (1981: 95, 140). Pitanje o primjenjivosti kategorije besjedovnog stiha u današnjoj je stihologiji otvoreno, a skepsu prema njegovoj operativnosti izrazio je Zoran Kravar, dovodeći u pitanje Slamnigovo uvjerenje "da u slobodnom stihu granice retka valja određivati po sintaktičkim, a ne po grafičkim kriterijima" (2003b: 138).[13] No uvjerenje slično Slamnigovu u svojim opisima poetika krugovaša podržava i Pejaković, ustvrđujući da granica stiha odgovara pauzi u govoru, a može se reći kako je tendencija da se sintaktički kriterij postavi kao distinktivan u slobodnom stihu krugovaša i omogućila sagledavanje pjesme u prozi 60-ih kao kritike takvog tipa organizacije pjesničkog teksta, što je u Mrkonjića formulirano kao opreka između govora i pisanja. Dakako, takvo pozicioniranje pjesme u prozi spram pjesme pisane slobodnim stihom ne treba univerzalizirati – riječ je tek o nastojanju hrvatskih kritičara da se uspostave poetičke razlike između dviju književnih generacija, a svaka tendencija ka poopćavanju književnopovijesno partikularne situacije metodološki je upitna.

Pjesma u prozi početkom 60-ih u opusima Dragojevića, Maroevića, Zidića i samog Mrkonjića tako stoji u znaku redukcije: lirski subjekt i njegov govor, a s govorom i suvremeni svijet kao njegov indeks u određenom su smislu stavljeni u zagrade. Pojmovi redukcije i stavljanja u zagrade asociraju fenomenologiju, drugi filozofski pravac koji je 60-ih utjecao na tumačenje, a posredno i na pisanje poezije, dok je u kritici redovito povezivan upravo s pjesmom u prozi. O vezi između metodološki strogog i kompleksnog sustava jedne filozofske discipline i pjesničke prakse u Hrvatskoj 60-ih najrazgovjetnije je pisao Zoran Kravar u tekstu "Pjesme i poetike Zvonimira Mrkonjića", gdje sagledava načine na koje se metoda fenomenološke redukcije "preoblikuje u estetički program" i nalazi odjeka unutar pjesničkog diskursa (1986: 512). Jedna od osnovnih procedura fenomenološke redukcije, tzv. načelo "isključenja svijeta", vodi neutralizaciji prirodnoga stava, odnosno "naivno-izravnoga" iskustva u obzoru kojega se doživljava svakodnevni svijet, s ciljem dospijevanja do akata čiste, reducirane svijesti. I svijest i svijet, napominje Kravar, tom redukcijom stječu status esencija, a ne realija – u pjesničkom je tekstu to razvidno na motivskoj razini, tako što je spoznajna svijest

svedena na “akte i organe receptiviteta” (oko, vid, pogled), a njezin predmet na “korelat spoznajne radnje” (“stroga slika”, “čas neprimjerne jasnosti”) (*ibid*.). Iako navodi primjere iz Mrkonjićeve poezije, lako ih je naći i u tekstovima primjerice Tonka Maroevića[14] ili Danijela Dragojevića[15]. Navedeno “isključenje svijeta” podrazumijeva i “isključenje čovjeka” kao društvenog bića, odnosno psihološke i biografske subjektivnosti, što korespondira s modernističkom težnjom za emancipacijom lirskog iskaza od svoga subjekta (*ibid*.: 513). Kravar zatim povlači i književnopovijesne paralele, povezujući fenomenološke procedure s poetičkim tendencijama fenomenološki orijentiranog pjesništva:

> S nešto opreza moglo bi se reći da je Mrkonjiću i našim lirskim fenomenolozima ideja fenomenološke redukcije bila otprilike ono što je ekspresionistima bila filozofija života, a nadrealistima Freudova dubinska psihologija: s jedne strane, racionalizacija vjere u iznimni spoznajni kapacitet pjesništva, a s druge strane, izlika za antimimetičke i, ujedno, antitradicionalističke ispade. (*ibid*.)

S obzirom na to da su “naši lirski fenomenolozi” u većoj ili manjoj mjeri prakticirali pjesmu u prozi, analogija između toga žanra i fenomenologije nije slučajna. I Kravarovo isticanje primjera iz povijesne avangarde važno je u ovome kontekstu jer se hrvatska pjesma u prozi dovezuje na francuske primjere žanra koji se obično povezuju s nasljeđem nadrealizma; riječ je o već spominjanim autorima poput Michauxa, Chara i Pongea. Mrkonjić je u svojoj studiji izravno povezao nadrealizam i fenomenologiju, aludirajući na automatsko pisanje određenjem pjesničke prakse kao “gledanja s pomoću slika stvorenih ‘na licu mjesta’, napisanih bez predznanja, kao stanovita energija gledanja projicirana u automatsku budućnost teksta” (1971a: 150, 151), što odgovara onome što Kravar naziva “antimimetičkim” i “antitradicionalističkim ispadima”.[16]

Tonko Maroević i Zvonimir Mrkonjić te “ispade” izravno dovode u vezu sa žanrom. Tako Maroević u već spomenutom tekstu ustvrđuje kako je pjesma u prozi Dragojevića, Horvatića, Mrkonjića, Zidića i Petraka “znak relativiziranoga povjerenja u semantičku funkciju riječi, nastojanje da se izbjegne retoričnost i pokušaj da se fiksiraju iskustva koja su istodobno i stvarnija i transcendentalnija od konvencionalnih pobuda” (2010: 43, 44). Mrkonjić pak nemimetičnost pjesme u prozi dovodi u vezu s isticanjem onoga što naziva tvarnošću,

predmetnošću jezika i što povezuje s pisanjem kao aktualizacijom označiteljske razine teksta. No relativizirano povjerenje u semantiku riječi nema za posljedicu posvemašnje odbacivanje semantike, kao što će se događati u poetikama 70-ih, koje u svojim radikalnijim odvjecima nastoje apsolutizirati sferu označitelja. Naprotiv, riječ je o razgradnji konvencionalnih semantičkih veza i zatamnjenju smisla pjesničkih tekstova, čija je transparentnost tek mjestimična, fragmentarno distribuirana.

Stoga i Mrkonjić pri interpretaciji pjesničkih tekstova nastoji utvrditi semantičke konstante, koje se daju prikazati Kravarovom distinkcijom između svijesti i svijeta shvaćenih fenomenološki: s jedne su strane motivi pogleda i vida kao metonimije subjektivnosti, ujedno i nositelji akta pjesničke imaginacije, a s druge strane motivika (mediteranskog) krajolika kao korelata čina gledanja, ili kako je Mrkonjić napisao, izvorišta "maštovnog projekta" i odredišta "redukcije povijesnih i zavičajnih predodžaba" (1971a: 155). Posredujući element između tih instanci za Mrkonjića je, naravno, pisanje, jer je viđeni krajolik nužno i "napisan" (1971b: 167) – s obzirom na Mrkonjićev spoj fenomenološkog i (post)strukturalističkog pojmovnika, moglo bi se reći da u pjesmi u prozi lirski subjekt kao subjekt govora odmjenjuje instanca pogleda koja je agens pisanja, pri čemu bi udio pisanja podrazumijevao značenjski disperziranu strukturu, a pogled bi funkcionirao kao sinegdoha za razgranato motivsko polje oko kojega se oblikuje pjesnički svijet.

U tekstovima Danijela Dragojevića kritika je kao središnji problem prepoznala upravo odnos između pogleda, kozmičkog krajolika, imaginacije i pisanja. U interpretacijama njegovih ranijih knjiga redovito su iskrsavale reference na fenomenologiju i predsokratovce, a pjesnikovu se poetiku i nastavilo smatrati "poetikom oka". Da fenomenološki profiliran svjetotvorni potencijal ranog Dragojevićeva pjesništva izravno korespondira s oblikom pjesme u prozi, ustvrdio je Pejaković – najsitniji pomaci u građi svijeta "što ih je u stanju uočiti samo vrlo sabran i samozatajan promatrač (…) tekstualno se bolje mogu realizirati u mediju kontinuiranog iskaza nego u 'vertikalnoj' strukturi stihovno organizirane pjesme" (1992: 17). Taj sabrani i samozatajni promatrač pritom nije nadređen tekstu kao fingirana objektivacija pjesnikova glasa, već je proizveden samim činom pisanja (2003b, 25). Četvrti ciklus Dragojevićeva prvijenca, *Kornjača*, uzet je kao primjeran ne samo za fenomenološke teze kritike već i za žanrovsko profiliranje: odabir subjekta iskazivanja (kornjače) korespondira s odbacivanjem psihološki profiliranog subjekta, a kornjačino kretanje, tj. "'horizontalni' način egzistencije", povezano je s "opredjeljenjem za neugledni oblik pjesme u prozi" (*ibid*.: 27).

U sljedećim ću se etapama rasprave stoga usmjeriti na čitanje Dragojevićeva prvijenca i razmotriti vezu između formalno-kompozicijske i motivsko-problemske razine pjesničkog diskursa te ukazati na specifičnosti Dragojevićeve rane pjesme u prozi dovezujući se na već otvorena razmatranja.

BILJEŠKE

[1] D. Tadijanović i Z. Tomičić: *Antologija hrvatskih pjesama u prozi*, Zagreb 1958; Z. Mrkonjić, H. Pejaković, A. Škunca: *Naša ljubavnica tlapnja – Antologija hrvatskih pjesama u prozi*, Zagreb 1992; T. Benčić Rimay: *Lude i mudre djevice: antologija pjesama u prozi od Ujevića do naših dana*, Zagreb 2008.

[2] Usp. "Iskrice", u: *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 2 (2010: 155) i "Predgovor", u: *Naša ljubavnica tlapnja* (Pejaković, 1992: 9, 10).

[3] Tekst je iznova objavljen u Maroevićevoj knjizi književnih kritika i eseja *Skladište mješte sklada – Prilozi praćenju pobudnog pjesništva* (2010), str. 41-44. Citati su preuzeti iz tog izdanja.

[4] Z. Mrkonjić: "Pjesma u prozi u suvremenom hrvatskom pjesništvu", *Republika*, 1971.

[5] Mrkonjićeve opaske o ritmu pjesme u prozi korespondiraju s tvrdnjama Clivea Scotta u članku "The Rhythmicity of the French Prose Poem", koji ritam pjesme u prozi razmatra u odnosu spram čitateljske aktivnosti. Parametri poput broja slogova ili naglasaka prema Scottu ne mogu biti fiksna ritmička mjera jer su podložni neprestanom i višestrukom preosmišljavanju – ritam u pjesmi u prozi "konstantno se preispituje, improviziran je, prekida vlastita trajanja i, još važnije, ne može stvoriti kontinuitet između tekstualne organizacije i čitateljeva procesa njegova zapamćivanja" (1999: 27, prijevod moj). Ritam pjesme u prozi Scott povezuje s pojmom performativnosti u smislu glasovne izvedbe teksta, pri čemu je svaka izvedba tek jedna u nizu mogućih ritmičkih varijacija. Stoga on figuru čitatelja pjesme u prozi uspoređuje s onom *flâneura*, koji nalazi vlastiti glas kao put kroz tekst u mnoštvu ostalih (*ibid*.: 30). Scottov članak dio je tematskog broja časopisa *L'esprit créateur* posvećenog pjesmi u prozi.

[6] U *Počecima slobodnoga stiha* Slaven Jurić sažima eksplikacije verlibrističke prakse francuskih simbolista: “Ako bih morao izdvojiti dvije ključne kategorije kojima se motivira uvođenje slobodnoga stiha u mnogobrojnim programatskim iskazima simbolista od sredine osamdesetih godina do kraja devetnaestoga stoljeća, izbor bi sigurno pao na ‘individualnost’ svakoga pjesničkoga glasa, i ‘novu glazbu’ koju želi donijeti novi naraštaj” (2006: 37). Sloboda od metričkih uzusa na stvaralačkoj strani podrazumijeva i slobodu na strani čitatelja – upravo je slobodnim stihom “teret uspostave ritmičkoga ili kompozicijskoga jedinstva pjesme u dobroj … mjeri prebačen na čitatelja” (*ibid.*: 45), što korespondira s prethodno izloženim uvidom Clivea Scotta o ritmu pjesme u prozi (v. bilj. 22).

[7] Riječ je o prijevodu pojma Suzanne Bernardin “gratuité”, koji sam preveo kao samosvrhovitost jer smatram da bolje prenosi smisao na koji francuska kritičarka cilja – usmjerenost pjesme u prozi na samu sebe; njezina svrha nije ispričati priču ili prenijeti ideju, već istaknuti vlastitu lirsku samosvojnost (Bernard, 1994: 15, 147).

[8] J. Hrabák, “Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-disant formes de transition”, prijevod moj.

[9] Naslov Heideggerova eseja prevedenog u nas 1969. godine (šest godina po objavljivanju u Njemačkoj), koji svojim tezama o novovjekovnoj znanosti kao projektu opredmećenja svijeta i čovjeka te razlogu “zaborava bitka” korespondira s odioznošću prema znanstvenom i tehničkom procesu u generaciji pjesnika 60-ih, što se dobro vidi u eseju aktivnog naraštajnog kritičara Vjerana Zuppe “Pjesništvo i ništa” (u knjizi *Lirika i navika*).

[10] U eseju “Enformel i pjesništvo šezdesetih godina” (1988).

[11] A. Šoljan: “Standard i neke pojave u poslijeratnoj hrvatskoj poeziji” (1957), I. Slamnig: “Pjesma kao faktor kolektivne svijesti” i “Pristupanje suvremenoj poeziji”, u knjizi *Disciplina mašte* (1965).

[12] Pojam preuzet od nizozemskog teoretičara A. W. de Groota (v. Slaven Jurić, “Besjedovni stih”, u: *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 1, str. 150).

[13] Kravarova opaska u članku “Povjesničarovi teoremi – teorija stiha u radovima Ivana Slamniga o hrvatskoj versifikaciji” vezana je za Slamnigovo slobodno postupanje sa stihovima prve strofe Mihalićeve pjesme *Metamorfoza*, koji se grafički preinačuju kako bi se istaknula njihova ritmička komponenta, odnosno upozorilo na prizvuk heksametra (v. Slamnig, *Hrvatska versifikacija*, 1981: 91, 92).

[14] Kod Tonka Maroevića motivika mediteranskog krajolika spregnuta je s metonimijama spoznajnih radnji od kojih su dominantne “oko” (i česta sintagma “slijepo oko”, ujedno naslov druge pjesničke zbirke) i “riječ”, pa je i krajolik pojmljen kao njihov korelat, odnosno “savršeni krajolik” (naslovna sintagma triju ciklusa pjesnikova prvijenca *Primjeri*). T. Maroević: *Drvlje i kamenje – izabrane pjesme*, Zagreb 2009.

[15] U interpretaciji Dragojevićevih pjesama pokazat će se da je svijest nemoguće pojmiti isključivo kao esenciju jer je presudna činjenica njezine utjelovljenosti, zbog čega su za Dragojevićev fenomenologizam značajniji uvidi Merleau-Pontyja, na kojega je upućivao i Mrkonjić, nego “kartezijanskog” Husserla. Filozofi poput Mauricea Merleau-Pontyja i Martina Heideggera smatrali su da temelj koji mišljenje treba osvijetliti nisu sadržaji čiste svijesti, već bitak u svijetu, pojmljen kao predrefleksivna dimenzija iskustva (Moran, 2000: 160, 161).

[16] Nekoliko desetljeća nakon vlastite pjesničke fenomenološke faze, u “Autopoetičkim fragmentima” Mrkonjić će uputiti na pjesmu u prozi kao vrstu gdje se manifestira nadrealistička koncepcija teksta, ustvrđujući kako je pjesma u prozi “u svojoj sanjarskoj opuštenosti podložnija dinamici nesvjesnog nego stih” (2004: 10).

U OBZORU *KORNJAČE I DRUGIH PREDJELA*

Za razliku od Tonka Maroevića i Zvonimira Mrkonjića, nešto mlađih autora koji vlastito prakticiranje pjesme u prozi prate kritičkim komentarima, za Danijela Dragojevića karakterističan je izostanak ekspozitornih tekstova. Ipak, činjenica da su njegove prve tri knjige pjesama bez iznimke napisane pjesmom u prozi signal je prepoznavanja pjesme u prozi kao lirskog oblika ravnopravnog stihu, koji je u potpunosti sposoban odgovoriti potrebama Dragojevićeva ranog pisanja.[1] S druge strane, takav postupak može se tumačiti i kontekstualno: kao znak da je u mlađe generacije pjesnika 60-ih pjesma u prozi postala središnjom formom pjesničkog iskaza, odnosno, kao što je već rečeno, da se s margine žanrovskog sustava premješta u sam centar. Dragojevićev prvijenac *Kornjača i drugi predjeli* pritom se može čitati kao jedna od ključnih postaja toga premještanja, s obzirom na istaknuto mjesto koje mu dodjeljuje književna kritika poimajući ga kao nezaobilaznu knjigu kratkotrajnog fenomenološkog "trenda" u hrvatskoj poeziji.

Radi se o najvažnijoj zbirci Dragojevićeva ranog stvaralaštva, pa se može reći da sljedeće dvije knjige pjesama u prozi, *U tvom stvarnom tijelu* (1964) i *Svjetiljka i spavač* (1965), djeluju unutar stilskog i motivskog obzora koji je otvorio prvijenac. Iako se Dragojevićev pjesnički stil od kraja 1960-ih znatnije mijenja (počevši s knjigom pjesama *Nevrijeme i drugo*), što korespondira i s posezanjem za slobodnim stihom, smatram da se odjeci *Kornjače* mogu prepoznavati kroz čitav njegov kasniji opus, i to prije svega na razini motiva i specifičnih problema čiji je horizont uvelike otvoren upravo tom knjigom. Budući da je teško prenaglasiti važnost Dragojevićeva prvijenca kada se govori o njegovoj pjesmi u prozi, u ovom ću joj poglavlju posvetiti obuhvatnu analitičku i interpretativnu pažnju. Na kompozicijske i tematske analize, kao i na osvrt na ustaljena mjesta književne kritike o toj knjizi, dovezat će se i kraći osvrti na gore navedene zbirke koje za njom slijede, a u kojima se može pratiti razvoj i mijena problematike koju je otvorio prvijenac.

BILJEŠKA

[1] Treba istaknuti da se Dragojević prije prvijenca javlja pjesmama u časopisu *Mogućnosti* (1956, 1957 i 1958), napisanima u slobodnome stihu (v. Milanja 2001: 216, 217). U formalnom je smislu zanimljiva pjesma *Nasadi se povjeravaju pažnji građana*; riječ je o duljem tekstu koji kombinira stih i prozu. Prozni umetak u neizmijenjenom je obliku prenesen u autorov pjesnički prvijenac kao zaseban tekst (21. pjesma ciklusa *Kornjača*) (1958: 520). Pjesma *U šetnji* također je uvrštena u prvijenac i iz stiha prebačena u prozu (1957: 801). Ti postupci mogu se čitati kao svojevrsna najava kasnijih autorovih postupaka formalne preoblike i prebacivanja tekstova, koji će biti predmetom analize. Također, na pozadini činjenice da su pjesme u časopisima objavljene u stihu, izbor pjesme u prozi u prvim knjigama doima se kao promišljena pjesnička odluka.

1. KOMPOZICIJA I LIRSKA SEMANTIKA

Kratko razmatranje o kompoziciji Dragojevićeva prvijenca uputno je početi Pejakovićevim uvidom[1] izloženim povodom Dragojevićeve pjesme u prozi, ali proširenim i na istovrsne tekstove ostalih pjesnika 60-ih – naime tvrdnjom "da pojedinačna pjesma u prozi posjeduje neusporedivo manju samostalnost nego pojedinačna pjesma organizirana u stihovima. Ona prirodno teži povezivanju u cikluse i u potpunosti je razumljiva tek na pozadini takve veće cjeline" (2003b: 26, 27). Vrijedi promisliti na čemu se temelji ta "prirodnost" o kojoj Pejaković govori i ne bi li nju valjalo prepoznati kao osobit način konstrukcije, uzimajući pritom u obzir i formalno-sadržajna svojstva samih pjesničkih tekstova. Detektirajući načelno jedno od potencijalnih svojstava pjesme u prozi, Pejaković je nešto precizniji kada govori o *Kornjači* – on povezuje kompozicijski i sadržajni plan, koji prema njegovu mišljenju obilježava dinamika sila sabiranja i rasapa, pri čemu "cjelina uvijek relativizira eventualnu određenost pjesme samo jednom od spominjanih sila i uklapa je u neki širi (kozmički) kontekst" (*ibid*.). Cjelina o kojoj Pejaković govori jest cjelina ciklusa. Doista, već pri prvom susretu s Dragojevićevim prvijencem uočljivo je višestruko ulančavanje tekstova u cikluse, no raščlanjenost *Kornjače i drugih predjela* može se još detaljnije opisati. Naime, u knjizi je na djelu pažljiva segmentacija različitih razina kompozicije. Ponajprije, pjesme se u cikluse organiziraju na dva načina, od kojih svaki reflektira određen stupanj raščlanjenosti. Veći stupanj raščlanjenosti postignut je numeracijom pojedinih tekstova, čime se stvara dojam linearnosti, ali i egzaktnosti; pritom su pjesme donesene odijeljeno, na zasebnim stranicama (*Stojim pred jednom od mene različitom moći*, *Postanja*, *Kornjača*), čime im je dodijeljena relativna autonomija. U drugom slučaju, u ciklusu *U tvom stvarnom tijelu* i ciklusima koji zatvaraju knjigu (*Osnovni korak*, *Poplava kuću gradi*, *Taj stvarni okvir, veličanstvo strave*), samostalnost dijelova mnogo je manja s obzirom na to da se nižu vertikalno na jednoj stranici, poput ulomaka, odvojenih brojevima ili grafičkim znakom. I dok se u prvom slučaju tekstove može izdvajati iz cjeline, što je u antologijama hrvatskog pjesništva i učinjeno, u drugom slučaju to je nemoguće: jedinice su toliko podređene cjelini da bi svako fragmentiranje bilo upitno.

Ako je ciklus mikrocjelina, a knjiga makrocjelina, između njih se nalaze poglavlja (*Kornjača* obuhvaća pet takvih numerički označenih cjelina), u kojima pjesme u ciklusima stoje naporedno sa samostalnim tekstovima, a pripadnost zajedničkom okviru potencira uspostavljanje veza među njima. No ni uokvirivanje tekstova poglavljima ne podrazumijeva

čvrsto ograđivanje – granice između cjelina su propusne: tako se primjerice konstrukcijom ciklusa-dvojnika, odnosno dvaju ciklusa nazvanih istim imenom, *Postanja*, sugerira bliskost između drugog i trećeg poglavlja, a predzadnje i zadnje poglavlje povezano je naslovnim motivom kornjače. *Kornjača* je ujedno i ime najveće cjeline u knjizi, kojoj je važnost pridana samim naslovom, a riječ je o ciklusu-poglavlju sastavljenom od 39 jedinica, koji je kritika nazvala i poemom (Mrkonjić, 1971a: 15).

Uzme li se sve rečeno u obzir, u *Kornjači i drugim predjelima* dala bi se uspostaviti svojevrsna hijerarhija koja bi pojednostavljeno izgledala ovako: pojedinačni tekstovi – ciklusi – poglavlja – knjiga, pri čemu je zanimljivo da ni knjiga, kao što je to i poslije u Dragojevića slučaj, ne djeluje kao nepropusna cjelina, već funkcionira kao otvorena struktura. Najbolje to dokazuje za Dragojevića karakterističan postupak premještanja tekstova iz jedne knjige u drugu, pri čemu premješteni tekstovi mogu, a i ne moraju biti preinačeni, a taj će postupak biti predmetom budućih analiza. Naznačena raščlanjenost kompozicijske razine izravno utječe i na čitanje pojedinačnih tekstova. Josip Užarević u *Kompoziciji lirske pjesme* iznio je zapažanja o lirskome ciklusu koja su dobar temelj za razumijevanje načina na koji kod ranog Dragojevića pojedini tekstovi funkcioniraju unutar većih kompozicijskih okvira. Užarević je ustvrdio važnost dvocentrične recepcije teksta u ciklusu: "svaki element (komponenta) pjesme koji pripada ciklusnoj strukturi 'čita se' istodobno kao imanentan (zatvoren) i kao kontekstan (otvoren)" (1991: 96). Ciklus kao pjesnički oblik karakterizira ravnoteža tekstnih i kontekstnih značenja, a oblikom ga čini mogućnost preosmišljavanja vlastitih komponenata (*ibid*.). Na tragu pojmova koje upotrebljava Užarević može se reći da je u Dragojevićevim ranim knjigama potencirano upravo kontekstno čitanje pojedinačnih pjesama. To signalizira već i kompozicijska raščlanjenost *Kornjače i drugih predjela*, pri čemu bi se naglasak s ciklusa kao minimalnog makrokonteksta pjesme (*ibid*.: 92) trebao premjestiti na knjigu kao onu makrocjelinu koja dodatno usložnjava odnose između tekstova već okupljenih u cikluse ili poglavlja.

Otvorenost, odnosno kontekstna usmjerenost pojedinačnih pjesama u prozi u *Kornjači i drugim predjelima* nije pritom određena samo "odozgo", ona nije svojevrsna dodana mogućnost čitanja, već je pojačana samim formalno-jezičnim karakteristikama Dragojevićeva diskursa, pa se može reći da je ona za interpretaciju konstitutivna. Spomenute se karakteristike ukratko daju opisati sintagmom kojom Tonko Maroević označava pojavu pjesme u prozi 60-ih – kao "znak relativiziranog povjerenja u semantičku funkciju riječi" (2010: 43), što će Zoran Kravar nazvati "krizom tematičnosti" (2009: 152). Kravar tvrdi da se u Dragojevićevim ranijim pjesmama naglasak s teksta kao kompleksne

tematske strukture premješta na čistu teksturu:

> U Dragojevićevu ranom opusu emancipacija teksture ne postiže se eliptičkom redukcijom ili izobličenjem sintakse, dakle, ne posredstvom samosvjesno razaralačkih postupaka, nego povezivanjem riječi i fraza koje s obzirom na leksičko značenje ne pripadaju jedna uz drugu. U granicama prividno normalne sintakse, u kojoj rečenični članovi poput subjekta ili predikata ostaju prepoznatljivi, dolazi do povezivanja disparatnoga, pri čemu otpadaju i kriteriji po kojima se značenja riječi razlikuju kao denotativna i konotativna: čitatelj nema kriterija da razabere što valja shvatiti doslovno, a što metaforički. Dojam da se to zgušnjavanje jezičnoga izraza odvija posredstvom metodičkoga, gotovo nezamjetljiva dokinuća jezične normalnosti podcrtan je proznom formom pjesama, koja je u Dragojevićevu ranom djelu gotovo obvezatna. (*ibid*.: 152, 153)[2]

Unutar takvoga, semantički neprozirnoga izraza Kravar uočava uspostavljanje "oaza semantičke sročnosti", temeljenih na učestaloj upotrebi semantički spojivih riječi, koje nisu "neposredno ulančene, nego još uvijek razbacane u pjesmi, ciklusu ili zbirci" (*ibid*.: 153). Želi li čitatelj stvoriti neku provizornu tematsku cjelinu, implicira se Kravarovim riječima, valja mu pokušati uspostaviti veze između mikrotematskih elemenata. Drugim riječima, Dragojevićeve pjesme u prozi provociraju tip recepcije drugačiji od onoga koji je primjenjiv na tematski cjelovite tekstove. Nije stoga čudno što Kravar Dragojevićeve rane tekstove svrstava u okrilje "poslijeratnoga avangardizma" (*ibid*.: 164), s obzirom na to da je avangarda, prema riječima Petera Bürgera u *Teoriji avangarde*, pažnju recipijenta premjestila sa smisla djela na uočavanje principa njegove konstrukcije. Bürgerovi pojmovi poput "zatajenja smisla" ili "zagonetnosti" avangardnog djela (2007: 108) mogu se primijeniti i na Dragojevićeve pjesme u prozi, a Kravarovo detektiranje jezičnih mehanizama koji su uzrok tim pojavama nije drugo do očitavanje konstrukcijskih principa koji određuju konstituciju umjetničkog djela, kako bi rekao Bürger, odnosno u ovom slučaju konkretnih pjesničkih tekstova. Može se ustvrditi kako u određenoj mjeri struktura Dragojevićevih tekstova korespondira sa strukturom avangardnog umjetničkog djela koje Bürger naziva neorganskim i objašnjava ga u opreci spram klasičnog, organskog djela u kojem postoji "dijalektičko jedinstvo" između dijelova i cjeline (*ibid*.: 107). U neorganskome djelu,

nasuprot tome, pojedini se dijelovi emancipiraju od nadređene cjeline, odnosno zadobivaju veću mjeru autonomije u odnosu na nju, postajući time potencijalno zamjenjivima, odnosno lišenima nužnosti (*ibid*.: 108). Izravna posljedica opisane emancipacije jest promjena u poimanju pojma cjeline djela: organska, harmonična cjelina prema Bürgeru odmijenjena je nestalnom, proturječnom cjelinom, nastalom kombiniranjem heterogenih elemenata. Put do nje je pritom dvostruk: hermeneutičkoj metodi, karakterističnoj za pristup organskim djelima, nužno je sada pridružena i formalna metoda, koja će usmjeriti pažnju na temeljni princip konstrukcije djela.

Osvjetljujući Dragojevićeve tekstove preko Bürgerove ideje neorganskoga djela, nužno je naznačiti i razlike koje ih odvajaju od funkcija koje takvome djelu dodjeljuje njemački teoretičar: one se ponajprije tiču političkog prevrednovanja, ali i specifičnog tretiranja estetskog materijala, u ovom slučaju jezika. Avangardistički tip angažmana koji se u povijesnoj avangardi i neoavangardi očituje kao pokušaj političke funkcionalizacije estetskih tvorevina, u hrvatskoj su poslijeratnoj književnosti mlađe generacije uglavnom dovele u pitanje. Za problematiku Dragojevićevih tekstova važniji je način postupanja s jezičnim materijalom. Spomenuto relativizirano povjerenje u semantičku funkciju riječi ne znači i potpuno dokidanje povjerenja u semantiku, već, kao što je Kravar uputio, podrazumijeva nov način njezina distribuiranja u tekstu. Drugim riječima, kod Dragojevića se jezik ne tretira radikalno avangardistički, kao puki materijal ispražnjen od postojećih značenja i spreman za novu upotrebu, što je primjerice indikativno za poetike hrvatskog pjesništva 70-ih u znaku konkretizma ili semantičkog konkretizma, koje su u tom smislu mnogo bliže Bürgerovoj ideji neorganskog djela. Dragojevićevi su jezični postupci umjereniji, temelje se na suptilnim pomacima na leksičkoj razini, povezivanju disparatne građe, što za učinak ima hipermetaforizaciju iskaza. Kazano strukturalistički, pomaci se ne zbivaju na razini označitelja, u užem smislu isticanja akustičke ili vizualne dimenzije teksta, odnosno intervencija u sintaksu, već na razini označenog. Stoga tvarnost pjesničkog iskaza može biti posredovana upravo specifičnim aktiviranjem semantičke razine. I tvrdnje Tzvetana Todorova, kada uspostavlja distinkciju između prezentacijske i reprezentacijske književnosti, idu u tom smjeru: prezentacijska književnost tako nije samo književnost u kojoj označitelj prestaje biti transparentan i prijelazan, nego isto vrijedi i za označeno (1983: 74). Dakle, ona se koristi smislotvornim potencijalima jezika, računa na semantiku, ali dokida referencijalnu iluziju koja obično počiva na toj jezičnoj dimenziji.

Dragojevićev modernizam osobit je stoga što semantiku tretira kao povlaštenu dimenziju pjesničkog eksperimenta, istodobno joj, kako je to kazao Maroević, ukazujući i stanovito

nepovjerenje koje se tiče odviše uhodanih semantičkih veza, ili "jezične normalnosti", kako to naziva Kravar (2009: 153). Zanimljivo je to što pritom obojica kritičara poremećaje na semantičkoj razini izravno povezuju s pjesmom u prozi. Dok forma stiha implicira vertikalnu raščlanjenost pjesničkoga teksta, čime se otvara mogućnost za povećanje stupnja uređenosti pjesničkog govora, što se ponajprije odnosi na položajnu vrijednost riječi, za pjesmu u prozi moglo bi se reći da ogoljuje semantičku dimenziju jezika, uvelike ograničavajući formalnu ekvivalentnost elemenata teksta koju omogućuje stih. Istovremeno, u Dragojevićevim pjesmama u prozi semantička se dimenzija ističe onime što Jurij Lotman naziva ukidanjem ograničenja na spajanje jedinica na sintagmatskoj osi pjesničkog teksta (2001: 122), što on čita kao refleks književnopovijesnih mijena u modernoj književnosti općenito, a što Kravar označava kao povezivanje disparatnoga. Smatram da su upravo u toj razlabavljenosti i reduciranosti pjesničke strukture koju omogućuje pjesma u prozi pjesnici i kritičari 60-ih prepoznali novi prostor pjesničkoga iskaza, u kojemu su, kako je to programatski ustvrdio Tonko Maroević, moguće slobodnije kombinacije riječi, asimilacija disparatnosti i nijansiranje protustavova, što su sve opisi odnosa na semantičkoj razini.

Uzme li se ponovno u obzir prije naznačena veza između kompozicijske razine i jezičnih karakteristika tekstova u *Kornjači i drugim predjelima*, može se reći kako je znatno smanjena segmentiranost teksta koju donosi pjesma u prozi, a koja pridonosi "iščašenjima" na semantičkoj razini, donekle u Dragojevićevu prvijencu kompenzirana visokom kompozicijskom raščlanjenošću knjige. Drugim riječima, potencijalna dezorijentacija čitatelja pri komunikaciji s pojedinim tekstom umanjena je orijentacijskim signalima koji služe za grupiranje tekstova: naslovima i strukturom ciklusa, numeracijom pjesama, grupiranjem u poglavlja, ali i pažljivom distribucijom istih ili istovrsnih motiva, odnosno riječi ili sintagmi koje zasnivaju ono što Kravar naziva "otocima semantičke sročnosti".[3] U tome svjetlu valja razumjeti i tvrdnju Hrvoja Pejakovića da pjesme u prozi teže povezivanju u cikluse i da su razumljive tek unutar većih cjelina. "Prirodnost" koju kritičar spominje sada se može označiti kao specifičan tip pjesničke konstrukcije, koja u slučaju Dragojevićeve *Kornjače i drugih predjela* povezuje disperzivnu semantiku tekstova s brižljivom kompozicijskom nadgradnjom.

BILJEŠKE

[1] U eseju “Prostor pisanja (Pjesma u prozi u poeziji nekolicine suvremenih hrvatskih pjesnika)” (1984), objavljenom u knjizi *Prostor pisanja* (1988), navodim prema: *Prostor pisanja i čitanja*, 2003, str. 19-36.

[2] Citat je iz Kravarove knjige *Uljanice i duhovi*, poglavlja “Iz strukovnog najamništva (2007-2008)”. Preuzeti navod dio je leksikografskog članka “Daniel Dragojević; Das lyrische Werk” napisanog za *Kindlerov leksikon*, koji je autor djelomice prenio u spomenutu knjigu.

[3] U Kravarovoj sintagmi može se prepoznati odjek već spomenute Mallarméove ideje o rimovanju motiva iz *Krize stiha*. Krizu stiha u poeziji 60-ih, doduše, zamijenila je kriza smisla ili tematičnosti pjesme, pa je sročnost motiva o kojoj govori Kravar sredstvo semantičke integracije tekstova.

2. INTERPRETACIJA CIKLUSA: *POSTANJA* i *KORNJAČA*

Pokušat ću sada te ponešto apstraktno predočene odnose konkretizirati analizom i interpretacijom pjesničkih tekstova, čiji će cilj biti isticanje njihove prethodno opisane kontekstne usmjerenosti. Upravo zapažanjem motivskih "sročnosti" između tekstova moguće je prići problematici specifično oblikovanog lirskoga svijeta. Postavljanje pitanja o oblikovanju lirskoga svijeta implicira pritom pitanje o referencijalnoj, odnosno estetskoj iluziji – o tekstualnim mehanizmima njezine izgradnje ili pak dovođenja u pitanje. Werner Wolf u članku "Aesthetic Illusion In Lyric Poetry?" upućuje kako se pojam u književnosti obično povezuje s pripovjednom prozom, dok je za liriku karakteristična nepostojanost estetske iluzije jer poezija pruža elemente za njezino izgrađivanje, no posjeduje i one, generički konstitutivne, čija povećana prisutnost iluziju dokida (1998: 253, 261). Na tragu suvremenih njemačkih teoretičara lirike te dvostruke odnose rezimira Tomislav Bogdan: "Tendencija prema proizvođenju nepostojane estetske iluzije odnosi se na činjenicu da u lirici često u granicama jednoga teksta malobrojni čimbenici koji pogoduju stvaranju fikcionalnih svjetova, kao što to čini povišena epistemološka subjektivnost, supostoje s onima koji ga otežavaju, poput kratkoće teksta, reduciranosti njegova predmetnoga svijeta ili autoreferencijalnosti" (2012: 22). Prema riječima Eve Müller-Zettelmann, sklonost izjednačavanju "heteroreferencijalnih i autoreferencijalnih tehnika" (*ibid*.) u lirici uvjetuje da ti postupci oslabljuju jedni druge, ali je time omogućena i njihova interakcija u istom tekstu.

Interpretacija Dragojevićevih tekstova koja slijedi bit će usmjerena na utvrđivanje učinaka te napetosti – s jedne strane upozorit ću na niz diskurzivnih strategija i autoreferencijalnih postupaka kojima se estetska iluzija čini nepostojanom ili se čak potpuno dokida (što je u osvrtima na autorov prvijenac nazvano krizom tematičnosti ili nepovjerenjem u semantičku funkciju riječi), a s druge ću pokušati rekonstruirati elemente kojima se gradi lirski svijet te ponuditi čitanje njegove osobite strukture i dinamike. Mjesto lirskoga subjekta pritom ću nastojati učiniti osobito opažljivim, s obzirom na to da je ta instanca tipično zaslužna za omogućavanje estetske iluzije u lirici jer su svi sadržaji lirskoga svijeta rezultat njezine medijacije. Iako je Dragojevićev prvijenac osobit po tome što svi njegovi tekstovi sudjeluju u postavljanju koordinata jedinstvenoga lirskog univerzuma, moja će interpretativna uporišta biti ciklusi *Postanja*, u kojima je struktura Dragojevićeva kozmosa najpreglednije izložena, te ciklus *Kornjača*, u kojem je razgradnja estetske iluzije dovedena do vrhunca, i to zahvaljujući

poziciji lirskoga subjekta i distorzijama na semantičkoj razini. Upravo su ti ciklusi potaknuli kritiku da o Dragojevićevu kozmosu promišlja u terminima fenomenologije i predsokratovske filozofije, nazivajući njegov postupak opisom i definiranjem prvobitka (Milanja, 2001: 220), odnosno imaginativnim pothvatom "obnove svijeta njegovim vraćanjem k počelima" (Mrkonjić, 1971a: 168). Stoga će interpretacija pjesničkih tekstova na koncu neizbježno uključiti i osvrt na teze sekundarne literature.

2.1. *Postanja* i vertikalni kozmos

POSTANJA

1

Kamenje koje je nedavno ili davno izašlo iz kamenoloma ide prema obali podno brijega. Svoj suvišni ugao u brižnoj luci svaki će ukloniti i skupiti se oko centra; nebo koje se umanjuje pa opet umanjuje, dok se i sam centar, glađen bez prestanka, ne pretvori u pijesak: zadnju dušu.

(Ta obala i luka nakon toga prestaje. Obala je dok čeka kamen koji dolazi, a druga je ruka koja vodi dubini gdje ide tihi pijesak.) (1961: 34)

2

Mjesto gdje je došao pijesak zamračuje debelo more bez zrake sunca, bez travke.

Još samo ribe sa svjetlećim očima čine ga vidljivim na trenutak, a zatim se i one udalje pokretom koji mu ne mogu pokloniti, jednim malim suncem koje ih skuplja u pohlepi. To su one najhitrije. Ali ima i onih što se skupa sa pijeskom ujedine, i one su ljigavi pijesak, mudar svim formama koje su u njemu uništene, i koje sada čekaju čas i vrijeme ustajanja da prođu dug put kroz mrak do površine i tu počnu graditi. (*ibid*.: 35)

3

Ovdje je riječ o onome što se gradi.

Ako se pada, pad se svršava na niže do jedne tačke potpunoga pada; ako se

raste, ako se gradi, počinje se sa svih strana, od podnožja, i diže se rast, diže do šiljka, put gore. – U stvari, reklo bi se isto: pad, obrnuti rast.

Ovdje je riječ o onome što se gradi.

Od mračnih riba i sjena pijesak putuje prema toj jedinoj tački iznad kruga, površini, gdje se časak prije susreće sa svjetlom koje mu daje svjetlo. I kada pređe površinu, sastane najjednostavniju slatkoću flore. Ona prerasta pijesak od njegova dna: on je opet sa jednim korijenom i likom u davnom kamenu. (*ibid*.: 36)

POSTANJA

1

Jedan plamen ide svijetom.

Plamen ulazi u srž neimenovanog prostora i tu ostavlja svoju klicu, nešto kao radost, maleno i kliktavo. Na izlasku se zavrti oko sebe i napravi plašt.

Tako nastaje jabuka.

Jabuci ostaje sve između srži i plašta: da raste i da veseli. (*ibid*.: 41)

2

Cvijet je na zemlji okrenut prema suncu.

Između sunca i zemlje prostor je gdje nisu ni zemlja ni sunce.

Cvijet gleda, motri i želi željom laganih usana, željom laganih krila, željom svog dugog struka prhnuti prema suncu, sljubiti se s njim.

Kada ta želja preplavi latice i prostor oko cvijeta, njegova veza sa biljkom, njegova spona sa zemljom slabi. I on odjednom, u najširem cvatu, odleti.

To je leptir!

Ovisan o zemlji i suncu, on ostaje u prostoru gdje nisu ni zemlja ni sunce.

(*ibid*.: 42)

3

Sve što će se u nekoj šumi dogoditi već čeka u bijeloj pokrajini na kraju neba. Prostor što tamo leži doplovit će mirno na rub zemlje. Poslije malo čekanja rascjepkan popadat će po zemlji: jedan će dio biti puž, drugi mineral, treći hrast. Na kraju će se javiti boja, koja je i prostor spajala, i vezati čitavu šumu.

(A poslije: iz hrasta će izaći vuk. Vuk će poroditi mlade koji još nisu vukovi. Mladi koji još nisu vukovi rastu i ne pričaju više priče. Prostor to u pužu, kamenu i hrastu osjeti, i iz svega toga (iz plodova, životinja i stvari) izlazi. Povlači se i boja i nanovo veže prostor.

I opet bijela pokrajina putuje negdje na kraj neba.) (*ibid*.: 43)

Navedene pjesme u kompozicijskom smislu nose dominantne karakteristike Dragojevićevih ranih pjesama u prozi. Uglavnom je riječ o kratkim tekstovima, koji tek povremeno prelaze duljinu stranice i koji time odgovaraju Užarevićevoj mjeri kratkoće lirske pjesme – perceptibilnosti. U njima je katkad prisutna i minimalna segmentacija, postignuta najčešće odvajanjem u paragrafe i uvlačenjem retka, što je istaknutije u kraćim pjesmama, gdje grafičko izoliranje svega jedne rečenice u zaseban paragraf ima funkciju naglašavanja, ali i svojevrsnog semantičkog paralelizma koji se može uspostaviti između rečenica u takvom grafičkom aranžmanu. Neki od citiranih tekstova primjeri su još jednog načina raščlambe, riječ je o ponavljanju, najčešće ponavljanju sintagme, a katkad i rečenice (“Ovdje je riječ o onome što se gradi”) ili samo riječi; funkcija ponavljanja je kohezivnost i tim je važnija što su tekstovi semantički manje transparentni, što je u *Kornjači i drugim predjelima* čest slučaj. *Postanja* u tom smislu pripadaju tekstovima u kojima je prikazivačka funkcija dominantna, pa su i zato naročito pogodni kao polazište za uvide o strukturi Dragojevićeva materijalnog kozmosa.

Riječ “kozmos” već implicira uređenost, koja se ne odnosi samo na razinu prikazanog, odnosno iskaza, nego i razinu iskazivanja[1] – način organizacije pjesničkog diskursa. Naime udvajanje ciklusa – njihovo razdjeljivanje u zasebna poglavlja, ali povezivanje istim naslovom, u suodnosu je s dvojnošću prikazanog svijeta: prva *Postanja* donose dimenziju dubine i karakterističan okoliš (kamenitu obalu i morsko dno), dok druga posreduju biotop

Zemljine površine (cvijet, leptir, jabuka) i dimenziju visine. Cikluse ujedinjuje i pozicija kazivačke instance, impersonalan diskurs – implikacije takvoga očišta višestruke su, sugerira se prostorna i vremenska odvojenost od predmeta govora, a time i objektivnost te univerzalnost iskaza. Dakako, riječ je tek o specifičnoj dispoziciji lirskoga subjekta jer je impersonalnost tekstualni modalitet njegove pojavnosti koji bitno određuje način posredovanja lirskoga svijeta.[2] Stoga se "prigušenost" subjektivnosti očituje i na razini iskazanog: u prikazanim zonama svijeta naglašena je odsutnost ljudske jedinke, protagonisti pripadaju svijetu anorganske materije, flore ili faune. Obje te dimenzije, moglo bi se reći, udružuju se kako bi dočarale svijet za čije funkcioniranje ljudski faktor i nije presudan i čiji se temeljni procesi odvijaju neovisno o njemu (iako antropomorfno predočavanje neprestano upućuje na prisutnost ljudske instance). Otuda se stječe dojam da je riječ o prvobitku, o počecima ili nekom praiskonskom stanju. Množina u naslovu sugerira da se radi o kružnim, konstantnim procesima, a tekstovi to potvrđuju ističući jednu od ključnih karakteristika Dragojevićeva lirskog svijeta, njegovu izuzetnu pokretljivost te sklonost različitim tipovima metamorfoze i polarizacijama.

Prvi ciklus *Postanja* potvrđuje takve uvide – prikazuje cikličan proces razgradnje i ponovne "izgradnje" kamena, čestog Dragojevićeva motiva, pri čemu je posebno naglašena prva faza procesa. U prvome tekstu ciklusa kamenje je prikazano kao autonoman agens, za čije pokretanje nije potreban vanjski uzrok, što je istaknuto i nizom glagola (kamenje je "izašlo", "ide", *uklonit će* "svoj suvišni ugao" i "skupiti se"), a tek zatim kao objekt erodirajućih sila vode ("glađen" je bez prestanka). Samosvojnost djelovanja poduprta je i upotrebom pojma "duše" (poslije i "forme"), što sugerira da nije riječ o kartezijanski zamišljenoj materiji, već o takvoj koja posjeduje antropomorfna ili vitalistička svojstva. Proces rastakanja predočen je u etapama koje imaju i prostorna određenja. Prostor luke ili obale središnje je mjesto metamorfoze kamene tvari, njezina skupljanja "oko centra" (što je jedan od važnih motiva prvijenca) i rasipanja u pijesak. No obala i luka nisu tek mjesto na kojemu se preobrazba događa, već su, kako se sugerira u drugom, komentatorski intoniranom paragrafu, i same određene svojom funkcijom u tome procesu, pa je obala definirana "čekanjem" kamena – s jedne je strane omeđena kamenolomom i brijegom, a s druge prostorom morske dubine (pri čemu motivi kamenoloma i luke diskretno upućuju na tragove ljudske upisanosti u naoko "neljudski" svijet).

Prostor morskoga dna u drugome je dijelu predočen na temelju kontrasta između mraka i nepokretnosti te svjetlosti i kretanja ("debelo more", "ljigavi pijesak" – sunce, svjetleće oči riba koje se hitro kreću). Završetak pjesme obilježava metaforičko-pojmovni govor, koji

prebacuje diskurs na apstraktnu razinu, sugerirajući još jednu opreku koja se može pribrojiti prethodnima: onu između smrti (govori se o "uništenim" formama) i života, koja, međutim, nije apsolutna jer mjesto krajnjeg rastakanja oblika ujedno je i sediment iz kojega će oni ponovno krenuti u kozmički optjecaj ili "građenje". Morsko dno time nije drugo do točka transformacije, sfera latencije u kojoj se "čeka" da iz mraka i mirovanja otpočne novi ciklus života. Važno je pritom uočiti da se prostor dna negativno valorizira ekspresivnim epitetom "ljigavi", koji dokida prividno neutralnu poziciju iskazivanja. Slično vrednovanje morskoga dna na djelu je i u duljoj pjesmi u prozi s karakteristikama esejističkog govora, naslova *Prepoznavanja*, gdje pozicija lirskoga subjekta u prvom licu jednine omogućuje mnogo izravnije kvalifikacije: "Nikada nisam volio debelo more kojemu se dna ne vidi. Dubinske ribe imaju ružne sploštene glave starih šutljivaca koji sve proziru i nikada se ne smiju. Usto imaju blijede boje mrtvaca, ljigave oči i bijele trbuhe…" (Dragojević, 1961: 12). Vlastita će opredjeljenja subjekt zatim potkrijepiti i opomenom: "čuvajmo se dubina bez svjetla, njihova je mudrost preteška i pohlepnost velika" (*ibid*.). Osim što s pjesmom iz *Postanja* dijele iste elemente opisa ("debelo more", epitet "ljigavi", odsutnost svjetla, "mudrost"), *Prepoznavanja* negativno vrednovanje morskoga dna dodatno pojačavaju željom subjekta za identifikacijom s bistrim morem, pri čemu se morsko dno i njegova simbolika odbacuju u prostor zazorne drugosti.

Tema posljednjeg, trećeg teksta prvog ciklusa *Postanja* nagoviještena je na završetku prethodnog dijela, a prva je rečenica eksplicira: "Ovdje je riječ o onome što se gradi". S jedne strane, ta rečenica ima metatekstualnu funkciju – ističe dimenziju iskazivanja, moglo bi se reći i prezent iskazivanja, pojačan deiksom "ovdje", koja pažnju s iskazanog usmjerava na sam pjesnički diskurs kao mjesto proizvodnje prikazivačke funkcije. S druge strane, rečenica ima i kompozicijsku ulogu jer njezino ponavljanje razdjeljuje tekst na dva različita dijela. Prvi dio obilježava pojmovni govor, kojim se na razinu apstrakcije "prevode" u prethodnim dijelovima ciklusa opisani materijalni procesi, pri čemu se naglašava njihova dvosmjernost. Rastakanje kamena i put prema morskom dnu opisani su kao "pad", dok nakon pada (odnosno dosezanja "jedne tačke potpunoga pada") počinje rast ili građenje (opisano i kao dizanje, odnosno "put gore" [*ibid*.]). Ulomak završava svojevrsnim zaključkom ili poantom u obliku sentencije: "– U stvari reklo bi se isto: pad, obrnuti rast" (*ibid*.), čime se sugerira da su pad i rast tek relativni, jednakovrijedni pogledi na isti put, što je jasna aluzija na Heraklitov poznati fragment: "Put prema gore i prema dolje je jedan isti" (1951: 44). Ideja cikličkoga kretanja, prisutna u Heraklita, ali i ostalih predsokratovaca, potvrđena je u drugome dijelu teksta, koji se može čitati kao konkretna "inscenacija" uopćavajućih iskaza koji su prethodili, pa se govori kako pijesak putuje prema površini i svjetlosti gdje se začinje

život oblika. Zadnja rečenica kazuje kako je rečeni “rast” zapravo povratak na početnu točku, opisivanje punoga kruga transformacije materije – pijesak je “opet sa jednim korijenom i likom u davnom kamenu”. Kružna kompozicija ciklusa time korespondira s cikličnošću vremena, koja je naznačena vremenskim odrednicama s početka triptiha, gdje se kaže kako je kamenje “nedavno ili davno” izašlo iz kamenoloma. Time je prostornoj relativizaciji (“pad, obrnuti rast”) pridružena i vremenska, jer odrednice poput “nedavno” i “davno” ne čine bitnu razliku u stalnosti mijena.

Dok su prva *Postanja* koncipirana sukcesivno, kao prikaz etapa jednoga elementarnog procesa, pa zbog te ulančanosti čine najhomogeniji ciklus knjige, druga *Postanja* strukturirana su kao niz simultanih, labavo povezanih isječaka kojima se teži prikazati cjelina “gornje”, “svijetle” zone kozmosa, koja se prostire između Zemljine površine i Sunca, odnosno “bijele pokrajine” kao rubnih točaka. Navedeni tekstovi[3] zasnovani su na postupku koji se može nazvati lirskom fabulacijom – u svakom od njih riječ je o nastanku nekog organskog ili anorganskog oblika (plamen, cvijet, bijela pokrajina), ujedno protagonistā kojima su pripisana antropomorfna svojstva. Također, etape lirske fabule u svakoj su pjesmi poduprte i grafičkom raščlanjenošću tekstova u paragrafe, a liričnost je, osim specifičnom metaforikom, naglašena i ponavljanjima, odnosno variranjem motiva i sintaktičkih oblika.

Plamen je u prvome dijelu označen izuzetnom pokretljivošću, a njegovo kretanje određeno je kao prijelaz iz vanjskoga prostora “svijeta” u unutrašnji, opisan apstraktno kao “neimenovan” prostor, ali i konkretno, kao “srž” (pri čemu korespondenciju s motivom “centra” valja imati u vidu). U drugom paragrafu plamen je određen mogućnošću kreacije, odnosno davanja tvarnoga oblika onome što je prethodno bilo neuobličeno ili neimenovano. Njegova stvaralačka moć (ostavljanje klice) pritom je usko povezana s njegovom vrtnjom, koja rezultira okruglim volumenom, “plaštem”, i na koncu jabukom koja povezuje obod i srž. Nomadizmu plamena tako odgovara statičnost i sferičnost jabuke, a čin kreacije prati atmosfera radosti i veselja, koja je i u kasnijim autorovim tekstovima redovito povezana s motivom vrtnje.[4] Promatra li se u tekstu pozicija iskazivanja, i tu je uočljiv odnos lirske deskripcije i komentara kao potrebe za rezimiranjem rečenog (“Tako nastaje…”). Također, motivom “neimenovanog prostora” upućuje se na prepletenost organskog i jezičnog procesa, odnosno sugerira se da je kreacija u materijalnom svijetu ekvivalentna imenovanju, da su to zamjenjivi činovi te da stvoriti neki materijalni oblik znači i imenovati ga.

U drugoj pjesmi prostor je ustrojen vertikalno, a protagonist nastanjuje njegovu središnju

sferu. Cvijetu su pripisana svojstva ljudske subjektivnosti, kojima je posredovan i motiviran opis njegove preobrazbe – pokreće je pogled i "želja" za suncem, koji ga odvajaju od tla. Metamorfoza iz biljnoga u animalni bitak pritom ne mijenja znatno osnovnu orijentaciju toga dvojnog bića spram točaka – Sunca i Zemlje – koje omeđuju njegov životni svijet. I u ovoj pjesmi, slično prethodnoj, nalazi se konstatacijski iskaz koji upozorava na rezultat preobrazbe, a usklični ton koji ga obilježava u skladu je s prethodnim diskursom koji karakterizira ponavljanje – variranje riječi sunce i zemlja u sličnim pozicijama te ponavljanje sintaktički izomorfnih sintagmi uz isticanje ključne riječi ("željom laganih usana, željom laganih krila, željom svog dugog struka"), što ima učinak intenzifikacije kazivanja, u skladu s atmosferom koja prati čin stvaranja. I ovaj tekst, kao i prethodni, pokazuje kako su svjetlost i kretanje u Dragojevićevu lirskom svijetu međusobno ovisni motivi.

Ako se u prethodnim pjesmama naracija zasniva na prepoznatljivim motivima iz anorganskog ili organskog svijeta, u trećem dijelu *Postanja* protagonist je apstraktan entitet metaforično nazvan "bijela pokrajina", odnosno "prostor". U tom smislu pjesma donosi zanimljivo preoznačavanje postojećih odnosa – dok je prostor u prethodnim tekstovima bio poprište kretanja, odnosno događajnosti i svojom statičnošću funkcionirao kao njihov uvjet, sada je i sam individualiziran i personificiran (kreće se i osjeća). Pjesma tako predočava susret dvaju prostora – onoga koji dolazi iz bijele pokrajine "na kraju neba" (kao njezin dio) i prostora Zemlje, pri čemu je prvi aktivan (on plovi, čeka i pada), a drugi pasivan i potaknut na "postanje" tek aktivnošću prvoga. Lirsko pripovijedanje odvija se u dvjema etapama, koje se podudaraju s grafičkim segmentiranjem teksta. Tako se u prvome ulomku predočava put od ruba (neba, Zemlje) prema odredištu, koji se očitava i kao smjena egzistencijalnih modaliteta – čekanja ili latencije i aktualizacije ili stvaranja, što je predočeno i kao pretvorba iz cjelovitosti i apstraktnosti u "rascjepkanost" i konkretnost (puž, mineral i hrast, a na kraju i boja, rezultat su transformacije). U drugom i trećem ulomku, iznesenima u zagradi, progovara se o vremenu nakon inicijalnog stvaranja te o uzrocima koji potiču na "zaokruživanje" procesa postanja i povratak u početnu točku. Ti su uzroci posredovani zagonetnim i bajkolikim motivom vuka i pričanja priča.[5] Kao što je stvaralačka moć plamena u prvome dijelu ciklusa imala konotacije imenovanja, tako je i prostor ovdje bitno povezan s moći jezične simbolizacije – sugerira se da je njegovo prebivanje u stvarima i bićima koje je stvorio ovisno o sposobnosti žitelja svijeta (u ovom slučaju vukova) da taj svijet uvijek iznova pripovjedno predočavaju.[6] Izostanak pripovijedanja prikazuje se tako kao uzrok povlačenja prostora u inicijalno stanje – cjelovitosti, potencijalnosti i smještenosti na rubu. U tom smislu prostor funkcionira poput eterične supstance koja nastanjuje stvari, ali je podložna nestajanju – slično pojmu duše ili oblika koji su apostrofirani u prvim

Postanjima.[7]

Usporedba s prvim ciklusom *Postanja* moguća je u još jednoj važnoj točki: postavljanjem u odnos motiva koji označuju krajnje prostorne zone – dna mora i bijele pokrajine, koji imaju sličnu funkciju, ali su svojstvima obrnuto proporcionalni. Kao što pijesak morskoga dna sadržava sve forme koje su u njemu uništene i iz kojih će početi građenje, tako i bijela pokrajina već sadržava sve oblike koji će poslije biti stvoreni, sažimajući linearnost vremena u točki apsolutnog simultaniteta. Bijela je pokrajina prostor čiste potencijalnosti, pri čemu atribut "bijela"[8] ujedno upućuje na lišenost konkretnih svojstava i na implicitnu prisutnost svih mogućih. Razlika između bijele pokrajine i dna mora stoga bi se mogla opisati kao obrtanje predznaka – morsko je dno taman, nepokretan talog, a bijela pokrajina pokretna je, svijetla i nematerijalna, no oboje označavaju stanje latencije života, opisano pojmom "čekanja", pa se i odnos tih motiva može opisati parafrazom Heraklita: "pad, obrnuti rast".

Motiv bijele pokrajine javlja se i u tekstu *Ozračenje* – dok *Postanja* nude impersonalnu "obradu" teme na širem, kozmičkom planu, potonji tekst predočava učinke bijele pokrajine unutar sfere ljudske subjektivnosti, a niz motiva i pojmova koje dijeli s *Postanjima* dobar je pokazatelj uske prepletenosti tekstova autorova prvijenca. Pjesmu obilježava situacija bliska fantastičnom tonu drugih *Postanja*. U prvom licu jednine, diskursom koji prepleće elemente lirske naracije, metaforičnost i pojmovnost, kazivač svjedoči o vlastitoj aficiranosti bijelom pokrajinom, a njegovo je stanje određeno pojmom "ozračenje" koji upućuje na prepuštanje sferi zraka i visine te osjećaju lakoće. Takvo prepuštanje implicira i razvrgavanje spona s obitavanjem na Zemlji, pa se opisuje kao proces perceptivne i tjelesne dezintegracije (pojmovima rasapa i rasplinuća) u kojemu subjekt sudjeluje s radošću, težeći rastjelovljenju i identifikaciji s nebeskim prostranstvom. Rasap subjekta pritom nije predočen kao puko dokinuće tjelesnosti i subjektivnosti, već kao njezina transformacija, jer su osjetila i spoznaja premješteni na drugu razinu postojanja – riječ je "prošarana zrakom", moć gledanja je očuvana ("Vrijedno je gledati kako vam se oko raspada i tim gledanjem potpomagati rasapu" [1961: 46]), a važna je i glazbena komponenta jer je rasap čvrstih oblika stvari i pojava označen kao "ton" koji subjekt "prati". U zadnjim rečenicama teksta odzvanja heraklitovska nota kao aluzija na prvi ciklus *Postanja*: "… mi odlazimo s pogledom jednoj tački, jednom pravcu. Možda je to pad, a možda rast. Sada je to svejedno" (*ibid*.).

Kao što su prethodne interpretacije pokazale, prostor je središnja kategorija ciklusā *Postanja*, ali i autorova prvijenca u cjelini – *Postanja* tu dimenziju svojom homogenošću tek najbolje ističu. Prostor je uvjet pretvorbi i nastajanja, a funkcionira i kao metafora potencije

oblika, odnosno života. S obzirom na u *Postanjima* označene zone i smjerove kretanja, ističe se njegova vertikalna ustrojenost, protezanje između dna mora i bijele pokrajine "na kraju neba" kao krajnjih točaka. Josip Užarević u eseju "Prostorno kodiranje vrijednosti (Prostor i tijelo)" ustvrđuje kako se vertikalnost "može razumjeti i kao svojevrsno nadilaženje sile teže, tj. kao njezina suprotnost", pa "uvijek pretpostavlja kretanje prema gore, iako – dakako – dijalektička narav stvari ne dopušta da zaboravimo i nužnost obrnutoga kretanja. Jer bez suprotstavljenosti visokoga i niskoga, tj. bez njihova uzajamna uključivanja, nema vertikalnosti" (2011: 16).[9] Dijalektička uzajamnost suprotnosti o kojoj piše Užarević konstitutivna je i za dinamiku *Postanja*, a najprikladnije je označava parafraza Heraklita, kojom se sugerira da je kretanje vertikalom pitanje perspektive, odnosno vrednovanja. Drugim riječima, prostor o kojemu je riječ nije objektivan, već je opisan na temelju vrijednosti bliskih ljudskoj percepciji i imaginaciji, što se očituje u naglašeno antropomorfnim elementima opisa prostora, materijalnih procesa i njihovih protagonista. Tekstovi poput *Prepoznavanja* i *Ozračenja*, ali i drugih, još više ukazuju na činjenicu da je vertikala kozmosa otvorena različitim vrednovanjima, ovisno o tome u kojoj se točki subjekt nalazi i prepoznaje, što znači da nema neke povlaštene, apsolutne pozicije u kojoj je odjednom moguće zahvaćanje cjeline. Iako je takva točka savršene sinteze i ravnoteže neizvjesna, Dragojevićev subjekt neće odustati od potrage za njom ili od njezina zamišljanja, o čemu svjedoči i četvrti dio drugoga ciklusa *Postanja*: "Postoje mjesta gdje se susreću Visina i Dubina, Svjetlost i tamna tamnina; oduvijek tako, postoji samo jedno mjesto, časovito leglo" (1961: 44). Točka susreta i pomirenja suprotnosti, kako se sugerira citatom, označena je kao nešto časovito, kao privremeno zgušnjavanje ili sabiranje prostora u jedno, koje je omogućeno bitnom dvojnošću ili polarizacijom prostornih kategorija.

Iako je kozmos *Kornjače i drugih predjela* određen prostornim krajnostima i suprotnostima, većina tekstova govori o njegovu središnjem pojasu u kojemu obitava mnoštvo različitih, organskih i anorganskih oblika: obvezatno more s algama, livada s brdom, još jednim važnim "gravitacijskim" Dragojevićevim motivom, leptiri, ptice, vjetrovi, žaba, mravi itd., dok lirski subjekt zauzima različite položaje, referira na ljubav ili obitelj (u prvom poglavlju), zauzima refleksivan stav (*Prepoznavanja*, *Ozračenje*) ili pak iz impersonalnog očišta (poput onoga u *Postanjima*) nastoji predočiti procese u okolišu. Jedan je od sudionika toga tekstualnog univerzuma i kornjača iz istoimenog ciklusa, poeme koja obuhvaća gotovo polovinu knjige (39 pjesama u prozi). Dok su *Postanja* odredila vertikalnu os kozmosa i uspostavila polove, kornjača je protagonistkinja koja se "bavi" horizontalom, ali je svjesna i kozmičkih silnica koje ju nadilaze.

2.2. *Kornjača*: drama svijesti i jezika. "Središnjost prostora"

Dok je u većem dijelu ciklusa *Postanja* prikazivačka funkcija teksta relativno stabilna i oblikuje se lirskom fabulacijom s mitskim ili fantastičnim prizvucima, koherentna slika svijeta u ciklusu *Kornjača* "puca" – zahvaljujući i specifičnom kazivačkom fokusu i semantičkim iščašenjima. *Kornjača* uprizoruje "kratak spoj" između razina iskaza i iskazivanja, što uvelike destabilizira potencijale za oblikovanje estetske iluzije i čitatelja neprestano vraća na površinu diskursa. U središtu te diskurzivne tenzije nalazi se lirski subjekt, pa je odmah na početku važno odrediti njegovu poziciju. Ona je slična onoj u već interpretiranim tekstovima, u kojima djeluju protagonisti iz poretka organske ili neorganske prirode – no dok su oni posredovani impersonalnom lirskom perspektivom kao likovi lirske naracije, u *Kornjači* je lirski subjekt sama kornjača; čak i kada je iskaz impersonalan ili izrečen u prvom licu množine, zbog višestrukih diskurzivnih i kontekstualnih veza s ostatkom ciklusa čitatelj ga je sklon povezati s njezinim glasom.

Izmještanje lirskoga glasa iz ljudske perspektive u životinjsku ima nekoliko implikacija. Prije svega, riječ je o posezanju za figurativnim govorom, pa *Kornjaču* u određenom smislu čitamo kao "dugu" prozopopeju, figuru u kojoj je književnost, kako ustvrđuje Krešimir Bagić, "našla prikladno sredstvo očuđivanja i fantastizacije iskaza" (2012: 269). Hrvoje Pejaković u tom je izmještanju i očuđenju iščitao i signal koji se odnosi na pjesnički kontekst, u kojem je krugovaška generacija povlastila upravo kazivačku instancu čije tekstualne pojavnosti stvaraju učinak psihologizacije iskaza, dok Dragojevićev lirski subjekt u *Kornjači* "više nikako nije moguće shvatiti kao neposrednu objektivaciju pjesnikovog glasa" (2003b: 25). Animalistička vizura kod Dragojevića podržana je prikladnim motivima, koji se prije svega odnose na kornjačin biotop: na njezinu tjelesnost (oklop, utroba, trudnoća), kretanje i okolni svijet promatran iz "donje" perspektive. Istodobno, ti su motivi i predmetom lirske konceptualizacije, pa njihova funkcija nije tek razvijanje lirske iluzije, već i osobite simbolike koja sudjeluje u složenoj semantici Dragojevićeva kozmosa – kornjačin oklop povod je tematizaciji odnosa vanjskoga i unutarnjeg svijeta, njezin spori hod povezuje motive kretanja, gledanja i kontemplacije, trudnoća i plodnost metafore su sabiranja, a horizontalna položenost i prianjanje uz tlo otvaraju temu kontakta prema zemnoj i podzemnoj sferi, kao i stanovitog zazora od visine.[10] Da je kornjača prije "konceptualna" životinja nego pokušaj fingiranja životinjske svijesti i doživljajnosti, osim navedene simbolike upućuju i iskazi koji svjedoče o njezinoj visokoj spoznajnoj kompetenciji, njezin govor lirska je meditacija kojom

se na fragmentaran način povezuju pojmovi poput zaborava, pamćenja, pogleda, pjevanja, imenovanja, smrti itd. Ukratko, ona je himerično biće koje posjeduje fizičke atribute animalnosti i gnoseološku sposobnost ljudske svijesti.

Stoga bi se o događajnosti u *Kornjači* prije moglo govoriti kao o događajnosti svijesti nego svijeta, što je prema nekim teoretičarima (Peter Hühn, Werner Wolf) jedna od tipičnih crta lirike. Dok je narativna fikcija, kako upućuje Wolf, rjeđe oblikovana kao ogoljeno izlaganje misli određenog lika bez manje-više podrobnog ocrtavanja pripadnog mu kronotopa, u lirici je događajnost često svedena na svijest "okupiranu sjećanjima, osjećajima ili percepcijama" (1998: 271). Mehanizmi njezina tekstualnog posredovanja pritom mogu biti različiti s obzirom na književnopovijesni kontekst – dok neke epohe ili stilske formacije nastoje naturalizirati i psihologizirati glas lirskoga subjekta, druge ga pak žele p(r)okazati kao artificijelnu tvorbu, učinak razine iskazivanja. Potonjom se namjerom, željom da glas lirskoga subjekta pokaže kao diskurzivnu tvorbu, vodi Antony Easthope u studiji *Poetry as Discourse*, pa tako primjerice kod pjesnika engleskog romantizma prepoznaje nastojanje da se dimenzija iskazivanja, pjesničke retorike, podredi i prikaže kao učinak dimenzije iskaza, odnosno sadržaja ili smisla kao razine koja upravlja čitavom strukturom teksta (1990: 124, 125). Takav lirski subjekt, koji se nastoji predstaviti kao relativno autonoman i prethodan lirskoj strukturi koja ima tek ulogu posredovanja glasa, Easthope naziva "transcendentalnim egom" (*ibid*.: 28, 29). Na sličan način Tihomir Brajović u studiji *Teorija pesničke slike* govori o tradicionalnim koncepcijama lirike u kojima dominira "transcendentalna predstava subjektivnosti" (2000: 275), koja potiče izgradnju "iluzije imanencije" prema kojoj se specifična materijalna pojavnost književnog djela tumači kao sekundarna emanacija sadržaja autorske svijesti koja je temeljno uporište kazivanja (*ibid*.: 122).

I Easthope i Brajović ističu pjesništvo modernizma i avangarde kao ono koje u samoj pjesničkoj izvedbi raskida s opisanim predodžbama o lirici, što rezultira i novom pozicijom lirskoga subjekta. Stoga Brajović prikladno napominje kako se u modernističkoj i avangardnoj poeziji lirski subjekt pojavljuje kao "svojevrsni 'simulakrum' ili 'senka' tradicionalnog *lirskog ja*, kao samoobznanjujući *konstrukt* koji je svestan toga da je, poput njega samog, i unutrašnja ili spoljašnja 'stvarnost' koju pesma 'prikazuje' takođe samo naknadna *konstrukcija* ili pak *re-konstrukcija*, pa iz te svesti crpi i svoju poetsku energiju i znatan deo njoj saobraženih prosedea" (2000: 274). Ukratko, u modernizmu i avangardi, zahvaljujući osvješćenju proizvodne dimenzije lirskoga diskursa, i sam se subjekt pretvara u decentralizirani, raspršeni, difuzni entitet, on je instanca koja je, "izgubivši svoje transcendentalno središte ili 'osovinu', zadobila slobodu da postane poluga nesputane,

najvećim delom sebi prepuštene pesničke imaginacije" (*ibid*.: 275). Smatram da se i stavovi hrvatskih kritičara, kada hoće razlučiti obilježja dominantnih pjesničkih poetika između 50-ih i 60-ih godina, također mogu iščitati na pozadini prethodnih konceptualizacija, pa Pejakovićeva kritika krugovaškoga lirskoga subjekta i nije drugo do kritika pjesničkih mehanizama kojima se izgrađuje "iluzija imanencije", odnosno pjesma shvaća kao objektivacija pjesnikova glasa (Pejaković, 2003b: 25).

S obzirom na prethodno rečeno, kornjaču bi se sada moglo nazvati i "diskurzivnom životinjom" jer njezina lirska meditacija ne rezultira imanencijskim učincima, već je dinamika svijesti ujedno i dinamika diskursa, što je ustvrdio i Pejaković, povezujući to s vlastitom kritikom krugovaške pjesničke prakse, odnosno afirmacijom pjesme u prozi: "… ukidanje vertikalne, stihovne strukture dovodi do toga da subjekt više nije nadređen tekstu, ne postoji prije pjesme koja bi bila shvaćena kao njegov (govorni) iskaz, nego biva izveden iz samog čina pisanja, kao presjecište sila koje uređuju prostor pisanja i prostor svijeta, što u *Kornjači i drugim predjelima* znači jedno te isto" (*ibid*.: 26). U ciklusu *Kornjača* prisutno je tako neprestano izgrađivanje i razgrađivanje jedinstvenoga lirskoga glasa i svijeta koji on posreduje. Valja sada uputiti na tekstualne elemente kojima se taj proces ostvaruje, odnosno upitati kako se lirski subjekt oglašava u diskursu ciklusa *Kornjača*?

Kao što je pokazala lingvistika, postoji više znakova kojima se iskazivanje u diskursu očituje: to su deikse (lične zamjenice prvog i drugog lica, glagolski oblici, organizirani najčešće oko sadašnjeg vremena, prilozi mjesta i vremena), modalni termini ("možda", "svakako", "bez sumnje"), performativni glagoli i glagoli u prvom licu jednine poput "mislim da…" ili "zaključujem da…" koji apostrofiraju jezični čin (Ducrot, Todorov, 1987: 271). Kada je o pjesništvu riječ, ti signali mogu se protumačiti kao sredstva kojima se želi ostvariti dojam neposrednosti govora i prisutnosti govornika, odnosno pokazati da je iskazano izravan rezultat situacije iskazivanja. U ciklusu *Kornjača* količina je tih signala znatna – kornjačin se diskurs oblikuje kao niz lirskih monologa ili meditacija, tekst funkcionira kao "scena" za dramatizaciju lirskoga glasa, a ta se dramatizacija razvija nizom obraćanja kazivača drugima i sebi, u upitnim i uskličnim rečenicama, referiranjem na vlastiti jezični čin te na prostorne i vremenske koordinate u kojima se iskazivanje događa i spram kojih se orijentira. Unatoč visokom udjelu tih elemenata, kornjačina "prisutnost" neprestano izmiče, iskazivanje umjesto da proizvodi koherentan iskaz kao da podriva svaku težnju za njegovim jasnijim uobličenjem, pa se rečena drama zato istodobno odvija na razini smisla ili semantike i na razini samoga glasa koji semantiku "lomi". Te odnose prikladno ilustrira sljedeća pjesma:

5

> Znam snagu i mjere svoje. Hodati mi je, hodati. Zemlja je teška svima koje nije zahvatila prava rijeka nehaja. Prerasti sve ulomke zraka. U putu od mene do stabla jedini je razlog stablu. U visini ptica ima okove, u visini jedini je razlog ptici. Znam snagu i mjere svoje. U igri uhodim svoj korak: jedna, pa druga – veselo sječivo prži mozak, škrljut svakodnevna. Tko je to, o kakvoj budućnosti govorite? Slažem padež do padeža osnovne svjetlosti koja sebi vruće deklinira utrobu. O svi moji prijatelji, nikada vas ne vidjeh, i gonetah vam vlastiti brid, živu oštricu na vašem ramenu. O svi, konac izgubljenog lova. Kada ću do vas? Krilo mi je, u svom zaboravu, sačuvalo tajna vrata među biljem. (1961: 64)

U tome je tekstu književna kritika najčešće tražila potvrdu prisutnosti predsokratovskih elemenata u Dragojevićevoj ranoj poetici, pa Mrkonjić tako navodi rečenicu: “Prerasti sve ulomke zraka” kao dokaz za Zenonovu teoriju o nepostojanju kretanja, iako dobar dio rečenica o kretanju i govori (1971a: 177). Vlatko Pavletić tu je pjesmu u prozi uzeo kao primjer Dragojevićeva manirizma i u pokušaju da odgonetne njezin smisao, ocijenio tekst lošim, jer se naslućena lirska naracija, npr. ritmičko sugeriranje koračanja, prekida “prelaskom u alogično nizanje riječi neosmislivo unutar semantički koherentnoga konteksta” (1987: 115). Pavletić je dobro uočio diskontinuitet na semantičkoj razini i posljedice za razumijevanje koje on nosi, no to nije prepoznao kao specifičnu konstrukciju lirskog diskursa, karakterističnu za cijeli ciklus, pa i za dobar dio tekstova iz drugih poglavlja prvijenca. Svoju ću pažnju stoga usmjeriti na retoričku razinu te istaknuti elemente koji upućuju na samo iskazivanje.

Tekst obilježava, i ujedno otežava, višestruka promjena perspektive, a time i diskontinuitet iskazivanja. Ponavljanje određenih elemenata – poput prve rečenice ili pojedinih sintaktičkih konstrukcija – strukturira pjesmu više na razini rečeničnog ritma i intonacije nego značenja. Ako bi se ipak željele označiti provizorne konstante toga teksta, rekao bih da je na razini semantike to tema spoznaje i kretanja, a na razini iskazivanja oblik obraćanja. Spoznaja je prizvana glagolom “znam” te umovanjem o vlastitoj mjeri (važnome pojmu prvijenca) i o razlozima pojava, što potvrđuju i hermetične rečenice u obliku sentencije, a zatim i izravnim referiranjem na “mozak” te, metaforički, na jezik kao medij spoznaje. Pritom se

metaforičkom konstrukcijom koja spreže apstraktno i konkretno upućuje na uzajamnost jezičnih operacija i materijalnog ambijenta. Umovanje govornice paralelno je kretanju, na što referira rečenica "U igri uhodim svoj korak…", a kretanje je ujedno i povlašteni predmet spoznaje (vlastito kretanje, kretanje ptice). Kada je riječ o obraćanju, u tekstu se pojavljuje u dvama oblicima – u prvome dijelu kazivačica se obraća samoj sebi u imperativu infinitivne konstrukcije: "Hodati mi je, hodati. … Prerasti sve ulomke zraka". Drugi dio teksta obilježava pak zazivanje odsutnih sugovornika i "prijatelja" (čestih adresata kornjačina govora), pri čemu se može govoriti o dvostrukom kretanju diskursa – ujedno postoji kontinuitet na razini govornog čina (zazivanje) i diskontinuitet na razini semantike zaziva, s obzirom na metaforičke sklopove koji otežavaju razumijevanje korespondencije između zazvanih sugovornika i zaziva samih.

Konstantna izmjena govornih planova koja ima dezorijentirajući učinak s obzirom na sadržaj kazivanja omogućuje usporedbu Dragojevićeva lirskog diskursa s kompozicijom kubističke slike koja figuraciju usitnjava do razine naznake prelamajući je oštrim rubovima kombiniranih ploha.[11] Stoga bih rečenicu "Prerasti sve ulomke zraka", kao i onu koja upućuje na slaganje "padeža osnovne svjetlosti", čitao i kao suptilnu metajezičnu referencu na kretanje samoga (fragmentarnog) diskursa, a ne tek kao iskaz o kretanju i spoznajnoj djelatnosti kornjače. Za dinamiku diskursa i rečeno premještanje govornih planova najzaslužnija je apostrofa, dominantna figura teksta, česta i u dobrom dijelu ostatka ciklusa.[12]

U tekstu posvećenom toj figuri[13] Jonathan Culler tvrdi da apostrofa funkcionira kao metonimija lirskoga govora, a u tradicionalnoj književnoj kritici smatrala se sredstvom emocionalne intenzifikacije diskursa ili pak načinom subjektivacije predmeta ili životinja koji se činom apostrofiranja dovode u postojanje (1981: 152-158). Culler ističe i učinak apostrofe na percepciju lirskoga glasa – figurom se evocira njegova prisutnost (stvara se "slika glasa") i zato je shvaća kao utjelovljenje lirske tradicije koja na tu prisutnost najčešće računa. No Culler upućuje i na funkciju apostrofe koja prisutnost destabilizira, jer pokazuje da je potonja učinak diskursa. Apostrofa, naime, kada se u tekstu javlja više puta i usmjerena je različitim sugovornicima, kao što je slučaj u navedenoj Dragojevićevoj pjesmi, "radi protiv naracije i njezinih suradnika: sekvencijalnosti, uzročnosti, vremena i teleološkog značenja" (*ibid*.: 164). Dok naracija događaje i likove povezuje u logičan vremenski niz, višestruko zazivanje lirski iskaz neprestano vraća na prezent apostrofe, koji nije drugo do prezent samoga diskursa, prije nego prezent lirske pripovijesti: "Apostrofa se opire naraciji zato što njezino *sada* nije trenutak u vremenskom slijedu, već *sada* diskursa, pisanja" (*ibid*.: 168).

Ona stoga nije tek reprezentacija događaja, nego proizvodnja "diskurzivnog događaja" (*ibid*.: 169) – ona, dakle, s jedne strane ima mistifikacijski učinak jer stvara iluziju prisutnosti govornika, a s druge strane prisutnost demistificira jer je pokazuje kao artificijelnu, diskursom proizvedenu.

Apostrofom se i u Dragojevićevim tekstovima postiže opisani učinak. Zbog hipermetaforičnosti diskursa, odnosno povezivanja pojmovnih i konkretnih izraza (koji referiraju na svijet prirode) u začudne metaforičke sklopove, apostrofu je u većini tekstova autorova prvijenca teško sustavno semantizirati, odnosno "prevesti" na plan sadržaja – ona je jedno od sredstava kojima se umjesto semantičke strukture u pjesmama aktivira osebujna poetska tekstura. No metodično ponavljanje određenih motiva i pojmova u pjesmama prvijenca potiče čitatelja na stvaranje dodatnih, kontekstualnih veza – iako se njima nikada dokraja ne "prerasta" značenjska nestabilnost diskursa, omogućuje se uvid u složenu problematiku koja se izgrađuje "suradnjom" svih tekstova autorova prvijenca. Takvim čitanjem pokušat ću rekonstruirati problemsko polje ciklusa *Kornjača*, locirajući prije svega mjesto lirske kazivačice na "pozornici" uspostavljenoj u prethodno interpretiranim tekstovima te se time vratiti problematici prostora i njegovoj vertikalnoj strukturi.

*

Kornjača je, kao što je već ustvrđeno, biće horizontale, a horizontala se "određuje vertikalnom osi – kao logičkom i fizičkom pretpostavkom horizontalnih odnosa", odnosno "horizontalna struktura razvija [se] 'obrastajući' oko određenoga središta ili osi, tj. oko svoje vertikale" (Užarević, 2011: 17). Kornjača tako krećući se površinom zemlje referira na prostorne zone koje ju okružuju i s kojima je u dosluhu – bilo sa zračnom i svjetlosnom dimenzijom visine, od koje većinom zazire, bilo s podzemnim silama, koje je mame (znakovit je iskaz: "moja je opijenost niska" [Dragojević, 1961: 70]). Kornjačin diskurs pritom bilježi napetosti između tih suprotnih zona, tragajući za točkom ravnoteže, vrednujući naročito pojam središta. O kornjačinu položaju svjedoče iskazi poput sljedećih, koji obnavljaju već utvrđene kozmičke motive: "Korak, pa korak, ali ne raste se, ne pada se: kao da me zemlja izbacila između dvije pošasti da me ni jedna ne dodirne…" (*ibid*.: 60); "Lava grije moju donju stranu koja se uvijek strasnije osjeća od svih uzleta i zenita. (…) Ispod mene sijeku se vatre i čujem dogovor vrele vode. Ispod mene pješčane struje svoju usijanost ispovijedaju" (*ibid*.: 70); "Pružam glavu vjetru i oblacima, a noge već davno su na zemlji: u spoju tom sjaji moj mir. To je nađena zračnost, postupni slijed usitnjavanja i zemaljsko osjemenjenje" (*ibid*.: 87);

“Bilo je dana koje sam posvećivala svjetlosti, njenom udaljenom izvoru; bilo je dana kada mi se činilo da osluškujem sile zemne” (*ibid*.: 99).

Jedan od primjernih tekstova u kojima se razlučuju i vrednuju naznačene kozmičke polarizacije trinaesta je pjesma ciklusa, gdje je centralni motiv u kritici vrlo često isticana “središnja voda”. Ako su *Postanja* dominantno narativno organizirana te posjeduju tek naznake pojmovnoga govora, taj tekst jedan je od onih koji pojmovno-metaforičke nizove upotrebljavaju za razvoj lirske meditacije. Stoga će poslužiti kako bi se ukazalo na još jedan tip organizacije teksta, kao i za to da se prethodno utvrđeni kozmički te metatekstualni motivi razmotre u novome svjetlu.

> 13
>
> Kad tijelo krene, središnja voda stalno ga vraća na okup; vuče pokrete u sjenu, pritječe da im dade težinu, da ih stegne granicom.
>
> Tako, u dubini naših kostiju ništi svaku razigranu glazbu. Umjesto u sjaj, mokra srebra pretvaraju se u tragičnu mutnež. Ozrači li se ruka, vraća je ishodišnom plodu. Olovne riječi gradi, miješa ih sa tijestom tjelesnim i biljnim suncem.
>
> Središnja voda bez uresa i laske. Dobra u svojoj poniznosti, sigurna u svojoj sporosti; od nje se ne odvajaju suze što produžuju život; ona ne odgađa našu smrt, ne nalazi lagane izlike u mirisavim lijekovima.
>
> Ne oholimo se vodom bistricom što svaki čas hlapi. Središnja voda, kada nam duh klone i tijelo onemoća, skupa sa sobom odvući će nas u svoje matične luke: u grotla dubokih mora gdje je san potpun. (1961: 73)

Refleksivna dimenzija pjesme poduprta je pozicijom lirskoga subjekta – prvo lice množine ukazuje na općenitost opisanog iskustva, ono se nastoji posredovati istodobno kao egzistencijalna i kao ontološka konstanta. Tome u prilog ide i činjenica da je umjesto u ciklusu često upotrebljavanog motiva “oklopa” kojim se priziva kornjačin *Umwelt* iskorištena njegova metonimija “tijelo”, sposobna pokriti daleko širi raspon oblika života, konotirajući ipak prije svega ljudsko tijelo i subjektivnost, osobito s obzirom na motive poput ruke i riječi.

Pojam “poetsko mišljenje” prikladno opisuje dvojnost lirskog jezika toga teksta, kao i njegovu progresiju: na djelu je sravnjivanje pojmovnog vokabulara i motiva koji označavaju materijalni svijet, pri čemu je pojmovni jezik (pokret, težina, granica, poniznost, sporost) prenesen na metaforičku razinu, čime gubi na jednoznačnosti, dok motivi koji se odnose na materijalnost, zahvaljujući kumulaciji kontekstualnih značenja koja stječu sudjelovanjem u drugim tekstovima, poprimaju obrise apstraktnoga govora, odnosno počinju funkcionirati kao simboli određenog stanja ili procesa (sjena, voda, ozračiti, sunce, hlapljenje itd.).

Tekst je strukturiran na principu opozicije, a svaki od ulomaka na novoj razini opisuje kontrast između “središnje vode” i različitih utjelovljenja i atributa procesa kretanja. Ta se suprotnost može označiti i kao sukob između centripetalne i centrifugalne sile, odnosno onoga što je Hrvoje Pejaković nazvao silama sabiranja i rasapa (2003b: 26). Ovaj se tekst tako upisuje u motivsku i simboličku konstelaciju koju su već uspostavila *Postanja* i njima bliski tekstovi. Tenzija između suprotnih procesa pritom je naročito naglašena upotrebom glagola. Prvi ulomak impersonalnim tonom, kao i prilogom “stalno”, utvrđuje spomenutu univerzalnost i trajnost procesa – opozicija je jasna: tijelo se kreće, a “središnja voda” (pri čemu je njezina pozicija zasad nejasna – je li ona u tijelu ili izvana utječe na njega) vuče, vraća na okup, daje težinu, steže granicom. Prizovu li se prije interpretirani tekstovi, opoziciju je moguće proširiti još jednim oprečnim parom: dok je uz kretanje vezana svjetlost, težina središnje vode “vuče pokrete u sjenu”. Ta je opreka potvrđena i u sljedećem ulomku, gdje je jasno da središnja voda djeluje u tijelu (“u dubini kostiju”, u ruci), ali i u duhu (riječi), a njezina je aktivnost opet posredovana glagolima i sintagmama koji označavaju regresivnost spram potencijalno aktivnih, progresivnih procesa (voda “ništi razigranu glazbu”, stvara “tragičnu mutnež”, vraća ozračenu ruku “ishodišnom plodu”, gradi “olovne riječi”).

Treći ulomak donosi vrijednosni obrat – ističu se pozitivna obilježja prethodno negativno označene djelatnosti središnje vode, dok se prije pozitivno konotirano kretanje sada negativno vrednuje: ako je kretanje jedan od sinonima života, implicira se, svako pretjerano nastojanje za njegovim produljivanjem (mirisavi lijekovi), pretjerana težnja prema rastu, može mu umanjiti ili obrnuti vrijednost. Funkcija središnje vode bila bi stoga da uspostavi ravnotežu, priskrbi životu njegove prijeko potrebne antipode: sporost i smrt, uz koje se sada vežu dobrota i poniznost (za razliku od “uresa” i “laske” suvišnog kretanja, njegove “oholosti”, kako se netom poslije sugerira). To prevrednovanje u zadnjem ulomku kulminira moralnim imperativom, koji donosi još jednu polarizaciju. Dok je prije težina središnje vode oponirala zraku kao elementu lakoće, sada opozicija djeluje unutar istog elementa – voda

bistrica svojim je hlapljenjem povezana sa zrakom, dok je središnja voda tom distinkcijom još jače vezana za dubinu, "matične luke" i "grotla dubokih mora". Onemoćalost tijela i klonuće duha metonimije su smrti, no ta je smrt predočena eufemizmom – potpunim snom na dnu mora.

Nizom motiva ovaj tekst uspostavlja veze s prethodno interpretiranima,[14] a izmjenu registara lirskoga glasa ovdje odmjenjuje izmjena planova vrednovanja. Primjerice pjesma o "središnjoj vodi" može se čitati kao kontrapunkt tekstu *Ozračenje*, gdje je naslovni pojam, vezan uz oslobađanje tijela od težine te uz dimenziju visine, zraka i svjetlosti, izrazito pozitivno vrednovan. No suprotne primjere nije potrebno prizivati iz drugih ciklusa jer se i u samoj *Kornjači* nailazi na promjenu perspektive, primjerice u pjesmi pod brojem 18 indikativne su zapovjedne rečenice: "Budite u zraku! Ako vas vaša slana voda u vama kupi, to sada hlapi. Skupa sa mnom, brate kamene! Ti zaslužuješ obnovu raspuštenosti, što se činilo da je zauvijek nestala, rasap koji tvori sjenu i počinje iz sjemena" (1961: 78). Opozicija između "slane vode" koja "kupi" te zraka i hlapljenja, kao i ona između raspuštenosti i sjemena po svemu se uklapa u polariziranu strukturu teksta o "središnjoj vodi". Zanimljivo je pritom da je kamen i ovdje motiv koji se dovodi u vezu s kretanjem. Ta izmjena planova vrednovanja može se pokazati i na primjeru motiva dubokog ("debelog") mora, morskoga dna, koje figurira i kao središnji motiv prvog ciklusa *Postanja* i teksta *Prepoznavanja* – dok je ondje pijesak morskog dna vrednovan pejorativno, označen kao "ljigav", a činjenica da je "mudar svim formama" u *Prepoznavanjima* nailazi na prijezir lirskoga subjekta, u pjesmi o središnjoj vodi taj je prostor, kao i sila koja njemu vodi, vrednovan pozitivno, kao "ishodišni plod" – mjesto odakle će se razviti život. Smrt je tako prikazana kao nužna faza cikličnog kretanja života, ona nije potpuno uništenje, već razarajući zapravo čuva. Time se iznova aktivira heraklitovska relativizacija: "pad, obrnuti rast", koja bi se mogla "popuniti" i drugačijim antipodima – smrt, obrnuti život, a u takvu relaciju onda ulaze i analogni pojmovi vode i zraka ili vode i vatre, mirovanja i kretanja, tame i svjetla, težine i lakoće itd.

Taj niz pojmovnih inverzija, nastojanja da se uspostavi ekvivalencija suprotnosti, da ih se sažme i poništi, priziva važan motivski sklop koji pripada sferi prostorne semantike *Kornjače i drugih predjela*, a što je Zvonimir Mrkonjić nazvao Dragojevićevim modelom središnjosti prostora, "po kojemu se svaka protežnost i prostor organizira oko nekog svog središta kao svrhe svoje zakrivljenosti" (1971a: 180). Ideja središta ili centra prostora pritom ima vitalistički prizvuk: dok motiv "središnje vode" načelno upućuje na sabiranje oko središta, vitalizam je prizvan sintagmom "ishodišni plod" koja konotira rađanje, odnosno povratak na početak. Centar ili središte sažima dvostruko kretanje – on je ujedno mjesto povratka i točka

iz koje se kreće, u njega se prostor sažima (ili veže), samo da bi u jednom trenutku počelo širenje (ili rast – *postanje*). Središte je kod Dragojevića točka dijalektičke sinteze. To "rađanje prostora" ili rasprostorenje iz centra koje se izravno dovezuje na sintagmu "ishodišni plod" apostrofirano je i počecima pjesama *Bljesne prostor* i *Rođenje*: "Bljesne prostor iz svog središnjeg ploda. Pokriva sve što na svom putu dodirne" (1961: 49); "Grije se prostor iz srčike i svijetli" (*ibid*.: 51). Uz motiv ploda, klice ili srčike važna je metafora ideje središta u Dragojevićevu prvijencu i motiv biljnog sjemena. U pjesmi *23* iz ciklusa *Kornjača* sjeme je predočeno kao mikrokozmos gdje u pripremi budućega života surađuju "obratne strane" makrokozmosa: Zemlja i Sunce, voda i vatra, a harmoničnost njihova susreta opisana je karakterističnom atmosferom radosti koja kod Dragojevića prati temu stvaranja. I sjeme je poput jabuke opisano kao sferičan oblik, u čijem je centru "središnja tačka" ili "zaobljeni žižak", a na obodu "plašt" (*ibid*.: 83) – pri čemu je znakovito to što je voda element koji "upaljuje" žižak i, implicira se, priprema buduće kretanje.[15]

Ideja "središnjosti prostora" utjelovljena je, ali i osviještena, i u kornjačinu liku. Ne treba previdjeti da pohvalu sjemenu izriče upravo kornjačin glas, s obzirom na to da je riječ o biću bližem prostoru "zemaljskog osjemenjenja" negoli visini, životinji čija se "donja strana", kako se kaže u jednome tekstu, "uvijek strasnije osjeća od svih uzleta i zenita" (1961: 70) – uostalom, tema plodnosti vezana je izravno uz kornjačin lik.[16] Najistaknutije utjelovljenje pojma središta kornjačin je oklop, koji kazivačica u 29. dijelu apostrofira kao "središnji krug kuće" kamo se vraća (*ibid*.: 90). Povlačenje u vlastiti oklop, ili pod krov, kako se još kaže, način je kornjačina "sabiranja", odupiranja uzaludnom kretanju, o čemu svjedoče rečenice: "Sada znam sve! Pod ovim krovom nalazi se ono što mi nikakvo putovanje neće oteti. To je humak na koji prilažem svoje ostatke, mjesto koje grlim" (*ibid*.: 61). Kao što je prije napomenuto, tema oklopa aktualizira opreku između vanjskog i unutarnjeg svijeta, što je još jedna varijanta dijalektike makro- i mikrokozmosa. Središnji tekst koji o tome govori pjesma je pod brojem 12, koja tematizira boravak unutar oklopa:

> To uvijek priželjkujem, onda idem korak i vraćam se. Ostajem na vratima svoje kuće; glavom u tom vrtložnom zraku. Danas, danas ipak ta svečanost počinje: ulazim unutra, van tog opakog sunca. Igra se začinje razgledanjem mojih oslikanih zidova. O moj oklope, koji svakako želim zaboraviti, opet jedno tvoje posvećenje, tebi obraćam smežuranu glavu.
>
> To je ta lijepa jeza, ta vraćena samosvijest; uski zidovi pucaju, zakoni

> ishitreni saobraćaju ravnopravno. Zašto tražiti tu omraženu dvojnost? Ovdje imam sve. Stabla se kao anđeli titraju svojim šumom. More se prostire od snage sunčanog vrela na domak moga oka. Ubijaju se međusobno ptica i njen jednolični ritam, cvjetanje i njegov zrak: smrti dolaze iz sebe, njihovo je carstvo potpune zime i kiše grijano od vlastitog ognja.
>
> Ta blažena stvarnost kosoga brida! Tako ste u meni odjednom uzbudili sva moja godišnja doba. Ne želim biti prevarena, naprežem se da svučem vašu tešku obuću. Vraćam se sama svojoj pjesmi koja nije nikakav uspomenski krug. Zašto ta napominjana dvojnost! Trza mi se srce na ovim slikama i ovom stropu beskonačnoga rođenja gdje ne želim drugo, ni treće: ništa izvana. Nisu mi prijatelji ostali za vratima, evo na zidu njihove oči gledaju me iz svakog sloja što se preda mnom rastvara. (1961: 71, 72)

I ta je pjesma oblikovana kao lirska meditacija, a grafička raščlanjenost teksta odgovara tijeku kornjačine misli koja pokaznim zamjenicama (to, ta), vremenskim prilogom (danas), kao i apostrofama, pitanjima i uzvicima stvara dojam prisutnosti kazivanja, no taj prezent diskursa ostaje neodređenim utoliko što i samim pokaznim elementima nedostaje širi značenjski okvir, odmijenjen zgusnutom metaforikom. Unatoč tome tema je teksta razmjerno jasna, motivi upućuju na kornjačin oklop koji se opisuje kao kuća (vrata, zidovi, strop), a u svakom se paragrafu reflektira određeni aspekt njezina povlačenja, odnosno povratka u nastambu. Na početku pjesme kazivačica referira na dvostrukost vlastitog položaja, podvojenost između izloženosti vanjskom prostoru (zraku i suncu) i uvijek dostupne, ali i zaboravu podložne mogućnosti povlačenja u vlastitu nutrinu. Povlačenje se pritom označava pozitivno, kao svečanost, igra, posvećenje, rođenje, samosvijest, ali i oksimoronom "lijepa jeza". Sukladno tome i nutrina je oklopa pozitivno vrednovana, kao mjesto na kojemu se stječe vanjski svijet (more, sunce, ptica, cvjetanje), čija su bića i pojave dovedeni u ravnotežu (neobičan motiv "ubijanja") i predočeni kao slike na zidovima nastambe koje kornjača gleda, i koji joj uzvraćaju pogled (motiv prijatelja). Nutrina oklopa prikazana je kao mikrokozmos, mjesto obilja ("Ovdje imam sve") i jedinstva, s kojega se i početna dvojnost egzistencije čini "omraženom" i nepotrebnom. U zadnjem paragrafu stoga se na vanjski svijet referira kao na suvišan teret kojega se povlačenjem u nutrinu kazivačica želi otresti ili ga zaboraviti, sažimajući vlastitu samodostatnost riječima: "ništa izvana". Dakako, povlačenje kornjače u oklop označava poziciju koja ne isključuje "napominjanu" dvojnost,

već joj služi kao kontrapunkt – privremeno uravnoteženje dvostrukosti egzistencije bitno određene polarizacijom samoga kozmosa.

Na kornjačinu dvostrukost upućuje i Hrvoje Pejaković kada piše[17] da kornjača svojim postojanjem utjelovljuje suprotnost između "središnje sile" i suprotne joj "sile raz-središtenja i prostorne ekspanzije" (2003b: 38), ujedinjujući sporost i vezanost uz tlo sa slobodnim putovanjem vlastitog pogleda, što podupiru rečenice iz desetog ulomka ciklusa: "Moje oči od bijela vjetra putuju, a ja pod čahurom gojim svoje potrebe. Tako nečiste i prljave da bih se u njima vječno nastanila" (Dragojević, 1961: 69). Zvonimir Mrkonjić motiv povlačenja u oklop povezuje s motivom pogleda, pa se kornjačina dvostrukost kod njega može čitati kao opreka između transcendencije krajolika i imanencije pogleda. Mrkonjić u kornjači prepoznaje životinju iz Zenonova paradoksa, a njezin pogled poistovjećuje s Ahilom: "Nju prestiže njezin vlastiti pogled ukoliko ga želi shvatiti kao nacrt svog kretanja" (1971a: 177). Kritičar spomenutom identifikacijom sugerira da pogled projekcijom dalekih "vidika" kornjaču otuđuje od vlastite tjelesnosti,[18] a povratak u oklop njezino je ponovno otkriće, čime se i funkcija pogleda mijenja: "Svrha nije nepovjerljivo opipati stvari, nego zasnovati njihovu predmetnost sposobnošću pogleda. Preostaje silazak u mudrost pogleda kao potpuno odvraćanje od izvanjskog znanja o putu" (Mrkonjić, 1971a: 178). Vanjski krajolik tim je povlačenjem, a prethodno citirani tekst iz ciklusa *Kornjača* to i potvrđuje, zamijenjen unutarnjim, gdje pogled u potpunosti uživa svoju konstitutivnu moć. Taj obrat prema imanenciji Mrkonjić povezuje i s motivom središnje vode koji pak uspoređuje s Parmenidovom sferom kao apsolutnom puninom bića, gdje se posjeduje sve (kako se i u pjesmi kaže), odnosno s Alefom koji je "tvarno (…) neprotežna točka neke duhovne protežnosti u kojoj su apsolutno prisutni svi stvarni prostori i svekoliko vrijeme" (*ibid*.: 181).

Problem kornjačine dvojnosti upućuje na još jednu problemsku razinu koja se dovezuje na krug motiva što se okupljaju oko ideje središnjosti prostora i apologije sabiranja te čini važnu dimenziju Dragojevićeva prvijenca. Riječ je o kornjačinoj brizi za zadržavanje mjere, egzistencijalne granice koju ne treba prekoračiti, te u skladu s tim i o nastojanju da se opijenost krajnostima odmijeni trijeznošću. Rečenica: "Znam snagu i mjere svoje" jasno govori o tome, kao i pjesma s početka ciklusa gdje kazivačica govori o želji da se ne prekorači (1961: 59). Na tu se dimenziju odnosi i pojam trijeznosti, koji se nalazi u prvoj i zadnjoj pjesmi ciklusa. Dok je na početku upotrijebljen unutar oksimorona "pijana trijeznost" (*ibid*.: 59) kojim kornjača opisuje svoje "dvojno" stanje, na koncu je dio znakovite, kršćanski intonirane apostrofe: "… duše, sveti bože, smiluj se svakoj velikoj trijeznosti" (*ibid*.: 101). Motivi mjere i granice tako još jednom pokazuju kako koncepcija središnjosti prostora nema

samo kozmičke, već i moralne implikacije. Lirska kazivačica pozitivno će valorizirati postojanost i poniznost egzistencije, bića koja ne premašuju zadanu mjeru vlastitoga bitka, poput sjemena ili mrava, a svoju će sudbinu hvaliti u mjeri u kojoj se i sama uklapa u vrijednosni obzor koji bliskost i dodirnost povlašćuje u odnosu na daljine, koji povjerenje u tvarnost pretpostavlja sumnjama i uzaludnim pitanjima.[19] To odbacivanje sumnje povezano je i s ljubavlju, kao silom koja veže i sabire i koja je moguća u dodiru sa zemaljskim prostorom.[20] Kornjačin moral stoga će "ozračenoj ruci" i "oholjenju" s lakoćom pretpostaviti dodirnost koja se odaziva Zemljinoj teži i prema njoj oblikuje. Pritom ipak ne treba smetnuti s uma činjenicu da se horizontala uvijek oblikuje u odnosu spram vertikale te da je vertikalna os u kornjačinoj pohvali zemaljskih mikrokozama uvijek implicirana: njezin je moral rezultat dijalektike tih dimenzija. Ta će moralna zaokupljenost postupno jačati u sljedećim Dragojevićevim knjigama, a kulminirat će u onima s kraja 60-ih i početka 70-ih, gdje će obrada moralističkih motiva biti umnogome jednoznačnija. Važno je, međutim, istaknuti da su te teme već pripremljene u autorovu prvijencu, pa se unatoč stilskim zaokretima pokazuju kao motivska i misaona konstanta.

Prema tome, ni kornjačina težnja imanenciji kao punini sferičnog bića, o kojoj govori Mrkonjić, ne dokida "omraženu dvojnost" njezina postojanja. Dragojevićev diskurs uvijek stremi očuvanju dvojnosti i dvostrukosti, pa je i jedinstvo privremeno, podložno mijeni, a sabiranje je ovisno o rasapu. Unatoč povremenim jakim monističkim mjestima, Dragojević ipak nije monist: prvotno jedinstvo priželjkuje se iz svijeta koji je već prožet suprotnostima. Dvojstvo posjeduje mogućnost dinamike koja se kod Dragojevića uvijek obnavlja – harmonija i sukob, mir i napetost. Ambivalentnost je temeljna karakteristika autorove poetike, a njegov je prvijenac svojim kozmičkim preokupacijama iznosi u punome svjetlu – ističući suprotnosti te potrebu za njihovim dovođenjem u ravnotežu.

*

Na kraju interpretacije dvaju ciklusa, koji strukturiraju motivsku i problemsku mrežu u koju se uklapaju i koju šire i ostali tekstovi autorova prvijenca, moguće je ustvrditi da je Dragojević različitim oblikovanjem tekstova pokazao "elastičnost" pjesme u prozi na koju je upućivala onodobna kritika.[21] S obzirom na načine gradnje pojedinih pjesama, smatram da bi ih se provizorno moglo razvrstati u tri skupine.

Dominantni su tekstovi zahvaljujući kojima prvijenac ostavlja dojam značenjske

neprozirnosti, knjige u kojoj pjesnička tekstura u pojedinim pjesmama prevladava nad semantičkom cjelovitošću: ponajprije je tu riječ o ciklusu *Kornjača*, ali i o pjesmama iz ostalih poglavlja, poput ciklusa *Stojim pred jednom od mene različitom moći* ili miniciklusa kojima završava knjiga. Pojačana prisutnost pojmova u metaforičnim kombinacijama te dislociranost lirske semantike rezultiraju fragmentarnošću takvih tekstova. Visoka kompozicijska raščlanjenost knjige na koju sam ukazao, kao i dosljedno ponavljanje istih motiva kroz cijelu zbirku kompenziraju donekle dezorijentaciju koja se može javiti u komunikaciji s pojedinačnim pjesmama. U drugoj skupini bili bi tekstovi koji se koriste narativnim postupcima: riječ je prije svega o začudnoj naraciji s fantastičnim elementima, poput onih u *Postanjima* i drugim tekstovima u kojima se oblicima anorganske i organske prirode pripisuju karakteristike ljudske subjektivnosti. Među tim tekstovima nalazi se i skupina kojoj pripadaju pjesme s ljubavnom i obiteljskom temom, u kojima se upotrebljavaju motivi iz svakodnevice (npr. *U tvom stvarnom tijelu*, *Nataša gleda žabu…*), ali visoko poetizirani i lišeni svojih mimetičkih potencijala. Na trećem su mjestu tekstovi u kojima se razvija lirska meditacija na kozmološke teme, poput navedenih o središnjoj vodi ili sjemenu, a kojima se mogu pribrojiti i tekstovi *Vjetrovi* i *O leptirima*. Smatram da se u takvim pjesmama u prozi mogu naći natruhe Dragojevićeva poetskog esejizma, kojemu je u ovoj ranoj fazi najbliži tekst *Prepoznavanja*. Indikativno je što ga autor premješta čak u dvije knjige eseja, *O Veronici, Belzebubu i kucanju na neizvjesna vrata* i *Izmišljotine*, ukazujući na njegov potencijalno međužanrovski status, mogućnost da ga se čita i kao pjesmu u prozi i kao kraći poetizirani esej. Tim će se postupkom autor u kasnijim knjigama koristiti u mnogo većoj mjeri, pa će na njegove konzekvence uputiti kasnija analiza.

Dakako, to je grupiranje uvjetno, naznačeni postupci koji su ga omogućili često međusobno supostoje u pojedinim tekstovima, no u nekima ipak postaju dominantama koje dopuštaju takvo razlikovanje. Tu je segmentaciju donekle potrebno naglasiti i zbog učinka koji je imanentan pojavnosti pjesme u prozi na vizualnoj razini: grafičko sravnjivanje tekstova, uz potencijalna odstupanja u pogledu duljine, može dojam o međusobnoj sličnosti tekstova učiniti umnogome jačim te prikriti razlike u načinu njihova semantičkog oblikovanja. Smatram da je to približavanje tekstova osim grafičkom podržano i jednom kompozicijskom karakteristikom, a to je ponavljanje – ne tek motiva na razini knjige, već sintagmi ili sintaktičkih struktura unutar pojedinih pjesama, koje rezultira dojmom relativne kompozicijske zaokruženosti. Takva kompozicijska ponavljanja, kao i česte figure poput apostrofe i personifikacije, pjesmama u prozi Dragojevićeva prvijenca daju prepoznatljiv lirski pečat.

U sljedećem ću se dijelu pozabaviti formalnim i svjetonazorskim "odjecima" *Kornjače i drugih predjela* u knjigama koje za njom slijede i uvelike se na nju oslanjaju, *U tvom stvarnom tijelu* i *Svjetiljka i spavač*, a letimično ću se osvrnuti i na zbirku *Nevrijeme i drugo* koja semantiku zbirki koje joj prethode premješta na drugačiju diskurzivnu razinu.

BILJEŠKE

[1] Pojmovni par iskaz – iskazivanje uvode francuski lingvisti i semiotičari u kritici Saussurea (v. Biti, 2000: 228), a poslije je doživio široku upotrebu i u teoriji lirike. Iskazivanje upućuje na kontingentan i jednokratan čin proizvodnje iskaza čiji su tragovi u diskursu jezično kodirani. Anthony Easthope taj par dovodi u odnos sa Saussureovim pojmovima, pa se iskaz prema iskazivanju odnosi kao označeno prema označitelju: "Iskazano je ono što se izriče, tvrdi ili pripovijeda, dok je iskazivanje čin izricanja u diskursu (što Jakobson naziva 'govorni čin')" (1990: 43, prijevod moj). Easthope u analogiji iskazivanja i označitelja, međutim, nalazi i razliku – dok označitelj implicira statičnu jedinicu, iskazivanje određuje diskurs kao materijalan proces. Peter Hühn pak uputit će da se iskazano u lirici odnosi na ono što je percipirano, ustvrđeno, viđeno itd., dakle na dimenziju sadržaja, a iskazivanje se odnosi na plan lirske retorike i tipične regularnosti lirskog diskursa (metar, rima, redak, strofa, ponavljanje itd.) (1998: 216).

[2] Na činjenicu da je instanca lirskoga subjekta djelatna i kada pjesnički diskurs upućuje na odsutnost gramatičkih oznaka lirskoga ja upozorio je i Werner Wolf; prema njegovu mišljenju poezija je onaj žanr "u kojem i najosnovniji indikatori govora, uključujući i deiksu 'ja', mogu biti odsutni, a ipak … podrazumijeva se da se lirski tekst sastoji od direktnoga govora ili misli lirske persone kao bića prisutnog u fikcionalnoj situaciji, *bez obzira na to koliko su to biće ili situacija prikriveni i koliko je naš pristup njima indirektan*" (1998: 280, prijevod moj). I Tomislav Bogdan ističe kako je kazivanje u prvom licu tek jedan način artikulacije lirskoga subjekta koji zato ne treba izjednačiti s lirskim ja jer se time, među ostalim, zapostavlja upravo impersonalni glas teksta (2012: 32). Za Bogdana je lirski subjekt instanca fingirane tekstualne svijesti, koja "funkcionira kao unutartekstni pošiljatelj u komunikacijskom procesu … to je krovni, najopćenitiji oblik eksplicitne tekstualne svijesti …

koji omogućava da se svi tekstom obuhvaćeni iskazi dožive kao njegov sadržaj" (*ibid*.: 26).

[3] Drugi ciklus *Postanja* sadrži pet pjesama – četvrtu i petu izostavio sam jer mi se prve tri svojim motivima i oblikom čine naročito značajne i međusobno usko povezane; četvrta i peta nisu oblikovane narativno, no i one posjeduju elemente koji ih pridružuju ciklusu, poput prostornih motiva (visina i dubina), motiva vuka i boje (1961: 44, 45) te konstatacijskih, "kozmoloških" iskaza.

[4] Motiv se često javlja u kasnijim autorovim knjigama, poput *Zvjezdarnice* i *Cvjetnoga trga*, u pjesmama i esejima kao što su *Zvijezda jutarnja* (u kojoj stoji: "Vrti se plamen vani i unutra…" [Dragojević, 1994b: 52]), *Zvijezda igre*, *Vrtnja*, *Cvjetni trg* itd.

[5] Zvonimir Mrkonjić upućuje na fantastičnu dimenziju lirskih protagonista: "Jabuka, leptir, vuk, krajolik bivaju u *Postanjima* fantastičnim stvorovima lirskog imenovanja" (1971a: 171).

[6] Motivi koji u *Postanjima* aludiraju na jezičnu sferu, poput "neimenovanog prostora" ili priče, mogu se čitati i kao metatekstualni signali kojima se upozorava na jezičnu proizvedenost samoga lirskog svijeta, pa čak i na fabulaciju kao modus njegova izlaganja. I Zvonimir Mrkonjić u eseju "Približavanje stvarnom" ističe tu uvjetovanost predmetnosti dinamikom pjesničkog iskazivanja. Prema njegovu mišljenju, "Predmet se određuje tokom pjesme – stvar biva sačinjena pjesmom", a smisao *Postanja* sadržan je u uputi "na to da je ta duša mijena ništa drugo do pokret imenovanja" (1971a: 13, 14). Pritom kritičar ističe važnost kategorije kretanja i za samo Dragojevićevo pisanje, "jer se pjesnik rjeđe zadovoljava konačnom tekovinom nekog novog imena, ustanovljene stvari – on radije otvara dinamične izglede novih imenovanja, novih značenja" (*ibid*.: 14).

[7] Sličan, pomalo mističan odnos prebivanja jednog nematerijalnog fenomena u drugome, opipljivijem predočen je i u tekstu *Zraka poletuša*, koji ima više zajedničkih elemenata s *Postanjima* i razumijeva se na njihovoj pozadini – tekst otvara pitanje: "Što ide sa onom zrakom poletušom koja izlazi iz centra u neki stvarni dio, i nastanjuje se u njemu kao početna klica?" (Dragojević, 1961: 50). Taj se entitet naziva "pratiteljicom", njegova egzistencija nepostojana je – ona je "čas jasna i čas nejasna, vidljiva i nevidljiva, izmiče" (*ibid*.). Izmicanje mogućnosti jasne spoznaje i jasnoga odgovora na početno pitanje izrijekom je potvrđeno: "Mi pitamo: što ide za onom zrakom jer znamo da ide; ništa drugo" (*ibid.).* Ta tajanstvena prisutnost uzrok je topline u zraci, odnosno hlađenja ako izostaje; na završetku teksta javljaju se motivi poznati iz *Postanja* – kretanje zrake opisuje se kao rast i pad, a "pratiteljica" se vraća izvoru (centru), odakle će jednom ponovo krenuti, što asocira

dinamiku “prostora” i “bijele pokrajine”.

[8] Pojam bijeloga ili bjeline jedan je od čestih motiva autorova prvijenca, značenjem blizak motivima poput svjetlosti i čistoće, koje lirski subjekt pozitivno vrednuje; bjelina je svojstvo pojava, koje ih označava na simboličan način (“vrijeme bijelih dana” [1961: 46], “bijela ljubav” [*ibid*.: 49], “moje oči od bijela vjetra” [*ibid*.: 69], “bijeli list”, “bijelo stablo” [*ibid*.: 86]), ali i autonoman agens (“O velika noći, kako ova bjelina u tvom krilu raste…” [*ibid*.: 10], “Kako bjelina zaboravlja okolna brda!” [*ibid*.: 25]). Motiv je čest i u kasnijim autorovim knjigama, pa se može govoriti i o motivskoj konstanti cijeloga opusa.

[9] Užarević ističe da semantika vertikale određuje i moralne i duhovne vrijednosti: “Nije se slučajno metaforika vertikalnosti razvila u pravcu prevladavanja zemaljskoga, tjelesnoga, niskoga (u korist nebeskoga ili nadzemaljskoga, duhovnoga, visokoga)” (2011: 16).

[10] Na semantiku kornjače uputila je i kritika. U svojim esejima “Danijel Dragojević” (1971a) i “Prostor i slika” (1980) Zvonimir Mrkonjić u kornjači je prepoznao “dojmljiv simbol starosti i iskustvenosti” te ju je povezao s mitologijom (“po nekim kozmogonijama, gorostasna kornjača nosi zemlju” [1971a: 177]; “prema kineskoj mitologiji, kornjača je simbol prvotnih voda svijeta” [1980: 210]), ali i s filozofijom, tj. sa Zenonovim paradoksom o Ahilu i kornjači. Mrkonjić se osvrće i na značenje njezina izgleda: “Dok joj plosnati dio predstavlja zemlju, kora je zaobljena poput nebeskog svoda” (*ibid*.), a njezin položaj za njega ima funkciju posrednika “između neba i zemlje”. Na koncu, njezin je oklop slika prvotnog kozmičkog zakloništa, početak metonimijskog lanca u koji ulaze motivi nebeskog svoda, grada, kuće i tijela. Mrkonjić će oklop povezati i sa samim tekstom poeme, ulančavajući njezine lekseme grafički u oblik oklopa kao “jedinstveni označitelj” (*ibid*.: 212). Hrvoje Pejaković, slično, uspostavlja vezu između kornjačina horizontalnog načina egzistencije i pjesnikova opredjeljenja za “neugledni oblik pjesme u prozi” (2003b: 27).

[11] Na sličan način Zvonimir Mrkonjić paralelu s kubizmom upotrebljava za opis Dragojevićeva pjesničkog postupka oslobođenog učinaka mimeze: “Pjesnik se doima poput kubističkog slikara komu je trodimenzionalnost modela samo isprika da bi naslikani predmet razorio atomizacijom mijena. Paradoksalno, dosegnuvši predmet kao obzor predmetnosti, pjesnik se od njega odvraća u korist procesualnosti – stvarno je tijelo samo okvir ljubavi prema nekoj veoma nestalnoj i nepostojanoj predmetnosti…” (1971a: 171).

[12] Apostrofa se pojavljuje u većini tekstova. Tradicionalno je najistaknutiji oblik koji uključuje uzvik “o”, čime se priziva neki predmet, pojam ili pojava: “… o svjetlo, iz svjetla se

iznosiš” (1961: 59), “O kukavna mi zagrljaja” (*ibid*.: 61), “O moj oklope…” (*ibid*.: 71), “O vrijeme, o stvari beskorisne” (*ibid*.: 78), “… o sjeme” (*ibid.:* 83). No češće se apostrofa konstituira izravnim obraćanjem: “Sveobuhvatna pjesmo…” (*ibid*.: 77), “Skupa sa mnom, brate kamene!” (*ibid*.: 78), “… daleki prijatelji moji” (*ibid*.: 79), “… zašto si se moja dušo gizdala pitanjima” (*ibid*.: 87), “slučajni putniče” (*ibid*.: 91), “osjenčana tamo” (*ibid*.: 96) itd.

[13] “Apostrophe”, poglavlje knjige *The Pursuit of Signs* (1981), prijevod citatā moj.

[14] Usporedno s ovim tekstom valja čitati i pjesme koje proširuju semantičko polje motiva vode sličnim polarizacijama. Primjerice, pjesmu u prozi pod brojem 28, gdje vatra funkcionira kao supstitut kretanja koje voda ništi, ali time zapravo čuva život: “Vatra se vodom gasi. Jakost malotrajna prevladava se hladnim pepelom bez slave: na ono što k nebu hiti prilježe ono što je kadro u svaku pukotinu i svaku strminu. Zalamataju dva-triput crveni jezici da sasijeku zrak i pouče čistoći, onda iznenada, sjedinivši se s prahom, voda prevladava daljinu. (…) Živi život od vremešnosti vode. Život moguć, držan distancom tekućeg melema od vruće duše, i vruća krika što sam sebe u sjemenu siječe. Vatra se vodom gasi. Hladi riječi što bez djela same sebe hvale, opranu im utrobu sprema na trajniju plodnost” (1961: 89).

U pjesmi pod brojem 31 pak voda se suprotstavlja “vertikalnosti” muzike, što korespondira s motivom “razigrane glazbe”: “To bilje što pred nama stoji i njiše se, sveza je muzike i vode. (…) Gledamo travu tanku, vlatavu i zelenu: kao u zagrljaju opliću zvukovi vodu. Glasnost bi da proplamsa, voda dođe i smiri je u pitominu. Voda hoće pasti u neznatne rupe, a zvuk je vuče suncu” (*ibid*.: 92).

[15] Na sjeme kao središte sabiranja ili skupljanja životvornih sila i mjesto odakle počinje rasprostiranje referiraju još neki tekstovi ciklusa *Kornjača*: u tekstu *15* motivu “sumorne pješčane pustinje” suprotstavljen je motiv “nerođenih sjemenki” (1961: 75); u pjesmi *18*, gdje dominira zračna motivika, kaže se kako rasap “počinje iz sjemena” (*ibid*.: 78); u tekstu *26* indikativna je sintagma “zemaljsko osjemenjenje” (nasuprot “nađene zračnosti”) (*ibid*.: 87), pri čemu je glagolska imenica još jedna od metafora procesa sabiranja, dok je suprotan proces signaliziran u tekstu *33*, gdje je u obliku poredbe uvedena sintagma “izvorna duša sjemena što puca” (*ibid*.: 93). Sjeme tako funkcionira kao konkretan motiv organskoga, prije svega biljnoga života, ali istodobno je i metafora stvaranja ili početka te time ističe dvostrukost diskursa Dragojevićeva prvijenca, gdje se konkretni motivi “apstrahiraju” kumulacijom kontekstualnih značenja.

[16] Riječ je o referencama na kornjačinu trudnoću: “zakapala sam želudac u pijesak i, očarana iznenadnom željom aprila, ponovo ga vadila da mu se sa svom vrućinom svoje trapljene duše poklonim” (1961: 91); “Mene je samo moja trudnoća vodila do nekih nepoznatih mjesta: kopala sam pijesak i nisam ga zaboravljala sve do novih života” (*ibid*.: 98).

[17] U eseju “‘Zamjenične igre’ i shvaćanje vremena u poeziji Danijela Dragojevića” (1982), u knjizi *Prostor pisanja i čitanja* (2003b), str. 37-46.

[18] Deseta pjesma ciklusa otpočinje kornjačinim prizivanjem vidika: “Vidici, vidici, kako mi od vas slabe zalihe pogleda. Vi putujete, zar da vam se pridružim?” (1961: 69).

[19] “Moja kob nepoljuljana varkama, sumnjama i nikakvim željama za neviđenim daljinama bila je tu u blizini, svaki čas na dohvatu da je privučem i spasim od svih mogućih gubljenja koja su išla u nedogled” (1961: 99), “Nijemo mi čulo prelazi trave i paprati i vode što nikada ne sumnjaju u sebe” (*ibid*.: 70).

[20] O tome svjedoči pjesma *21* u kojoj je upravo ljubav imenovana kozmičkom silom što okuplja ili sabire: “Od grumena do grumena zemlje postoji velika ljubav koja drži sve korijene na okupu i sprovodi šutljivo hiljade i hiljade godina, a o tome se ništa ne zna u zraku i u svijetu. Ptice što čuvaju jaja toplinom krila nešto o tome slute, ali mekani kljunovi i pogledi u drugom pravcu skrivaju tajnu od naših očiju i sila” (1961: 81).

[21] Indikativna je Mrkonjićeva tvrdnja: “Pjesnici koji su se njome (pjesmom u prozi, op. a.) poslužili obuhvatili su elastičnošću njezine forme kritično mjesto mijene razdoblja egzistencijalnog pjesništva u poeziju jezičnog iskustva…” (1971b: 139).

3. *U TVOM STVARNOM TIJELU* I *SVJETILJKA I SPAVAČ*: UZAJAMNOST I KRIZA

Kornjača i drugi predjeli može se sagledati kao jezgra od čijih se sastavnica u kasnijim knjigama strukturiraju nove cjeline, a naročito se na nju oslanjaju autorove sljedeće dvije zbirke pjesama, u koje je preneseno i nekoliko tekstova iz prvijenca. Kao što sam već napomenuo, prenošenje tekstova između knjiga postupak je koji će Dragojević pretvoriti u jednu od metoda građenja vlastitoga opusa, što će rezultirati i pomacima na razini žanrovskih obilježja premještenih tekstova. U početku takvi pomaci zbog žanrovske homogenosti knjiga nisu toliko vidljivi, premda popratni tekstualni zahvati koji prate premještanje već u ovoj fazi pokazuju visoku mobilnost pojedinih pjesama – tekstovi su prenošenjem podvrgnuti tek neznatnim stilskim preinakama, dok se u većoj mjeri mijenja njihov okvir (način naslovljivanja), čime ih se prilagođava novome kontekstu.

Zametak knjige *U tvom stvarnom tijelu* nalazi se u istoimenom ciklusu u *Kornjači*, koji je u cijelosti prenesen i tek neznatno preinačen (ukupno je preneseno dvanaest pjesama). Rekontekstualizacija je naročito zanimljiva u slučaju prenošenja dviju pjesama iz ciklusa *Kornjača* – tekstovi koji su bili integralan dio ciklusa (pjesme *15* i *31*) uz koji je vezana i specifična kazivačka instanca, kornjačin glas, postaju dijelom drugačije komunikacijske konstelacije, obilježene kodom ljubavnoga govora. Element koji je omogućio drugačije kazivačko "prisvajanje" jest subjekt u prvom licu množine: "mi" koje se u *Kornjači* moglo tumačiti kao indeks poopćavanja iskaza u novoj je knjizi "mi" dvoje zaljubljenih. Iako su se tekstualni elementi neznatno promijenili, kontekst je faktor koji presudno mijenja značenje vodeći recepciju u novome smjeru. I *Svjetiljka i spavač* istim se postupkom oslanja na *Kornjaču*, iz koje su preuzeta svega tri teksta, oko čije se tematike (motiv djevojčice Nataše) okuplja čitavo jedno poglavlje knjige.[1]

Obje te knjige nemaju tako značajnu poziciju kakvu u Dragojevićevu opusu, pa i tadašnjem pjesničkom kontekstu, uživa njegov prvijenac. Može ih se smatrati i manje književno izazovnima u usporedbi s *Kornjačom i drugim predjelima*, s kojom ih valja uspoređivati jer je riječ o zbirkama pisanima isključivo pjesmom u prozi, što je praksa koju pjesnik poslije napušta za volju miješanja proze i stiha. Napetost koja u prvijencu postoji između zgusnute poetske teksture i slojevite semantike do koje čitatelj dopire uspostavljanjem višestrukih veza između dislociranih, ali međusobno povezanih motiva u tim je knjigama odmijenjena umnogome jednostavnijim i semantički prozirnijim diskursom. S druge strane, ne smije ih se

ni previdjeti jer sudjeluju u tkanju tekstualne mreže čije će rasprostiranje omogućiti brojne rezonance u budućim autorovim knjigama, ma koliko se one udaljavale od ranih stilskih i formalnih rješenja. Premda je riječ o različito koncipiranim zbirkama, pokušat ću kraćom interpretacijom pokazati kako se obje svojom temeljnom problematikom, odnosom subjekta i kozmosa, oslanjaju na motive iz prvijenca (motive koji referiraju na sferu prirode i kozmičku dinamiku: rast, pad, ozračenje; motive "središnjosti" prostora: sjeme, oklop, tijelo; motive percepcije i jezika itd.) te kako ujedno stvaraju motivsku osnovu na koju se dovezuje sljedeća autorova knjiga pjesama, *Nevrijeme i drugo*.

Razlika između zbirki tiče se kompozicije i strukture kazivanja. *U tvom stvarnom tijelu* kompozicijski, ali i formalno i tematski, vrlo je homogena knjiga, u kojoj izostaje uokvirivanje na nižim razinama strukture (segmentacija na poglavlja i cikluse, naslovi tekstova), čime se potencira prepletanje pjesama više nego njihova individualna opstojnost, istaknuta tek pojedinačnim smještajem na stranici. Ujednačenost kompozicije prati i pozicija iskazivanja, kojom dominira apostrofa koja, za razliku od *Kornjače*, ovdje doprinosi komunikativnosti tekstova, a lirski kôd koji figura implicira dodatno je istaknut temom ljubavi kao provodnom niti knjige. Zbirka *Svjetiljka i spavač* pak bliskija je prvijencu – riječ je o kompozicijski razuđenom djelu, podijeljenom na pet poglavlja, pri čemu se u dvama nailazi na mikrocikluse (*Zoro, po mjeri noći*, *Sjene za sutrašnje svari*) sastavljene od niza kraćih fragmenata koji se prostiru na nekoliko stranica, što je postupak koji autor prakticira već u nekim ciklusima prvijenca, ali i poslije.[2] Pjesme su dominantno organizirane kao kratke lirske meditacije koje referiraju na mjesto čovjeka u prirodnom okružju, a prisutni su i tekstovi s elementima svakodnevice, kao i nekim crtama autobiografskog diskursa (ciklus o djevojčici Nataši, a naročito pjesma *Vrata*), dok je u spomenutim kraćim fragmentima prisutno fingiranje aforističnoga govora.[3]

Unatoč razlikama u koncepciji zbirki, kao i pojedinih tekstova, njihov je diskurs obilježen višim stupnjem tematičnosti nego u pjesmama iz prvijenca, a moralistički motivi i iskazi čine sastavni dio lirske problematike, određene pitanjem mjere i sanjarijom o sudjelovanju subjekta u kozmičkom totalitetu. Ta je sanjarija pritom najčešće predočena kao povezivanje suprotnosti ili sabiranje, na što su u prvijencu referirali motivi poput kornjačina oklopa, središnje vode i sjemena. Istovremeno, obje knjige donose i pjesme koje govore o narušavanju mjere, ali i takve – što je važan pomak – u kojima se progovara o potrebi da se iz kozmičkoga okrilja i sigurnosti ljubavi istupi u društveni prostor.

Sanjarija o sudjelovanju lirskoga subjekta u totalitetu u knjizi *U tvom stvarnom tijelu*

oblikovana je unutar okvira ljubavnog diskursa, kao odnos kazivača prema ljubljenoj ženi koja je utjelovljenje prirodnog obilja, "obilja života" (1964: 12) – subjekt je poistovjećuje s elementima iz biljnog i životinjskog svijeta te različitim prostornim zonama (s morskom dubinom i visinom i sl.). Žena je u Dragojevićevu diskursu nositeljica kozmičke i moralne mjere, ona uspostavlja ravnotežu (izmiruje "sve imaginarne trenutke i trenutke pod nogom" [*ibid*.: 14]) i razrješuje protivnosti samoga subjekta ("liječiš me bolesti neba i zemlje i ostaješ moj bdilac nad trima stupnjevima varavih unutrašnjih lica u hodu" [*ibid*.]). Subjekt stoga teži sjedinjenju s ljubljenom, koje je lišeno erotskih konotacija, te pronalaženju njezine "mjere" u kojoj bi se i sam prepoznao. Naslovna sintagma *U tvom stvarnom tijelu* referira na tu dimenziju predočujući tijelo ljubljene kao utočište, poželjno mjesto prebivanja koje je u jednoj pjesmi prispodobljeno gnijezdu: "Ispunjam te čitavu i kitim nekim sitnim ukrasima izmišljenim ovog časa u zraku. Ako daljine postoje, neka se one bave svojim tokovima, u ovom gnijezdu svaki je zvuk prisutan i topao, i neka zvijezda koju još nisam vidio ali znam da sja" (*ibid*.: 9). S druge strane, doživljaj ljubljene nije samo onaj prisutnosti, već i nedostižnosti, nepoznatog jezika koji izmiče riječima i pogledu kazivača, što je sažeto u rečenici: "Gledam tvoje lice od nesrodne riječi" (*ibid*.: 34). Dinamika bliskosti i daljine određuje tako ljubavni diskurs Dragojevićeva subjekta – obilježen više traženjem nego dostizanjem savršene mjere drugoga.

Kada je riječ o motivu tijela, koje je naslovni i jedan od provodnih motiva knjige, ono je manje "stvarno", a više idealizirano, u kršćanskom smislu (čistoća je njegov temeljni atribut), što je istaknuto kada subjekt u jednoj pjesmi ljubljenu poistovjećuje s Marijom ("Marijo, majko milosrđa" [*ibid*.: 66]). Tu će crtu reprezentacije ženskog subjekta zamijetiti i kritika, pa će Mrkonjić govoriti o religioznom utapanju subjekta "u daljini idealne ženskosti" (1971a: 19), dok će Milanja pisati da je žena za Dragojevićev subjekt "pročišćena i neoštećena ontologizacija" (2001: 224). Sugerirana "stvarnost" tijela na koju se naslovom zbirke upućuje tako u Dragojevićevu diskursu uzmiče pred stereotipnim i konzervativnim predodžbama o ženskoj subjektivnosti i tjelesnosti, kao i pred konvencijama lirskog ljubavnog diskursa koje pretpostavljaju adoraciju žene. Ipak, predodžba o tijelu kao "čistom" i njegova moralna kodifikacija nadilaze granice autorove ljubavne lirike, što potvrđuje i način tematizacije tijela u *Svjetiljci i spavaču*, zbirci koja je tim, kao i drugim aspektima, bliska svojoj prethodnici.

U dvodijelnoj pjesmi *Putovanje* tijelo se također predočava kao mjesto na kojem se stječe kozmos, ono je – poput sjemena ili kornjačina oklopa, koji se i u prvijencu naziva tijelom – sinegdoha totaliteta. Pjesma se semantikom, kao i meditativnim tonom, dovezuje na pjesmu

o središnjoj vodi iz *Kornjače* – gdje je uzaludnom kretanju, na koje se ovdje referira motivom putovanja, pretpostavljeno sabiranje, povratak u "ishodišni plod". Tijelo je na samom početku teksta simbolično predočeno kao zidinama okružen grad ("Ovo je najveći grad čije zidine nećeš preskočiti" [1965: 24]), a pjesma se sastoji od niza apostrofa kojima lirski kazivač upućuje na potrebu za okretanjem nutrini kao prostoru u kojem se okuplja sve vanjsko, pa se sugerirana ograđenost pokazuje kao uvjet bezgraničnog, pri čemu je granica dodira sa svijetom premještena u samu tjelesnu supstancu, krv i slinu:

> (…) Slušaj ga, pokušaj ga izjednačiti sa zvijezdama, dalekim i nejasnim, koje jedino tako možeš prepoznati. (…) Osjećaš li krv, usta i slinu od kojih ti nikada nikakvo nebo i zemlja neće biti bliži. I taj napor koji činiš na mjestima gdje si pritisnut zemlji i drugoj puti; sve je već, sve u tome putu, sve što gledamo i znamo. (…) Oblikom ruke, optokom krvi – tu sve je odavno. Ispitati tijelo, znati cilj kojemu ga upraviti, eto mogućnosti da se saznaju granice i daljine, ono što je slava otkrića. (*ibid*.: 25)

Pohvalu tijelu pritom prate upozorenja i moralni imperativi kojima kazivač apelira na čuvanje sabranosti koju ono čovjeku omogućuje – "srdnja", "pohlepa", poroci puti i sl. prepreke su "pravom" putovanju koje subjekt preporučuje: "Ne putuj prije putovanja tijelom…" (*ibid*.: 24, 25).

Brojna su prizivanja totaliteta u *Svjetiljci i spavaču*, a tekst *Putovanje* donosi i leksički element kojim je to prizivanje najčešće posredovano – to su oblici zamjeničkog pridjeva "sav" ("sve" i "svi"), zamjenica "svaki", prilog "svuda" i sl., kojima se predočava doživljaj svijeta utemeljenog na međusobnoj povezanosti bića i pojava koji ga čine.[4] Takvim je leksemima i predodžbama koje oni asociraju obilježena i pjesma *Nebeski bolesnik*, koju će autor prenijeti i u sljedeće zbirke (*Nevrijeme i drugo*; *Četvrta životinja*):

> NEBESKI BOLESNIK
>
> Koliko mjesta gdje nismo dočekali ljetnu zoru; koliko uvenuća tamo i ovdje.
>
> Lijepo bi bilo biti svuda ovog časa: u središtu i na kori ploda, i dalje, dalje.

Ali ne svemir, ne daljine, dva mjesta su dovoljna za našu mjeru, naš oklop.

Bio bi to široki zagrljaj: svi mrtvi i svi živi, i oni koji se nisu rodili, u nama sve.

Ne zbrajati, ne kupiti – sve odjednom dodirivati, kao u šaci, pokrete, mjesta i časove.

Ovo naše meso, sitna kiša što nas s neba lupa, i to ropski – koračati, koračati…

Nebeski bolesniče, lijepo bi bilo… uvećana dobra kidaju granice, tako bez štita bili bi potpuno zaštićeni. (1965: 67)

Naslovnom sintagmom otvara se polje opozicijskih motiva i pojmova što čine kozmičku dijalektiku koju Dragojević dosljedno gradi od *Kornjače i drugih predjela*. "Tamo i ovdje", "u središtu i na kori ploda", "mrtvi i živi", "bez štita … potpuno zaštićeni" sintagme su kojima se priziva jedinstvo suprotnosti. Bezgraničnost koja je označena motivom neba, pozivima na kretanje i rasprostiranje ("i dalje, dalje", "koračati, koračati") u dijalektičkom je suglasju s granicom ili mjerom koja beskraj (svemir i daljine) omogućuje. Ta je mjera tijelo, odnosno dodir kojim se ostvaruje bliskost sa "svime", a na koji se u pjesmi referira motivima zagrljaja, šake i mesa. Riječ koja će poznavatelju autorova prvijenca teško promaknuti jest "oklop", koji je već u *Kornjači* poistovjećen s tijelom. Na višestruko predočavanje kozmičkoga utočišta u ranoj autorovoj poetici upućuje i Zvonimir Mrkonjić, tumačeći motive poput oklopa, grada, tijela, kuće ili nebeskog svoda kao "nakupine prisnosti", obranu pred vanjskim, ali ujedno i mjesto njegove istinske spoznaje (1980: 211). Svi motivi koje kritičar pobraja čine paradigmu Dragojevićeva modela središnjosti prostora – prostora okupljenog oko svoje središnje točke, mikrokozmičkog sažetka totaliteta.

Važan element obiju zbirki jest tema jezičnog posredovanja kozmičkoga obilja – jezik je, naime, u Dragojevićevoj poetskoj koncepciji blisko povezan i usklađen s tijelom i percepcijom subjekta, naročito sa sferom pogleda, a kako su pokazali tekstovi ciklusa *Postanja*, sami procesi materijalne transformacije obilježeni su prisutnošću simboličke dimenzije – imenovanjem ili pripovijedanjem. U zbirci *U tvom stvarnom tijelu* potraga lirskog subjekta za obiljem života u liku ljubljene žene ujedno je i potraga za istinskom i pravom riječju (1964: 17), za pravom slikom i istinskom arhitekturom jednakom na nebu i na zemlji

(*ibid*.: 19). Radi se o potrazi za jezikom savršenog razumijevanja, kojim bi čovjek i priroda harmonično korespondirali. Roland Barthes u *Fragmentima ljubavnog diskursa* takav jezik naziva jezikom Imaginarnog, koji nije "ništa drugo doli utopija jezika; jezik posve iskonski, rajski, jezik Adama, jezik 'prirodan', oslobođen izobličavanja ili iluzija, prozirno i čisto zrcalo naših čula, čulni jezik (*die sensualische Sprache*): 'U čulnom jeziku sva duhovna bića razgovaraju među sobom, nije im potreban nikakav drugi jezik, jer to je jezik prirode'" (2007: 95). Takav rajski, "Adamov" jezik zapravo je jezik imenovanja kao stvaranja ili "postanja", upisan u svijet prirode, koji Dragojevićev subjekt nastoji dešifrirati i preuzeti ga kao svoj. Sanjarija o takvom "rajskom" jeziku, koji subjekt oblikuje svojom simboličkom djelatnošću, ali je istodobno njime i sam oblikovan, važan je motiv koji se pojavljuje i u kasnijim autorovim knjigama.

Povlaštene forme takvoga jezika u ovim su zbirkama molitva i priča. Pjesma u prozi *Priča o Priči* iz *Svjetiljke i spavača* dovezuje se na kozmološki motiv priče iz ciklusa *Postanja*. Priča je ovdje poistovjećena s ishodištem "svega": "I tako, sve što smo naučili, saznali i vidjeli, svi brojevi, daljine i odnosi – sve se gubi vraćajući se u Priču" (1965: 46). U središnjem dijelu teksta na zagonetan se način govori o svijetu u kojem je došlo do zaborava Priče te o neuspjelim potragama za njom. Zaborav Priče pritom je izjednačen s izostankom čovjekova udjela u totalitetu, izostankom prvobitne veze između riječi i stvari: "Ali riječi su odavna zagubljene i napuštene, za pouku nepripravni. Teško je čitati kišu (Priča to čini), teško je kazivati tišinu i davati savjete smrti (Priča to čini)" (*ibid*.: 46). Na kraju pjesme znanje o Priči povezano je s djetinjstvom, dok je zaborav vezan za odraslo doba: "Sve se vraća u Priču i dolazi iz Priče. To djeca znaju. Ali brzo, jako brzo, uče naše riječi o odmornoj sreći" (*ibid*.). Motiv zaborava priče u pjesmi *Priča o Priči* korespondira s motivom izostanka pripovijedanja u *Postanjima* i povlačenjem "prostora" iz stvari. No fantastičan prizvuk u pjesmi iz prvijenca (motiv vukova) ovdje je odmijenjen izravnim moralnim opomenama kojima se sugerira da je čovjekovo ponašanje ("pouzdanje u sebe") krivo za zaborav bitka.

Moralistički iskazi tako ukazuju na nestabilnost toga "izvornog" ili rajskog jezika, a ujedno i na to da je kozmička ravnoteža koju označava pojam mjere krhka te da čovjek lako dolazi u nesklad s onim što ga okružuje, čemu su uzrok osobine koje se mogu pripisati ljudskome egoizmu ili pojmiti kao antropocentrizam.[5] Nesklad se očituje u jeziku i percepciji, a ta je problematika načeta još u ciklusu *Kornjača*, u 25. tekstu gdje se na kriptičan način progovara o gledanju stabla badema koje je pošlo po krivu jer je kazivačica nametnula promatranome "pretenciozne znake" i tako "pokvarila vidik" (1961: 86). U zbirci *U tvom stvarnom tijelu* to je podbacivanje gledanja i govorenja označeno sintagmama "slijepi vid"

(“… gledam te večeras u mom slijepom vidu” [1964: 14]) i “ružno gledanje” (*ibid*.: 33), a riječi su proglašene mutnima i ishitrenima (*ibid*.: 23) ako promašuju željeni cilj – dosezanje drugoga. U *Svjetiljci i spavaču* nepovjerenje u ljudsku sposobnost očuvanja mjere iskazuje se još izravnije – ostvarivanje jedinstva sa svijetom postaje upitno jer glas, kao ni vid ne jamče više svoju prozirnost i dobronamjernost. O tome svjedoče sintagme poput “naoružane oči” (1965: 63) i ulomci u kojima se govori o povlačenju prirode pred čovjekom: “Ptice bježe od nas. Kada bi mogle i trave bi otrčale daleko” (*ibid*.: 62); “Naši koraci štap su zemlji koji odsječen sa stabla ne raste nego oštro ubada. Cvijet uvidi brzo da je zrak, spustivši se, napravio grešku, i vraća se u visinu, van našeg vida” (*ibid*.: 68).

S krizom koja zahvaća ljudsku subjektivnost, uzajamnost čovjeka i svijeta, u ovim knjigama povezan je i motiv želje za izlaskom iz ljubavnog ili kozmičkog okrilja – koje se i samo pokazuje kao manjkavo jer isključuje aspekt stvarnosti koji moralna (kršćanska) zabrinutost lirskog subjekta ne može zanemariti. Riječ je o društvenoj zbilji, obilježenoj bijedom i nesigurnošću egzistencije, koju u zbirci *U tvom stvarnom tijelu* subjekt zamjećuje s onu stranu ljubavno-kozmičkog okvira, izražavajući potrebu za istupanjem van: “Izađimo van! … Sretni i tamo zaboravljaju nesreću nesretnih, ali ovi pronose svoja lica i ne dopuštaju im miran san i sobni vir topline” (1964: 44). Slična je situacija apostrofirana i u pjesmi u kojoj se kaže: “Mi uvijek pripremni, otvoreni svakom zovu, odlazimo iz kuća. (…) Vani nas čeka život, vani dijelimo život sa svim onim što se tu u jednom trenu vidi i naslućuje” (*ibid*.: 40). U pjesmi *Lopta se vrti* u *Svjetiljci i spavaču* lopta je još jedan od simbola mikrokozmosa (“U nju pohranjujemo sve” [1965: 49]), svojom je sferičnošću bliska jabuci, sjemenu ili oklopu (naziva se i kuglom i vrtom), a njezino je kretanje opisano kao vrtnja. No i u tom je tekstu mjestu sigurnosti pretpostavljen prostor neizvjesnosti, predočen motivom ulice i mraka: “Ali tko ne osjeća da treba izaći u mrak, u mrak koji ne diše sigurnom ljubavlju, obećanjima vječnosti i utjehama; da treba izaći na ulice gdje se more prelijeva iz prolaznika u prolaznika i konj nam piše oporuku skupa s prosjakom” (1965: 49).[6] Ti tekstovi donose vrijednosni obrat: pozivi “Izađimo van!” i “Van iz te kugle” mogu se čitati kao inverzija kornjačina “Ništa izvana!”, očitovanje ambivalentnosti Dragojevićeva poetskog mišljenja sklonog obratima perspektive.

Moralno (kršćansko) kodificiranje tijela i odnosa subjekta prema kozmičkom okrilju, koje kulminira moralističkim imperativima, kao i s tim povezani motivi kojima se upućuje na socijalni milje osnova su koju preuzima i proširuje sljedeća autorova zbirka, *Nevrijeme i drugo* (1968). U toj zbirci “kriza” uzajamnosti čovjeka i svijeta dobiva jasnije povijesne koordinate, posredovane motivima koji funkcioniraju kao sinegdohe modernog doba (poput

fotografskog aparata, mehanike, žurnala, novca, turizma) ili društva u cjelini (predstavljenog apostrofiranjem određenih zanimanja u simboličkoj funkciji, poput vojnika, ratnika, svećenika, poštara, pilota, govornika itd.), a ne treba zaboraviti ni aluzije na Drugi svjetski rat i njegove aktere, što sve zajedno sudjeluje u negativnoj bilanci vremena mišljenog historijski, kao "nevremena" i propadanja, za razliku od kozmičke obnavljajuće kružne putanje. Linearno vrijeme te pripadni mu civilizacijski trendovi u knjizi *Nevrijeme i drugo* vrednovani su kršćanski, kao kraljevstvo Belzebuba (1968: 51), kojemu moderni čovjek odaje počast, a gdje je tradicionalna hijerarhija vrijednosti izbrisana: "Svjetlost i moj grijeh, pobožnost i sveopći seks / Pružaju jedno drugome ruku, izjednačuju se, / nastavljaju, ne razlikuju" (*ibid*.). Apostrofa i u toj knjizi ima važno mjesto, njome se stvara portret lirskoga subjekta kao savjetodavca, proroka, tumača povijesnih znakova i moralizatora čije su riječi nabijene patetikom religijskog nadahnuća.

Naznačeni motivski i problemski prijelaz između zbirki *U tvom stvarnom tijelu* i *Svjetiljka i spavač* i knjige *Nevrijeme i drugo* književna kritika očitala je kao autorov poetički zaokret – od kozmičkih ili fenomenoloških motiva prema povijesnima. Vjeran Zuppa u knjizi *Nevrijeme i drugo* prepoznao je pjesnički napor da se prijeđe s "a-historijskog, fenomenologijski koncipiranog načina mišljenja, na mišljenje same povijesti", rezultat čega je poezija koja "u najdubljim svojim trenucima kontaktira sa zbiljom aktualnoga, s glasovima nevremena" (1970: 27). Mrkonjić je pak tematizaciju povijesnog svijeta vidio kao silovitu provalu "izvanjskog u idealitet kontemplacije", što "unosi epohalni rascjep između povijesti i vječnosti" (1971a: 184), a na tom je tragu bio i Hrvoje Pejaković (2003b: 39).

Ipak, znatnija se mijena događa manje na razini problematike i tona, a više na razini oblikovanja diskursa. Naime, promatra li se Dragojevićev opus iz perspektive pjesme u prozi, *Nevrijeme i drugo* knjiga je koja postavlja formalni obrazac za sve sljedeće autorove zbirke pjesama – u njoj se ravnopravno javljaju pjesme u slobodnom stihu i pjesme u prozi, a zanimljiv je dodatak tekst *Veronikin rubac* čiji je žanrovski profil hibridan: riječ je o autopoetičkom tekstu koji ima svojstva eseja i pjesme u prozi, a koristi se i elementima pripovijedanja.[7] Taj tekst najavljuje ambivalentni lik pjesme u prozi u kasnijem autorovu stvaralaštvu, koja nastaje na razmeđu eseja i lirike i koja uvelike omogućuje usku prepletenost autorovih pjesničkih i esejističkih knjiga. *Nevrijeme i drugo* stoga se može čitati i kao otvaranje etape autorova stvaralaštva u kojoj knjige eseja problemski "prate" zbirke pjesama i preuzimaju pojedine tekstove iz njih, a ujedno na svojim marginama donose zapise koji će postati dijelom sljedećeg pjesničkog rukopisa.

No prije nego što se usmjerim na analizu međužanrovskih korespondencija unutar autorova opusa, važno je osvrnuti se na interpretativna mjesta nezaobilazna u kritičkoj literaturi o Dragojeviću, koja su se formirala upravo povodom njegovih prvih triju knjiga i koja su upozorila na predsokratovske i fenomenološke implikacije autorova lirskog diskursa – u prvom redu na semantičkoj, ali i na retoričkoj razini. Dragojevića se i danas smatra fenomenološkim pjesnikom, a motivi sabiranja dugo su se u kritičkoj literaturi povezivali s Parmenidovim imenom, premda su opširnije elaboracije tih povezivanja uglavnom izostajale ili su ostale na razini samorazumljive pretpostavke jedne pjesničke i kritičarske generacije koja je u filozofskoj literaturi nalazila uporišta za razumijevanje pjesništva, kao i poticaje za samo pjesničko stvaralaštvo.

BILJEŠKE

[1] Cijeli treći ciklus ove knjige, u kojem je dominantan motiv kćeri Nataše, čini glavninu zbirke *Bijeli znak cvijeta* (1969), oblikovane kao grafička mapa s crtežima Borisa Dogana; karakterističnim motivima, kao i izričajem te crtežima knjiga djeluje i kao publikacija za djecu.

[2] Slično će grupiranje tekstova biti karakteristično i za kasnije autorove knjige, neovisno o tome je li riječ o stihu ili prozi. U knjigama eseja *Izmišljotine* i *Rasuti teret* te zbirkama pjesama *Zvjezdarnica* i *Žamor* to su naslovom ujedinjene skupine lirskih fragmenata: *Ilustracije* I – IV (1976); *Pojedinosti* (1985); *Mjestimično* (1994); *Također* (2005).

[3] Npr.: “Ožedniti na slijevu rijeke” (1965: 56), “Mnoge su poslove za nas prije nas napravile pčele” (*ibid*.: 58), “Kada gledate daleku stvar, hvalite svoje nemoćne ruke” (*ibid*.: 62) i sl.

[4] Primjerice, u pjesmi *Žetve bezazlenosti* prisnost čovjeka i krajolika predočena je rečenicom: “**Sve** je težilo da bude bez zida” (1965: 9). U tekstu *Kada je zemlja bila mlada* prisnost se očituje kao srodstvo bića i podudarnost životnih ritmova, a “mladost” se može čitati i kao razdoblje zemlje bez čovjekove prisutnosti: “Kada je zemlja bila mlada u rodu je bila **svaka** kap sa **svakom** kapi. Po istoj mjeri ravnao se sat od sipe u moru i puževa na

zemlji" (*ibid*.: 14). U pjesmi *Raspored jutarnjeg vrta* sličan se odnos čovjeka i prirode tek naviješta: "Zahvaljujući potpunoj saradnji životnih sokova koji dolaze iz daljine i blizine, i vjetar i sunce bit će nam zajednički: **sve** će biti puno svemira čija nas prekomjernost neće uznemiravati. Upravo tu među nama stajat će dio neba. Prvi put prizemno prisustvo neće nebu nanositi bol, svjetlost će se radovati kao da luta van stvari (…) **svi** će imati iste običaje: u proljeće cvijet u ustima, lagano gibanje zraka između dva zaborava" (*ibid*.: 10). Vitalističke konotacije iz prethodnog citata (životni sokovi), kao i motivi kojima se upućuje na skladno zbližavanje udaljenosti (daljina i blizina; nebo i zemlja) prisutni su i u tekstu *U času kada ih otvori zraka* u kojem se govori o diobi ameba: "Kada ih voda najjače zaljulja, kada one u središnjoj česti i ovoju osjete čitavu vodu, dno i gornju zbilju, pucaju naglo uz trpeće slasti. Još pospiješe, sluz zatitra jače na **sve** strane. (…) One su sada u **svemu**, toliko van vida, i znaju svoj put" (*ibid*.: 12) (isticanje moje, op. a.). Središnja čest i ovoj, dno i gornja zbilja prepoznatljive su Dragojevićeve dijalektičke koordinate kojima se priziva jedinstvo. [5] Uzroci nesklada, kako se sugerira u *Svjetiljci i spavaču*, izviru iz čovjekovih osobina, označenih kao "radoznalost i velika želja" (1965: 14), oholost, pohlepa, "srdnja" i pretjerano samopouzdanje, koje su povezane sa željom za kretanjem i putovanjima.

[6] Izlasku iz lopte na kraju se teksta pridružuje obećanje povratka: "O lijepa lopto, vrtu bujnih trava, ako i otiđemo, jednom ćemo ti se vratiti manje lijepi i bez ponosa. Kada tvoja vrtnja ne bude imala težinu našeg vlastitog glasa" (*ibid*.). Zadnje rečenice daju naslutiti da je izlazak iz kozmičkog obilja povezan s krizom koja zahvaća ljudsku subjektivnost.

[7] Tekst je napisan kao odgovor na pitanje "U čemu vidim angažiranost pisca?" koje je postavila redakcija neimenovanog časopisa, na što upućuje fusnota: "Neposlan odgovor na jednu anketu" (1968: 57). Narativni element sastoji se od kratko prepričane priče o Veroniki i Kristu, za kojom slijedi komentar – tumačenje prizora njihova susreta i simbolike rupca, čime se problematika uzajamnosti iz kozmološkog konteksta premješta u religijski, iz kojega se onda određuje ne samo poželjna mjera ljudskih odnosa već i svrha umjetnosti: "Prava riječ, pravi portret nastaje od istinske vezanosti za tuđu muku" (*ibid*.: 59).

4. PREDSOKRATOVCI I FENOMENOLOGIJA

Opiše li se situacija u hrvatskom pjesništvu 1960-ih u terminima škole ruskog formalizma, može se reći kako je filozofija poeziji najbliži "niz" ili sustav – funkcija je pjesništva, smatralo se, spoznajna, očekivalo se da ono progovori o bitnim stvarima vezanima uz ljudsku egzistenciju i da to čini jezikom koji će svojom pojmovnošću zazivati filozofski diskurs. Blizinu pjesništva i mišljenja istaknuo je Vjeran Zuppa u eseju "Pjesništvo i ništa", ustvrđujući kako u svijetu podređenom pragmatičnim i racionalnim ciljevima tehničko-znanstvenog progresa pjesništvo i mišljenje postaju jedina mjesta koja čovjeku dopuštaju postavljanje pitanja i problematizaciju danoga, a time omogućuju i očuvanje jezika naspram njegovoj "potrošnji" u pukoj praktičnosti (201-205).[1] S druge strane, kad je o samom pjesničkom diskursu riječ, Ante Stamać u već spominjanom eseju "Slikovno i pojmovno pjesništvo" pokazat će kako je pjesništvo 60-ih pojmovno i racionalno, da teži konceptualizaciji i apstrakciji; pjesnički tekst oblikuje se kao združivanje slika oko središnje ideje ili "zamisli" (simbola) (1977: 150).

U književnoj kritici i znanosti o književnosti, naročito s pozicije vremenskog odmaka, takve su tendencije nailazile na prigovore.[2] Cvjetko Milanja ustvrdio je da je razlogovska generacija pjesništvu pridavala monumentalnu važnost i funkciju, "s ambicijom da razriješi pitanje egzistencije i društva" (2001: 26), odnosno spasi "i svijet i svijest" (*ibid*.: 17). Pavao Pavličić s nesklonošću konstatira da je razlogovska lirika 60-ih bila "pokušaj da se u pjesmi filozofira", a od čitatelja se očekivalo da unaprijed pristane na pretpostavljeni filozofski i svjetonazorski horizont koji je poezija afirmirala (2008: 216). Pavličić, međutim, prikladno opisuje elemente na kojima je filozofičnost lirike utemeljena, upućujući kako se ona osim na svjetonazorskoj (pesimizam) i diskurzivnoj (neprozirnost izraza) očituje i na referencijalnoj razini pjesničkih tekstova, gdje se operira "isključivo takvim elementima zbilje koji se mogu smatrati izvanvremenskima i posvudašnjima" (*ibid*.: 219) i koji ignoriraju tekovine moderne civilizacije – česte su "riječi koje označavaju neke arhaične pojave iz materijalne zbilje, kao *voštanica*, *prag*, *kolijevka*, *krov* i slične", kao i pojmovi koji imaju arhetipski prizvuk – primjerice apstraktne imenice i glagoli poput "*čekanje*, *prostor*, *gubitak*, *osama*, *svijet*, *svjetlo*" te "*dosegnuti*, *oklijevati*, *izaći*, *vidjeti*, *znati*" i sl. kojima se implicira univerzalno važenje, odnosno pjesma "kao da želi vrijediti uvijek i svuda" (*ibid*.: 219, 220). Navedeni primjeri dobar su pokazatelj tadašnjeg pjesničkog interesa za ono prvobitno ili temeljno, na što su upozoravala i tada aktualna filozofska strujanja poput egzistencijalizma i

fenomenologije, koja su pozivala na povratak onoj sferi koja mišljenje uopće omogućuje, a to je ljudska egzistencija, odnosno fenomenološki mišljen subjekt kao uporište spoznajnih činova.

U takvim se okvirima oblikuje i dominantan kritičarski govor o Dragojevićevu ranome stvaralaštvu, pri čemu se oba na prvi pogled vrlo različita filozofska diskursa – onaj predsokratovaca i fenomenologije, kao osnova kritičke refleksije – dodiruju u točki koja upućuje na ono temeljno ili elementarno: s jedne strane na svijet, odnosno kozmos, njegove sastavnice i dinamiku, a s druge na subjekt koji kozmos osmišljava percepcijom, govorenjem i kretanjem. Kritika pritom, dakako, upućuje na to da se filozofičnost Dragojevićeva diskursa ne nadaje kao puko filozofiranje u pjesmi, već se pojmovnost očituje kao poetska kategorija – riječima Vjerana Zuppe iz eseja "Učešće poezije" o pjesništvu Vaska Pope i Dragojevića, poezija je "onoliko idejna koliko ideju sama izvodi, a manje nam se čini poezijom ukoliko zapažamo da je iz ideje izvedena" (1962: 137). Vlatko Pavletić ustvrdio je da je Dragojević pjesnik koji "zasniva osebujnu ontologiju o kojoj valja govoriti jedino iz nje same, tj. poštujući njezin autohtoni sustav, a ne polazeći od već uobličenih ontoloških sustava" (1987: 99), a Milanja slično upućuje "da se Dragojevićevo pjesništvo pita o bitku i biću", ali "ne neposrednim filozofskim diskursom (…), nego posredno, književnim pismom" (1991: 122). Drugim riječima, elementi filozofskog sustava u pjesničkom diskursu mijenjaju vlastitu funkciju postajući književnim motivima, koji filozofsku misao posredno ili izravno asociraju te ona nema povlasticu na njihovo tumačenje, ali može doprinijeti njihovu razumijevanju. Sličan je slučaj s transpozicijom predsokratovskih i fenomenoloških elemenata u Dragojevićevu ranom pjesništvu, na koje sada valja uputiti.

4.1. Parmenidova lopta i Heraklitov paradoks

Kada je riječ o predsokratovskim motivima u Dragojevićevu djelu, nailazi se na zanimljiv paradoks. U prvim trima zbirkama pjesama, u pisanju o kojima je kritika prizivala imena Parmenida, Zenona i Heraklita, izravne reference na te filozofe u tekstovima izostaju, na djelu su tek aluzije ili poetizirane parafraze. Tek po izlasku iz uvjetno rečeno kozmološkog razdoblja autor će početi predsokratovce eksplicitno spominjati; počevši od zbirke *Nevrijeme i drugo* pa nadalje, ti filozofi, skupno i poimence – najčešće Heraklit, Zenon i pitagorejci – postaju referenca u esejima i pjesmama. Veću ću pažnju ovdje posvetiti ranijim knjigama jer se na temelju njih oblikovao dominantan diskurs kritike i znanosti o Dragojevićevim predsokratovcima na koji se treba osvrnuti.

Zvonimir Mrkonjić prvi je kritičar koji je motive iz filozofije predsokratovaca vezao uz Dragojevićev prvijenac, a zatim i sljedeće dvije zbirke. Već je bilo riječi o tome da je kritičar Dragojevićevu kornjaču identificirao s onom iz Zenonova paradoksa, nastojeći problematiku nemogućnosti kretanja koja se u paradoksu iznosi povezati s motivima kornjačina gledanja i hodanja. Ipak, povlašteno mjesto u Mrkonjićevim interpretacijama imao je Parmenid, što je poslije postalo općim mjestom govora o ranom pjesnikovu stvaralaštvu.[3] Ključan motiv na koji se Mrkonjićevo tumačenje oslanja jest onaj sabiranja, koji nalazi u tekstovima o središnjoj vodi i povlačenju u oklop iz poeme *Kornjača* te u pjesmama *Lopta se vrti* i *Nebeski bolesnik* iz zbirke *Svjetiljka i spavač*. Kružan oblik impliciran glavnim motivima tih tekstova protumačen je kao odjek Parmenidove ideje o sferi, odnosno o biću kao "okrugloj lopti"[4]. Mrkonjić ustvrđuje da Dragojević "slijedi Parmenidovo mišljenje" (1971a: 15) kada u poemu *Kornjača* unosi opreku između vanjskog svijeta mijena i unutrašnjeg prostora apsolutne meditacije u kojoj se stječe sve vanjsko: "Sve je stvarno slobodno sadržano u meditaciji o njemu, koja nas napokon oslobađa straha od nedostatnosti našeg kretanja u tokovima svijeta…" (*ibid*.). Kornjačinu meditaciju Mrkonjić povezuje s motivom pogleda, ona je "silazak u mudrost pogleda kao potpuno odvraćanje od izvanjskog znanja o putu (Heraklit bi rekao: mnogoznalosti)" (1971: 187). Pišući o pjesmi *Lopta se vrti*, loptu o kojoj je riječ (naziva se i kuglom) Mrkonjić opisuje kao "otjelovljenje idealnog kozmološkog zrenja", to je "parmenidovska lopta koja je sažela u sebi najveću mjeru kozmizirane prisnosti, zaštićenosti bez štita, dohvatljivosti bez zbrajanja, *bezgranične konačnosti* sazrelog prostora" (1971a: 182, 183).

Referencom na Parmenida (ali i Zenona) Mrkonjić priziva prijepor svojstven elejskoj filozofiji – jedinstvo, vječnost i nepomičnost bitka u opreci je s iluzornim svijetom kretanja i postajanja. U izlaganju Parmenidove misli W. K. C. Guthrie pita se kako u filozofovoj poemi shvatiti motiv sferoidnog oblika i pozivanje na figurativni jezik. Za Guthrieja je nedvojbena činjenica da se bitak dohvaća "intelektualnim uvidom, a ne putem osjetila" – Parmenid je prvi filozof koji je razgraničio ono što je inteligibilno spoznatljivo (*noeton*) i ono što se spoznaje čulima (*aistheton*) (2006b: 25), pa upotrebu figurativnog jezika (motiv lopte, odnosno sfere) Guthrie objašnjava kao način da se istakne "jednoobraznost", nepomičnost i dovršenost bitka (*ibid*.: 44, 45).[5] Istovremeno, autor ističe kako nije riječ o motivu specifičnom za Parmenida, nego o tipično helenskoj ideji koja je zaokrugljenosti pridavala naročitu jedinstvenost i savršenstvo (*ibid*.: 46). Već iz tih nekoliko napomena razvidno je da je kod Mrkonjića riječ o metaforičnoj prilagodbi Parmenidove strogo monističke misli, koja razdvaja inteligibilno od osjetilnog. Čitanjem Dragojevićevih pjesama stječe se pak dojam da je meditacija bitno ukorijenjena u osjetilnosti i tjelesnosti, jer čak i zrenje kornjače u svojem

oklopu uključuje osjetilni aspekt, predočen motivom slika na zidovima oklopa, pa je i njezin pogled prije "estetski" negoli "idealan".

Mrkonjić traga i za diskurzivnom potvrdom svojega tumačenja, pa u eseju "Prostor i slika" na istoj stranici knjige u dvjema kolonama supostavlja Dragojevićev tekst o "središnjoj vodi" i ulomak iz Parmenidove poeme koji kazuje o zaokrugljenosti bitka "što posvud se jednako udaljava od središta" (1980: 208). Iako su pojmovi središta i granice zajednički obama tekstovima, uočljive su znatne razlike među njima: Parmenidov jezik teži logičkoj dosljednosti i oblikovanju diskursa postupkom zaključivanja, što je pionirski doprinos toga filozofa ranoj grčkoj misli (Guthrie, 2006b: 44). S druge strane, Dragojevićeva je pojmovnost uvelike metaforizirana, utemeljena na opozicijama i analogijama između konkretnih motiva. Premda ističe bliskost kornjačine meditacije Parmenidovu "idealnom zrenju", Mrkonjić vlastito tumačenje Dragojevića ipak smješta izvan idealističkih okvira koje je sam uspostavio kada naglašava materijalan aspekt motiva "središnje vode", tvrdeći da je voda "ono najtjelesnije u organskoj tvari" te označava "postojanu prisutnost praorganskog iskona" (1980: 209). Sfera je, dakle, istodobno pojmljena kao idealan i kao materijalan oblik, ona je oznaka apsolutne meditacije i kozmičkog utočišta, mjesta prisnosti i bliskosti (*ibid*.: 213). Mrkonjić je osebujnim stilom vlastitoga pisanja sravnio dvije razine koje ipak zahtijevaju distinkciju: čitajući Parmenida prvenstveno kao pjesnika, Dragojevićev je diskurs opskrbio "viškom" značenja koje se tek marginalno oslanja na Parmenidovu filozofsku misao, koja je svojim sadržajem – radikalnim monizmom – daleka Dragojevićevu pjesničkom mišljenju. Mrkonjić je najtočnije postupio nazivajući Dragojevićeve "sferične" motive "parmenidovskom sanjarijom" (1971a: 181), premještajući ih iz područja "idealnog zrenja" u prostor imaginacije. Motiv sferičnosti, pa tako i Parmenidovo ime, ponovno će iskrsnuti upravo u kontekstu govora o imaginaciji, pri čemu će Gaston Bachelard i Gilbert Durand istaknuti funkciju okruglog oblika u semantici imaginarnog, a grčki će filozof svojim idealističkim implikacijama ponovno biti mjesto prijepora.

Smatram stoga da parmenidovska monistička misao, koja odbacuje mijene i "postanja", ne pruža adekvatan opis Dragojevićeva poetskog mišljenja. Dakako, time ne želim reći da metaforičkih predodžaba o stanju jedinstva subjekta i svijeta u autorovim tekstovima nema, no one su dominantno posredovane jezikom koji barata dvojnostima i oprekama. Dragojevićeva poetska misao bitno je ambivalentna, što je u *Kornjači i drugim predjelima* znakovito istaknuto citatnim aluzijama na Heraklita, koje nisu promaknule pažnji kritičara, ali su u interpretacijama zauzele manje značajno mjesto od motiva koji podsjećaju na Parmenidovu poemu. Sintagma "pad, obrnuti rast" označava važnu dimenziju Dragojevićeva

diskursa koja će naći odjeka i u kasnijim autorovim knjigama – riječ je o ujedinjavanju suprotnosti te o traženju točke njihove ravnoteže ili inverzije. Njome se, dakle, Dragojević oslanja na prepoznatljivi aspekt Efežaninove misli, na ideju o skladu ili jedinstvu suprotnosti, na koju se dovezuju još dva temeljna filozofska problema, onaj o stalnosti pokreta i mijena te o svijetu kao vječno živoj vatri (Guthrie, 2006a: 360). Sklad pritom nije mišljen kao poništavanje nesklada (u smislu harmonije kod pitagorejaca), već je riječ o permanentnoj napetosti koja suprotnosti održava u odnosu, na djelu je simultanizam opreka ili suprotnih kretanja, koji Heraklit izražava proturječnim iskazima: "I dobro i zlo je jedno" (1951: 44); "Put vijka u valjarici, ravan i kriv, je jedan isti" (*ibid*.); "More je najčistija i najprljavija voda: ribama pitka i ljekovita, ljudima nepitka i pogubna" (*ibid*.); "Mijenjajući se odmara se" (*ibid*.: 47); "Bolest učini zdravlje ugodnim, zlo – dobro, glad – sitost, umor – počinak" (Heraklit, 1951: 51) itd. Princip koji suprotnosti održava u ravnoteži te regulira tijek i mijenu unutar kozmosa Heraklit naziva vječnim *logosom*, što se poima kao zakon ili mjera, ono što "jest" i što treba biti predmetom spoznaje jer je zajedničko svima (Guthrie, 2006a: 355). No *logos* je i riječ, odnosno mišljenje, a u Heraklita struktura jezika i mišljenja te struktura kozmosa međusobno korespondiraju – obje su obilježene ambigvitetom koji u iskazu poprima "poetski oblik lingvističkog ili konceptualnog paradoksa što privlači pažnju, ali se opire neposrednom razumijevanju, pozivajući nas time da promišljamo i o Heraklitovu diskursu i o svijetu koji ilustrira" (Most, 2007: 357, 358).[6] Slikovit i dvosmislen iskaz pojačan je i proročkim tonom kojim se radije nagovješćuje i sugerira nego što se nedvosmisleno kazuje (Guthrie, 2006a: 344), pri čemu izrazi često poprimaju oblik zagonetnog aforizma.

Korespondencija s Heraklitom može se kod Dragojevića uočiti i na toj, diskurzivnoj razini – autor će se, naime, u svome djelu obilno služiti figurama koje uključuju izražavanje u oprekama, poput paradoksa, antiteze ili oksimorona, čime se upućuje i na ambivalentnost ili paradoksalnost pojava o kojima je riječ.[7] Vlatko Pavletić ustvrđuje kako se upotrebom paradoksa u Dragojevićevu diskursu postiže učinak tenzije, odnosno izmicanja oslonca čitateljevim očekivanjima, a uz već spomenutu parafrazu Heraklita navodi citat iz pjesme u prozi *Težina* iz zbirke *Četvrta životinja* koji primjerno ilustrira "heraklitovsku" ideju simultanosti suprotnih kretanja: "Skočiti dolje, da bi se skočilo gore. Upotrijebiti vlastitu težinu. Izigrati sve fizičke zakone, poništiti ih upotrebljavajući ih" (Pavletić, 1987: 124). Pavletić u niveliranju suprotnosti prepoznaje inkluzivnost Dragojevićeve pjesničke misli u kojoj su "sadržane teza i protuteza, DA i NE" te govori o dijalektičkoj "paralelizaciji krajnosti koje se u poetskom tekstu ne ukidaju, već mu umnožavaju napon" (*ibid*.: 132, 133), čemu u prilog navodi stihove pjesme *Nenadana svjetlost* iz zbirke *Prirodopis*: "Ti dodiruješ i ne. Ti / vidiš i ne. Ti si sretan. Ti si nesretan / čovjek…" (*ibid*.). Pojam "paralelizacija krajnosti" nije

drugo do još jedan način da se opiše ideja o jedinstvu suprotnosti, o slozi "kroz protivnost" (Heraklit, 1951: 35), koja u kasnijim knjigama pjesama (*Zvjezdarnica*, *Hodanje uz prugu*, *Žamor*, *Negdje*) ima povlaštenu konstrukcijsku funkciju, i na razini iskazivanja i na razini iskaza, odnosno lirske teme koja posreduje specifičnu predodžbu svijeta i čovjeka. Napetost suprotnosti stoga mjestimično postaje osnova lirske naracije, kada se ponašanje lirskoga subjekta očituje kao antitetičko oklijevanje ili kolebljivost, što je na humoristučan način predočeno u pjesmi *Glava* iz zbirke *Žamor*, koja temom izlaska iz glave priziva davnu kornjaču i njezin oklop kao "nastambu" iz koje izlazi i u koju se vraća:[8]

> (…) Ja sam želio
> da moja glava izađe iz moje glave.
> A i nisam želio. Što je razumljivo.
> Bilo me strah. Ako izađe, tko zna
> što će joj se dogoditi, kako će se
> vani snaći. Tamo unutra je sigurna.
> Ako ne izađe, ona pak nije izašla.
> Najradije bih da izađe i ne izađe.
> Da to nekome kažem, on bi se samo smijao.
> Iako mislim da i on vjerojatno misli
> kako bi bilo dobro da i njegova glava
> izađe i ne izađe, ali ne zna kako bi
> se to moglo dogoditi, kao ni ja.
> (…) (2005: 45)

Kada je riječ o tekstovima koji eksplicitno referiraju na predsokratovce, za primjer ću navesti dva autorova eseja u kojima se tematizira bliskost rane filozofske misli i pjesničkog diskursa. U eseju *Ludost i metoda*, posvećenom likovnom djelu Miroslava Šuteja, referenca je usputna, ali znakovita. Dragojevićev esejistički subjekt ustvrdit će (misleći ponajprije na pitagorejce) da su predsokratovci "više pjesnici nego filozofi, više mističari nego matematičari ili bolje reći, najbolji spoj rane, naivne ludosti i metode" (1970: 155). U njihovu diskursu subjekt nalazi ravnotežu, odnosno jedinstvo suprotnosti koje opaža i u Šutejevu stvaralaštvu: "Istina je: metoda broja, ali i mašta i igra; objekt, ali koji nalikuje stablu; kolaž, ali sličan cvijetu; apstrakcija, ali organska, koja upućuje na elemente ranih grčkih mislilaca"

(*ibid*.: 156).

Esej *Heraklitov paradoks* tematizira naznačenu pjesničko-filozofsku dvojnost ranogrčke misli u kontekstu Heraklitova djela. Paradoks koji je tema eseja mogao bi se sažeti ovako: ako Heraklit u mnogim fragmentima poziva na budnost i prekorava one koji spavaju, zašto je sam njegov diskurs stvoren na priliku spavača? Budući da je poziv na budnost ujedno i poziv na zajedništvo te da se ono najjače očituje u jeziku, budnost je nužno i zahtjev za jezičnom jasnoćom, koji Heraklit iznevjerava svojim zagonetnim (tamnim, mutnim, noćnim) govorom, zbog čega Dragojevićev subjekt pita: "Je li možda Heraklit spavač? Je li Heraklit dosegao svoj zahtjev?" (1976: 116). Opisujući Heraklitov diskurs, subjekt ističe karakteristične osobine koje grčkog filozofa, kako kaže, "stavljaju u svijet spavača": metaforičnost, hermetičnost, višeznačnost, slikovitost, fragmentarnost i afektivnost (*ibid*.). Fragmentu je pridana osobita važnost, a njegova poetičnost istaknuta je prizivanjem metafore svjetlosti: uspoređuje se s oniričkom slikom jer je poput nje osvijetljen iz sebe samog, iz spavača, a ne izvana, svjetlošću sunca koja bi "sažetu poeziju" fragmenta rastočila "u prostranu prozu" i uklopila u neku lako dostupnu cjelinu (*ibid*.: 117). U Heraklitovu diskursu tako se nailazi na napetost između filozofskog sadržaja i poetske forme, kojoj je moguće pristupiti na dva načina. Na jednoj su strani komentatori, koji su riječi "spavača" nastojali "probuditi i dati im određeni smisao i stanovitu diskurzivnost" (*ibid*.). Na drugoj su pjesnici i filozofi koji su umjesto sadržaja Efežaninove misli slijedili "njegov način poetske sanjarije", a među njima se ističe pjesnik René Char, koji je svoju knjigu, sličnu fragmentima, nazvao *Hipnosovi listići* (*ibid*.).[9]

Smatram da se iz riječi Dragojevićeva eseja mogu izvući zanimljivi zaključci o njegovu diskursu u kojem su prepoznatljiva oba načina pristupa Heraklitovu djelu (jasnoća komentara i "nejasnoća" poezije). U Dragojevićevu pjesništvu, osobito ranome, sintagma "sažeta poezija" ima interpretativnu vrijednost, naročito u kontekstu ciklusa organiziranih kao niz kraćih fragmenata, u kojima se fingira aforistički govor, zamjetljiv i u duljim pjesmama. Takvi tekstovi prizivaju upravo pjesništvo Renéa Chara, koji se u *Hipnosovim listićima*[10] poigrava oblikom aforizma, kombinirajući pojmovni i metaforički jezik, te zasniva lirsku semantiku na suprotnostima, zbog čega se ponajviše i smatra sljedbenikom Heraklita.[11] S druge strane, prakticiranjem esejističkog diskursa Dragojević kao da je i sam poslušao Heraklitov zahtjev za budnošću te na novoj razini reproducira paradoks koji primjećuje jer razmjerno jasnim jezikom hvali jezik "spavača". Jezik Dragojevićeva eseja, doduše, nije moguće opisati kao "prostranu prozu", već kao prozu koja združuje komentar, metaforu i kratkoću, karakteristične elemente njegove rane esejistike, koji će se, međutim,

pojavljivati i u njegovoj pjesmi u prozi. Paradoks, aforizam (odnosno sentencija) i metafora zajednički su elementi autorove lirike i eseja, iako im se funkcija, ovisno o organizaciji diskursa, mijenja.

Na koncu, Dragojevićev esejistički poziv da se predsokratovce čita više kao pjesnike nego kao filozofe ima dvostruko značenje. Treba ga razumjeti na pozadini karaktera rane grčke filozofije, čiji autori posežu za književnim konvencijama svoga doba, oblikovanim u djelima Homera i Hesioda, kako bi dali novi pogled na kozmos, čovjeka i mišljenje, pri čemu oslanjanje na elemente književnog govora ujedno olakšava i komunikaciju s publikom u trenutku kada filozofski diskurs još nije kodificiran (Most, 2007: 334-336). Također, valja ga čitati i u kontekstu vremena u kojem figurativnost postaje legitimno sredstvo dominantnog filozofskoga diskursa (npr. u Heideggera, Merleau-Pontyja, Derridaa), a progovaranje o temeljnim stvarima sve češće biva pjesničkom preokupacijom. Filozofija predsokratovaca u trenutku kada se mišljenje i poezija u hrvatskoj lirici najuže prepleću doima se kao logičan fokus pjesničkog interesa, ona je mjesto legitimacije prelaženja granica između "mišljenja i pjevanja", točka u kojoj je moguće ukazati na njihovu srodnost. Ipak, zadatak je književne analize da upozori na uvjetnost te sličnosti te da istakne diskurzivne elemente koji je omogućuju, kao i one koji ne dopuštaju potpuno poistovjećivanje. S obzirom na to usporedba Dragojevićeva pjesništva s tekstovima Parmenida i Heraklita ima interpretativni smisao tek ako ide usuprot prijedloga Dragojevićeva subjekta o čitanju predsokratovaca kao pjesnika, tumačeći ga kao figuru koja najviše govori o diskursu kojega je dio.

4.2. Pogled, tijelo i svijet

Motivi koji prizivaju filozofiju predsokratovaca u Dragojevićevim prvim trima knjigama prepleću se s motivima iz perceptivne i jezične sfere, koji ostaju poetička konstanta, zbog čega se autora obično smatra fenomenološkim pjesnikom ili "pjesnikom oka". Elementarnost je, kako sam već uputio, dimenzija koju konstituiraju oba ta motivska registra – prvi se odnosi na elemente i temeljnu dinamiku kozmosa, a drugi na subjekt koji u kozmičkim mijenama participira i pridonosi njihovu očuvanju. Književna je kritika najčešće upućivala na motive oka, pogleda ili vida kao indikatore fenomenološke problematike u Dragojevićevu diskursu. Može se reći da je funkcija tih motiva u strukturi pjesničkog teksta dvostruka – ujedno autorefleksivna i referencijalna. Naime, njima se čini opažljivim mjesto lirskoga subjekta kao instance koja gleda i govori. Istodobno, oko ili viđenje pretpostavlja i sadržaj gledanja te naglašava da je lirski svijet o kojem je riječ bitno posredovan perceptivnom

sviješću. Referencijalnost pogleda stoga implicira jednu od temeljnih tema fenomenologije, intencionalnost svijesti – svijest je uvijek svijest o nečemu, a usmjerenost na drugo povratno omogućuje da se svijest pojavi i kao vlastita tema, kao samosvijest. Motiv gledanja u Dragojevićevim tekstovima posredno upućuje na tu autorefleksivnu "petlju" koja upozorava na međuovisnost subjekta i svijeta, viđenja i viđenog, oka i predmeta. Fenomenologizam hrvatskih pjesnika 60-ih potaknuo je književnu kritiku da pojam pogleda povezuje i s razinom oblikovanja teksta, odnosno iskazivanja. Zvonimir Mrkonjić povezao je gledanje s pojmom pisanja, odnosno antimimetičkim tretiranjem lirskoga teksta, na što će pojmom redukcije uputiti i Zoran Kravar (1986: 150).[12] Prema tim kritičarima fenomenologizam u ranim knjigama Danijela Dragojevića indicira i spoznajnu tematiku i lirsku teksturu (povezivanja s pjesmom u prozi nisu izostala), koja tematiku dezintegrira i raspršuje, zbog čega se i govori o krizi tematičnosti u autorovu prvijencu. Ta napetost između pjesničke retorike i semantike u kasnijim se knjigama smanjuje te motiv pogleda sve češće postaje nositeljem prikazivačke funkcije – gledanje strukturira lirsku situaciju, uvodi element naracije i djeluje kao otponac lirske meditacije.

U ovoj ću etapi rasprave fenomenologiju razmatrati na razini Dragojevićeve lirske semantike, u okviru prethodno naznačene povratne dinamike subjekta i svijeta. Veću ću pažnju posvetiti autorovim ranijim knjigama, odnosno formativnom periodu njegova fenomenologizma, no kraćim opaskama o pjesmama u kasnijim zbirkama uputit ću na dotičnu problematiku kao konstantnu preokupaciju autorova djela. Kada je o Dragojevićevoj fenomenologiji riječ, treba istaknuti da oko, pogled i vid ne funkcioniraju kao jedini nositelji spoznajne problematike, već su dio perceptivno-kognitivnog registra koji čine tijelo i jezik, pri čemu motiv gledanja redovito prati i onaj kretanja. Temelje Dragojevićeva fenomenologizma, na osnovi tumačenja prvih triju knjiga, najprikladnije je opisao Zvonimir Mrkonjić, ističući kako je uzajamnost ili prisnost osnovna dimenzija odnosa između lirskog subjekta i svijeta, odnosno tijela i krajolika, pogleda i predmeta gledanja (1971a: 175). Ta se uzajamnost naglašeno očituje u tekstovima u kojima predmet gledanja uzvraća pogled. Primjerice u pjesmi *Često odlazim iz grada* iz zbirke *Kornjača i drugi predjeli* lirski subjekt odlazi na livadu u posjet nevidljivom pjesniku, gdje segmente prirodnog ambijenta prepoznaje kao riječi pjesnikove "nijeme pjesme" koja bićima što okružuju kazivača daje dignitet subjekta sposobnog uzvratiti pogled: "Gledam vlat što se diže tik uz moju nogu, i ona mene gleda" (Dragojević, 1961: 32). U poemi *Kornjača* pak 24. dio sastoji se od nekoliko kratkih rečenica koje predočavaju isti odnos: "Ja gledam stablo. Gleda me stablo. To traje tako. Kreću se mora" (*ibid*.: 84). I pjesma *Buđenje u san* iz zbirke *Svjetiljka i spavač* donosi varijantu iste teme, s tom osobitošću što se gledanje usložnjava jer kazivač promatra

djevojčicu koja gleda životinju, istovremeno pozivajući adresata na promatranje istog prizora, sugerirajući da je naročito vrijedno pogleda upravo gledanje samo: “Vidiš, djevojčica gleda konja i on nju gleda. Prostori unutrašnjosti njihovih očiju prostrujali su od jedne na drugu stranu. Beskraj se otvorio” (1965: 15). Taj ulomak označava važnu dimenziju čina gledanja u Dragojevićevoj poetici – pogled se, naime, ne zaustavlja na površini predmeta, već otkriva nutrinu bića i uvećava intimni prostor, usko preplećući unutrašnje i vanjsko.

Indikativno je to što će kritičari poput Cvjetka Milanje i Branka Maleša postupak fenomenološke redukcije u Dragojevićevim tekstovima opisivati upravo u terminima unutrašnjosti, kao dopiranje pogleda do “srca ‘stvari'”, do “nutrine” bića (Milanja, 1991: 128), ili do “izvorne srži” predmeta (Maleš, 2009: 259), a tu će dimenziju Mrkonjić prikladno označiti pojmom sanjarije, mašte ili imaginacije (1971a: 172-177) kao temeljnog modusa koji upravlja pogledom Dragojevićeva lirskog subjekta i objašnjava učinke uzajamnosti subjekta i svijeta. Stoga se Dragojevićeva fenomenologija može shvatiti kao fenomenologija imaginacije ili sanjarije; kako upućuje Gaston Bachelard u *Poetici sanjarije*, sanjarija asimilira realnost i pridaje joj elemente subjektiviteta (1982: 38), poništavajući jasnu granicu između subjekta i objekta.[13] Ta je problematika osvijetljena u pjesmi *Žetve bezazlenosti*, objavljenoj u zbirci *Svjetiljka i spavač*, a poslije premještenoj (i neznatno izmijenjenoj) u zbirku *Četvrta životinja* pod naslovom *Žrtve bezazlenosti*:

> ŽETVE BEZAZLENOSTI
>
> Ovdje, na ovom mjestu prije nas bio je čovjek koji je privikavao sunce, brda i tamu da misle na njega, kao što je i on uvijek bio njima obuzet.
>
> Sada je na postelji od trave gdje je spavao ostalo udubljenje: njega nema. I čitav predio osjeća njegovo odsustvo. Na ravnici linija njegovih misli miješala se u zraku sa ivicom lista. Sada list bez njegove blizine samo titra, i kada mu dođe vrijeme da padne, nitko ga više ne vidi. Njemu se, dok je hodao, srce stezalo na mjestu gdje je dodirivao zemlju: nikada dovoljno tiho da ne povrijedi otpali list, da ne zaljulja sjenu mrava.
>
> Jednakosti prostora dolazile su na dohvat njegove ruke. Sve je težilo da bude bez zida. Miris poslije preleta bube, prostor ispred i prostor iza vida.

Njegova je krv tekla dalje od horizonta, u sredini kamena koji nije vidio.

I mrtvi, dovoljno duboko, u njemu su nalazili svoju utjehu i mudrost.

Sada njega nema! I sjeme se u brazdi ćuti više no ikada samo. Sada njega nema. Ili možda tu negdje iza humaka vlažne zemlje osjeća i gleda neprimijećen svoju odsutnost. (1965: 9)

Čovjek o kojem je u pjesmi riječ mogao bi se shvatiti kao idealan prototip Dragojevićeva fenomenološkog subjekta. Pjesma nizom motiva predočava dimenziju prisnosti i uzajamnosti koja se ostvaruje u prožimanju ("miješanju") subjekta i prirode. Dodir s okolinom nije više ograničen samo na gledanje, već uključuje čitav perceptivno-spoznajni i tjelesni spektar – od mišljenja preko motiva koji označavaju površinsku dodirnost sa svijetom, poput dohvata ruke ili hoda, do onih koji referiraju na nutrinu, poput krvi ili srca. Njima se sugerira da je razlika između unutrašnjosti i vanjskosti, blizine i daljine, dokinuta, a na to izravno upućuju prostorni izrazi "bez zida" i "prostor ispred i prostor iza vida" te motivi horizonta i "sredine" kamena. Intenzivna usmjerenost subjekta na svijet označena je kao "obuzetost", a naslovni pojam "bezazlenost" referira na moralno držanje koje zaokupljenost prirodom implicira, na pažnju i brigu da se drugo "ne povrijedi" (što se samom činjenicom postojanja, s druge strane, čini nemoguće – druga verzija naslova pjesme kao da implicira svijest o tome). Motiv uzajamnog pogleda iz prethodno spomenutih tekstova ovdje je odmijenjen motivom misli koju predmeti refleksije subjektu uzvraćaju, a pojmom "privikavanja" upućuje se na to da je ta povratnost djelo samoga subjekta, učinak nastojanja koja se mogu opisati pojmom imaginacije ili imaginativnog udvajanja. Ta pjesma još je jedan od tekstova koji dijalektički predočavaju sanjariju o jedinstvu – prisutnost i prisnost posredovane su odsutnošću i razdaljinom, a prošlo se obilje i zajedništvo pojavljuju tek u situaciji sadašnjega manjka, što motiv usamljenog sjemena najbolje predočava.[14] Motiv čovjeka koji "gleda … svoju odsutnost", dakle i svoje negledanje, vrlo opipljivo izražava dvostrukost situacije.

Tema odsutnosti subjekta obilježava i pjesmu iz poeme *Kornjača* koja se potpuno fokusira na sferu pogleda i govora:

19

Raste odnekud greben o kome je trebalo govoriti, daleki prijatelji moji.

Ali nema vas, ni mene nema.

Raste grebenu svježi brid, obijestan malo od sunca i osame, malo od nevidilice koja ga rastače prema onoj strani kuda odlaze sjene i vjetrovi.

On će, bojim se, proći ispred naših očiju i utrnuti se.

Jer nema vas, ni mene. (1961: 79)

Apostrofa je i ovdje prepoznatljiva figura kornjačina govora. Kako je prethodno rečeno, konvencionalna je funkcija te figure fingiranje prisutnosti lirskoga glasa, kao i adresata koji je pozvan (u ovom slučaju već poznati "prijatelji"), što u ovome tekstu djeluje kao pozadina na kojoj se jače ocrtava odsutnost koja je temom pjesme. Poput sjemena u prethodno tumačenoj pjesmi, sada je kameni greben taj koji ostaje "osamljen" zbog izostanka onih koji bi gledanjem i govorenjem potpomagali njegov "rast". S obzirom na to da su sjeme i rast neki od temeljnih kozmoloških motiva Dragojevićevih ranih knjiga, objema pjesmama upućuje se da je kozmička dinamika ovisna o poziciji subjektiviteta – "rast" grebena proces je koji je autonoman, ali je za njegov ishod odlučujuća upravo prisutnost riječi i pogleda. Izostanak tih instanci rezultira rastakanjem i "utrnućem" materije, a odsutnost je subjekta najbolje predočena neologizmom "nevidilica". Indikativno je to što se anorganskoj materiji pripisuju svojstva organske tvari, pa čak i ljudske subjektivnosti (rast, obijest, osama), što je karakteristično za Dragojevićev kozmos u kojem je granica između živog i neživog porozna, odnosno – kako se to smatralo u kozmologijama predsokratovaca – odnos života i smrti pitanje je stupnja i udjela jednoga u drugome, a ne apsolutne granice između njih.

Kao i prethodni i ovaj tekst izražava brigu za viđeno i govoreno, pa je još jedan dokaz moralne problematike što se provlači od početka Dragojevićeva opusa. Ta se briga pritom može okarakterizirati kao bitno fenomenološka, a operacija koju predočavaju spomenute pjesme može se opisati pojmom konstitutivne izvedbe, kojim se upućuje na svijest kao onu koja daje smisao i koja omogućuje svijetu da se pojavi, ali koja je istovremeno tom izvedbom i sama konstituirana. Konstitutivna izvedba, kako tvrdi Dan Zahavi na tragu "kasnoga" Edmunda Husserla, obilježena je recipročnošću – iskustvo svijeta istodobno je iskustvu vlastitog bitka u njemu, subjekt se kao tjelesni bitak u svijetu pojavljuje sebi samo kad se odnosi prema nečem drugom, ili kako bi Zahavi kazao, "u samo-afekciju uvijek prodire

afekcija svijeta" (2011: 119, 163).[15] Na pozadini te koncepcije može se razumjeti i već naznačena povratna dinamika između autorefleksivnosti i referencijalnosti povezana s motivom oka u Dragojevićevoj lirici, a kojoj valja pribrojiti i motiv jezika, govora i riječi te ostale motive iz perceptivne sfere – njima se upućuje na činjenicu da subjekt i materijalni svijet neprestano uviru jedno u drugo, da su sazdani od iste tvari te da je tijelo u cjelini onaj "sustav" koji, prema riječima Mauricea Merleau-Pontyja, "održava u životu vidljivi prizor, ono ga oživljava i iznutra hrani" (1990: 241).[16] Navedene riječi prikladno opisuju odnose predočene u dvjema Dragojevićevim pjesmama – subjekt svojom prisutnošću potpomaže rast i širenje svijeta, čime se istovremeno potvrđuje i njegova egzistencija.

Ipak, navedena uzajamnost subjekta i svijeta nije samorazumljiva, već je podložna krizi, na što upućuju i citirane pjesme – u istom trenutku dok predočuju dimenzije i važnost prisutnosti subjekta te prisnost čovjeka i prirode, one izlažu i učinke njegove odsutnosti, odnosno izostanka dodira, gledanja i govorenja. Kako sam pokazao prethodnim analizama prvih triju autorovih knjiga, motivi "krize" gledanja i govorenja od prvijenca nadalje sve su prisutniji,[17] a nepovjerenje prema čovjeku kao onome koji može održati kozmičku ravnotežu sve je zamjetnije, odakle i brojna upozorenja i moralističke opomene kojima se lirski subjekt osvjedočuje kao onaj koji još uvijek zadržava povlašten uvid u "mjeru" odnosa koju valja očuvati. Zbirka *Nevrijeme i drugo* može se shvatiti kao kulminacija te "fenomenološke" krize, za koju se razlog nalazi u karakteristikama modernoga svijeta i njegovim vrijednostima koje su suprotne kozmičkoj prisnosti – kozmičko zrenje u modernom kontekstu odmjenjuje "ilustrirani vid", o čemu se govori u strofi pjesme *na palubi*:

> Do kraja mi znamo ilustrirani
> Vid samo, sluh i slasnu priču,
> Malo više možda, ipak
> U fotografski aparat stane sve. (1968: 7)

Za dijagnozom stanja slijede kršćanski intonirana upozorenja kojima završava navedena pjesma: "Ne dopusti ovo sljepilo, oholost. / Neka bude volja Tvoja" (*ibid*.: 8). U sljedećim knjigama motivi vezani za modernu civilizaciju, koji se dotiču perceptivne sfere, neće biti tako jednoznačno osuđeni, već će se istaknuti njihova ambivalentnost – ako je fotografska kutija (1968: 10) u *Nevremenu i drugome* bila metonimija degradiranosti modernoga

pogleda, u *Prirodopisu* će motiv filma, primjerice u pjesmi *Rad kamere, rad srca*, poslužiti za određenje drugačijeg, ne nužno negativno vrednovanog načina gledanja – sporo i krivudavo kretanje kamere, uspoređeno s kretanjem zmije, omogućuje da se vide detalji stvarnosti koji izmiču pravocrtnoj snimci (1974: 31). U pjesmi *Ljetni dan u Dubrovniku* sâm je Bog određen kao onaj koji snima, on je "velika sprava / za registriranje", a njegov je promatrački čin vrednovan izrazito pozitivno; atmosferu pjesme dobro opisuje sintagma "plavi vid" i motiv smijeha (*ibid*.: 42, 43).

Nakon zbirke *Nevrijeme i drugo* moderna svakodnevica postupno postaje dominantnom scenom na koju se postavlja fenomenološka problematika, kao i okvir u kojem se pojavljuju već poznati kozmološki motivi (poput svjetlosti i tame, zemlje i mora, visine i dubine itd.), u prvim knjigama vezani za prirodni okoliš. Pavao Pavličić ističe knjigu *Razdoblje karbona* kao prekretnicu u autorovu pisanju, u kojoj se s govora o općenitostima iz ranijih zbirki prešlo na govor o konkretnim fenomenima i predmetima, lokalitetima i umjetničkim djelima (1999: 321). Pjesmu *Drvene klompe* iz te zbirke Pavličić prepoznaje kao ostvarenje Dragojevićeva fenomenološkog usmjerenja[18] koje se očituje u tekstovima u kojima se "promatra neka pojava iz zbilje, najčešće kakav običan predmet, opisuje se njegovo funkcioniranje i njegovo mjesto u ljudskom svijetu, a onda se toj pojavi pridaje ili predmetu (ili se samo dopušta naslutiti kako se pridaje) neko šire i općenitije značenje, koje je neki put i simbolično" (*ibid*.: 307). Autor k tome naglašava da je vrlo često riječ o predmetima koji su tek s modernizmom izborili "pravo građanstva u lirici" (*ibid*.), a može se reći da je postupkom lirske deskripcije takvih motiva Dragojević na tragu fenomenologizma kakav je u europskoj lirici zastupao Francis Ponge, pišući također o predmetima kao što su kotao za pranje, puževi, cigareta, peć, mahovina itd.

Iako se fenomenološki "scenarij" u tekstovima iz knjiga od polovice 70-ih naovamo promijenio, uzajamnost je i u njima ostala potkom odnosa subjekta i svijeta, a motiv pogleda često je praćen motivima kretanja ili jezika. "Scena" gledanja u takvim je pjesmama, kako je uputio Pavličić, najčešće konkretno označena, katkad već samim naslovom, npr. *Puževi na splitskoj ribarnici*, *Dančе*, *Zvijezda sjene na Marjanu*, *U šetnji Zvončacem*, *U kolodvorskoj čekaonici*, *Arheološki muzej* itd. Subjekt se pritom osvjedočuje kao onaj koji osmišljava prizor, metaforizira ga ili se imaginacijom premješta u gledano. Ishod promatranja pritom nije uvijek izvjestan, a katkad se čak afirmira i njegova suprotnost – izostanak pogleda. U pjesmi *Dančе* iz zbirke *Zvjezdarnica* promatranjem se ostvaruje kontakt subjekta s totalitetom; pjesma može poslužiti kao primjer načina na koji kozmološki motivi iz Dragojevićevih ranih knjiga funkcioniraju u kasnijim pjesmama. Prvi stihovi, zajedno s

naslovom, postavljaju koordinate lirske teme, označujući radnju i mjesto: “Gledam s Graca (nagnut nad provaliju, / neprestano nagnut) ono što se stere / ispred mene” (1994b: 12). Dva dubrovačka lokaliteta određuju osnovne točke procesa promatranja: park Gradac svojevrsna je promatračnica, a plaža Danče točka je prema kojoj se pogled spušta. Lirskom deskripcijom vjerno se predočavaju sastavnice promatranog prostora: “S lijeve strane je groblje”, a “s desne ženski / samostan”, “i da bi došao do mora / i ušao među kupače pogled se spušta / između i važe na sunčanom kantaru / jedno i drugo…” (*ibid*.). Citirani stihovi pokazuju da pogled funkcionira kao metonimija subjekta, odnosno subjekt kao da se u njega premješta i kreće njegovom putanjom, koja se u središnjem dijelu pjesme stapa s morem, pri čemu konkretna situacija zadobiva simbolično značenje. More je predočeno kao mjesto gdje se dvojnost gledanja i gledanog dokida, ono je “samo na početku more, / kasnije pouzdano način da se njime / krene i sve zaboravi” (*ibid*.). More je simbol kozmičkoga jedinstva u kojemu se ostvaruje sklad suprotnosti – života i smrti, početka i završetka, zemlje i neba:

> (…)
> Obilno se nebo, silno se svjetlo
> spustilo među mrtve, žive, stabla
> i raslinje s porukom stvaranja
> i posljednjeg dana u istom trenutku.
> Glavne strane svijeta dogovorile su se
> da izgube osobine i da tako ujednačene
> i mirne ne kažu ništa o svojoj tajni.
> (…) (1994b: 12)

Kako se sugerira stihom na kraju citata, točka jedinstva mističan je trenutak koji ostaje svojina prostora, u kojemu je subjekt sudjelovao, ali ga ne može posjedovati ni pretvoriti u uspomenu – sve što je vidio u tome trenutku “vratilo / se negdje”. Odsutnost i prisutnost tako se i u ovome tekstu očituju kao dvije strane istoga događaja – imaginacijom subjekt nadomješta ograničenost pogleda i omogućuje dosezanje cjeline prostora. Krešimir Bagić uputit će povodom *Zvjezdarnice* na dvosmjernost gledanja u Dragojevićevoj poetici, na uzajamnost imaginarnog i stvarnog, vidljivog i nevidljivog: “Gledanje za Dragojevića nije jednosmjeran i jednoznačan proces. Vanjski prostor koji oko obujmljuje osobita je slika unutarnjega prostora (subjektove osjećajnosti) – oko je, otkrivajući jedan prizor, slijepo za

drugi. No, upravo to sljepilo (nalik sljepilu novorođenčeta koje još nije vidjelo svijet) pribavlja smisao viđenomu, dopušta oblik" (1995: 63). Dijalektičku strukturu pogleda Bagić ilustrira stihovima iz pjesme *Dančе*, smještenima na početku pjesme, koji svojim meditativnim tonom "pripremaju" događaj o kojemu je u pjesmi riječ:

> Gledano se razmješta,
> oko nešto skriva, oko nešto otkriva,
> jedno oko lovi drugo oko mijenjajući
> centar i granicu. Prostor se, kada
> je već tu, želi domisliti, zatvoriti. (1994b: 12)

Čitava pjesma, kao i ti stihovi, pokazuje da je pogled aktivna instanca koja oblikuje prostor, koji i sam – poput umjetničkog materijala – pristaje na igru, odnosno konstitutivnu izvedbu subjekta. Tema izvedbe pogleda javlja se i u pjesmi *Daljina* iz zbirke *Hodanje uz prugu*, a naročito su znakoviti sljedeći stihovi:

> (…) Uz pozdrav, sve će, kada
> za to dođe vrijeme, biti darovano prostoru
> dokle pogled seže. Bez vjernika (vidiš) od samog
> gledanja izgradila se crkva. (1997: 7)

Moć pogleda nije drugo do moć imaginacije ili svjetotvorstva (motivom crkve naznačuje se i religijska kvaliteta te operacije), pa je gledanje ujedno i imaginativno "proširenje" stvarnog, kako se sugerira motivom darivanja. Darivanje pogledom pritom upućuje na to da je prostor obilježen manjkom ili nedostatkom, na što aludiraju i stihovi koji slijede:

> (…) Na ulici netko
> iza tebe kaže vikni, vidiš da nešto nedostaje.
> Znam, odgovaraš mu u sebi, ali bojiš se

ako vikneš da će nečega biti suviše.
I tako ideš dalje, znance pozdravljaš,
a druge gledaš i uhodiš. (*ibid*.)

Navedeni redci tematiziraju brigu za viđeno i govoreno, karakterističnu za Dragojevićev subjekt, kojem je stalo do očuvanja ravnoteže između čovjeka i svijeta, koju silovite intervencije lako narušavaju[19]. Uostalom, do željenoga viška pristiže se tek uz uvjet oskudice ili, kako je to formulirao Bagić – sljepilo pribavlja smisao viđenomu. Stoga će i Dragojevićev kazivač, zamišljajući doba "Kada je svijet imao deset godina", kako glasi naslov jedne pjesme, pohvaliti baš sljepilo stvari kao poželjno stanje u kojem se subjekt zamišlja:

Bilo je dobro imati sljepilo svake stvari,
bezbroj sljepila u kojima bruto, neto i tara
stoje združeni kao svirala u drvu klompe. (1994b: 36)

Sličan motiv javlja se i u pjesmi *Zatvoriti oči* iz zbirke *Žamor*, gdje se čin zatvaranja očiju usred grada subjektu iznenada objavljuje kao "veliko otkriće":

… zatvaranje očiju, čak i usput, ozbiljna je stvar, možda gašenje nečega, ali ne samo gašenje nego i ukazivanje časti gledanome, njegovo odmaranje, trenutak susreta (tu smo a kao da nismo), svakako nadolazak nečega dvojnog, čekanje male zore koje počinje sa strahom i radošću i završava također sa strahom i radošću. (2005: 138)

Zatvaranje očiju i gledanje, prisutnost i odsutnost, strah i radost – ulomak donosi niz ambivalentnosti koje se u Dragojevićevoj poetici međusobno podržavaju: katkad u tekstovima preteže jedno, katkad drugo stanje, a vrlo su česti, poput citiranog, i oni u kojima se eksplicira jedinstvo suprotnosti, pozdravlja "dvojina" nekoga predmeta, pojave ili situacije.

Na osnovi dosad izvedenih interpretacija može se zaključiti sljedeće. Iako se u kasnijem Dragojevićevu pisanju struktura diskursa i motivi mijenjaju, problematika otvorena prvim autorovim knjigama ostaje konstanta, koja se kasnijim diskurzivnim grananjem obogaćuje i razrađuje. Parafraza Heraklita "pad, obrnuti rast" spomenutu konstantu najtočnije predstavlja; ona je, kako sam nastojao pokazati, prisutna i u kontekstu dominantno fenomenološki orijentiranih tekstova: riječ je o suradnji suprotnosti, o temeljnoj dvojnosti predmeta i pojava. Kasnije knjige svojim motivskim poljima razrađuju oba naznačena pola heraklitovske vertikale, pad kao i rast, a u budućim analizama upozorit ću na važnost negativnoga elementa u dinamici između subjekta i svijeta: Dragojevićev subjekt često će biti zaokupljen dimenzijom "pada", kojem je pridružena simbolika horizontale – motivi zemlje, težine, gravitacije i tame, koji redovito imaju i moralne konotacije. Na njihovoj pozadini moguća je suprotna dinamika – uzlet i rast, s motivima svjetlosti i lakoće. Ta dijalektika, postavljena u prvim knjigama, temelj je onoga što će sam Dragojevićev subjekt nazvati materijalnom uobraziljom ili tvarnom imaginacijom, koja će biti temom narednih poglavlja, a koja već implicitno djeluje u temelju predsokratovskih i fenomenoloških motiva.

Dosadašnje su analize pokazale da se tematske i problemske konstante ostvaruju u različitim diskurzivnim oblicima – jednako u pjesmi u prozi, u eseju i u slobodnom stihu. Ustvrdio sam kako se zbirkom *Nevrijeme i drugo* oblikuje model koji nasljeđuju sve buduće autorove knjige pjesama – u kojima se uz stih redovito javlja i lirsko-esejistička proza. To žanrovsko "susjedstvo" presudno je za lik koji u knjigama od 70-ih do danas poprima Dragojevićeva pjesma u prozi. Načinu na koji taj žanr funkcionira u tome razdoblju približit ću se analizom autorove esejistike.

BILJEŠKE

[1] Pjesnička je zadaća prema Zuppinu viđenju u takvoj situaciji krajnje ozbiljna – pjesnik "osjeća težinu Svega", u svijetu rada pjesnici su oni koji "niti što slave, niti koga raduju, pa ipak, danas, najviše baš oni pronose vijest da još smo živi" (1970: 205).

[2] Osporavanja dominantne razlogovske koncepcije lirike pristizala su i od pjesnika; ideja o jeziku kao (rečeno hajdegerovski) "kući bitka" posredno je opovrgnuta u pjesmi Zvonka

Makovića *Porgy & Bess Band* čiji "programatski" stihovi glase: "lagati zašto ne, ionako su riječi proizvoljne / riječi koje nisu riječi / riječi koje nisu stvari" (2000: 29). Krešimir Bagić u predgovoru Makovićevim izabranim pjesmama ustvrđuje kako je autorovo "lagati, zašto ne" u književnom kontekstu "protumačeno kao manifestno odricanje prethodećim poetskim praksama", postavši mjestom "prepoznavanja pjesnika koji su se javili potkraj sedamdesetih i u osamdesetima" (*ibid*.: 9, 10). Jedan je od tih pjesnika i kritičara Branko Maleš, za kojega navedeni Makovićev stih "najefikasnije sekundira jedno poštovano, ali sada prošlo, razlogaško mišljenje o riječi (poeziji) kao čuvaru bitka; patetična hajdegerijanska metafizičnost srušena je u osnovnoj molekuli; riječi koja, prema Makoviću, kako proizlazi, nema što čuvati, jer u nju (…) nitko više, s pravom, nema povjerenja" (Maleš, 1983: 63).

[3] Hrvoje Pejaković na Mrkonjićevu tragu motiv središnje vode opisuje kao središnju silu (nasuprot sili "raz-središtenja") koja "sve što jest sabire u čvrsto omeđenu parmenidovsku kuglu" (2003b: 38). Milanja je pak pisao o heraklitovsko-parmenidovskom svjetonazoru Dragojevićeve rane poezije, sravnjujući, na tragu Martina Heideggera, pozicije tih grčkih filozofa: "Biće se, prema Parmenidovu kazivanju, pokazuje kao vlastita, u sebi pribrana jedrina onoga što je stalno, netaknuto tijekom nemira i mijenjanja, kome je Heraklitova *panta rhei* samo prividno protivna, jer obje izražavaju napor grčke misli okupljene oko pitanja: sve je biće i sve je postojanje" (2001: 218). Slično Milanji Maleš će govoriti o "heraklitsko-parmenidskoj sfernoj konstrukciji" ili "parmenidskoj instrukciji" unutar Dragojevićeva diskursa (2009: 261, 262).

[4] Parmenid o biću kazuje: "A jer ima krajnju granicu, sa svih je strana konačno, nalik na masu lijepe okrugle lopte, posvud od središta jednako daleko: potreba nema ovdje i ondje da bude što veće ili što manje" (Diels, 1983: 212).

[5] Glenn W. Most u članku "The poetics of early Greek philosophy" pokazuje kako su analogije slične Parmenidovoj između bitka i lopte česta figura diskursa predsokratovaca, a njihov su model Homerove epske poredbe – kao i one, filozofske analogije svoju učinkovitost temelje na očuđenju, "kojim se iznenada otkriva da najuobičajeniji i najbliskiji fenomeni imaju dotad nezamislive sličnosti s onima najudaljenijima i najzagonetnijima" (2007: 351) (prijevod moj).

[6] Na dubinsku korespondenciju između bitka ili "prvotnoga" i govora kojim se on(o) oglašava upozorava Igor Mikecin u studiji *Heraklit* kada pojam *lógos* prevodi kao "zbor": "Riječ λόγος savršeno se prenosi riječju zbor stoga što u sebi objedinjuje sabiranje, razabiranje i govorenje" (2013: 11). Riječ zbor u prvi plan iznosi konotacije skupljanja,

sjedinjavanja mnogih u jedno (u analogiji sa skupom ljudi – saborom ili zborom), ali i zborenja kao govorenja, čime se pak apostrofira veza između "govora i zajedništvovanja" (*ibid*.). Govor pritom kao i zbor podrazumijeva sjedinjenost razabiranja (kao razlučivanja prvotnog jedinstva u jezičnim oblicima) i sabiranja (kao sabiranja smisla koji prožima sve dijelove govora). U temelju je zbora odnos suprotnosti, a sve suprotnosti svode se na suprotnost "jedno (jest) sva": "Zbor je ono sjedinjujuće jednog i svih, a time i ono sjedinjujuće svih suprotnih" (*ibid*.: 68-71).

[7] U Dragojevićevu prvijencu nailazi se na niz takvih konceptualno-metaforičkih iskaza, naročito u ciklusu *Kornjača*; primjerice rečenica: "U visini ptica ima okove, u visini jedini je razlog ptici" (1961: 64) obrće uvriježenu predodžbu o nebu kao otvorenom prostoru kojim se ptica, kao simbol slobode, kreće; sintagma "pad u čistoću" (*ibid*.: 61) može se tumačiti kao preispisivanje paradoksa "pad, obrnuti rast" jer pojam čistoće implicira i moralno vrednovanje koje simbolički zaziva "gornju" sferu egzistencije koja se može povezati s rastom; antiteza "Isto sam željela, i isto ne željela – to mi bijaše okrepa i prokletstvo" (*ibid*.: 91) upućuje na podvojenost lirskoga subjekta opisivog simultanim djelovanjem suprotnosti; u zadnjem poglavlju knjige naslov jedne skupine pjesama glasi *Poplava kuću gradi*, što je varijacija na temu odnosa sila rasapa i sabiranja gdje njihova napetost dostiže vrhunac. Uz paradokse valja navesti i nekoliko oksimorona kojima se u ciklusu *Kornjača* suprotnosti sjedinjuju unutar sintagme: "pijana trijeznost", "razigran grob", "lijepa jeza", "dublje visine", "najmanje daljine" itd.

[8] Da se glava može shvatiti kao jedan u nizu motiva koji ulaze u obzor Dragojevićeve semantike okruglosti, pokazuje i Francesca Maria Gabrielli u članku "Semantička geometrija u poetskom diskursu Dragojevićeve pjesme *Kosa*". Autorica uočava geometrijsku uređenost značenja te pjesme, pa (uspavanu) glavu označava kao kuglu koja "simbolički prikazuje oniričku dimenziju teksta" (1997: 154) te je postavlja u opoziciju spram stvarnosti (zidovi sobe) predočene tijelom kocke. Iako ne širi implikacije svojega tumačenja na ostatak autorova opusa, Gabrielli pokazuje kako Dragojevićeve opozicije djeluju implicitno na tematskoj mikrorazini. Upućujem i na njezinu knjigu o Dragojevićevim zbirkama *Zvjezdarnica* i *Cvjetni trg*: *Tra stella e cristallo: analisi comparata delle raccolte 'Osservatorio astronomico' (1994) e 'Piazza dei fiori' (1994) di Danijel Dragojević* (Recco: Le Mani Università, 2001).

[9] Ovu napetost između zahtjeva za zajedništvom i "tamnog" govora tematizira i Mikecin. Prema njegovu mišljenju, za sve obvezujuća priroda zbora nije u suprotnosti sa

zagonetnošću Heraklitova govora jer su oboje (i zbor i govor) obilježeni jedinstvom suprotnosti, tj. “sam Heraklit govori tamno kako bi takvim govorom odgovorio tamnom svjetlu samog zbora” (2013: 217); “Proturječnim govorom nasljeduje se suprotnost u samom bivanju bivajućeg i dolazeći na rub izrecivosti iskazuje se krajnja napetost suprotnosti” (*ibid*.: 197).

[10] O Charovu utjecaju govori i činjenica da je naslov Dragojevićeva pjesničkog mikrociklusa, a zatim i knjige *U tvom stvarnom tijelu* citatna aluzija na 218. fragment *Hipnosovih listića* koji počinje rečenicom: “U tvom svjesnom tijelu stvarnost uvijek urani za nekoliko minuta mašte” (2010: 50) i koji sadrži tri motiva što se podudaraju s motivima u istoimenoj Dragojevićevoj pjesmi: tijelo, stvarnost i imaginarno.

[11] O Heraklitovu mjestu u Charovoj poetici piše Jean-Pierre Richard u eseju o pjesniku (v. *Nova evropska kritika*, 1986).

[12] Pogled je u tom smislu za Mrkonjića signal pomaka “od označenih k označiteljima”, koji “ilustrira kako neposredniji način pjesničkog djelovanja u jeziku (…) neizbježno priziva neposredne denotacije vidne naravi” (1971b: 151). Valja primijetiti da je takvim povezivanjem pogleda kao metonimije svijesti i pisanja, odnosno označiteljskog procesa fenomenološka interpretativna matrica dovedena do paradoksa jer pisanje kao materijalan čin svojim učincima izmiče nadzoru svijesti – i svijesti lirskoga subjekta i svijesti samoga autora kao “transcendentalnog subjekta” – zato što je koncept pisanja povezan s dinamikom nesvjesnog, što je naročito potencirao nadrealizam, na koji Mrkonjić i upućuje. S druge strane, to se proturječje zatječe u samom temelju fenomenologije kako je određuju Heidegger ili Merleau-Ponty, jer je svijest bitno omogućena vlastitom faktičnošću, odnosno tjelesnom egzistencijom koja se pojavljuje kao danost ili pasivan uvjet spoznajnih procesa.

[13] Bachelard piše: “Imaginarni svijet apsorbuje realni svijet. Šeli [Shelley] nam daje pravu fenomenološku teoremu kad kaže da je imaginacija u stanju ‘da nas učini da stvorimo ono što vidimo’. Držeći se Šelija, držeći se pjesnika, i sama fenomenologija percepcije mora ustupiti mjesto fenomenologiji stvaralačke imaginacije” (1982: 38, 39).

[14] U drugoj verziji pjesme, u zbirci *Četvrta životinja*, uz poneko sintaktičko sažimanje znatno je promijenjen kraj teksta – motivu “usamljenog” sjemena pridružen je motiv ptice (“I ptica sama leti, gubeći dragocjenu nit” [1972: 85]), a izostavljen je motiv gledanja vlastite odsutnosti, čime se znatno smanjuje i napetost između dimenzije odsutnosti i prisutnosti.

[15] Husserlov pojam konstitucije ili konstitutivne izvedbe povezan je s procedurom fenomenološke redukcije ili *epoché*, kojom se neutraliziranjem prirodnog stava, odnosno metafizičke pretpostavke o neovisnosti svijeta o subjektu ukazuje na subjekt kao izvor svijetu pripisanog smisla. Konstitutivna izvedba, upućuje Dan Zahavi, stoga se treba shvatiti kao proces koji "dopušta očitovanje i značenje, tj. kao proces koji onomu što je konstituirano dopušta pojaviti se, izaći na vidjelo, artikulirati se i pokazati se kao ono što jest (Hua 15/434, 14/47)" (2011: 116). Zahavi smatra važnim da se konstitucija ne shvati kao puka idealistička konstrukcija smisla za koju bi subjekt bio uzrok svijeta jer ona pretpostavlja tjelesnu danost subjekta i njome je bitno određena – subjekt može "konstituirati objektivni svijet samo ako je *inkarniran* i *socijaliziran*" (*ibid*.: 120). Paradoks fenomenologije, za koju je subjekt i konstitutivan i empirijski konstituiran, izražava Werner Marx: "Subjekt koji konstituira svijet apercepira samoga sebe kao dio svijeta" (2005: 33).

[16] Svijet je, kako tvrdi Merleau-Ponty u *Fenomenologiji percepcije*, strukturiran po mjeri čovjekove tjelesne sheme i pruža mu se kao niz ekvivalencija njegovih perceptivnih sposobnosti (1990: 277) – samom činjenicom svoje tjelesnosti čovjek u svijet udahnjuje smisao. Prostor je, kako piše, "već zacrtan u strukturi moga tijela, on je njegov neodvojivi korelativ. Motoričnost, već, uzeta u čistom stanju, posjeduje elementarnu moć da daje smisao (osmišljava) (Sinngebung)" (*ibid*.: 174). Takav "orijentirani prostor" (*ibid*.: 129) u skladu je s navedenim tvrdnjama Josipa Užarevića o vertikalnosti i horizontalnosti koje su također utemeljene na fenomenološkom poimanju utjelovljenosti kao one koja konstituira vrednovanje prostornih koordinata. Poslije ću pokazati kako je takav, fenomenološki mišljen prostor konstitutivan i za strukture imaginacije kako ih izlažu Gaston Bachelard i Gilbert Durand.

[17] Valja se prisjetiti motiva povlačenja "prostora" iz svijeta zbog izostanka pripovijedanja u pjesmi drugog ciklusa *Postanja*, 25. pjesme ciklusa *Kornjača* u kojoj je samo gledanje svojom pretencioznošću krivo za "kvarenje" promatranoga ("Progoni me taj bijeli list na kojemu sam nametnula one pretenciozne znake koji nisu ništa drugo do pad. To je tu bilo, pokazalo se, pokvarilo vidik. … Taj vidik više nikada nije bijel, nikada" [1961: 86]), odsutnosti Priče u *Priči o Priči*, kao i sintagmi koje vrlo jasno govore o "korupciji" pogleda, poput "ružno gledanje" ili "slijepi vid".

[18] Takvim vremenskim lociranjem Dragojevićeva fenomenologizma Pavličić se razlikuje od većine kritičara koji fenomenologiju opravdano povezuju s prvim autorovim knjigama. Pavličić je ambivalentan u određenju granice na kojoj se Dragojevićeva lirika kao izravan

govor o općenitome, odnosno “o najvažnijem, o posljednjim pitanjima čovjeka i svijeta” (1999: 320) pretvara u govor o konkretnome i svakodnevnome. U tekstu iz *Moderne hrvatske lirike*, kako sam napomenuo, razdjelnica je zbirka *Razdoblje karbona* (1981), dok *Prirodopis* pripada ranijoj “fazi”. Kasnije pak, u knjizi *Vrijeme u pjesmi*, Pavličić granicu pomiče, sugerirajući kako je promjena nastupila kasnih 60-ih, kada autorova lirika “udara novim smjerom: postaje ona nalik onoj poeziji koju Dragojević piše i danas, a različita od one koju je pisao do toga trenutka” (2011: 213). *Nevrijeme i drugo* tako postaje novim “međašem”, premda se iz interpretacije pjesme iz zbirke *Četvrta životinja* može zaključiti kako pravi interes za predmetno počinje zapravo u tome trenutku (*ibid*.: 218).

Pavličić se tom “korekcijom” približio već postojećim periodizacijama Dragojevićeva stvaralaštva, koje su zbirku *Nevrijeme i drugo* označile kao prvi važniji zaokret u autorovoj poetici, a sljedeće pomake (ujedno i pomake od lirike spomenute zbirke) prepoznale u knjigama *Četvrta životinja* i *Prirodopis*. Tako će primjerice Cvjetko Milanja odnos općenito – konkretno prepoznati kao gradacijski proces kojem su postaje navedene tri knjige: “Ako je zbirka *Nevrijeme i drugo* naznačila, zacijelo su *Četvrta životinja* (1972.), a posebno *Prirodopis* (1974.), u cijelosti ne samo ostvarile nego i modelirale novu Dragojevićevu pjesničku fazu, koju bitno obilježuje mnogo veći stupanj ‘pada’ u konkretnost negoli prethodnu fazu” (2001: 228). Zvonimir Mrkonjić i Tonko Maroević u knjigama će iz ranih 70-ih očitati odmak od moralističkog univerzuma (Maroević, 2010: 118) *Nevremena i drugoga*, a njihov “prirodopisni interes” kao gestu depatetizacije “koja želi vratiti povijesnost pojava u antropološki humus svakidašnjeg” (Mrkonjić, 1991: 268). Hrvoje Pejaković mijeni u autorovu diskursu pristupa oprekom prostor – vrijeme, sagledavajući poetički obzor knjiga od *Nevremena i drugoga* nadalje (sve do *Zvjezdarnice*) kroz optiku specifičnog Dragojevićeva tretmana vremena (2003b).

[19] U pjesmi u prozi *Govoriti* vika se povezuje s čovjekovom željom za moći, sa “zapovjednim načinom” (1981: 90). Pjesma otpočinje osudom vike (“Govoriti glasno nije manja mana od slaba vida ili stupnja gluhoće jer su posljedice iste: ne vidimo i ne čujemo”), a završava pohvalom tišine (*ibid*.). Ipak, uzvik ili vokativ mijenja vrijednost kada se nađe u drugačijem kontekstu, primjerice kada je riječ o divljenju koje Dragojevićev subjekt afirmira kao poželjno stanje.

POETSKO-ESEJISTIČKO PISMO I PROBLEM TVARNE IMAGINACIJE

Prije nego što se prijeđe na analizu stilski, formalno i žanrovski razvedenijeg dijela Dragojevićeva opusa, u kojem pjesma u prozi funkcionira kao važno diskurzivno čvorište, vrijedi se vratiti opaskama Hrvoja Pejakovića o temeljnom generičkom dvojstvu pjesme u prozi, "između obuzetosti tvarnošću riječi i interesa za pretapanje poetskog iskaza s narativnim i esejističkim" (1992: 8); u književnopovijesnom smislu model su prvoga smjera Rimbaudove *Iluminacije*, dok je druga generička linija u znaku Baudelaireova *Spleena Pariza*. Riječ je, kako kritičar ustvrđuje, o dvjema krajnjim mogućnostima što se uvijek iznova postavljaju pred pjesmu u prozi, a ne o dvama zasebnim oblicima, na čemu su inzistirali neki kritičari (Bernard, Benčić) koji su bodlerovsku inačicu nastojali isključiti iz polja lirike. Za Pejakovića takvo bi isključivanje značilo i poricanje jedne od bitnih funkcija pjesme u prozi, kao "oblika koji upravo i živi od svakovrsnog ispitivanja granica" (*ibid*.: 9).

Oba opisana modela Pejaković pronalazi u pjesmama u prozi Danijela Dragojevića. Autorove su rane knjige, naročito *Kornjača i drugi predjeli*, u znaku "zgusnutog, tvarnog govora", pa je funkcija rane Dragojevićeve pjesme u prozi, čime se on pridružuje pjesnicima poput Zidića, Mrkonjića i Maroevića, bila u "zasnivanju jasne granice između poetskog i drugih tipova govora" (Pejaković, 2003b: 34). U knjigama iz 70-ih, prema Pejakoviću, uloga pjesme u prozi u Dragojevićevu je opusu prenamijenjena: umjesto da postavlja žanrovske granice, pjesma u prozi sada ih dovodi u pitanje, pa je riječ o tekstovima koji svojim stilskim (lakoća i opširnost izraza), ali i tematskim određenjima stoje na granici između pjesme u prozi i eseja (*ibid*.). Uzme li se u obzir analiza iz prethodnih poglavlja, u tu je stilsko-periodizacijsku raspodjelu pjesme u prozi potrebno uvesti dodatne napomene. Kako sam nastojao pokazati, ni rane Dragojevićeve knjige pjesama u prozi ne pružaju sliku potpune homogenosti kada je riječ o načinu strukturiranja pojedinih tekstova – već je u njima prisutna lirska naracija, a neki su tekstovi pak naglašeno refleksivni što, zajedno s aforističkim elementima, čini zametke esejističkog govora. Ono što ih približava, i na čemu se Pejakovićeva tvrdnja

razložno zasniva, jest zajedničko motivsko i problemsko polje, ali i prepoznatljiva sprega metaforičnog i pojmovnog jezika koja često ima dvostruk učinak – istodobno dovodi u pitanje prikazivačku funkciju teksta i zasniva specifičnu pojmovnost, odnosno filozofičnost Dragojevićeva diskursa. Ni poslije, u knjigama iz 70-ih, kako napominje Pejaković, Dragojević ne napušta pjesmu u prozi koja bi u prvi plan istaknula poetsku teksturu, ali su interpretativno provokativniji tekstovi koji upotrebljavaju i razvijaju diskurzivne potencijale što su u ranim knjigama tek nagoviješteni. Na njihovo je razvijanje utjecala Dragojevićeva esejistika, koja od samih početaka posjeduje lirsku dimenziju, koja će sve više postajati integralnim dijelom esejističkih tekstova kako se oni u kasnijim knjigama budu odmicali od elemenata raspravljačkog ili kritičkog diskursa dominantnog na početku. Stoga analiza kasnije autorove pjesme u prozi nužno podrazumijeva i analizu njegove esejistike.

O Dragojevićevu eseju pisao je Josip Užarević u tekstu "Prvo stanje (O mikroeseju Danijela Dragojevića)", iznijevši tezu o dvocentričnosti Dragojevićeva opusa: "Na jednoj bi se strani nalazio pjesničko-asocijativni pol, a na drugoj – esejističko-diskurzivni" (2002: 41). Poetsko i esejističko pritom se usko prepleću, što se očituje u kompoziciji autorovih knjiga, koje sadrže i jednu i drugu vrstu tekstova bez obzira na dominantan žanrovski profil. Užarević k tome zamjećuje još jednu osobitost autorova diskursa – sklonost ne samo miješanju žanrova već i poigravanju formalnim obilježjima tekstova, što rezultira "tekstom-oblikom" koji ravnopravno tvore stih i proza, što se događa na obama naznačenim polovima (primjerice autorovi eseji katkad završavaju stihovnim autocitatom, a unutar pjesničkog diskursa proza i stih u istome tekstu često funkcioniraju u relaciji tekst – komentar) (*ibid*.). Oba navedena pola te sve tekstualne varijacije tvore jedinstven semantički prostor – "osnovne kategorije Dragojevićeva stvaralačkog mišljenja (…) distribuiraju se jednako i u 'čistoj' lirici i u 'čistoj' esejistici" (*ibid*.). Takva situacija, kako Užarević napominje, neminovno stvara poteškoće kada Dragojevićeve pjesničke i esejističke tekstove treba svrstati u neki od tradicionalnih žanrova; Užarević u autorovim tekstovima nalazi mnoštvo generičkih obilježja (elemente "kratke priče, kratkoga eseja, meditativnoga zapisa, minijaturne bajke, parabole, anegdote (…) pa čak i dosjetke ili paradoksa" [*ibid*.: 42]) koja klasifikaciju dodatno otežavaju.

Pjesma u prozi, u mjeri u kojoj pripada obama polovima koje Užarević opisuje, a naročito kada se otvara esejističko-diskurzivnom govoru, nalazi se u žarištu navedenih klasifikacijskih poteškoća. Zato će i analiza u sljedećim poglavljima nužno uzeti u obzir činjenicu da je pjesma u prozi dijelom trusnog žanrovskog i formalnog diskurzivnog prostora – za razliku od prvoga dijela sada će interpretacija u većoj mjeri biti usmjerena na ocrtavanje "nevidljivih ograda" žanra na koje je upozorio Steven Monte. Relacijski identitet

te vrste time će više doći do izražaja i bit će ga nužno odrediti s obzirom na Dragojevićevu esejistiku, kao i na poeziju u stihu, tj. dovesti u vezu s ostatkom autorova opusa. Da bi se to postiglo, interpretacija će posezati za karakterističnim određenjima Dragojevićeva eseja ili lirike kako bi se ocrtao prostor u kojemu pjesma u prozi operira. Moguće posezanje za generičkim tipičnostima radi interpretativne učinkovitosti odvijat će se na pozadini shvaćanja žanra kako sam ga opisao u prvome poglavlju: ne kao idealnog entiteta, čisto teorijske klase koje bi pojedini književni tekstovi bili članovima, već kao ujedno povijesne i teorijske kategorije podložne transformacijama, zasnovane na temelju karakteristika niza tekstova koji mogu participirati u više žanrovskih okvira, kao i na pragmatičnoj, komunikacijskoj osnovi koja se nužno odvija u žanrovskim terminima.

Takva dinamična i transformaciji podložna definicija žanra naročito je važna u kontekstu pjesme u prozi kao vrste sklone generičkoj mimikriji. Nastojat ću stoga pokazati kako u susretu s brojnim Dragojevićevim proznim (dominantno poetskim, pripovjednim ili esejističkim) tekstovima koji se opiru jednoznačnom klasificiranju generičke odrednice još uvijek mogu imati interpretativno značenje. Takve tekstove, naravno, nije poželjno svoditi na jedan žanr, ali je korisno ispitati koje žanrovske značajke svojim svojstvima ili pak komunikacijskim okvirom takvi tekstovi sami indiciraju. Zato je pripadnost teksta žanru katkad prikladnije označiti kao vrstu izvedbe različitih žanrovskih okvira, kao transformaciju žanrovskog polja ili intervenciju u njega. Analizom ću pokušati pokazati mjesto pjesme u prozi unutar tekstualnih, formalnih, komunikacijskih i žanrovskih transformacija kojima obiluju Dragojevićeve knjige od kraja 60-ih pa sve do danas – ono će biti katkad više, a katkad manje vidljivo, ili – da iznova zazovem Montea – interpretativni izazov sastojat će se upravo u težnji da se ocrtaju konture nevidljivih ograda žanra, bez potrebe da ih se podeblja crtom koja bi prebrisala generičke linije koje prolaze u neposrednoj blizini ili se s njima sijeku.

Analiza će se kretati na dvjema razinama, u nekoliko koraka; do određenja pjesme u prozi u novoj diskurzivnoj konstelaciji doći ću preko najbližeg žanrovskog susjedstva – stoga će na početku biti važno pobliže opisati karakteristike Dragojevićeve esejistike, nužno s osloncem na karakteristične odrednice žanra, koji je poput pjesme u prozi sklon različitim žanrovskim kooptacijama. Neposredno na taj segment analize dovezat će se rasprava o tvarnoj imaginaciji kao uporištu oko kojega se organizira lirska i esejistička semantika, odnosno, kako ću nastojati pokazati, cjelokupna Dragojevićeva poetska misao. Dragojevićeve ću poetsko-esejističke uvide o imaginaciji pokušati uklopiti u šire problemsko polje, pomažući se uvidima fenomenologije imaginacije (Gaston Bachelard) i antropologije (Gilbert Durand)

te teorijom diskursa (Paul Ricoeur). Problemi koji su otvoreni povodom ranih Dragojevićevih knjiga – posredovani uvidima fenomenologije ili mišlju predsokratovaca – pritom neće izgubiti na relevantnosti, štoviše, tvarna imaginacija pojam je koji omogućuje njihovo proširenje, u skladu sa širenjem same pjesničke semantike i retorike. S obzirom na to da je Dragojević naglašeno metatekstualan, ali i autorefleksivan pjesnik, naznačeni će tematski, odnosno problemski aspekt pokazati mogućnosti vlastite operacionalizacije i na žanrovskoj, odnosno formalnoj razini. To ću široko problemsko polje zatim opisati interpretacijom niza pjesničkih i poetsko-esejističkih tekstova, što će biti prilika i za prikazivanje različitih likova pjesme u prozi u kontekstu autorovih knjiga poezije i esejistike, počevši od zbirke *Prirodopis* (1974) do posljednje zbirke *Negdje* (2013).

1. “KONDICIONALNA ISTINA”: ESEJ KAO KNJIŽEVNI ŽANR

Iako se može nazvati žanrom dugog trajanja, određenja eseja i danas su uvelike obilježena isticanjem teškoća da se jasno definiraju granice te sveprisutne vrste, koja označava i stil mišljenja i način iskazivanja. Heterogenost eseja kao jedno od temeljnih svojstava žanra, po čemu je blizak pjesmi u prozi, istaknuli su u svom povijesnom pregledu francuskog i engleskog eseja Pierre Glaudes i Jean-François Louette, upućujući na rubrike francuskih novina i časopisa iz 1990-ih i nultih kao dokazni materijal – u njima su oznakom eseja označene knjige u rasponu od autobiografija, biografija, memoaristike, povijesne fikcije, ekonomske kritike do filozofske literature. Stoga su svoj interes autori suzili na određenje značajki književnog eseja, u kojem je raspoznatljiva težnja literarnoj kvaliteti, koja je prizvana i naglašenom subjektivnošću takvih tekstova (2011: 10). Povijesnom su pregledu autori priskrbili i pregledan teorijski okvir, pruživši na početku provizornu definiciju eseja: “Nefikcionalna proza, subjektivna, argumentativna, ali kompozicijski antimetodična, gdje je stil već sam po sebi jedna praksa mišljenja” (*ibid*.).[1] Ta definicija sadrži dvije negativne odrednice (nefikcionalno, antimetodično) kojima se esej diferencira od pripovjedne književnosti i diskursa filozofske rasprave. I Milivoj Solar u svom “Eseju o eseju” žanr određuje u razlici spram umjetnosti i znanosti. Takve je razlike prema Solaru pritom potrebno utvrditi unutar žanrovskog sustava pojedinih epoha, pa je osnovno načelo oblikovanja eseja shvatljivo iz opozicije između renesansnog i srednjovjekovnog sistema književnih vrsta (1985: 19, 20). Montaigneovi *Eseji* kao generički model dijele ravnopravno mjesto između epohalnih djela fikcije i filozofije poput Cervantesova *Don Quijotea* i Boccacciova *Dekamerona* te Descartesove *Rasprave o metodi*, stvorenih na osnovi ideje slobodnog individuuma, čija se sudbina pripovjedno uobličava u romanu i noveli ili se autonomija njegove misli potvrđuje unutar Descartesova sistema evidentne spoznaje (*ibid*.: 20). Esej se pak u takvom sustavu, koji obilježuje i kasnija stoljeća, svojim temeljnim karakteristikama dvostruko određuje: kao spoznavanje nasuprot pripovijedanju, ali i kao fragmentarno mišljenje protiv filozofskog sustava, što iznova vraća pojmovima francuskih kritičara: nefikcionalnost s jedne i antimetodičnost s druge strane.

Kako bi se okarakterizirao esejistički način mišljenja, valja uzeti u obzir razlike eseja spram diskursa filozofije i znanosti. Na tome je u znamenitom “Eseju o eseju” inzistirao Theodor W. Adorno, koji je esej, zbog opozicije utvrđenom mišljenju, proglasio kritičkom formom *par excellence* (1985: 31). Adorno upućuje na to da se esej od umjetnosti razlikuje “svojim

medijem, pojmovima i zahtjevom za istinom bez estetičkog privida" (*ibid*.: 19), ali da se u traženju istine njegove metode znatno razlikuju od logičkih procedura filozofskog diskursa, kako su one utemeljene u Descartesovoj *Raspravi o metodi* koju njemački filozof navodi kao model zapadne misli od kojega se esejističko mišljenje otklanja[2]. Esej prema Adornu karakterizira svijest o neidentičnosti prikazivanja i predmeta, odnosno pojma i stvari, pa esejističko mišljenje pretpostavlja napuštanje pozicije koja bi predmet svela na pojam ili razriješila njegova protuslovlja unutar nekog sustava: "Esej vodi računa o svijesti o neidentičnosti, a da to uopće ne izgovara; radikalan je u neradikalizmu, u suzdržavanju od svake redukcije na jedan princip, u akcentuiranju parcijalnog spram totalnog, u djelomičnom" (*ibid*.: 23). To otkazivanje povjerenja apsolutnom znanju ili vrhunskom pojmu podrazumijeva neprestano balansiranje između sfera apstraktnog i konkretnog. Ono parcijalno, promjenjivo i efemerno, što je u klasičnoj filozofiji nailazilo na prijezir, postaje pokretačem mišljenja, predmetom oko kojega esejistička misao kruži bez težnje da ga potpuno iscrpi, jer esej se kreće u odlomcima i "mora biti sazdan tako da se uvijek i svagdje može prekinuti" (*ibid*.: 29).

Pojmovi kojima esejist prilazi svome predmetu, ustvrđuje Adorno, pritom nisu unaprijed definirani niti se njihovom jednoznačnom određenju teži; oni se "svojim kretanjem kristaliziraju kao konfiguracija", kao "polje snaga" (*ibid*.: 27), dakle stječu značenje unutar relacije u kojoj koordinacija odmjenjuje subordinaciju (*ibid*.: 35). Pojam konfiguracije Adorno preuzima od Maxa Bensea, koji esejista vidi kao eksperimentatora, kombinatorika koji kreira konstelacije oko određenog objekta – njegov cilj nije dati definiciju predmeta o kojem govori, već ga postavljati u drugačije kontekste i time tragati za različitim konfiguracijama u kojima se tema može pojaviti (prema Galudes i Louette, 2011: 41). Esej je stoga dinamičniji od formi tradicionalnog mišljenja jer postupno izvođenje dokaza zamjenjuje kretanjem prečacima, odnosno upotrebom "poprečnih elemenata" ili prijelaza, po čemu je "blizak muzičkoj logici" (Adorno, 1985: 34, 35), ali je ujedno i statičniji, zbog svoje "konstruirane usporednosti", pa je njegova statika "zapravo statika zaustavljenih odnosa napetosti", u čemu se prepoznaje afinitet eseja prema slici (*ibid*.: 35). Vizualna metafora efektno je prizvana i usporedbom kretanja misli u eseju s gustoćom isprepletanja motiva na ćilimu: "Plodnost misli ovisi o gustoći te isprepletenosti. Onaj tko misli zapravo uopće ne misli, već samoga sebe pretvara u pozornicu duhovnog iskustva, a da to iskustvo uopće ne raspleće" (*ibid*.: 26). Metaforu pozornice u svojim određenjima prizivaju i Glaudes i Louette, govoreći na tragu Adorna i Sartrea o eseju kao teatralizaciji intelektualnog iskustva, kao formi u kojoj je refleksija postavljena na scenu (2011: 258) – u čemu se može iščitati apologija esejističkog diskursa kao performativnog, u kojem "snaga" iskaza (Adornovo "polje snaga")

dominira nad njegovom istinosnošću, zbog čega istina i jest bitno posredovana "snagom" ilokucije, što je jedan od dokaza u prilog njegovoj blizini estetskoj domeni.

Rusko-američki teoretičar Mihail Epštejn u svojim tekstovima o žanru (okupljenima u knjizi *Esej*), poput Adorna, upućuje na prostornu dispoziciju esejističkog mišljenja. Pozivajući se na Montaignea, Epštejn ustvrđuje kako je bitno svojstvo žanra njegova usmjerenost na "samootkrivanje i samodokazivanje individualnosti", koja kod rodonačelnika žanra postaje povlaštenom temom mišljenja (1997: 8). Zaokupljenost individualnim iskustvom pritom ide u red već spomenute sklonosti eseja parcijalnom i svakidašnjem – iskustvo se u eseju istodobno razmatra i u njegovoj pojedinačnosti i u tipičnosti, utoliko što je društveno i kulturno konstituirano, odnosno participira u ritualima zajednice. Vezanost za svakidašnjicu, kako ističu Glaudes i Louette, konstanta je žanra, pa je esejist često javni svjedok, odnosno bilježnik događaja, a pristajanje uz sadašnjost esej približava diskursu dnevnika i kronike (2011: 260, 261), dok Epštejn u usmjerenosti eseja na govorni jezik te u familijarnom kontaktu sa sadašnjošću nalazi poveznicu s romanom (kako ga određuje Bahtin) (1997: 15). U tom kontekstu razvidan je situacijski karakter eseja – riječ je o diskursu koji je često vezan uz konkretni povod, pa preuzetnost mišljenja koje želi doprijeti do krajnjih stvari, kako primjećuje Georg Lukács u tekstu "O suštini i obliku eseja", esej odmjenjuje tvrdnjom "da samo daje objašnjenje tuđih pjesama i u najboljem slučaju vlastitih pojmova" (1973: 23)[3]. Epštejn tu "situacijsku" dimenziju žanra opisuje prijedlogom "o" kojim se u naslovu Montaigneovih eseja otvara pristup određenoj temi (npr. *O dokolici*, *O prijateljstvu*, *O mirisima*, *O knjigama* itd.); predmet eseja prema rusko-američkom teoretičaru u tom se smislu ne pojavljuje u nominativu, već u lokativu – ne promatra se iz blizine, nego iskosa, postajući izgovorom za razvijanje misli koja se kreće u krugu i vraća samoj sebi (1997: 12). Tuđa knjiga ili slika za Lukácsa pak funkcionira kao "odskočna daska" esejističke zamisli koja postaje premoćna u odnosu na vlastiti povod, ali kruži uvijek u njegovoj orbiti (1973: 51, 52).

Esejistička misao tako svakodnevne povode neprestano dovodi u misaonu konstelaciju u kojoj se, prema Epštejnu, susreću konkretno i apstraktno, odnosno slika i misao. Do povezivanja pojmovnog i slikovnog govora u eseju Epštejn dolazi preko usporedbe s mitom, koja je donekle heuristička, ali rezultira korisnim uvidima o strukturi eseja. U analogiji prema strukturalnoj analizi mita Lévi-Straussa, koji sastavnice mita naziva mitemima, Epštejn će osnovnu jedinicu eseja nazvati "esemom": "Kao jedinica esejističkog mišljenja, esema predstavlja slobodan spoj konkretne slike i ideje koju ta slika uopštava" (1997: 34). Prema Epštejnu, u esejističkom mišljenju, za razliku od mitskog, ne zbiva se sinteza ideje i

slike (što Adorno proglašava utopijom), već se ti registri govora nalaze u "pokretnoj ravnoteži" – "misao se prelama kroz nekoliko slika, a slika se tumači kroz niz pojmova" (*ibid*.: 33)[4]. Drugim riječima, ta se uzajamnost pojmovnog i narativnog, dokumentarnog, poetskog i sl. registra može opisati i kao odnos primjera i sentencije, činjenice i zaključka (*ibid*.: 32). Opet u usporedbi sa strukturalnom analizom mita, Epštejn konstelaciju odnosa različitih razina esejističkog diskursa opisuje kao paradigmu, odnosno u eseju će prepoznati paradigmatski način organizacije iskaza, što donekle korespondira s Adornovim pojmom konfiguracije i prostornim metaforama. Rusko-američki teoretičar pak umjesto konfiguracije upotrebljava pojam "kataloga", sagledavajući esej kao popis raznovrsnih sudova koji se odnose na jednu činjenicu ili raznovrsnih činjenica koje potvrđuju jedan sud (*ibid*.: 37). Takvu strukturu prepoznaje u Montaigneovim esejima u kojima se oko neke ideje-varijante (često istaknute u naslovu) okuplja niz njezinih ilustracija, ili obrnuto, oko nekog konkretnog primjera razvija se niz mogućih tumačenja (*ibid*.: 38). U osnovi esejističkog diskursa tako se ne nalazi diskurzivna logika postupnog dokazivanja, već prevladavaju semantičke analogije ili paralele. Pritom bi Epštejnov "esem" trebalo shvatiti više kao rezultat misaonog procesa nego kao gotov, unaprijed primjenjiv princip; tim pojmom on označava terminologizaciju riječi koje nemaju pojmovnu vrijednost, već je stječu postupno, razvijanjem esejističke meditacije (*ibid*.: 70). Ono što je pojedinačno, faktično i sl. u tom procesu pokazuje svoj uopćavajući potencijal, a neki događaj ili iskaz pretpostavkom svoje ponovljivosti postaje primjer upotrebljiv za uopćavanje iskustva.[5]

Glaudes i Louette u svom opisu žanra također upućuju na njegovu specifičnu dispoziciju, koja se u nekim elementima poklapa s Adornovim pojmom konfiguracije i Epštejnovom tvrdnjom o paradigmatskom (analogijskom) ustroju eseja. Francuski se kritičari pozivaju na pojmove Charlesa Péguyja kojima taj esejist opisuje temeljne karakteristike esejističkog iskazivanja: "presijecanje" (*recroisement*) i "skretanje" (*déconduction*) (2011: 23, 24). "Presijecanje" označava dvostruko kretanje eseja, istovremeno progresivno i retrogradno – esejistička tema razvija se tako što novi elementi teksta preoblikuju prethodne omogućujući njihovo drugačije razumijevanje i semantičko širenje.[6] Pojam "skretanja" opisuje sličan proces na razini esejističke argumentacije; riječ je o Péguyevu neologizmu kojim spaja pojam dedukcije (*déduction*) i derivacije (*dérivation*). "Skretanje" povezuje dedukciju argumentativne proze i iznenadne otklone od slijeda argumentacije kojima se stvaraju neočekivane tematske i problemske veze, a ta su skretanja pak blisko povezana s principom vraćanja na prethodno rečeno (*ibid*.: 24). Uzorni primjer takvoga kretanja esejističkog diskursa iznova su Montaigneovi eseji, koji se ne kreću pravocrtnom logikom, već krivudaju, "tapkaju", idu "cik-cak". Takvo esejističko izlaganje, kako bi Adorno rekao, "metodički

postupa nemetodički" (1985: 26), njegov su ključan element, što je razvidno i u Péguyjevu određenju, neprestana vraćanja i varijacije, utemeljeni na odnosima sličnosti, odnosno podudarnosti motiva.

No Glaudes i Louette takvu strukturu eseja neće, poput Epštejna, povezati s mitom, već upozoravaju na moguću vezu s poezijom, ispitujući u eseju odnos između poezije i proze. Djelovanje poetskog načela u eseju moglo bi se prema njihovu mišljenju očitati u skladu s općepoznatim Jakobsonovim postulatom o ponavljanju kao temeljnom načinu ustroja poetske poruke, koje je uvjetovano projekcijom principa ekvivalencije s osi selekcije na os kombinacije, dakle logikom u kojoj ponavljanje istovrijednih formalnih jedinica uvjetuje slijed i semantiku poruke. Glaudes i Louette, međutim, odbacuju ideju prema kojoj je poezija izjednačena s principom ponavljanja koji joj daje prostornu dimenziju, a proza s linearnom formom, prvenstveno određenom kategorijom vremena. Oni se pozivaju na francuskog teoretičara Alaina i njegovo djelo *Système des beaux-arts* iz 1920. godine, u kojem se simetrično obrću danas uvriježene pretpostavke – poezija je za Alaina određena ritmom koji je stavlja u vlast sukcesije, kontinuiranog tijeka u kojem nema vraćanja na prethodno, dok je proza određena diskontinuitetom rečenica te ne tolerira predvidivost fraze, pa čitatelju ostavlja slobodu vraćanja, zastajanja i prostornog kretanja kroz tekst (2011: 26, 27). Prema francuskim kritičarima, esejistička su ponavljanja svojom iregularnošću izvan vlasti poetskog načela te zajedno s krivudavošću i prostornom konfiguracijom diskursa idu u prilog tezi o eseju kao "čistoj prozi", koju ti kritičari rado prihvaćaju (*ibid.*: 27).

Obrtanje teza koje Glaudes i Louette izvode na tragu Alaina s ciljem relativizacije ustaljenih generičkih pretpostavki i dokazivanja "prozne" naravi eseja, međutim, na drugoj razini učvršćuje upitne formalne i žanrovske podjele koje se ponajprije tiču standardno problematičnog određenja poezije. Iako poeziju ne ograničavaju na stih, već priznaju njezino postojanje i u prozi, francuski autori ostaju pri uobičajenom određenju poezije prema principu (formalne i semantičke) regularnosti kao njezinoj osnovi. Pritom ipak propuštaju uvidjeti nedostatak u Alainovoj heurističkoj definiciji poezije kao isključivo linearnog ritmičkog tijeka – naime činjenicu da je princip ponavljanja ili variranja, odnosno *vraćanja* sličnog, u temelju definicije ritma te, na koncu, da u poeziji prostorni i vremenski element korespondiraju, što je sažeto iskazao Paul Ricoeur: "Literarnost pjesme osigurana je ponavljanjem u vremenu (ritam) i u prostoru (konfiguracija)" (1981: 255). Francuski kritičari tako efektnom, ali spoznajno malo relevantnom frazom o eseju kao "čistoj prozi" žele razriješiti žanr mogućih strukturalnih korespondencija s poetskim diskursom, koje ni na koji način ne moraju ugroziti njegov status nefikcionalne proze čija je funkcija spoznaja. Glaudes

i Louette literarnost će žanra stoga potražiti i teorijski valjano potkrijepiti na drugoj razini, no prije toga valjalo bi ukazati i na njihovu usporedbu eseja s argumentativnim diskursima koji pripadaju polju retorike, iz čega se stječu još neki uvidi važni za opis vrste.

Još je Adorno ukazao na povijesnu bliskost eseja i retorike, čiji se komunikacijski tragovi čuvaju u težnji žanra da zadovolji čitatelja (1985: 33). To ugađanje recipijentu moglo bi se prepoznati i kao specifičan oblik uvjeravanja u ono što se u eseju tvrdi. Međutim, kao što raskida s oblicima sustavnog mišljenja, esej se – kako je pokazano opisima strukture njegova izlaganja – opire i konvencijama klasične retorike, naročito principu dispozicije koji nalaže preglednost govora. Glaudes i Louette diskurs eseja razlikuju i od borbenosti polemike ili pamfleta – za razliku od njih esej je manje agresivan, a više dijaloški usmjeren (2011: 43-44). Riječ je o takvom obliku raspravljanja gdje se zamišljeni suparnik promeće u sugovornika, partnera u raspravi, a implicitna ili eksplicitna nazočnost adresata pretpostavka je lakog prijelaza s prvog lica jednine na prvo lice množine, sa subjektivnoga na opće (*ibid*.: 280). Francuski kritičari primjereno su postavili pitanje o tekstualnom i "ontološkom" statusu prvoga lica jednine – je li tu riječ o izjavama stvarnosti ili fikcije, s obzirom na to da se esej slobodno koristi i elementima autobiografskog i pripovjednog diskursa. Dilema je donekle neutralizirana konstatacijom da su takvi elementi podređeni traganju za istinom kao temeljnim obilježjem žanra, pa služe, kako je već pokazano, kao primjeri njegovim tvrdnjama, a istovremeno imaju udjela u statusu istine za koju esej pledira. Već je rečeno da je ona parcijalna i subjektivna, pa svaka tvrdnja u eseju, kako je ustvrdio i Adorno, nosi oznaku nesigurnosti, potpis "incertum est" (*ibid*.: 268), koja ostavlja otvoreno mjesto sumnji (toj ključnoj kategoriji esejističke misli) i mogućnost za promjenu perspektive te podsjeća na etimologiju imena žanra koja označava pokušaj, probu (lat. *exagium* – odvagivanje; fr. *essai* – pokušaj, proba). Takav spoznajni status eseja Glaudes i Louette opisuju sintagmom "kondicionalna istina", prema ideji Gérarda Genettea o "kondicionalnoj fikciji", pripovjednom diskursu čiji je fiktivni status podložan osobnim procjenama (kao npr. u religijskim pripovijestima) (*ibid*.). Važan udio u uvjetnom statusu esejističke istine pritom nema samo subjektivnost iskazivanja, već je posrijedi udio stila, na koji u svojoj definiciji žanra, navedenoj na početku odjeljka, francuski kritičari upućuju. Oni esejistički diskurs vide kao rezultat "pregovora između stila ideja i književnog stila", ustvrđujući da se umijeće esejističkog uvjeravanja sastoji u "savezu argumentacije i zavođenja" (*ibid*.: 282). Nije riječ o tome da se, kako Adorno upozorava, istina u eseju poništi u korist estetičkog privida, već o izvedbi u kojoj elegancija formulacije ima učinka jednako kao i smjelost tvrdnje. Adorno to označava idejom o postavljanju mišljenja na scenu koja u eseju nije drugo do scena pisanja. Milivoj Solar u tome duhu (na tragu Adorna) esej naziva "igrom istine", oblikom mišljenja

gdje se izraz ne može odvojiti od sadržaja, već se istina otkriva u samom izlaganju. Solar piše: “esej je unutarnja kritika ideje da je mišljenje bezoblično, baš kao što je i kritika ideje da umjetnost nema nikakva posla s mišljenjem” (1985: 29).

Na činjenicu da “kondicionalna istina” eseja počiva na sprezi mišljenja i jezične izvedbe upozorila je Marielle Macé, koja je spretnost esejističke formulacije povezala s temom općih mjesta u retorici, postupkom citiranja i problemom kulturnog pamćenja. Kao što se otklanja od načela dispozicije, esej obilježava i borba protiv dokse, odnosno težnja da mišljenje izmakne inerciji općih mjesta. Francuska teoretičarka pokazala je, međutim, kako se spretnost esejističkih formulacija može u pomaku perspektive sagledati kao proizvodnja iskaza koji funkcioniraju poput općih mjesta u retorici, samo što u modrenoj književnosti ona nose pečat subjektivnosti, odnosno književnog idiolekta određenog pisca. Takvi iskazi počivaju na onome što Macé, navodeći Rolanda Barthesa, naziva “ideje-fraze” (2008), a to je pojam kojim Barthes iskustvo čitanja prispodobljuje glazbi: “Imao sam glavu punu Nietzschea kojeg sam upravo čitao; ali ono što sam želio, ono što sam htio zadržati, bilo je pjevanje ideja-fraza: utjecaj je bio čisto prozodijski” (Barthes, 1975: 111)[7]. Esejistički je tekst prema Macé ritmiziran upravo kristalizacijom tih “ideja-fraza”, spretnih i sažetih formulacija koje su upotrebljive više na način glazbe ili poezije nego racionalnog uvida koji omogućuje poopćavanje i parafrazu – riječ je o izrazima ili iskazima koji postaju predmetom citiranja te se logikom ponavljanja i široke “upotrebe” talože u kulturnom pamćenju. Macé ističe činjenicu da se eseji često čitaju s olovkom u ruci, kojom se u tekstu podcrtavaju mjesta vrijedna memoriranja; iznova se vrijedi sjetiti Adornove teze da je bliskost eseja retorici u težnji zadovoljenja recipijenta. Teoretičarka navodi primjere takvih utjecajnih sintagmi ili čak riječi, koje se mogu naći na različitim razinama teksta: “idejama-frazama” tako pripada Barthesova sintagma “bijelo pisanje”, pojmovi “studium” i “punctum” iz njegove knjige o fotografiji, Batailleov pojam “trošenja” te Sartreov sentenciozni iskaz: “čovjek je beskorisna strast” (Macé, 2008).

Esej je stoga žanr koji svojim karakteristikama i učincima traganje za istinom čini neodvojivim od zadovoljstva kojemu je uporište oblik izraza, odnosno stil. Stil je onaj aspekt esejističkog diskursa koji tome žanru osigurava literarnost, odnosno čini ga potencijalno književnom vrstom te omogućuje da se govori o “književnom eseju”. U određenju literarnosti eseja Glaudes i Louette višestruko se pozivaju na djelo *Fikcija i dikcija* Gérarda Genettea, naročito na njegove teze o kondicionalnoj literarnosti, važne i zato što omogućuju razmatranje veze između esejistike i poezije, osobito pjesme u prozi, na koju francuski kritičari sporadično referiraju[8]. Genette, naime, ustvrđuje kako djela svoju participaciju u

književnom polju ostvaruju na temelju udjela u dvjema poetikama – esencijalnoj (ili konstitutivnoj) i kondicionalnoj. Esencijalne poetike počivaju na kriteriju fikcionalnog sadržaja s jedne i kriteriju poetske forme s druge strane: činjenica da pripovjedno oblikuju moguće svjetove ili upotrebljavaju jezik u poetskoj funkciji priskrbljuje takvim djelima konstitutivno književni status. Pripadnost djela režimu kondicionalne literarnosti, za razliku od toga, zasniva se na sudu ukusa, koji nije određen nekom poetikom, već se vodi estetskim zadovoljstvom koje estetske kvalitete nekoga teksta pretpostavlja njegovoj pragmatičnoj funkciji (primjerice dokumentarnoj ili didaktičkoj). Sukus ponašanja koje odgovara režimu kondicionalne literarnosti Genette nalazi u izreci: "Ne slažem se, no dobro je sročeno" (2002: 31). Esejistička "kondicionalna istina" dijelom je rezultat takvoga stava. Estetska kvaliteta teksta koja je predmet subjektivne procjene jest stil, kao "*par excellence* mjesto kondicionalnih literarnosti koje nisu automatski dodijeljene na temelju konstitutivnoga kriterija poput fikcije ili poetske forme" (*ibid*.: 107). Stil nekoga teksta tako je mjesto njegove potencijalne literarnosti ili njezin minimalni stupanj[9].

Na kraju poglavlja "Fikcija i dikcija" Genette, međutim, pokazuje kako je između režima kondicionalne i konstitutivne literarnosti moguće i preklapanje. Ono se odvija unutar kategorije dikcije koju teoretičar suprotstavlja fikciji: "Postoje dikcije konstitutivne i kondicionalne literarnosti, dok je fikcija uvijek konstitutivno literarna" (*ibid*.: 24). Unutar dikcije sada je smještena poezija kao konstitutivna literarnost i proza koja je svoj uvjetno literarni status priskrbila elementom stila – njihova je korespondencija omogućena zajedničkim karakterom "neprijelaznosti" diskursa[10] koji se sastoji u neodvojivosti značenja i verbalne forme, čime se onemogućuje prevođenje u drugim terminima bez gubitka dimenzije koja tekst čini literarnim (*ibid*.: 26). Genette piše: "Postaje sve više i više očito da se razlika između proze i poezije može temeljiti na nekim kriterijima koji su manje kategorički od kriterija versifikacije te da ti kriteriji, heterogeni i kumulativni (npr. rezervirane teme, grafički raspored), ostavljaju mjesta, pod imenom 'poezije u prozi', 'poetske proze' ili nekim drugim, međustanjima koja toj opoziciji ne daju odrezani, već postupni karakter" (*ibid*.: 25). Proza je, dakako, u tom slučaju mišljena u svom nefikcijskom, kondicionalnom vidu, pa se može reći da je esej jedna od njezinih mnogobrojnih vrsta. Pjesma u prozi pak konstituira se unutar prijelaznog područja, zamišljenog kontinuuma na čijem bi jednom kraju bila lirika u stihu (kao "markeru" žanra) i pjesma u prozi koju su Todorov i Pejaković opisali pojmovima prezentacijskog diskursa ili tvarnosti jezika, koji joj priskrbljuju nedvojben lirski status, a na drugom bi kraju bili tekstovi koji posjeduju heterogena generička svojstva (lirike, ali i neka druga), čiji je identitet moguće utvrditi tek interpretacijom. Stoga je ta porozna i fluidna margina mjesto gdje se pjesma u prozi

preuzimanjem raznorodnih diskurzivnih elemenata otvara miješanju s drugim žanrovima, među ostalim upravo s esejom.

Ako se u fokus žele dovesti potencijalna mjesta preklapanja pjesme u prozi i eseja, ne treba smetnuti s uma elemente koji su pri opisu esejističkog diskursa prizvali kategoriju poetskoga. Valja se prisjetiti da je prostorna, odnosno paradigmatska struktura koju Epštejn očitava u temelju esejističkog iskaza (a koja se podudara s uvidima Adorna, pa i Glaudesa i Louettea) kritičarima poput Tzvetana Todorova ili Yvesa Vadéa poslužila pri opisu pjesme u prozi, i to kada se pokušalo donekle stabilizirati njezinu transgresivnu marginu. Vadé je u tu svrhu preformulirao Jakobsonovu ideju poetske funkcije, obrnuvši poredak upravljanja između forme i semantike koji vrijedi za stih (gdje formalne sličnosti uvjetuju srodnost motiva): u takvim tekstovima, naime, u paradigmatski odnos, koji je odnos analogije, prije svega ulaze motivi, dakle semantičke sastavnice, za koje se može reći da oblikuju tekst kao (harmoničnu, proturječnu, tenzičnu i sl.) cjelinu. Todorov u povodu Baudelaireovih pjesama u prozi priziva sintagmu "glazba označenog", a ideja da "smisaona srodnost uvjetuje formalnu ('motivi se rimuju')" (Jurić, 2006: 46) nagoviještena je već u Mallarméa – premda iskazana u kontekstu slobodnog stiha, koji francuski pjesnik određuje vrlo široko. "Rimovanje motiva" ili "glazba označenog" opisi su koji pjesmama u prozi na koje se odnose priskrbljuju lirski status, a analogijski ustrojenom eseju predikat poetskoga (gdje "glazbenost" fraze sudjeluje u istini) – razlika između tako oblikovanog poetskog i esejističkog diskursa još se više smanjuje kada je takav esej kratak, dakle kad posjeduje svojstvo tipično za liriku, što se potencijalno odražava na semantički zgusnutom izrazu, ili kada je s druge strane pjesma u prozi naglašeno refleksivna, pojmovna ili filozofična. Jasnu žanrovsku distinkciju u takvim je tekstovima često nemoguće odrediti. U takvim će se slučajevima tekst moći odrediti i kao pjesma u prozi i kao poetski esej ili, kompromisno, kao poetski mikroesej, odnosno esejistička pjesma u prozi, što se često događa upravo u susretu s tekstovima Danijela Dragojevića, koji će stvaranje situacije generičkog ambigviteta učiniti jednim od svojih dominantnih tekstualnih postupaka.

Na kraju, valja se vratiti određenju književnog eseja i još jednom na pozadini Genetteovih opisa uputiti na način njegove literarnosti. Smatram da su Glaudes i Louette manevarski prostor za određenje eseja suzili, odnosno jasnije razgraničili od žanrovskog, osobito pjesničkog susjedstva, ondje gdje je Genette, na kojeg su se umnogome oslonili, pokazao veću fleksibilnost. Naime, njegovo svrstavanje poezije i kondicionalne proze pod rubriku dikcije nije tek klasifikacijski ustupak simetričnom opisu književnog polja. "Postupni karakter" prijelaza između poetskog diskursa i žanrova kondicionalne proze potonjima je

pružio mogućnost participacije u književnom polju koja se ne bi oslanjala samo na stil u užem smislu, kao minimalan uvjet literarnosti, već i na eventualnu prisutnost drugih elemenata, kao što je to primjerice potencijalno rekurentna struktura poetskog diskursa, shvaćena bilo u svojoj formalnoj ili semantičkoj inačici. Ukratko, ulazak u polje književnosti esej si priskrbljuje stilom kao mjestom koje potiče "estetsko ponašanje" recipijenta, a korespondencijama s poetskim ili pripovjednim diskursom svoju literarnost dodatno učvršćuje, odnosno čini manje uvjetnom.

BILJEŠKE

[1] Pierre Glaudes i Jean-François Louette, *L'Essai*, prijevod moj.

[2] Esejističko mišljenje poriče tri Descartesova pravila koja određuju metodu: razlaganje objekta na sastavne elemente, postupnost misli od jednostavnosti do kompleksnosti te iscrpnost (Adorno, 1985: 27, 28).

[3] Esej, iz Lukácseve vizure, "uvek govori o nečem već uobličenom ili, u najboljem slučaju, o nečem što je jednom već bilo; svojstveno mu je, dakle, da ne vadi nove stvari iz praznog ništa, nego samo iznova sređuje takve koje su bilo kad već bile žive" (1973: 45). Tu će "drugostupanjsku" narav esejističkoga pisanja Adorno upotrijebiti za kritiku diskursa koji želi doprijeti do prvih stvari, do iskona, ističući "aleksandrinstvo" eseja, koji odbacuje iluziju da bi se iz područja kulture moglo dospjeti u ono što je priroda (*ibid*.: 25). Svojom ljubavlju za ono fiksirano, izvedeno i stvoreno esej prema Adornu potvrđuje činjenicu "proizvedenosti" egzistencije, njezinu posredovanost kulturom i društvom.

[4] Opis mita kao sinkretičkog diskursa u kojemu je misao integrirana u slici Epštejn preuzima iz studije Olge Frajdenberg *Slika i pojam*. Za rusko-američkog teoretičara esej je jedna od kulturnih formi koje sudjeluju u dezintegraciji mitološkog diskursa, u čemu udjela ima i već spomenuto humanističko nasljeđe toga žanra koje individualne sklonosti preferira pred njihovim podčinjavanjem normativnosti društvenog kolektiva. S druge strane, esej ima i integrativnu funkciju u društvu kasnog 20. st. (Epštejnov je esej objavljen 1984) koje karakterizira parcijalnost i specijalizacija diskursa, o čemu je pisao i Milivoj Solar, upućujući

na važnost činjenice da esej o nekim specifičnim oblastima društva, znanosti i umjetnosti govori prirodnim jezikom, a ne metajezikom struke.

[5] Epštejn primjerice navodi esej Marine Cvetajeve "Živo o živom" u povodu smrti ruskog pjesnika Maksimilijana Vološina – činjenica da se ona dogodila u podne otponac je mišljenja M. Cvetajeve pa podne od početne faktične postupno poprima pojmovnu vrijednost, postajući kategorijom "podnevnog", kojom se stvara portret preminulog pjesnika kao čovjeka "podneva" (*ibid*.: 42-46). Epštejn će i u nekima od misaonih figura filozofije Kierkegaarda i Nietzschea, poput Don Juana i Abrahama ili Dioniza i Zaratustre prepoznati strukturu "esema" jer ti filozofski "likovi" nisu isključivo ni umjetničke fikcije ni logički pojmovi (*ibid*.: 59).

[6] Kao primjer francuski kritičari daju Péguyjev esej *Notre patrie* (1905) u kojem je prva tema – Pariz, proširena drugom – Victor Hugo, pri čemu obje dijele iste predikate: i grad i djelo velikog pisca prikladno se mogu opisati kao *glavni* i *monumentalni* u kontekstu francuske kulture (Glaudes i Louette, 2011: 23).

[7] *Roland Barthes par Roland Barthes*, prijevod moj.

[8] Ipak, ta sporadična upućivanja znakovita su jer dotiču pitanje žanrovskih razgraničenja. Autori navode primjer Paula Claudela – neki od tekstova koji su dijelom njegove knjige pjesama u prozi *Connaissance de l'Est* prethodno su u periodici bili objavljeni pod naslovom "Eseji" (2011: 5), što ukazuje na potencijalnu dvostruku pripadnost istoga teksta različitim žanrovskim okvirima. Primjer zbirke eseja *Noces* Alberta Camusa pak autorima služi kao pokazatelj visokog stupnja lirizacije esejističkog diskursa koju kvalificiraju kao "atemporalnu ekstatičnost, muzikalnost, slikovitost, sugestivnost", upućujući na blizinu pjesme u prozi, od koje tekst odvaja važna refleksivna dimenzija (*ibid*.: 20).

[9] U raspravi "Stil i značenje", koja je dijelom studije *Fikcija i dikcija*, Genette na tragu pojmovnika Nelsona Goodmana nastoji skicirati semiotičku definiciju stila. Nasuprot uvriježenim određenjima stila postupkom detektiranja mjestimičnih stilskih obilježja ili utvrđivanja imanentnih obilježja književnog teksta, Genette pledira za poimanje stila kao perceptibilne strane diskursa koja se odnosi na njegovu cjelinu, a ne tek na posebna mjesta, upozoravajući također na tipičnu, transcendentnu narav stilističkih kvalifikacija, koje nužno rezultiraju poopćavanjem: "Opisati posebnost znači na neki način ukinuti je umnožavanjem" (2002: 98). Genette nastoji dati i užu definiciju stila, koja bi taj aspekt književnog diskursa razlikovala od ostalih, poput tematike, narativne tehnike, metričkih formi ili kompozicije

djela (*ibid*.: 103) – stil se za nj odnosi ponajprije na formalna obilježja diskursa, "koja se očituju na skali lingvističkih mikrostruktura, odnosno rečenice i njezinih elemenata, odnosno, kako to kaže Monroe Beardsley u jednoj razlikovnoj formuli koja se može primijeniti na sve umjetnosti, na razinu *teksture*, a ne *strukture*" (*ibid*.).

[10] Riječ je o drugačijoj formulaciji kriterija poetske forme, koji nije vezan samo za stih, već za svaku poruku koja obraća pažnju na samu sebe (to bi bila definicija Jakobsonove poetske funkcije). Na sličan način pojam "poetskog" određuje i Barthes, povezujući s perceptibilnosti diskursa učinak sviđanja: "'Poetskim' se može nazvati (bez vrednosnog suda) svaki onaj diskurs u kome reč vodi ideju: ako volite reči toliko da im podlegnete, vi ćete se izvući iz zakona označenog, iz piskaranja" (1992: 181). Neprijelaznost Genette, međutim, primjenjuje i na fikciju, a odnosi se, najkraće, na autonomiju mogućeg svijeta u odnosu na stvarnost (2002: 27).

2. KARAKTERISTIKE DRAGOJEVIĆEVE ESEJISTIKE

U svrhu pregleda karakteristika Dragojevićeva esejističkog diskursa tekstove iz njegovih četiriju knjiga ogleda moglo bi se, prema njihovoj strukturi i načinu izlaganja sadržaja, podijeliti na raspravljačko-dijagnostičke i anegdotalno, odnosno narativno-meditativne. Prvi je model eseja dominantan u knjigama *O Veronici, Belzebubu i kucanju na neizvjesna vrata* (1970) i *Izmišljotine* (1976), a drugi prevladava u *Rasutom teretu* (1985) i *Cvjetnome trgu* (1994a). Pridjev "dominantan" ovdje je važan jer središnji je tijek esejističkoga govora redovito popraćen poetskim diskursom, pa elemente poetskoga nalazimo u pojedinim esejima (što im je u kritike priskrbilo oznaku žanrovske hibridnosti [Maroević, 2010: 125; Milanja, 2001: 234]), ali i odmah "pokraj" njih, kao pjesme u prozi ili stihu, koje čine svojevrsnu lirsku marginu, rukavac koji knjige eseja izravno povezuje s pjesničkim zbirkama.

Književna je kritika u povodu pojedinih autorovih knjiga istaknula važne aspekte njegove esejistike, koji uvelike korespondiraju s istaknutim odrednicama žanra: s jedne strane karakteriziraju je subjektivnost i imaginativnost iskaza, a s druge širina intelektualne kombinatorike bez pretenzije na sustavnost, pri čemu je najvažnija težnja za sagledavanjem "druge strane" pojava i stvari, one koja najčešće nije predmetom uvriježenog mnijenja (Maroević, 2010: 125; Pejaković, 2003a: 144). Valja pritom istaknuti i značajnu formalnu karakteristiku Dragojevićevih eseja, a to je njihova kratkoća – riječ je o tekstovima koji rijetko premašuju duljinu od deset stranica (koja, dakako, ovisi i o grafičkom prijelomu i formatu knjige), a vrlo je često riječ o mikrooblicima, duljine stranicu-dvije. Ta formalna činjenica pritom ima određujući učinak i na strukturu eseja: obuzdava njihovo meditativno meandriranje, koje se često pojavljuje u opisima žanra, te ih približava Dragojevićevim poetskim tekstovima, odnosno pjesmama u prozi, čija duljina često odgovara duljini autorove mikroesejistike, čime su jasna žanrovska razgraničenja dodatno otežana.

2.1. *"Veronika"* i *Izmišljotine*: raspravljačko-dijagnostički esej

Elementi Dragojevićeve esejističke dijagnostike, najistaknutije u prvijencu *O Veronici, Belzebubu i kucanju na neizvjesna vrata*, a prisutne i u knjizi *Izmišljotine* koja s prvijencem dijeli određen broj tekstova, mogu se pronaći u zbirkama pjesama koje tim naslovima prethode. Analizom autorove rane lirike pokazalo se da je moralna problematika tematska konstanta, koja postaje vidljivija u zbirkama *U tvom stvarnom tijelu* i *Svjetiljka i spavač*, gdje

se u kozmološko okrilje postupno “probijaju” motivi iz društvenoga miljea, a u zbirci *Nevrijeme i drugo* oni postaju dominantni, kao i iskazi moralističkog tipa u kojima se lirski subjekt očituje kao savjetodavac, prorok, tumač vremena i sl. U tom se smislu Dragojevićevo esejističko mišljenje tematski i svjetonazorski izravno dovezuje na njegovu liriku, naročito na onu iz *Nevremena i drugog*. U *Veroniki* ta je prepletenost potvrđena i postupkom prenošenja tekstova: knjiga otpočinje (auto)poetičkim tekstom *Veronikin rubac* kojim završava *Nevrijeme i drugo* (a neki eseji uključuju i stihove iz te zbirke), dok je pri kraju prenesena pjesma u prozi *Prepoznavanja* iz *Kornjače i drugih predjela*, koja uz poetski mikroesej *O skulpturi i kamenom otočiću* čini diptih *Dvije bilješke uz otok*, kojim autor potvrđuje svoj rani mediteranizam. Stoga “poetički” radijus esejističkog prvijenca ne proširuje samo problematiku zbirke *Nevrijeme i drugo*, koja mu je po tonu, načinu iskazivanja i tematici najbliža, nego osvjetljava i neke motive i pojmove prisutne u autorovoj poeziji od samoga početka. Uzme li se u obzir vremenski raspon u kojemu su eseji nastajali (od 1957. do 1969. godine), u što je uvid omogućen dosljednim datiranjem tekstova, jasno je da je riječ o knjizi koja nastaje na pozadini mijena Dragojevićeve pjesničke prakse 1960-ih u cjelini, pa se poetički zaokret na kojemu je inzistirala kritika čini uvjetnim.

Ipak, ono čime se autorov esejistički prvijenac znatnije razlikuje od dotadašnje pjesničke prakse jest stil iskazivanja koji karakteriziraju jasnoća i komunikativnost. Komunikativnost se ponajprije očituje u raspravljačkom tonu tekstova – u njihovoj želji da oslove impliciranog sugovornika, da ga pridobiju ili s njim polemiziraju. Određen broj tekstova stoga posjeduje dijalošku strukturu, temeljenu bilo na vanjskom ili “unutrašnjem” povodu. Eseji *Veronikin rubac* i *Revolucija i tragedija* nastali su tako kao odgovor na časopisne ankete, a *Situacija apostrofa* u svrhu izlaganja na književnom skupu; tekstovi *Prostor groba* i *Pismo kiparu* pak imaju oblik pisma, dok u eseju *Zlo od kritizerstva* esejistički subjekt zapodijeva dijalog s imaginarnim “kritizerom” kako bi došao do poante. Još jedan važan element dijaloške dispozicije tekstova, kojim se dinamizira njihov raspravljački karakter, jesu i česta pitanja. Ona se katkad nalaze na početku eseja, otvarajući njihovo problemsko polje, no najčešće služe kao diskurzivne spone, mjesta koja usmjeravaju tijek rasprave ili pojačavaju njezin intenzitet, naročito kada se pojavljuju uzastopce.[1]

Pitanja su neposredno povezana s esejističkom dijagnostikom, koja se tiče moderne umjetnosti, ponajprije slikarstva i kiparstva,[2] te utjecaja civilizacijskih dostignuća moderniteta na čovjekovu egzistenciju i ponašanje. Dijagnosticirajući moderno stanje, Dragojevićev esejistički subjekt jasno izriče svoje “za” i “protiv” – pa iako na jednome mjestu daje svoju koncepciju mudrosti, koju karakterizira uvažavanje,[3] oštro osuđuje moderne

pojave koje se u nju ne uklapaju ili prijete narušavanjem balansa koji tako viđena mudrost implicira. Autorovo esejističko "suđenje" najčešće se kreće u antitezama koje su strukturirane u vremenskim kategorijama: vrijednostima sadašnjice ("danas" je česta priložna oznaka) suprotstavljaju se tradicionalne, ponajprije kršćanske vrednote. Vrijednosti koje obilježavaju sadašnji trenutak u esejima su prepoznate kao žarišta dokse, pa je snaga kojom se esejistički subjekt na njih obrušava razmjerna njihovoj pretpostavljenoj općeprihvaćenosti.

Eseji *Ispražnjena slika*, *Biće svjetlosti*, *Prostor groba*, *Pismo kiparu*, *Ludost i metoda* te *Tvrd san neoklasicizma* dijagnosticiraju stanje moderne umjetnosti. Esej *Ispražnjena slika* indikativan je jer se u njemu način likovnog prikazivanja izravno dovodi u vezu sa psihološkim i moralnim pitanjima. S obzirom na to da je za Dragojevićeva kazivača "umjetnik uvijek neki pokazatelj i realist" (*ibid*.: 38), Maljevičev *Crni kvadrat na bijeloj podlozi* i likovna apstrakcija u cjelini postaju simptomom situacije u kojoj kriza slikarske figuracije znači i krizu moralnih vrijednosti. Citatnim "prečacima" (Picasso, Maljevič, Goethe), koji se uzimaju kao potpornji misli i omogućuju relativno brzu progresiju rasprave, Dragojevićev subjekt uspostavlja veze između naoko udaljenih sfera ljudske djelatnosti, pa je primjerice "osjećaj odsutnosti objekta", o kojem govori Maljevič, retoričkim skokom doveden u vezu s duševnom bolešću posredstvom citata iz Goethea.[4] Odmah je zatim nestanak objekta uklopljen u svojevrsnu historionomiju[5] povijesti moderne umjetnosti, pa je likovna apstrakcija shvaćena kao završna faza kojoj u 19. i 20. stoljeću prethode nestanak Krista i čovjeka kao predmeta likovnog prikazivanja. Nestanak Krista pritom je naročito značajan jer upravo uz njega vezana simbolika (muka, Uskrsnuće) funkcionira, u ovom eseju ali i u cijeloj knjizi, kao interpretativna matrica na pozadini koje se očitavaju razmatrani fenomeni modernosti. Ako je Maljevič gestom brisanja predmetnog svijeta postao simbolom umjetničke i društvene degeneracije, likovni prikazi Krista paradigma su figuracije i osjećaja perspektive – koji su, dakako, pozitivno vrednovani, sintagmama poput "spoznaja reda", "osjećanje središta", "sabranost i centriranje", a slika nastala po takvim mjerilima "znak [je] stanovitog morala i intelektualne sređenosti" (*ibid*.: 36, 37)[6]. Teško je te navode o "sabranosti" i "centriranju" ne čitati kao esejističku transpoziciju motiva središta ili centra dominantnih u autorovoj ranoj lirici, naročito motiva "središnje vode", za koje su vezane moralne implikacije, tada doduše kozmološkog profila.

Dragojevićev kazivač različitim retoričkim sredstvima ističe subjektivni i optativni karakter vlastitih prosudbi (primjerice sintagmama ili riječima poput "čini mi se", "osjećam"), no afektivnost njegova iskaza u nerazmjeru je s time, što dolazi do izražaja naročito kada su

stavovi koje izriče usmjereni protiv čega. Stoga to "protiv" zvuči hiperbolično, pa prosudba ima ton osude. U tekstu *Prostor groba*, pisanom u obliku pisma "jednom imaginarnom članu beogradske skupine Mediale", esejistički subjekt će nadrealizam te skupine čitati na pozadini novozavjetne slike Uskrsnuća i njezinih triju vertikalno organiziranih etapa: grobne, zemaljske i visinske. Pojmovna konfiguracija stvorena tom trodiobom omogućuje da se umjetnost Mediale poveže s grobnom ikonografijom – i tako postane predmet osude subjekta koji pledira za ostala dva stanja, a estetiku protiv koje govori opisuje kao morbidnu, optužujući je za stvaralačku pomodnost i jalovost (*ibid*.: 53)[7]. Ton osude kulminira u prethodno spominjanom eseju *Ludost i metoda*, gdje se starinskoj ludosti umjetnika suprotstavlja moderno ludilo kojem pripadaju predstavnici geometrijske apstrakcije i eksperimentalne umjetnosti; njih se naziva redovnicima "u hramu suvremene tehnike i njezina broja", pri čemu "carstvo ružnog" odmjenjuje još intenzivnija diskvalifikacija – "Svijet klanja" (*ibid*.: 155).

Slične pojmovne i simboličke konfiguracije prisutne su i u tekstovima o društvenim aspektima; netom spomenuta tema tehničkog progresa tako iskrsava u eseju *Drugi posjet*, u kojem je dovedena u vezu s figurom đavla. U tekstu je uspostavljena antiteza između srednjovjekovne mogućnosti personifikacije đavla u simboličkim prikazima i moderne nemogućnosti da se đavao predoči. Vezivna karika ovdje je sintagma "kafkijanska situacija", koja opisuje stanje modernog čovjeka, i Kafka kao pisac koji "osjeća sile, ali ih ne može identificirati, ne zna im napraviti biografiju, opis, budućnost – ne zna ih i ne može ih personificirati" (*ibid*.: 45). U tom, kao i u većini drugih eseja, analogija odmjenjuje argumentaciju, pa je subjektu moguće književno-svjetonazorsku dijagnozu usporediti sa stanjem u znanosti i tehnici, gdje je opozicija srednji vijek – Kafka odmijenjena onom Newton – Heisenberg, odnosno, kako se kaže: "Klasični svijet materije i energije (koji možemo nazvati figurativnim) ustupio je mjesto neklasičnom svijetu informacija i komunikacija (koji možemo smatrati numeričko i iracionalno apstraktnim)" (*ibid*.: 46). Esej završava upozorenjima o opasnostima moderne nemoći da se imenuju, predoče i figurativno prikažu sile koje ravnaju svijetom, jer đavao je zahvaljujući tome izgubio poziciju i nalazi se – svuda. Esejistička je poanta jasna i zatvara tematski krug: "Da li đavlu ponovo vratiti tijelo? Svakako, ako je moguće" (*ibid*.: 49).

Spomenutim upozorenjima esejistički subjekt otkriva još jedno lice, koje ga približava lirskom kazivaču *Nevremena i drugoga*. Dakle, osim što je tumač suvremenog stanja, Dragojevićev subjekt čestim upozorenjima (koja je najlakše prepoznati po oblicima glagola: trebati, morati i smjeti) očituje se kao savjetodavac ili moralist. Savjetodavna je pozicija

pritom učvršćena i čestim sentencijama kao elementom kojim se dijagnostika izgrađena na pojedinim primjerima poopćava i poentira. Oba se elementa mogu naći u eseju *Pomama fotografiranja*, pri čemu je u naslovu impliciran i stav: čitatelj unaprijed očekuje da će "pomama" biti sankcionirana. Esej govori o fenomenu turističke fotografije, usputnog bilježenja prizora na putovanjima. Svoju refleksiju o jalovosti pokušaja da se takvi prizori fotografijom "zapamte" esejistički subjekt zaokružuje sentencijom: "Fotografija ne pamti doživljaj" (*ibid*.: 56). Slijede upozorenja i savjeti: "Budimo naivno poetični i kažimo: potrebno je motiv koji gledamo odsanjati i prosanjati. I kao i san, on treba da je podložan i sjećanju i zaboravljanju. … Treba imati povjerenja u svoju zaboravljivost. … Treba putovati otvorenih očiju, napetih čula." Za savjetima opet slijede gnomski iskazi: "Stvaran doživljaj nikad nema okvira i nikada se ne završava. Čovjek što ne bude upamtio izmislit će. … Skoro bih kazao: čovjekova veličina na područjima tehnike češće je u pronalasku a rjeđe u upotrebi" (*ibid*.: 57).

Savjetodavnost i sentencioznost Dragojevićeve rane esejistike, kako primjeri pokazuju, ima ozbiljan, zabrinut i patetičan ton. Uzmu li se u obzir "jake" kršćanske vrijednosti i simbolika na kojima esejistički subjekt gradi vlastite uvide i istine, stječe se dojam da progovara sa svjetonazorske uzvisine s koje se pruža povlašten pogled i na neposrednu društvenu blizinu i na njezinu prošlost i budućnost, a zbog naglašenog opiranja tekovinama modernog života i umjetnosti stavovi djeluju iznimno konzervativnima. Na tu je dimenziju Dragojevićeve knjige oštro reagirao Igor Mandić u kritici "Mantija feljtonizma", napisanoj u skladu s formulom kondicionalne literarnosti koju navodi Genette: "Ne slažem se, ali lijepo je sročeno". Kritičar, naime, hvali Dragojevićev stil izlaganja, ali ga proziva zbog stavova o revoluciji ("njegovo prosuđivanje revolucionarnih neuspjeha … sasvim je shematski pojednostavljeno" [1970: 23])[8] i umjetnosti ("Napokon, kad ocjenu modernih likovnih umjetnosti Dragojević sažima u metaforama 'otpadaka, ispljuvaka ili mrlje', onda je to samo kavansko uopćavanje, ispod razine ozbiljnog kritičkog razgovora" [*ibid*.: 24]). Dragojeviću kritičar najviše zamjera moralizam, oslanjanje na "religiozno-mistične praslike" (*ibid*.: 23) u prosudbama društvenih i umjetničkih situacija, na koje navlači "moralizatorsko-teološke haljine" (*ibid*.). Mandić svoj tekst i završava odjevnom metaforom: "Tako, kad podignem skut Dragojevićeva feljtonističko-kritičarskog kaputa, ispod njega proviruje dobro nam poznata, zlokobna mantija" (*ibid*.: 24). Moglo bi se ustvrditi da je polemički naboj Dragojevićevih eseja naišao na otporom jednako "nabijen" odgovor kritičara, koji se među ostalim profilirao upravo svojim interesom za fenomene popularne kulture socijalizma, kojima je dao dignitet objekta vrijednog intelektualne pažnje (eseji o televiziji, hrani, seksualnosti itd.).

Ono što bi, međutim, u Mandićevoj kritici trebalo istaknuti jesu žanrovsko-kompozicijske opaske koje ispuštaju iz vida značajne aspekte Dragojevićeve knjige. Mandić je reagirao na dimenziju Dragojevićevih eseja koja se svojim "nesuvremenim razmatranjima" nameće u prvi plan, ali je previdio aspekte koji ta razmatranja integriraju u širu diskurzivnu cjelinu. Naime, kritičar će Dragojevićeve eseje nazvati feljtonima, što je tvrdnja koja ima smisla jer je datiranjem tekstova i mjestimičnim upućivanjem na kontekst njihova nastanka doista istaknut njihov efemerni aspekt, ali oni tu efemernost svojom problematikom i strukturom ipak nadmašuju. Nevolja je Mandićeva teksta i u tome što svoje kritičke prosudbe temelji tek na prvom dijelu *Veronike*, dok se za komentiranje drugog, nazvanog *Kip i biljka*, ne smatra strukovno kompetentnim. Drugi dio, naime, čine likovne kritike o suvremenim kiparima i slikarima te eseji o problematici umjetničkog oblikovanja, ali njihov se leksik, pa čak ni ton ne razlikuje bitno od eseja prvoga dijela knjige. Štoviše, oba dijela čine jedinstvenu cjelinu, utoliko kompleksniju što se esejistička misaona konfiguracija rasprostire dovoljno široko da obuhvati različite razine rasprave i različite teme. Primjerice vertikalnu shemu Uskrsnuća toliko važnu u prvome dijelu pomnije čitanje likovnih eseja nužno će dovesti u vezu s vertikalnim ustrojem kipa, a zajednički pojmovi (težina, materija, svjetlost, visina) dodatno uspostavljaju veze analogije.

Knjiga eseja *Izmišljotine* u određenoj mjeri slijedi opisanu esejističku strukturu, premda je u cjelini riječ o formalno, ali i tematski razvedenijem djelu, podijeljenom na tri ciklusa: *Tamnije*, *Zamjenične igre* i *Dnevnički anđeo*. I tu su veze s ostatkom autorova opusa generički dvovrsne: u prvom je ciklusu preneseno nekoliko eseja iz *Veronike*, dok su u trećem ciklusu doneseni tekstovi iz prethodno objavljenih knjiga pjesama, *Četvrta životinja* i *Prirodopis*. Iako, dakle, postoje mnoge sličnosti s esejističkim prvijencem, vrijedi najprije uputiti na poneke razlike. Valja se zadržati na indikativnom naslovu – koji je ujedno intertekstualna referenca i žanrovski indeks[9]. Njime se aludira na knjigu pripovijetki *Izmišljaji* Jorgea Luisa Borgesa (što se potvrđuje i prizivanjem Borgesa u središnjem eseju knjige, *Da li je Wittgenstein umro u Omišu?*) te otvara horizont očekivanja u pogledu žanrovskog statusa knjige. Očekivanja su, dakako, iznevjerena jer *Izmišljotine* nisu fikcionalna knjiga; može se stoga reći da potencijalna nedoumica nije usmjerena na pitanje generičkih distinkcija koliko na status istine u samim esejima. Smatram da se naslovom upozorava na kondicionalnost stavova koji se u tekstovima iznose, njime se sugerira da bi na izrečene teze, savjete i upozorenja trebalo primijeniti fikcijsko "kao da" – kao poziv da ih se slijedi i u njih se povjeruje, ali s određenom dozom odmaka ili rezerve. Taj odmak pritom ne bi bio znak pripadnosti fikciji, već oznaka literarnosti; naslov bi upućivao na estetsku funkciju eseja i činjenicu da je njihova istina književna, ili "kondicionalna", što joj, dakako,

ne mora oduzimati na spoznajnoj vrijednosti. U toj se naslovnoj uputi iščitava signal odmaka od esejističkog prvijenca, čije se iskaze moglo shvatiti doslovno s obzirom na njihovu polemičku žestinu i žar zagovaranog uvjerenja. Tonko Maroević u svojem je prikazu knjige uočio pomak upravo na razini tona, upućujući kako je u *Veroniki* Dragojević "još razmjerno nakostrušen i opor", a "sada je ništa manje rezak i oštar u formulacijama, ali njima ne nasrće suprotstavljajući se" (2010: 127).

I u tim se esejima nailazi na kritiku fenomena suvremenog društva i masovne kulture te pripadnih im vrijednosti: na meti su kič i turizam, zatim "vlast, moć i novac" (1976: 48) te socijalni egoizam kao njihovo psihološko uporište; na koncu, tu je i obavezno upozoravanje na opasnosti tehničkog napretka. Riječ je o temama okupljenim u prvom poglavlju, koje se u novim esejima obrađuju kroz mrežu još širih motivskih korespondencija iz različitih diskurzivnih sfera, s obvezatnim postajama kršćanske simbolike i biblijskih legendi. Valja, međutim, upozoriti na problemsku dimenziju koja se proteže cijelom knjigom, a može se nazvati kritikom procedura racionalnog mišljenja i normalnosti, odnosno normativnosti zdravorazumskih nazora, nasuprot kojima se veličaju iracionalni aspekti ljudske ličnosti i daje povlastica imaginaciji, što omogućuje i čitanje naslova u još jednome ključu. Takvi su aspekti i prije pozitivno vrednovani – treba istaknuti zagovaranje "iracionalnog smisla" povezanog s religijskim predodžbama još u pjesmi *Prepoznavanja* u *Kornjači i drugim predjelima*, što je u *Veroniki* prošireno sintagmama poput "religiozno osjećanje" (1970: 47), "poetsko zdravlje" (*ibid*.: 25), "poetsko osjetilo" (*ibid*.: 18), te traženjem prava na čuđenje i čudo (*ibid*.: 54), ali i pozivanjem na skepsu (o čemu govori sentenca u eseju *Jesi li živ?*: "Čovjek je čovjek dok je i sam problem; kada to prestaje biti nije više ni čovjek" [*ibid*.: 20]). Takav je "kurs" uvelike nastavljen u *Izmišljotinama* zagovaranjem nepraktične ludosti i osjećaja uzaludnosti (1976: 10, 11), smisla za tragično, koje je "radosno-tragično" (*ibid*.: 50), prava na beskorisnost, zablude i neznanje – ukratko, pohvalom onoga što se odmiče od racionalnog mišljenja i praktičnog ponašanja kao dominantnog društvenog obrasca.

Ono što *Izmišljotine* na toj razini čini drugačijima jest obilnije raspolaganje figurom paradoksa – prvi esej *Izmišljotina*, *Kriza javne ludosti*, utemeljen je na paradoksima te usmjerava recepciju čitave knjige. Paradoks je retoričko sredstvo kojim se podupire ono o čemu je u tekstovima riječ – na njemu ujedno počivaju pojedinačni iskazi i cijeli odlomci, ali i čitavi tekstovi polaze od paradoksalne zamisli (npr. *Izgubljeni pakao* s tezom da je danas izgubljen pakao, a ne raj). Paradoks je u Dragojevićevim esejima "sredstvo ekspresivnog izražavanja, ekstravagantne igre, naglašavanja i poentiranja" (Bagić, 2012: 227) i – kada se pojavi – daje tekstovima ležerniji i razigraniji ton, što utječe i na atmosferu knjige u cjelini.

Esej *Kriza javne ludosti* počinje parafrazom Picassova paradoksalnog iskaza "kako njegove ludosti treba shvatiti ozbiljnije nego njegovo slikarstvo" (1976: 7), što postaje temeljem esejističke meditacije. Esejistički subjekt upućuje kako u umjetnikovim riječima ima "pelivanstva", ali da ih valja shvatiti ozbiljno, a na tragu te upute, moglo bi se reći, i sam govori – pogotovo s obzirom na "akrobatske" tvrdnje, dijagnoze i sentencije poput sljedećih: "Usudio bih se kazati da će Španjolska biti mrtva ne onog časa kada joj bude mrtva privreda (…) nego kada više ne bude imala don Quijotea kakvi su Dali, Picasso i mnogi drugi u njoj i, pogotovo, izvan nje" (*ibid*.: 8); "Pravi luđaci su oni kod kojih do ludosti nikada nije došlo, oni koji se nikada ničemu ne protive, niti dolazi do sukoba između njih i okoline" (*ibid*.: 9); "Djela nestaju, budući da su ona podložna propadljivosti, ostaje samo naša ludost i ta radost da smo je živjeli" (*ibid*.: 11); "Rizik ludosti najveća je mudrost koja nam se može savjetovati" (*ibid*.: 12). Ta svesrdna pohvala ludosti uklapa se u isticanje važnosti negativnih strana egzistencije – koje su opisane metaforama pakla i mraka, neznanja i zablude, ali i bijesa i agresije (u eseju *Moja sprava za mrvljenje vremena*), pri čemu se prije zagovarani sabranost i red podrazumijevaju kao nužan faktor ravnoteže, premda u ovoj knjizi rjeđe dolaze do riječi.

U drugom dijelu knjige, naslovljenom znakovito *Zamjenične igre* – kojim se *Izmišljotine* dovezuju na knjigu pjesama *Prirodopis* – paradoksi i esejistička kombinatorika odvijaju se u području intertekstualnih analogija. Na to upućuje i Maroević tvrdnjom kako je ciklus nastao "dobrim dijelom kao nepretenciozno bilježenje uz lektiru" (2010: 127), u koju ulaze "Wittgenstein i Borges, La Rochefoucauld i La Fontaine, Kafka i Shakespeare, Spinoza i Pascal, Cage i Dali, Heraklit i von Kleist" (*ibid*.: 127). Središnji esej toga dijela, a rekao bih i ključan autopoetički Dragojevićev esej uopće, jest već spomenuti *Da li je Wittgenstein umro u Omišu?*, gdje se prizivanjem Borgesa i njegove "topološke percepcije svijeta" (1976: 69) iskazuje osnova autorova "projekta" zamjeničnih igara – da sve može biti dovedeno u vezu. S obzirom na svoje značenje, esej zaslužuje pomniju analizu. Apologija imaginacije koju donosi svrstava ga u već spomenuti krug tekstova koji se sa skepsom odnose prema racionalnom mišljenju. Esejistički subjekt na početku obavještava o vlastitom strahu od formalizacije i matematike, čiji postulati i procedure svojom logičkom i geometrijskom "čistoćom" naoko ne podliježu mogućnostima iskustvene provjere, na kojoj on zasniva vlastitu spoznajnu praksu, opisujući je pojmom materijalne uobrazilje: "Čini se, tako sam to sebi objašnjavao, da se ja nalazim u vlasti materijalne uobrazilje, koja je, na stanovit način, suprotna matematičkoj, i koja svuda podmeće tijelo. Biće materijalne uobrazilje sve riječi zamjenjuje tjelesnim, a ako to ne može, odbacuje ih i ne vidi u njima potrebni događaj" (*ibid*.: 64). Da jedna spoznajna opcija ipak nužno ne isključuje drugu, subjekt ustvrđuje na primjeru religije – gdje se Bog

istovremeno tražio preko dokaza, ali i tjelesno, hodočašćem, “u kojem noga i tijelo otkrivaju smisao, u kojem hod postaje smisao: ono što noga ne osjeti, glava ne dokuči” (*ibid*.). Materijalna uobrazilja tako služi kao spona između različitih spoznajnih sfera, no veza koju pruža pretpostavlja tijelo, pa se subjekt nada da i za matematičke istine postoji “tjelesni zakon”, da se mogu prevesti u tjelesnu situaciju (*ibid*.: 65).

Slutnja subjekta potvrđuje se kupnjom matematičke knjige naslova *Što je topologija?*, a mjesto identifikacije u posve stranom sadržaju pružaju mu crteži uzlova, koji pobuđuju sjećanja na djetinjstvo kada su se oni upotrebljavali. Još je važnija, međutim, asocijacija kupljene knjige s knjigom poezije, čime se u nastavku teksta dokida početni jaz između vrsta spoznavanja, a poezija i topologija pokazuju istu dubinsku strukturu: “sve na stanovit način vezati i svemu naći zajedništvo” (*ibid*.: 68). Topologija to čini na razini geometrijskih likova i figura, pri čemu je “njena najpoetskija osobina” u tome što upozorava “da je homeomorfno i ono što nismo ni slutili…”, pa je daljina njezin “idealni cilj” (*ibid*.). Meditacija o posvemašnjim vezama premješta se na književni plan prizivanjem Borgesa, čije se djelo tumači kao “izraz topološke percepcije svijeta”, pri čemu se i vremenski odnosi sagledavaju u topološkim terminima, pa prošlost i budućnost postaju zamjenjive kategorije. Topološka percepcija, naime, podrazumijeva “da ništa nije van veze, van konteksta”, što znači i da je čin stvaranja tek postupak zamjene atributa predmeta i pojava koji se dovode u vezu (“Uglavnom, mi ne stvaramo nego zamjenjujemo atribute koji su oko nas i u nama. Ali zamjenjivati u tom svekolikom kontinuitetu velika je stvar!” [*ibid*.: 70]). Prikazati jednu pojavu atributima druge zato nije drugo do postaviti je na njezino mjesto, odnosno zamijeniti: “U mašti i u životu nemamo baš velikog razloga za diskriminaciju. Sve može biti zamijenjeno i dovedeno umjesto i namjesto bez gubitka” (*ibid*.). Otuda i prednost konteksta pred činjenicom, jer “kontekst je ono što nešto čini istinitim a ne sam fakat” (*ibid*.: 69), kao i pred identitetom, koji je, u smislu originalnih, nezamjenjivih obilježja, “najveći neprijatelj topološke slike” (*ibid*.: 68).[10]

Posljednju tvrdnju dokazuje i “zamjena” kojom esej završava – ako se u većem dijelu eseja zagovarala ideja zamjeničnih igara, završni dio može se čitati kao “primjena teorije”, odnosno njezin primjer. Primjer pritom počiva na paradoksu o originalnosti čovjekova identiteta: “Samo su neznačajni životi, ako takvih ima, originalni i neponovljivi. Fascinantni životi se mogu ponoviti, ponavljaju se i moraju se ponavljati. Naime, bolje rečeno, uvijek su dva otvoreno fascinantna života ista” (*ibid*.: 71). Životi koje esejistički subjekt dovodi u vezu – onaj Ludwiga Wittgensteina i anonimnog Omišanina – naoko ne mogu biti različitiji, ali upravo kontekstualne vrijednosti omogućuju da ih se dovede u vezu, naime sličnost

filozofovih riječi na samrti i natpisa na jednoj kući u Omišu, kojima obojica slave život. Takva podudarnost dopušta završni potvrdan odgovor na naslovom postavljeno pitanje – filozof možda doista jest umro u dalmatinskom gradiću, čime se potvrđuje heuristička funkcija predloženih zamjeničnih igara te njihova interpretativna dobit.

Taj je esej svojom strukturom dobar pokazatelj Dragojevićeve diskurzivne "strategije" kojom se na malom prostoru razvija složena misao stvaranjem niza neočekivanih tematskih korespondencija. Esej je izniman i zbog spretno izvedene autorefleksivne "petlje", jer zagovara ideju koju istovremeno diskursom realizira, pa se i tekst može čitati kao primjer predloženih zamjeničnih igara – "topološka percepcija" tada može poslužiti i za opis prostorne konfiguracije eseja, njegove analogijske "paradigmatičnosti" u kojoj se primjeri, dijagnoze i sentencije smjenjuju na osi razgranate semantičke vertikale. Indikativno je pritom što Dragojevićev esejistički subjekt ideju topološke percepcije ne povezuje s diskursom eseja, već s poezijom – što iznova vraća na problem potencijalnih strukturnih podudarnosti između tih žanrova u autorovu djelu. Na koncu, na temelju čitanja kasnijih autorovih knjiga, može se utvrditi da esej ima i svojevrsnu "projekcijsku" vrijednost – naime svojom pohvalom prostora i hodanja nagovješćuje eseje okupljene u *Cvjetnome trgu*, a upotrebom elementa naracije najavljuje važnu crtu kasnije Dragojevićeve esejistike.

Na uvide iz analiziranog eseja, primjerice na sentencioznu kritiku definicija ("Definicije su ono što osamljuje pojave, stvari i oblike" [*ibid*.: 67]), dovezuju se još neki tekstovi istoga poglavlja *Izmišljotina*, kojima se vrši kritika odviše racionalnih oblika spoznaje. Tako se u esejima *Čitajući La Rochefoucaulda* i *Kafka i Caliban* osporava forma maksime odnosno zaključka – u prvome se maksimi suprotstavlja zenbudistički koan "jer bježi od smisla i uključuje događaj" (*ibid*.: 80), a u drugome se iscrpljivanju u traženju zaključaka ("U zaključku i poučku ničega nema" [*ibid*.: 84]) pretpostavlja ideja o muzici koja "možda doista počinje tamo gdje je zaključak nemoguć" (*ibid*.). U eseju *Spinozini pauci* filozofu se prigovara što je "svijet uhvatio kao matematičko fizički sustav, a ne kao živi organizam" (*ibid*.: 86), jer se s odviše formalnom mišlju esejistički subjekt ne može identificirati. Apokrifni pauci pritom postaju metafora organskog života (predstavljajući filozofovu "slabost" ili čak bolesnu sklonost), a svojom bi eventualnom prisutnošću na marginama Spinozina djela "unijeli nešto što je čovjeku sličnije od velike čistoće i geometrije" (*ibid*.), što nije daleko od zamisli vezanih uz materijalnu uobrazilju u eseju o zamjeničnim igrama. Ideju topološke percepcije pak implicira esej *Moja sprava za mrvljenje vremena* – gdje je prostornost čitanja suprotstavljena vremenskoj naravi slušanja glazbe. Esejistički subjekt neospornim vrijednostima slušanja (osjećaj reda među ljudima i u kozmosu) pretpostavlja

bijes i agresiju koje povezuje s vlastitim čitanjem, a koji se opisuju i pojmom “intervencije” – riječ je o moći subjekta da tekst ili neki fenomen “razbije” ili “rasturi” i zatim ga nanovo “sastavi” prema vlastitoj volji (*ibid*.: 99, 100). To “mrvljenje”, kako subjekt naziva vlastitu intervenciju, zapravo je oslobađanje prostora za spomenute zamjenične igre, odnosno nedeterminiranu esejističku kombinatoriku, koja je na djelu u samim Dragojevićevim tekstovima.

Zagovaranje “poetskoga zdravlja”, poezije, principa analogije te kritika racionalizma u trećem je ciklusu, *Dnevnički anđeo*, prikladno ilustrirano nizom kraćih tekstova u kojima poetsko i esejističko koegzistiraju ili poetsko uvjerljivo dominira pa se diskurzivan govor pojavljuje tek mjestimično – riječ je pjesmama u prozi i stihu, od kojih su neke zameci budućih tekstova iz zbirke pjesama *Razdoblje karbona*. Na općenitijoj razin može se pak ustvrditi da diskurzivnim postupcima Dragojević u cjelini daje primjer za ono o čemu govori – paradoksi i citatne “montaže” (nimalo slučajno, filmska montaža jedan je od autorovih primjera djelovanja zamjeničnih igara) najbolji su dokaz da se u vezu može dovesti i ono vrlo udaljeno i naoko nepovezivo te da procedure kauzalne logike nisu jedini način spoznaje. Esej se u Dragojevićevu slučaju tako pokazuje žanrom u kojem je pohvala paradoksu, poeziji i imaginaciji izvediva na način blizak tim kategorijama, koje i same mogu biti djelatne u njegovu opisu.

U ovom segmentu rasprave želio bih uputiti na moguće čitanje motiva kojima se u prvim dvjema Dragojevićevim esejističkim knjigama izražava skepsa prema političkim, znanstvenim i tehničkim učincima moderniteta, nepovjerenje prema njegovim očitovanjima unutar estetske sfere te otpor društvenim i kulturnim trendovima koji ga prate (npr. masovna kultura), kao i dominantnim oblicima ponašanja (hedonizam, pragmatizam). Naime, te bi se dominantne aspekte rane Dragojevićeve esejistike, koji se šire i na njegovu liriku, naročito u zbirci *Nevrijeme i drugo*, moglo opisati u skladu s pojmom antimodernizma Zorana Kravara,[11] odnosno preciznije, moglo bi ih se sagledati kao “ulomke” antimodernističke dokse. Dragojevićevi eseji nude ono što Kravar u antimodernista prepoznaje kao “idealističnu” predodžbu moderne – kojom je moderni dan visok stupanj cjelovitosti te se ona tretira kao nadindividualni subjekt male spoznajne moći, a njezini se negativni učinci tumače kao posljedice promjena na duhovnom planu, pripisuju se filozofskim učenjima te ljudskoj sebičnosti i gramzivosti ili pretjeranoj znatiželji (2003a: 62). Takva koncepcija moderne najeksplicitnije je zastupljena u već spomenutim dijagnostičkim esejima *Ispražnjena slika* i *Drugo lice svjetlosti*, koji donose svojevrsne historionomije visokog stupnja podudarnosti, u kojima su promjene na duhovnom ili estetskom planu blisko

povezane s onima na znanstveno-tehničkom; silazak Krista sa slike početkom 19. st. i nestanak tradicionalne slike đavla iz kolektivnog imaginarija krajem 18. st. čitaju se kao simptomi epohalnog prijeloma kojima odgovaraju prekretnice u drugim društvenim sferama (tehnički progres, prosvjetiteljstvo, nefigurativnost u umjetnosti). Pretjerana znatiželja, oholost, želja za vlašću, nemogućnost da se ostane na jednome mjestu i sl. ljudske su osobine koje također imaju bitnoga udjela u Dragojevićevoj koncepciji moderne, a neke su od tih karakteristika u ranim zbirkama pjesama apostrofirane i kao razlog za urušavanje kozmičke mjere koju je lirski subjekt nastojao očuvati.

Kritici je modernoga svijeta u autorovim tekstovima istodobno pridružena pohvala prošlih, predmodernih epoha te aspekata ljudske ličnosti i djelatnosti u kojima iracionalnost, emocije i imaginacija uzimaju prevlast nad racionalnim i svrhovitim ponašanjem (u što se uklapa i pohvala djetinjstva kao razdoblja u kojemu te vrijednosti dominiraju). Predočavanje predmodernoga stanja može se opisati Kravarovim pojmom protusvijeta. U dosad razmatranom Dragojevićevu stvaralaštvu postoje dva protusvijeta koja konkuriraju moderni i njezinim egzistencijalnim i spoznajnim stilovima. Prvi je oblikovan kozmološkim predodžbama u autorovim prvim trima knjigama lirike, može se govoriti o svijetu prirodnoga iskona. U *Kornjači i drugim predjelima* takva koncepcija iskona doduše još uvijek nema antitetički predznak, ali se on postupno javlja u sljedećim knjigama, *U tvom stvarnom tijelu* i *Svjetiljka i spavač*, u kojima se čini prezentnim i stanje suprotno kozmičkom okrilju[12]. Kada moderno "nevrijeme" postane središnjom okupacijom u *Nevremenu i drugom* i u *O Veronici, Belzebubu i kucanju na neizvjesna vrata*, reference ili aluzije na kozmički imaginarij ustupaju mjesto prizivanju kršćanske simbolike, čiji su ključni simboli Veronikin rubac, Kristova muka i Uskrsnuće te figura đavla. Kozmička "vertikalna" dinamika, sile rasapa i sabiranja te primjereno im cikličko vrijeme sada dobivaju povijesne ekvivalente – simbolom Kristove muke pritom se povijesno zlo poima kao antropološka univerzalija, što omogućuje njegovo uklapanje u obzor nove dijalektike u kojoj se zlo i dobro nastoje pokazati međuovisnima, njihova ravnoteža željena je egzistencijalna i povijesna "mjera". Ta "mjera" postaje mjesto negativne prosudbe trendova moderniteta, a srednji je vijek protusvijet u kojemu ona obitava u idealnom stanju – eksces moderniteta sastoji se u odvođenju u krajnost jednog od njezinih polova, zbog čega se u Dragojevićevim esejima doista može jednom reći da je nestao Krist, a drugi put da je nestao đavao, i da to pritom ne bude tek paradoks radi paradoksa.

Dragojević će i u kasnijem stvaralaštvu posezati za semantikom koja je prikladna tim protusvjetovima. Agoničnog Krista, čiju sliku u ranim esejističkim knjigama višekratno

priziva, poslije će zamijeniti višeznačniji motiv Boga – koji je shvaćen kao prisan sugovornik, a ima i crte panteističkog nazora. Motivi i simboli koji prizivaju kozmički sklad također će se pojavljivati i u kasnijim esejima i pjesmama, često u konstelacijama koje minulo obilje života suprotstavljaju sadašnjoj iscrpljenosti (npr. pjesma *Vulkani*), što je popraćeno "nostalgičnim osvrtanjem unatrag" (Kravar, 2009: 163).

No valja istaknuti i elemente zbog kojih sam ustvrdio da je u Dragojevića riječ tek o "ulomcima" antimodernističke dokse. To je odstupanje vidljivo na dvjema razinama. Jedna se tiče protusvijeta – srednji vijek kao važna Dragojevićeva referenca, prema antimodernističkoj doksi kako je opisuje Kravar, još uvijek je povijesni stadij preblizak modernitetu, a neki antimodernistički kritičari kršćanstvo drže i jednim od krivaca za čovjekovo izdvajanje iz totaliteta. Druga razina tiče se modernizma samog Dragojevićeva antimodernizma. U nekim esejima svjetonazorsko poopćavanje i kritiku prate i pomirljivi iskazi o modernom dobu,[13] kao i prihvaćanje filma kao eminentno moderne umjetnosti, čime se ublažava jaka svjetonazorska antiteza. U pjesničkim se tekstovima k tome očituje sklonost poetiziranju svakodnevlja koje je evidentno proizvod civilizacijskog moderniteta, premda ono često postaje povodom za arhetipske sanjarije. Kravar će u tom smislu govoriti o "sravnjivanju svjetova" u Dragojevićevoj poeziji: "Lirski subjekt sravnjuje svjetove: jedan uspostavljen spoznajnim, diskurzivnim i pragmatičnim djelovanjem modernoga instrumentalnog uma i jedan što ga kao svoj izvorni horizont dočarava šum vode i cvrkut ptica" (2009: 162). Stoga Kravar izvodi zaključak o paradoksu "istodobnoga avangardizma i antimodernizma" u Dragojevićevoj poetici – gdje se avangardizam, dakako, odnosi na strukturu autorovih pjesničkih tekstova (naročito ranih) koji nastaju u okrilju pjesničkih poetika na koje pravci avangarde i modernizma imaju snažan utjecaj. Dragojevićeva rana esejistika tome paradoksu dodaje još jedan sloj: naime, dok se na razini pjesničke strukture baštine postupci avangardne i modernističke književnosti (najočitije u dokidanju ili remećenju prikazivačke funkcije jezika), u esejima se takvi postupci – doduše, ponajprije u okrilju likovne umjetnosti – podvrgavaju kritici, čije je uporište u afirmaciji upravo prikazivačke dimenzije slike.

2.2. *Rasuti teret* i *Cvjetni trg*: narativno-meditativni esej

U drugim dvjema Dragojevićevim esejističkim knjigama, *Rasuti teret* i *Cvjetni trg*, prevladava vrsta eseja koji sam nazvao narativno-meditativnim. Mijenu autorove esejističko-poetske proze detektirao je Hrvoje Pejaković pišući o knjizi *Rasuti teret*: "Ona, najopćenitije

rečeno, stoji u znaku neke nove narativne imaginacije, kakva je bila strana više esejistički, 'komentatorski' nastrojenom autoru *Veronike* i *Izmišljotina*" (2003b: 48, 49).[14] Nešto je precizniji u svom određenju Josip Užarević – doduše, svoje tvrdnje izriče s obzirom na cjelokupnu autorovu esejistiku, premda one najprikladnije opisuju ovaj drugi model, koji i jest u žarištu Užarevićeva interesa. On, naime, ustvrđuje kako je jedna od važnijih značajki Dragojevićevih eseja njihova metanarativnost: "Mnogi Dragojevićevi eseji, pa čak i pjesme, sadrže neku 'priču', ali ta priča nikada nije svrha samoj sebi, nego je zapravo povod, polazište ili čak predmet misaono-filozofsko-analitičkoga komentara. Tako svaki esej postiže dvoslojnu ili dvorazinsku strukturu, gdje objektna razina uvire u meta-razinu, a ova pak nikada ne ostaje u samoj sebi, nego sve vrijeme pamti i aktivira razinu 'ispod' sebe" (2002: 59).[15] Ta dvoslojna struktura odgovara dvostrukosti kojom Epštejn određuje esej – onoj između primjera i tumačenja, slike i ideje, koji se međusobno reflektiraju. Važan je segment metanarativnog sloja Dragojevićeve esejistike prema Užareviću obrazloženje, odnosno upućivanje na razloge pojava i stvari, koje može obuhvaćati i većinu teksta, kojem konkretna zgoda služi tek kao otponac (*ibid*.: 61, 62). Toj razini Užarević pribraja još neke postupke zastupljene u cjelini autorova opusa – to je "sklonost prema autocitatu, samovariranju te različitim oblicima ponavljanja tekstova i teza" (*ibid*.: 62), što je dosadašnja analiza i osvijetlila.

Prije nego što se usmjerim na strukturu Dragojevićevih kasnijih eseja, upozorio bih na elemente koji su u ranijoj esejistici dominirali, a u *Rasutom teretu* i *Cvjetnome trgu* nestali su ili su preobličeni. Najupadljiviji je izostanak društvene dijagnostike, s čim je povezano i iščeznuće savjetodavne pozicije esejističkoga subjekta – sada nije riječ o tome da se dođe do općenitih uvida o položaju čovjeka ili stanju društva, koji bi se onda podvrgli manje ili više oštroj kritici. Dijagnostiku i raspravljanje, koji su prije često uključivali tvrdnje "velikoga formata", sada odmjenjuju naracija i meditacija koje imaju više "komoran" karakter, što počiva na većoj vezanosti esejističke misli za konkretne okolnosti, autobiografske zgode i sl. Dijagnoza sadašnjega stanja, kada se i pojavi, više je usputna i izrečena metaforički, a optužbu odmjenjuje ton prigovora. Primjerice praksi moderne trgovine i medicine (u esejima *Fabulacija bolesti* i *Plamen ulja*) prigovara se manjak imaginacije, odnosno simboličke dimenzije, a u drugome slučaju subjekt utvrđuje da je za ozdravljenje bitna fabulacija bolesti, pa preporučuje: "Liječnici i apotekari jednom će se sasvim ozbiljno morati literarno obrazovati" (1985: 63), pri čemu savjet zvuči više kao dosjetka nego ozbiljno upozorenje. U eseju *Zapaljen prozor* električnoj svjetlosti prigovara se da nije individualizirana poput svjetla voštanice, ali se prihvaća kao moderna varijanta arhetipa (1994a: 86).[16] Kako primjeri pokazuju, neka od uporišta Dragojevićeve misli nisu nestala, već je promijenjena

retorika i proširen semantički horizont. Povećan udio metaforičkoga govora u pojedinim tekstovima imao je za posljedicu dodatno zbližavanje i prepletanje poetskoga i esejističkog govora: pjesme u prozi ili u stihu više ne čine ono što sam nazvao lirskom marginom, već su integrirane u središnji tijek diskursa (u *Rasutom teretu* kraći su pjesnički tekstovi doneseni i u okviru dvaju ciklusa ili skupina, *Poluspavač*[17] i *Pojedinosti*).

Kada je o naraciji riječ, u Dragojevićevu stvaralaštvu, uz pohvalu poezije i poetskoga, otpočetka je prisutna i tematizacija priče i pripovijedanja – valja se prisjetiti motiva priče u *Kornjači i drugim predjelima*, kao i u zbirci *Svjetiljka i spavač* u kojima je ta kategorija imala i ontološku vrijednost. Pripovijedanje je zatim tematizirano u *Veroniki*, u tekstovima *Veronikin rubac* (dakle već u *Nevremenu i drugome*) i *Primjedba uz kupovanje i prodavanje pameti*, u zaglavlju kojega stoji znakovit citat iz "Uvoda" u *Fenomenologiju percepcije* Merleau-Pontyja: "Ispripovijedana priča može izražavati svijet s isto toliko dubine kao neki filozofski traktat" (1970: 77).[18] Unatoč pohvali pripovijedanja, moglo bi se reći da ono u *Veroniki* i *Izmišljotinama* nije odjelotvoreno na razini strukture samih tekstova. Tek je u *Rasutom teretu* i *Cvjetnome trgu* postupak naracije aktiviran i na strukturnoj, kao i na tematskoj razini.[19] Priča je, baš kao i poezija, za Dragojevića povlašten način jezičnog osmišljavanja svijeta, jamstvo prisutnosti smisla.

Dominantna vrsta naracije mogla bi se, prema statusu događaja o kojima se govori, nazvati dokumentarističkom. Često su u potki eseja pripovijesti autobiografskog karaktera, koje se najopćenitije mogu nazvati sjećanjima (što prevladava naročito u *Cvjetnome trgu*). Zatim, tu su dnevničke bilješke vezane za kakav konkretan povod ili opažanje (npr. posjet izložbi, susret sa znancem, šetnja i sl.), na što se dovezuje i nekoliko tekstova u kojima je na djelu pripovijedanje iz "druge ruke", odnosno posredovanje pripovijesti prijatelja ili znanaca, koji se javljaju kao pripovjedači "niže" razine ili kao likovi. U skladu s tim esejistički će subjekt vlastitu iskaznu poziciju nazvati pozicijom svjedoka ili, indikativno, "prolaznika po profesiji" (1994a: 55). U eseju *Fikus* esejistički subjekt – prizivajući davnu vlastitu bilješku i događaj koji je njezinom temom – govori: "ja sam svjedok koji to mora zabilježiti i komentirati!" (1985: 12).[20] Da je riječ o nepretencioznom svjedočenju, koje do općenitoga stiže preko bilježenja osobnog i efemernog, govori i opaska u eseju *Vlak u teatru &td.*: "Budnost mi očito nije usklađena s poviješću, i nisam bio svjedok nego tek nazočan" (1994a: 63). No i ta iskošena pozicija ima vrijednost za kulturno pamćenje, čega je subjekt svjestan kada na pojavu o kojoj govori upućuje nekog budućeg povjesničara, "borca protiv zaborava" (*ibid.*). Upravo u tom susretu bilježenja efemernih događaja iz prošlosti i njihova komentara nalazi se ključno određenje Dragojevićeve kasnije esejistike, kojim ona potvrđuje pripadnost žanru

– esej je, naime, prema Lukácsu i Adornu, usredotočen na ono efemerno, društveno proizvedeno i kulturno oblikovano, što se, zahvaljujući tome žanru, kako tvrdi Marielle Macé, pohranjuje u riznicu kulturnoga pamćenja.

Vrijedi se nakratko vratiti eseju *Fikus*, u kojem se pobliže kvalificira i meditativni komentar koji se dovezuje na narativnu bilješku. Praksu komentiranja esejistički subjekt opisuje kao proširenje značenja ili sadržaja te kao igru, a bilješka koja se takvim proširenjima opire za subjekta je "tekst-idiot", ona je suha, sama i jalova (1985: 12-14). Sintagma "proširenje sadržaja" (koja se podudara i sa sintagmama "ekspanzija značenja" i "ekspanzija smisla" u esejima *Izložba gljiva* i *Djeca na vratima*) znakovita je jer pripada krugu pojmova i motiva povezanih s idejom imaginacije i zamjeničnih igara kojima se raznorodni fenomeni dovode u vezu, ili, rečeno Dragojevićevom "terminologijom", stavljaju u stanje "protoka"; igra je, uostalom, čest pojam koji prati motiv priče, pripovijedanja i poezije. Posredno se tim opaskama upućuje kako esejistička meditacija sada manje cilja na izricanje općenitih opažanja i velikih istina, a više na isticanje nesvakidašnjega u svakidašnjici, nalaženju neobičnog u običnome i obrnuto (1985: 13). Imaginacija kao diskurzivna vodilja meditativnog komentara ima pritom velikog udjela i u kondicionalnom statusu istine u eseju, pa subjekt tvrdi: "Možda prije 'istine' dolazi snaga imaginativne formulacije" (1985: 61), a ta se tvrdnja razumijeva i na podlozi prethodnih rasprava o žanru, koje su isticale relevantnost oblika za esejističko mišljenje (na što referira Adornova metafora pozornice, Solarova teza o eseju kao "igri istine", kao i pojam "ideje-fraze" Ronalda Barthesa).

Kao primjeri autorove narativno-meditacijske esejistike u *Rasutom teretu* poslužit će eseji *Gušter Lucumone* i *Neposlano pismo* oko kojih se stvaraju dominantna problemska polja knjige. *Gušter Lucumone* pripada skupini eseja u kojima se priča i metanaracija (prema Užareviću), konkretan primjer i moguća tumačenja (Epštejnovim riječima), odnosno narativni i meditativni segmenti neprestano prepleću – priča o zgodi iz mladosti izlaže se i istodobno komentarom osmišljava, iskazna instanca ujedno je pripovjedač i esejistički subjekt. Pripovijest je razmjerno jednostavna, a subjekt već na početku ističe njezinu neobičnost. On se prisjeća zgode iz mladosti kada je s dvojicom prijatelja ljeti putovao (ili kako kaže, "landrao") Italijom i potražio prenoćište i hranu u kući jednog starca u blizini Palerma. Starac im pruža utočište, ali zauzvrat traži da mladići svakodnevno, svaki po petnaest minuta, promatraju njegova guštera Lucumonea. Upravo čin promatranja guštera postaje otponac esejističke meditacije. Ta kratka pripovijest posjeduje maločas izložene elemente karakteristične za Dragojevićevo esejističko pripovijedanje: autobiografski okvir sugeriran je inicijalom autorova prezimena (jer mu prezime počinje s "D", subjekt prema

logici abecednog reda prvi mora promatrati guštera), a prisutni su i likovi, koji katkad dolaze do riječi, a to su prijatelji i starac. Naročito je važna starčeva figura, preko koje se može doći do zaključka o funkciji likova u pripovijedanju u eseju – može se reći da oni redovito zastupaju jednu ideju, stav ili svjetonazor. Šutljivi starac, kojega mladići proglašavaju ludim, zastupnik je gledišta koje nalaže bliskost čovjeka sa zemljom; u eseju on figurira kao inicijator "u obrede učenja od guštera"[21]. Esejistički subjekt posreduje njegov pogled na svijet:

> Stari nam je govorio, u malo riječi koje smo od njega čuli, kako smo se putujući do sada nagledali slika, građevina, prostorā, nakupovali knjiga. Sve to udaljava od zemlje, od pravog života među životinjama i biljkama kamo svi mi, prije svega, pripadamo. Lucumone je mnoge koji žele mnogo a postižu malo vratio iz pustih lutanja po riječima, oblicima i zvucima u spokoj i utjehu zemlje. On ima, govorio je starac, samo jednu misao, ako se to može i smije tako zvati; upravo nju ćemo, dok ga budemo gledali, doznati. (1985: 17)

U tome ulomku s početka eseja izložena je jezgra kasnije narativne i misaone dinamike, koja se može označiti kao konstelacija koja prostoru, gledanju i oblicima suprotstavlja "spokoj i utjehu zemlje" čiji je Lucumone simbol i živi primjer, a starac zagovornik. Ostatak eseja razvija se kao upoznavanje *misli guštera* na koju upozorava starac, a što za esejistički subjekt ima karakteristike drame. Riječ je o drami identifikacije koja otpočinje uočavanjem suštinskih razlika (naglasak je posebno na gušterovim očima, koje "su istovremeno i preblizu i predaleko, ne mogu se centrirati" [1985: 18]), za čim slijedi suočavanje s činjenicom da je svijest i tijelo subjekta kontaminirao predmet njegova pogleda. Misao guštera, kao misao radikalne drugosti, pretvara se u "nešto poznato, nešto zamamno, blisko" – i u mjeri u kojoj joj se subjekt približava, postaje mjestom iskustva podložnog opisu. Gušterovo stanje time funkcionira kao ekvivalent jednog vida egzistencije, opisanog nizom iskaza koji združuju pojmovnost i metaforičnost, a formiraju se kao lanac analogija: "oblik od samih granica", "stanje-ugao", "gomolj", "jednostavno skriveno" (odnosno: "on je skriven od svih mogućnosti"), "svršeno stanje iz kojega se ne može ni padati", a koje upućuju na bliskost zemnoj sferi (1985: 21). Ono što ta upućenost na guštera dokida jesu osjećaj prostora i sloboda pogleda, o čemu svjedoče rečenice: "Pogledom punim guštera, rijetko smo se odlučivali gledati jedan drugoga. (…) Naoko, bili smo slobodni, ali tijelo nam je, ma kud se

makli, bilo zatvor. (…) Pokreti su nam bili otromili, koža izgubila svježinu, neprestano smo gledali u zemlju i na njoj tražili udubine, rupe. Pojeli smo bili poglede, pojeli smo bili vidike" (*ibid*.: 22). Trenutak spoznaje da ih od guštera dijeli još samo malo, tek distanca koja omogućuje izricanje vlastitog stanja, trenutak je odluke za odlazak sa starčeva imanja.

Esej zatvara niz retrospektivnih refleksija koje događaju daju još općenitije značenje. Relacija spram guštera proširuje se najprije oprekom otvoreno – zatvoreno ("Užasavao sam se zato što nije mogao do moje otvorenosti, dok sam ja mogao u njegovu zatvorenost" [*ibid*.]), a zatim gušterovo stanje postaje ne samo metaforom životinjske egzistencije u cjelini već i ljudske ako joj se približava, što je iskazano pojmovima "sreća" i "anonimna dubina". Meditacija kulminira sentencijom koja rezimira stanje u koje su mladići zapali: "U siromašenju do životinje, ma kako to čudno izgledalo, ima nečeg opojnog, nekog čudnog zaborava koji ljudi znaju zvati srećom" (*ibid*.). Upravo se snovita primamljenost srećom tumači kao razlog što mladići nisu odmah pobjegli od "zlokobne igre sijedog starca" koja se naziva "pogmazivanje ljudi" (*ibid*.). Ovo je mjesto pogodno za još jedno isticanje razlike spram ranijih eseja, u kojima također figurira tema sreće, ali je njezina kritika eksplicitna; vrijedi se samo sjetiti upozorenja esejističkog subjekta kako se ne treba bojati nesretnog čovjeka, već onoga "koji želi sreću po svaku cijenu" (1976: 19). U eseju *Gušter Lucumone* takav ton iščezava, "opasnost" stanja koje se prispodobljuje sreći sada je plastično predočena naracijom i misaonom konstrukcijom, a čitatelju je ostavljen mnogo veći prostor za vlastito prosuđivanje i interpretaciju.

Središnji motiv tog plastičnog predočavanja ideje jest Lucumone,[22] čiju funkciju valja pobliže opisati. Kako sam već naznačio, Lucumone bi se mogao nazvati simbolom, karakterističnim za Dragojevićevu esejističku i poetsku misao.[23] Lucumone je jezgra u kojoj su prepleteni narativno i meditativno, konkretno i apstraktno; u terminologiji Mihaila Epštejna moglo bi ga se nazvati "esemom", dakle elementom esejističkog diskursa u kojem se susreću slika i misao. On je u *Rasutom teretu*, ali i šire, dijelom problemskog polja koje u velikoj mjeri počiva na mreži sličnih simbola, koji se zahvaljujući naraciji oblikuju dijelom na principu metonimije (npr. veza guštera sa zemljom ili ptice s visinom i zrakom), a dijelom na načelu metafore koja se dovezuje na motivski registar (gušter i zemlja povezani su sa zatvorenošću, padom, ograničenošću i siromašenjem percepcije i, naposljetku, sa srećom). Takve motivsko-problemske korespondencije potvrđuju i drugi tekstovi, i pjesme i eseji. Tako je na razini cijelog Dragojevićeva opusa tekst *Gušter Lucumone* središte skupine tekstova na istu temu, koji se protežu od zbirke *Nevrijeme i drugo* preko *Četvrte životinje* pa sve do *Hodanja uz prugu* (naročito je važan tekst *Iguan*) i posljednje zbirke pjesama *Negdje*;

svi oni sudjeluju u građenju šireg semantičkog polja oko toga motiva, koje u svakom od njih barem djelomice odjekuje. Kada je pak riječ o *Rasutom teretu*, gušter Lucumone povezan je s tekstovima čiji motivi prizivaju sferu zemlje – poput eseja *Doći u dodir*, gdje pripovjedačica (čiji govor esejistički subjekt posreduje) svoj dodir sa zemljom pri radovima u vrtu također opisuje negativnim kategorijama (“amorfni užas” i “slijepa tama”), a zemlja je označena lišenošću ljudskih svojstava – “bez lica i uspravnosti, bez imena” (treba istaknuti da motivi anonimnosti i imena figuriraju u obama esejima) (1985: 32). Na slične se kvalifikacije nailazi i u esejima *Izložba gljiva*, *Tunel* i *Ugljen*, koji prizivaju zemne motive, a njihovi odjeci čuju se i u tekstovima koji preuzimaju tek dio zemne semantike, kao što su *Dolazak*, *U tuđem snu*, *Šum*, *Mahnito razdoblje karbona* ili *Ovo more*. Često je u tim, ali i drugim tekstovima, u obliku kontrapunkta prisutna semantika vertikale, baš kao i u eseju *Gušter Lucumone*, gdje se gušterovoj horizontalnoj priljubljenosti uza zemlju suprotstavlja misao o prostoru, kretanju i oblicima. S obzirom na višestruka tematska i motivska, retorička i žanrovska prepletanja, *Rasuti teret* nije nimalo “rasuta” knjiga; razvedenost motiva i načina iskazivanja ide u prilog stvaranju različitih razina na kojima tekstovi međusobno korespondiraju, što je – zajedno s novopronađenom elegancijom esejističko-poetskoga pisma – čini jednim od vrhunaca Dragojevićeva stvaralaštva.

Cvjetni trg, kako naslov sugerira, knjiga je koja temu prostora čini potkom oko koje se širi motivsko-problemska mreža čija su glavna čvorišta pojmovi: hodanje, težina, priča, sanjarija i igra. Semantika se tih pojmova i bliskih im motiva oblikuje u uskim korespondencijama između eseja, što *Cvjetni trg* čini vrlo fokusiranom i koherentnom knjigom. I u njoj se esejistički profilirani tekstovi prepleću s dominantno poetskima (pjesmama u prozi), ali raspon između tih polova nešto je manji nego u *Rasutom teretu*, gdje postoje zasebne pjesničke cjeline. Kritika je isticala činjenicu da se *Cvjetni trg* dovezuje na zbirku pjesama *Zvjezdarnica* (objavljenu iste godine),[24] od koje preuzima devet tekstova i s kojom dijeli prostornu semantiku, kao i naslovni motiv zagrebačkog trga. Kao što ranije knjige eseja pohvalu poeziji ovjeravaju donošenjem pjesničkih cjelina, slično čini i ova u pogledu afirmacije priče i pripovijedanja – knjigu naime zatvara pripovijest, *Bajka o vratima*, a riječ je o još jednom prenesenom tekstu, i to bajci prvotno objavljenoj u obliku slikovnice za djecu[25].

Narativno-meditativna struktura eseja razmjerno je lako uočljiva; dok se meditacija kreće oko već naznačenih pojmova i motiva, naracija se oblikuje na temelju prisjećanja na djetinjstvo (*Siromah i bogataš*, *Skale*, *Stablo*), imaginativnog osmišljavanja viđenog ili zatečenog prizora (*Djeca na vratima*, *Grafit*, *Lastavica*), susreta sa znancem (*Zapaljen*

prozor, *Rima Kruna Quiena*) te različitih oblika čitanja (*Koraci*, *Registarske tablice*, *Svjetlost A. B. Šimića*). Većina motiva pritom, sukladno dominantnoj problematici, nosi neko prostorno obilježje. Moglo bi se reći da se tekstovi okupljaju oko dvaju geografskih uporišta – jedno je mediteransko, s Dubrovnikom i Korčulom kao središnjim toponimima u prvom dijelu knjige, a drugo je kontinentalno, sa Zagrebom kao središtem, pri čemu je indikativno da jasna granica ili suprotnost između tih areala izostaje. Najbolji je dokaz za tu prepletenost esej *More*, u kojem subjekt obrazlaže vlastitu zamisao da je Zagreb na moru, ali da ono neprestano izmiče nedvojbenoj evidenciji (1994a: 57).

Umjesto pobliže analize pojedinačnog eseja pokušat ću prikazati način na koji je jedan od središnjih motiva variran u nekoliko tekstova; riječ je o motivu koraka, koji je Krešimir Bagić nazvao osnovnim modusom Dragojevićeve esejističke imaginacije u ovoj knjizi (1995: 66). Za esejistički je subjekt, koji se naziva "prolaznikom po profesiji", korak prava mjera kretanja svijetom, koja povezuje tijelo i imaginaciju, prostor i misao. Esej *Koraci* temelji se na zapažanju da se u dnevniku Daniila Harmsa dobar dio bilježaka odnosi na opise hodanja gradom. U Harmsovu hodanju prepoznat je jedini komentar na događaj iz njegova privatnog života, rastavu sa suprugom. Ideja hodanja kao komentara ili načina izražavanja u eseju dobiva dostojnu razradu: "Jer hod je – uz govor, pokrete, geste, igru, erotiku, rituale – forma koju obilno koristimo. Ipak, nije dobro reći: umjesto da govorimo, mi hodamo. Vjerojatnije je da je hod izražavanje koje se dokraja ne može kompenzirati" (1994a: 6). Esej je strukturiran kao izmjena analogija ili primjera vezanih za hodanje i korak[26] te uopćavajućih, ludičko-paradoksalnih iskaza kojima se pojedina misao poentira: "Čini se da je proza krenula po zlu onoga trenutka kada su likovi u njoj prestali hodati" (*ibid*.: 7); ili: "Psihoanaliza bi vjerojatno učinila bolje da se više bavi hodom a manje snovima" (*ibid*.: 8). Koraci su, naime, "i simptom i izlječenje…" (*ibid*.).

Veza hodanja i (jezične) forme prizvana je i u eseju *Topografska nostalgija*, gdje esejistički subjekt vlastitu nostalgiju ne povezuje sa zavičajem i ljudima, već s otočnom topografijom. Ključna je veza u tome tekstu ona između konfiguracije tla i sintakse, odnosno književnog teksta, pri čemu je hodanje pojmljeno kao čitateljska praksa: "Na tom putu, u toj radnji ima toliko raznolikosti, da se konfiguracija mora 'čitati' kao da je misao ili misaoni sklop, proces; prelazak iz jedne rečenice u drugu je kao u nekim modernim poetikama: bez velikih slova, zareza, točaka i drugih interpunkcija" (*ibid*.: 20). Transpozicija maštom, međutim, nije samo prostorna, već i vremenska – to je premještanje u doba djetinjstva kada se upoznavanje svijeta obavlja upravo hodanjem, za koje se, uz prizivanje psihoanalize, kaže da je "uvijek malo ispred mišljenja" (*ibid*.). Zbog intenzivne vezanosti za tlo i bliske mu oblike života

subjekt će topografsku nostalgiju nazvati i primarnom nostalgijom, a njezina pohvala ujedno je i pohvala horizontale, što implicira obrtanje uobičajene skale vrijednosti ("Poznata superiornost šešira nad cipelom, petnaestog kata nad prizemljem", [*ibid*.: 21]), a na kraju se jasno poentira: "'Za let si dušo stvorena', kaže pjesnik. Svakako. Ali i za hodanje" (*ibid*.).

Misao o letu i hodanju u mikroeseju *Krila koraka* preoblikovana je u ideju o letu *u* hodanju, drugim riječima, slavljenju horizontale motiv leta pridan je kao blag kontrapunkt. Hodanje je određeno kao aktivnost koja izmiruje suprotnosti, u kojoj su one dovedene u ravnotežu, što je nagoviješteno već prvom rečenicom: "Ima u koraku mali let", a prošireno opisom obilježja toga leta: "Dodirnuti zemlju, a ipak malo poletjeti, osjetiti visinu, a ipak ostati na zemlji djelatna mu je želja, pomoć i utjeha" (*ibid*.: 17). Komunikacija koraka i tla poima se kao sporazumijevanje s težinom, odnosno igra; za let u koraku kaže se: "Različit od težine, on se s njom igra, ne ratuje. Opirući joj se, daje joj vrijednost" (*ibid*.: 18). Ipak, ako snažnije protivnosti unutar koraka nema, ima je između malog i velikog leta – tako pohvalu hodanju prati i pokuda "velikih spektakularnih letova, onih magičnih, levitacijskih i onih iz mašte tehnike", jer njihovo pretjerano udaljavanje od zemlje esejistički subjekt naziva neljudskim, a prikladnu im imaginaciju oholom (*ibid*.: 17), što je opozicija poznata iz ranijih knjiga, ali izrečena blaže. U drugome dijelu eseja, s obzirom na način "upotrebe" težine, hodanje je prispodobljeno kiparstvu ("kao što [kipar] slavi masu da bi joj izmakao, tako čini i korak" [*ibid*.: 18]), što priziva i reference iz svijeta umjetnosti – Giacomettija i Rodina.

Esej *Skale* određuje veza hodanja i glazbe. Započevši prisjećanjem na svoj prvi dolazak u Dubrovnik nakon Drugog svjetskog rata, subjekt povezuje dvije činjenice: kulturološku – ljubav Dubrovčana prema glazbi, i topografsku – da je grad sačinjen od mnogobrojnih stepeništa. Ističući homonimiju riječi skale, esejistički subjekt upozorava na preklapanje dviju razina značenja i dviju strana života u gradu: dok se on uspinjao ili silazio ulicama, odnosno "činio skale", netko je iza nekog prozora vježbao na nekom instrumentu i time također – "činio skale" (*ibid*.: 39). Paralelizam hodanja i glazbe, prostora i vremena, kulminira u slikovitoj predodžbi o gradskim stepeništima kao notnim crtovljima "koja se sama sviraju, služeći se čovjekom, životinjom i biljkom" (*ibid*.: 40), a esej završava imaginativnom poantom – zazivanjem glazbenika koji će topografiju znati transponirati na notni papir te time omogućiti da se čitav grad odsvira.

Iako se motiv hodanja razvija i u ostalim esejima, kratko čitanje četiriju tekstova u kojima su korak i hodanje temom pokazalo je kako se motiv premješta iz konteksta u kontekst i otvara različitim vezama i usporedbama. Svaki je put pritom potvrđena početna premisa – da je

hodanje izražavanje, odnosno oblik, što je pojačano usporedbama iz estetske sfere, s književnošću, kiparstvom i glazbom. Eseji k tome naglašavaju i materijalnu stranu hodanja, vezanost uz zemlju i težinu, odakle asocijacije s djetinjstvom, snom i nesvjesnim te psihoanalizom kao primjerenom praksom "obrade" tih stadija i sfera ljudskoga uma. Materijalnost hodanja istaknuta je i višestrukim napomenama kako je hodanje uvijek malo ispred mišljenja, da korak posjeduje vlastitu volju i sl., zbog čega je imaginacija ili mašta bliža kretanju nego apstraktna misao, što vodi i do opsežnijeg zaključka o bliskosti imaginacije i prostora, o čemu se govori i u eseju *Dan prostora*, gdje se kaže da je prostor "više podložan sanjariji i obliku nego misli", da je "više primarna percepcija nego misaoni slijed" (*ibid*.: 96). Odnos imaginacije i prostora mogao bi se proširiti i povratnom tvrdnjom o prostornom ustroju imaginacije same, na što ću uputiti u sljedećem odjeljku.

Odnos subjekta prema prostoru i horizontalnoj egzistenciji u *Cvjetnom trgu* manje je dramatičan nego u *Rasutom teretu*, gdje se blizina zemlje uglavnom osjeća kao prijetnja slobodi i kretanju. Na odsutnost težnje za sukobom upozorit će i sam kazivač, u eseju *Meteorološki izvještaj*, gdje vlastitu misaonu poziciju opisuje sintagmom "meteorološki način mišljenja", čime se sugerira promjenjivost i relativnost. Subjekt komentira vlastito prošlo mišljenje, pa se njegove riječi mogu čitati i kao metatekstualna opaska o autorovoj esejističkoj praksi, pri čemu je prijašnja odlučnost u stavovima[27] u sadašnjici odmijenjena neodlučnošću, odnosno odbijanjem brzih opredjeljenja: "Prevrtljivost, odsutnost stava, sklonost promjeni, neodlučnost, nesupstancijalnost, osjećanje otvorenosti i prostora sa svih strana, sve dakle ono što vidim kod pojava na nebu i na zemlji, radije to nego identitet, čvrstoću, jasnoću, ličnost, stalnog i značajnog neprijatelja" (*ibid*.: 110)[28]. No ni u ranijim knjigama nije izostala pohvala nesupstancijalnosti i promjenjivosti, pa se u eseju *Da li je Wittgenstein umro u Omišu?* ističe kako je identitet "najveći neprijatelj topološke slike", odnosno misli koja omogućuje višestruka povezivanja i zamjene, čemu se pridružuje i već spomenuta kritika ideje o neponovljivosti ljudskoga života, o originalnosti ličnosti (1976: 71). U istoj se knjizi, u eseju *Čovjek koji se oslanja na korak*, koji svojim naslovom i temom kao da najavljuje *Cvjetni trg*, nalazi iskaz: "Tijelo u pokretu nema identiteta" (*ibid*.: 98), a u tekstu *Višedimenzionalna životinja* na sličan se način govori o duši: "Duša je ono što podliježe promjeni. Bez identiteta" (*ibid*.: 127). Smatram da u eseju iz *Cvjetnoga trga* subjekt stoga tematizira konstantu Dragojevićeva poetskog i esejističkog mišljenja, a to je poliperspektivizam[29] kojim se obuhvatnosti teži posredno, pogledom iz različitih kutova, jer, kao što je već pokazala i autorova najranija poezija – različite pozicije na kozmičkoj vertikali podrazumijevaju i različito vrednovanje bliskoga i udaljenoga.[30] U tom kontekstu može se razumjeti i tvrdnja Josipa Užarevića o fragmentarnosti Dragojevićeva pisanja, pri

čemu se paradoksalnost fragmenta sastoji u tome da demonstrira slučajnost i osamljenost, istodobno upućujući na univerzalno i opće (2002: 42). Fragment prema Užareviću odaje nepovjerenje prema racionalno-pozitivnoj povezanosti pojava; u pozadini takvoga načina izražavanja počiva sumnja, igra ili uvjerenost u "nad-razumska (intuitivna, mistična, iracionalna) načela" (*ibid*.). Ideju nesupstancijalnosti i promjenjivosti moguće je povezati i s pojmom imaginacije, koja pretpostavlja preobrazbu, dijalektičko povezivanje suprotnosti i zamjenične igre. Imaginacija, odnosno sanjarija razmjerno je čest motiv autorovih eseja, u njima se javlja u okviru sintagmi poput "materijalna uobrazilja" (1976: 64), "tvarna mašta" (*ibid*.: 111), "organska imaginacija" (1985: 120), "sanjarija" (1994a: 49) itd., i uglavnom se njome opisuje narav odnosa subjekta spram predmetnog i materijalnog svijeta, koji je ustrojen prema osnovnim prostornim koordinatama, vertikali i horizontali, čija je semantika djelatna i u Dragojevićevoj lirici i u esejistici. Njezin učinak u percepciji pojava ili u njihovu značenju Dragojevićev subjekt opisuje kao "ekspanziju smisla" (1976: 127) ili "proširenje sadržaja" (1985: 12) – na djelu je još jedan oblik uzajamnosti koju sam pokušao opisati u terminima fenomenologije. Smatram da je imaginacija onaj spoznajni stil koji odgovara predodžbi svijeta koju Dragojevićev subjekt priziva, u kojem bi suprotnosti međusobno korespondirale, a subjekt bi se mogao identificirati s različitim organskim i neorganskim oblicima postojanja; to je stil spoznaje koji preferira nesvrhovito ponašanje pred svakim oblikom praktičnosti. Imaginacija pritom nije samo pojam kojim se referira na tematsku razinu autorovih tekstova, već se njome može opisati i autorov esejistički diskurs, moguće ju je prepoznati kao mehanizam u temelju naznačene dvorazinske strukture autorovih eseja, koju čini odnos između konkretnih motiva oko kojih se naracija oblikuje te tumačenja i komentara koji se na to dovezuju.

Cilj sljedećeg odjeljka stoga će biti dvostruk – dovezujući se na raspravu o ranoj grčkoj filozofiji i fenomenologiji, pokazati kako se pojmom tvarne ili materijalne imaginacije omogućuje strukturiranje lirske i esejističke semantike te opis pozicije Dragojevićeva tekstualnog subjekta. S druge strane, oslanjajući se na same Dragojevićeve tekstove, nastojat ću utvrditi kako taj pojam u svjetlu ideje "zamjeničnih igara" postaje pogodan za opis autorovih diskurzivnih praksi, naročito žanrovskih permutacija, što će raspravu iznova vratiti problematici pjesme u prozi i njezinu mjestu u autorovu stvaralaštvu od 1970-ih do danas.

BILJEŠKE

[1] Primjerice u tekstu *Biće svjetlosti*, gdje je postavljanje pitanja i samo postalo temom u kontekstu razmatranja načina na koji je u slikarstvu obrađen motiv Veronikina rupca: “Da bismo došli do odgovora, dobro je možda, početi pitanjem. Zašto te slikare realiste nije smetala ta nerealističnost? Zašto su oni slikali upravo tako? Zašto mi danas očekujemo gestu, grimasu i vidljivu bol? I konačno, zašto mi uopće postavljamo ovo pitanje” (1970: 27).

[2] Dragojević je u to doba i aktivan likovni kritičar, o čemu svjedoče dvije monografije, o Kosti Angeliju Radovaniju (1961) i Albertu Kinertu (1963). U *Veroniki*, naročito u drugome dijelu, naslovljenom *Kip i biljka*, nalaze se slobodnije esejističke meditacije i kritički tekstovi o radu K. Angelija Radovanija, K. Kantoci, F. Kršinića, F. Šimunovića, E. Vidovića, M. Šuteja.

[3] “Njezina osobina je uvažavanje i shvaćanje svih i svega: onoga što znamo i, još više, onoga što ne znamo; onoga što razumijemo i, još više, onoga što ne razumijemo. To je svijest o uzajamnosti dobra i zla, lijepog i ružnog, prisutnog i neprisutnog, vječnog i časovitog itd.” (1970: 83).

[4] Navodi se ulomak iz Goetheova razgovora s Eckermannom: “Međutim, postoji u mozgu jedna prazna mrlja, to jest: mjesto u kojem se nikakav predmet ne odražava, kao što u oku ima mrljica koja ne vidi. Obrati li čovjek osobitu pažnju na to mjesto, zadubi li se u nj, tada zapada u duševnu bolest, naslućuje ovdje stvari s nekog drugog svijeta, koje zapravo ne postoje i nemaju ni oblika ni granica, već straše kao noćna praznina i više nego sablasno progone onoga koji im se otme” (1970: 34).

[5] Riječ je o terminu kojim Zoran Kravar opisuje antimodernističke filozofsko-povijesne iskaze, određujući ga kao “umovanje o zakonima povijesti i o predvidivosti njezina budućega odvijanja…” (2003: 37).

[6] Na metaforiku sabiranja u tekstu *Veronikin rubac* dovezuje se metaforika vezanja i uzajamnosti. Kristova funkcija da veže dio je njegove “misije”: “Njegova misija je velika: da veže nebo i zemlju tim križem na kojem će biti raspet, da spasi narod koji ga raspinje (…) Ta slika, taj rubac, znak je te uzajamnosti, znak je ljubavi i vjere u čovjeka koji odlazi sa ovoga svijeta” (1970: 8, 9).

[7] Dragojevićeve reakcije na neoavangardne tendencije treba razumjeti i u širem kontekstu umjetnosti poslije Drugog svjetskog rata, kada je likovna apstrakcija ostvarila dominaciju nad figurativnim izražavanjem u likovnosti, i to ne samo u lokalnim već i u svjetskim razmjerima (Rus, 1985: 6). Ta je dominacija u kritici i teoriji umjetnosti ubrzo popraćena retorikom iscrpljenosti, tezama o brzom automatiziranju i iscrpljivanju *novog*, što je istaknuo i Matei Calinescu govoreći o krizi avangarde u *Licima moderniteta* (1988: 119-122). Zvonko Maković pak u povodu poratne likovne umjetnosti u Hrvatskoj izriče negativne kritičke opaske u sličnom smjeru, tvrdeći da su "[a]pstrakcija, nepredmetnost, neprihvaćanje i odbijanje figuracije postali … ubrzo krutom dogmom iz koje su se ponekad stvarale norme koje će se petrificirati te dugo godina biti ozbiljnom barijerom kroz koju se nedavna prošlost neće moći pročitati na adekvatan način", dodajući kako su se apstrakcija i recidivi povijesnih avangardi pretvarali u "čistu dekoraciju" i "pomodni dizajn" (2004: 143, 144).

[8] Mandić referira na tekst *Revolucija i tragedija*, jedini koji se u cijelosti bavi političkom problematikom, no njegova je važnost istaknuta činjenicom da je čitav prvi dio knjige naslovljen po njemu. Esej je napisan kao odgovor na anketu časopisa *Razlog* o "kriterijima revolucionarnosti u današnjemu času" (Dragojević, 1970: 10). Pitanju angažmana intelektualaca, ali i pjesnika, na stranicama *Razloga* pridavana je velika pažnja, na njega se odgovaralo filozofski intoniranim tekstovima (na tragu Heideggera i Marxa), koji nisu bili usklađeni s diskursom službene politike. Dragojevićev esej negativno dijagnosticira rezultate velikih revolucija, a zaključak je eseja da je poezija "prava protivnost svakoj revoluciji" (*ibid*.: 12). Spomenuta "protivnost", zahvaljujući povijesnim lekcijama, širi se na svaki oblik vlasti: "Tko čuje čovjeka od vlasti, bilo gdje i bilo kada, treba da je na oprezu. Teško da mu riječ ima čistoću neposrednog: tome nas uči povijest" (*ibid*.: 81). Svjetonazor protiv kojega Dragojevićev subjekt govori opisan je sintagmom "teologija zemlje" (*ibid*.: 31), kojom se implicira zaokupljenost isključivo materijalnim pitanjima, čemu autor suprotstavlja kršćanski spiritualizam čiji supstrat čini pojam "duše".

[9] Funkcija je indeksa prema J.-M. Schaefferu metatekstualna; riječ je o paratekstualnim elementima poput naslova, podnaslova, žanrovske oznake, objave intencije i sl., čiji je status "nametljiv" jer se njima nastoji kanalizirati recepcija, konstruirati horizont očekivanja u koji tekst valja smjestiti (1989: 174).

[10] "Topološka percepcija" u Borgesovu djelu zasnovana je na fikcionalnoj i esejističkoj elaboraciji ideje negiranja linearnog vremenskog tijeka, kojem se pretpostavljaju zamisli cikličkog ponavljanja ili grananja u bezbrojnim mogućnostima koje simultano postoje, čega

su biblioteka i labirint poznati simboli, koji figuriraju u pričama *Babilonska knjižnica* i *Vrt razgranatih staza* iz zbirke *Izmišljaji*. S idejom kružnog vremena usko je povezana i Dragojeviću bliska zamisao o ponavljanju životā; Borgesove esejističke hipoteze da "povijest svijeta jest povijest jednog jedinog čovjeka" ili da su "mnogobrojne pojedinačne sudbine analogne" ako već i nisu istovrsne (prema Marku Aureliju) (1985: 106) nalaze odjeka u mnogim njegovim pričama i umovanjima njihovih protagonista (primjerice u priči *Oblik mača* u *Izmišljajima*: "Ono što čini pojedinac isto je kao da to čine svi ljudi (…) Možda je Schopenhauer u pravu: ja sam ostali, bilo tko je svi ljudi, Shakespeare je na neki način bijedni John Vincent Moon", *ibid*.: 197).

[11] Pojmom antimodernizam Kravar označuje "skupinu protumodernističkih raspoloženja i ideja izraženih u književnosti, umjetnosti, filozofiji i ideologiji povijesnoga razdoblja koje (…) traje otprilike od druge trećine 19. st. do druge trećine 20. st." (2003a: 10). Riječ je o nazorima koji "modernu poistovjećuju s liberalno-kapitalističkom modernizacijom" (*ibid*.: 11), a koji joj pristupaju kritički, analizom negativnih aspekata modernoga stanja, i kontrafaktički, "pohvalom predmodernih ili transmodernih protusvjetova" (*ibid*.: 38). Prepoznatljiva je karakteristika antimodernističke dokse iracionalnost, koja se evidentira bilo kao simpatija za "povijesno etablirane iracionalizme" (*ibid*.: 17), bilo u polemici s "racionalizmom moderne i s njegovim doktrinarnim i institucionalnim utjelovljenjima: s prosvjetiteljskom filozofijom, s prirodnom znanošću, s proceduralnom racionalnošću ekonomske društvene sfere, s metodom legitimacije autoriteta u demokratski ustrojenim društvima" (*ibid*.: 23). Antimodernističke tendencije k tome su nužno reaktivne, one "pretpostavljaju modernu kao povijesno stanje i njezinu prepoznatljivost" (*ibid*.: 21), kreću se nužno unutar njezina obzora, zbog čega Kravar govori o modernitetu antimodernizma.

[12] Implicitna svjetonazorska antiteza prisutna je u pjesmi znakovitog naslova *Kada je zemlja bila mlada*, u kojoj se mladosti Zemlje, kada "sve je bilo dobro", suprotstavlja vrijeme "radoznalosti i velike želje" (1965: 14). Ta pjesma svojim naslovom podsjeća na naslov Kravarove studije o antimodernističkim elementima u visokoj fantastici, *Kad je svijet bio mlad*. Antimodernističke rezonance u toj pjesmi, ali i kasnijima koje na ovaj ili onaj način govore o mladosti planeta (*Kad je svijet imao deset godina* iz zbirke *Zvjezdarnica* ili *Vulkani* iz zbirke *Žamor*) nakon Kravarovih uvida neizbježno se nameću upućenom čitatelju.

[13] Primjerice u eseju *Tvrd san neoklasicizma* izražava se pristajanje uz "nemir" moderne umjetnosti.

[14] Esej "O drugoj nepismenosti i kucanju na nacrtana vrata (Danijel Dragojević: *Rasuti*

teret, Nolit, Beograd 1985)".

[15] Užarević poslije tu strukturu predočava i "opozicijskim parom *fizičko – metafizičko*", pri čemu primjećuje da "funkciju 'fizičkoga' u esejima redovito nose *naslovi*" (2002: 60), poput *Izložba gljiva*, *Jabuka*, *Šuma*, *Autobus*, *Dopisnica* itd.

[16] Kaže se da "ona nije svjetlost alkemičara i mistika, ali nije ni izvan njihove sanjarije" (1994a: 86). Na djelu je metonimija: "Sada je prozor, čitav prozor, uzeo ulogu svijeće" (*ibid*.).

[17] Pjesme ovoga ciklusa obilježene su oniričnom naracijom; naslov je znakovit jer asocira nadrealizam kao poetiku koja je na snu zasnivala svoju koncepciju čovjeka, ali i strukturu tekstova. "Poluspavač" također asocira i "spavača" iz ranije knjige *Spavač i svjetiljka*, kao i figuru spavača iz eseja *Heraklitov paradoks*. Spavanje je, čini se, prikladna metonimija poetskog diskursa i načina mišljenja, a činjenica da se u *Rasutom teretu* radi tek o "poluspavaču" može potaknuti neobvezatne meditacije tematske, ali i žanrovske naravi. U svakom slučaju, potencijale takvog tipa pjesničkog diskursa, naglašeno iščašenog i alogičnog, a ujedno narativnog, Dragojević u svojem kasnijem pisanju ne razvija.

[18] Na ove se riječi poslije dovezuju sentenciozne refleksije lirskoga subjekta koje se čitaju kao pohvala pripovijedanja: "Zašto ljudi pričaju priče? Pričaju ih zato jer znaju nemoć i slijepe ulice objašnjavanja i diskurzivnog govora. Kada se ispriča priča, ona je uvijek ono što smo htjeli kazati, ali i mnogo više od toga. Priča je događaj a ne jednoznačna misao. Ona može biti objašnjena onako i onako a najčešće svakako. Može se iz nje uzeti jedna misao ili naći čitav sustav" (1970: 78). Iako ističe spoznajnu vrijednost pripovijedanja nauštrb objašnjavanja, esejistički subjekt nužno pristaje na jednostranost vlastitog komentara priče koju navodi, jer jednostranost je posljedica pozicije iz koje se govori, a koja je u eseju, kako je pokazano, subjektivna i onda kada pretendira na opće.

[19] Pripovijedanje postaje temom u već spomenutom eseju *Fabulacija bolesti*, gdje se iznosi zamisao o "priči-lijeku" (1985: 64) koju esejistički subjekt povezuje s imaginacijom i muzikom. U knjizi *Cvjetni trg* priča je jedan od središnjih motiva knjige; u eseju *Topografski raspored* povezana je s gradskim prostorom, čija logika – katkad skladna, a katkad paradoksalna – "nikada ne bježi izvan sistema igre i priče" (1994a: 11).

[20] Praksa bilježenja prizvana je u eseju *Crkva Svetog Spasa* i sintagmom "unutrašnje knjigovodstvo", koja združuje faktografiju i imaginaciju (1985: 120).

[21] Riječ je o sintagmi iz pjesme u prozi *Okrajak proročanstva* iz zbirke *Četvrta životinja* (1972: 42).

[22] Motiv guštera i nadmoć koju on ostvaruje nad pridošlicama dobiva dodatnu značenjsku nijansu uzme li se u obzir etimologija njegova imena, naime činjenica da je talijanska opća imenica "lucumone", hrv. lukumon, kod Etruščana u arhajskome dobu označavala kralja, tj. vladare gradova (lat. lucumo), prema: Massimo Pallotino, *Etruščani – etruskologija*, Zagreb: Svitana, 2008, prev. M. Kovačić i T. Begović, str. 295.

[23] O simbolu u stilistici piše Krešimir Bagić, a njegove bi se riječi mogle primijeniti na razmatrani primjer: "Literarni su simboli autorske kreacije. Njihova značenja bitno ovise o kontekstu, poetičkim obilježjima teksta, autorskog rukopisa ili opusa te o odabranoj strategiji tumačenja" (2012: 286).

[24] *Zvjezdarnica* je tiskana početkom rujna, a *Cvjetni trg* početkom listopada 1994. godine (Bagić, 1995: 58).

[25] *Bajka o vratima*, ilustracije Boris Dogan, Zagreb: Naprijed, 1975.

[26] Zamisao o hodu kao formi ovjerava se usporedbom hoda i sna ("Uostalom, hodati i sanjati možda je isto", [1994a: 7]), prizivanjem nijemoga filma (u kojemu se vidi da korak "stoji na granici onoga što smo uobičajili nazivati unutra i vani" [*ibid*.]), teme Edipa (gdje se čovjek određuje "hodanjem, smješta u korak, a ne u mišljenje, san, smijeh i praksu ili nešto drugo…" [*ibid*.: 8]) te psihoanalize.

[27] Opisana kao "[o]psesivna ideja, opsjednutost ciljem, čak i besmislicom i pomanjkanjem cilja, u svakom slučaju fiks-ideja, pakao ili raj, nikako čistilište" (1994a: 109).

[28] Autor koji postaje utjelovljenje posvemašnje tolerancije, odnosno već spomenutog meteorološkog načina mišljenja, kod kojega je "sve moguće", jest Michel de Montaigne, premda uz referencu izostaju aluzije na obilježja žanra kojemu je Montaigne rodonačelnik (1994a: 110).

[29] Na takvu izmjenu perspektiva poneki iskazi tek aludiraju, premda vrlo slikovito i točno, primjerice u skupini tekstova pod naslovom *Ilustracije IV* nailazi se na kratku prozu koja završava rečenicom: "Sve ovo nije točno ako se zanemari suprotno, ako se zanemari različito sa suptilnostima i nijansama" (1976: 173), a u poetskom mikroeseju *Eto recimo* topografija Genove opisana je sličnim riječima: "Čemu smo se divili iz jedne, smijemo se iz druge točke"

(1985: 109).

[30] Slične je izmjene promatranja i vrednovanja iste pojave, pri čemu se ona jednom sagledava pozitivno a drugi put negativno, lako uočiti i u autorovoj esejistici: primjerice pojam mase u kiparstvu različito je vrednovan u esejima *Materija i tijelo* i *Pismo kiparu* (1970); motiv svjetlosti u esejima *Druga strana svjetlosti* i *Biće svjetlosti* (1976); motiv horizontale u tekstovima *U obranu puža* i *Ukinuta Kleistova vertikala* (1976); motiv sna u esejima *Šum* i *U tuđem snu* (1985) itd. Posebnost je knjige *Cvjetni trg* u tome što takvi kontrapunkti između tekstova izostaju, pa je paradoksalno da upravo ovdje nema te "prevrtljivosti" koju subjekt zagovara. Na nju se može, doduše, naići u dijakroniji, primjerice čitanjem motiva raja, ili u okvirima jednoga teksta, koji predlaže dva moguća viđenja jednoga fenomena, npr. u tekstovima *Siromah i bogataš*, *Uspinjača* ili *Stabla* (u potonjem se stabla razmatraju u dvostrukoj funkciji, estetskoj i upotrebnoj, pa esejistički subjekt kaže: "U različitim razdobljima, čak trenucima života činilo mi se važno čas jedno čas drugo; čas korisnost, čas veselje" [1994a: 43]).

3. TVARNA IMAGINACIJA: PERCEPCIJA I DISKURS

Dragojevićevu esejističku ideju materijalne uobrazilje ili tvarne imaginacije pokušat ću iščitati na pozadini dvaju teorijskih pristupa imaginaciji čiji su smjerovi provizorno naznačeni na kraju prethodnog odjeljka – jedan je semantički, a drugi diskurzivni. Prvi pristup osjetilnu sferu izravno povezuje sa simboličkom u širokom smislu (s mitovima, umjetnošću, filozofijom, kulturom), a drugi pristup antropološke pretpostavke stavlja u zagradu kako bi ispitao imaginaciju kao funkciju književnog diskursa. Djela Gastona Bachelarda o tvarnoj ili materijalnoj imaginaciji te o poetskoj sanjariji,[1] kao i studija *Antropološke strukture imaginarnog* Gilberta Duranda (koja se uvelike oslanja na Bachelardove uvide) primjer su prvoga pristupa. Iako prekoračuju okvire bavljenja književnim djelom kao relativno autonomnim diskursom s obzirom na psihološka uvjetovanja, strukturama simbola koje su u njima opisane pružaju dragocjen materijal za književnu analizu koja ne mora nužno slijediti njihovu metodologiju. Simboli imaginarnoga, kao i pojam imaginacije, u Dragojevićevu diskursu postaju književnim temama i motivima, odnosno dijelom autorova poetskog i esejističkog mišljenja, pa će im na toj razini interpretacija i pristupiti. Kako sam to činio i dosad, interpretaciju razine iskaza, na kojoj će simbolika imaginarnog i imaginacija biti nit vodilja, pratit će i analiza samog procesa iskazivanja – indikativno je što pojam imaginacije, prema uvidima Paula Ricoeura koji čine drugi gore spomenuti pristup tome fenomenu, postaje upotrebljiv i za opis ove razine. Kombinacijom tih dvaju pristupa otvorit ću put razmatranju diskurzivnih, a onda i žanrovskih postupaka u Dragojevićevim knjigama.

3.1. Sustavi imaginacije Gastona Bachelarda i Gilberta Duranda

Na samom početku valja napomenuti kako sve ovdje razmatrane teorije počivaju na ideji produktivne, a ne reproduktivne imaginacije – jer imaginaciju ne tumače kao reprodukciju osjeta, već je smatraju instancom koja strukturira percepciju te posreduje između osjetilne i pojmovne sfere.[2] Bachelardov pojam materijalne imaginacije svojim osnovnim značenjem upućuje na spregu psihe subjekta i materijalnog svijeta. Genitivna sintagma imaginacija materije, kojom se također prevodi francuski izvornik (*l'imagination matérielle*)[3] implicira značenjsku reverzibilnost kojom se materijalnost prepoznaje kao uvjet oblikovanja imaginacije, a imaginacija se predočava kao virtualni aspekt same tvari (rečeno

fenomenološki, imaginacija je konstituirana materijalno, dok istodobno konstituira materiju svojom aktivnošću). U temelju je Bachelardove filozofije imaginacije ta uzajamnost, koja je strukturirana osebujnom razradom doktrine o četirima elementima: vatri, vodi, zraku i zemlji, koji su tematska i problemska potka pet navedenih autorovih studija. Ideju o materijalnoj imaginaciji Bachelard je formulirao kao epistemolog (prirodnih) znanosti, koji upozorava na zablude u proučavanju materije za koje su "zaslužna" imaginarna tumačenja, odnosno metaforička predočavanja međudjelovanja tvari. I dok će kao epistemolog te imaginarne investicije proučavatelja materije nazvati "epistemološkim zaprekama" (2010: 73) koje je važno otkloniti na putu znanstvenoga progresa, kao filozof imaginacije prepoznat će ih kao jednu od temeljnih ljudskih vrijednosti (1966: 92).

Upravo doktrina o četirima elementima, kao najstarija teorija o strukturi materijalnog svijeta, jedna je od takvih "zabluda" ljudskoga duha koja – budući da je proizvod imaginacije, a ne racionalne misli – ima eksplanatornu, arhetipsku vrijednost kada je posrijedi strukturiranje simbolike imaginarnoga (*ibid*.). U kontekstu imaginacije, zablude stoga svjedoče o mehanizmu projekcije subjektivnih vrijednosti u objekt interesa ili pažnje, što Bachelard verificira Jungovim uvidom da istraživanje nekog nepoznatog objekta neodoljivo privlači nesvjesno istraživača i navodi ga da se projicira u ono što je u objektu nespoznatljivo (*ibid*.: 67). Bachelard u knjizi *Voda i snovi* tu projekciju imenuje "animizmom" materijalne imaginacije, jer ona "u neživom svetu pouzdano nalazi sve nijanse čulnog i voljom obilježenog sveta" i "čita prirodu kao da je živa ljudska fizionomija" (1998: 229). U studiji *Psihoanaliza vatre* tvrdi se da bi postupkom psihoanalize epistemološke metaforike trebalo doprijeti do toga prikrivenog temelja imaginarnih "upisivanja" (2010: 73, 74).

Važno je pritom razumjeti značenje pojma materije u tome kontekstu, a ono je najrazvidnije uzme li se u obzir Bachelardova opreka između formalne i materijalne imaginacije (1998: 5), koju je moguće svesti na opoziciju između vanjskog i unutrašnjeg, oblika i supstance, površine i dubine, oka i dodira te percepcije i imaginacije. Materijalna imaginacija označena je tako imaginarnim sudjelovanjem subjekta u unutrašnjosti tvari, odnosno zamišljena unutrašnjost materijalne supstance opisana je atributima koji za model uzimaju čovjekovo tijelo i osjećaje. Zato Bachelard metaforično kaže da prve materijalne slike nastaju u tjelesnom, u organima (*ibid*.: 16), te da je riječ o urođenom materijalizmu, zasnovanom na "neposrednim kinestetičkim iskustvima": "Tu mi ostajemo u domenu rođenog mesa, unutarnje toplote, istina krvi" (1966: 63). Valja pritom istaknuti da je vitalizirana materija obilježena ambivalentnim afektivnim sudioništvom subjekta – imaginacija uvijek dvojako oživljuje materiju, ona je nužno pozitivno ili negativno vrednuje, hvali je i kudi; materija tako

postaje poprištem niza suprotstavljenih dinamika koje uvijek nastupaju zajedno (Bachelard će stoga govoriti o “maniheizmu materije” te o manihejskim svojstvima sanjarenja [1998: 20]). Prvotno vrednovanje uvijek je obilježeno proturječjima.

U Bachelardovim knjigama o elementima moguće je prepoznati dva aspekta imaginacije – jedan je materijalan u užem smislu – može se nazvati i intimnim, a drugi je dinamički; u temelju je obaju prostor kao ključna kategorija Bachelardove, kao i Durandove teorije imaginacije. Studije *Psihoanaliza vatre*, *Voda i snovi* te *Zemlja i sanjarije o počinku*, kao i kasnija *Poetika prostora*, obilježene su interpretacijom “slika intimnosti”, odnosno slika dubine i nutrine. Isprva je riječ o slikama koje Bachelard preuzima iz mitologije i književnosti, ali i iz povijesti znanosti, no već od studije *Voda i snovi* njegovo se istraživanje pretvara u proučavanje primarno književnih slika te književnost postaje paradigmom aktivnosti imaginacije.[4]

U *Psihoanalizi vatre* Bachelard vitalističku vrijednost toga elementa objašnjava prizivanjem seksualnih i probavnih metafora za kojima se u alkemijskoj literaturi i književnosti posezalo kako bi se objasnili učinci i svojstva vatre. Analogija između iskre i klice kao sjemena vatre tako primjerice otvara prostor slici vatre skrivene u središtu materije, koja ima stvaralačku moć (2010: 92). Ideja unutrašnje vatre priziva i metafore probave kao unutrašnjeg prostora u kojem je toplina očuvana, a Bachelard taj paralelizam sažima tvrdnjom: “Kazati da materija ima nutrinu, središte, metaforički je u osnovi isto kao reći da ima trbuh” (*ibid*.: 94, 95). Davanje prednosti intimnoj toplini materije u slučaju vatre znači i favoriziranje dodira spram vida – toplina, naime, prodire ispod površine, na kojoj se pogled zaustavlja, a identifikacija s prostorom nutrine za Bachelarda se ostvaruje upravo imaginacijom dodira.

I u knjizi *Voda i snovi* materija se vrednuje u tjelesnim terminima. U toj, kao i u prethodnoj studiji, učinci površine koji pripadaju sferi vida na rubu su interpretativnog interesa; materijalna imaginacija vrednuje vodu prvenstveno kao masu, zapreminu (govori se, s referencom na E. A. Poea, o “teškoj vodi” [1998: 79]). Samo dubina materije prema autoru može primiti “teret mnoštva utisaka i osećanja” (*ibid*.: 70), odnosno imaginarna vrednovanja koja u element projiciraju temeljna stanja organizma. Voda je pritom dvostruko valorizirana: ona je element koji razvezuje i rastvara čvrstu materiju, i u tom je smislu “poziv na umiranje” ili “materijalni oslonac smrti” (*ibid*.: 77, 88), no istovremeno povezuje, udružena s vatrom (“topla vlaga” [*ibid*.: 131]) životno je načelo. U toj perspektivi dubina je pojmljena kao elementarno materijalno utočište (*ibid*.: 76), topla intima koja obavija sanjara, postajući mjesto projekcije ugodnih slika (Bachelard priziva metaforu majčinstva, kao i onu sna, tj.

spavanja kao pozitivne valorizacije smrti, pri čemu voda poprima vrijednost tjelesnih supstanci – mlijeka i krvi). U studiji *Zemlja i sanjarije o počinku* počinak u sigurnosti materijalnih utočišta također je ambivalentno vrednovan: kao involucija, vraćanje na početak (otud metafore kolijevke i majčina trbuha) i kao smrt (trbuh je ujedno i sarkofag) (2006: 121, 122). U legendi o Joni autor iščitava psihologiju okupljenu oko refleksa gutanja, koji postaje metafora imaginarne asimilacije, tj. očuvanja bića u šupljini utrobe, odnosno trbuha kao tjelesnog arhetipa nastambe; taj se metaforički niz nastavlja smjenom izomorfa, poput pećine, podruma, leptirove čahure ili noći, uz koju se veže počinak u intimi počivališta, koje može biti kuća ili utroba (*ibid*.: 91-124).

U studijama *Zrak i snovi* te *Zemlja i sanjarije volje* dominantan je dinamički aspekt imaginacije. U prvoj studiji Bachelard ustvrđuje da slike zraka odgovaraju težnji imaginacije za transcendencijom, za beskrajnim širenjem prostora. Zrak je, za razliku od ostalih elemenata, najsiromašnija supstanca, i zato u slikama koje pripadaju konstelacijama koje Bachelard razvija u toj knjizi kretanje dobiva primat pred materijom te supstanca ovisi o njegovoj brzini i smjeru: "Usporavanjem zamišljeno kretanje stvara zemaljsko, a ubrzavanjem vazdušno biće" (2001: 129), a "ponor je izveden iz pada" (*ibid*.: 114). Zrak je stoga naročito dijalektiziran element – imaginarni uspon i osjećaj lakoće imaju protutežu u prijetnji pada i težini. Na vertikalnoj se osi konstituiraju i moralne vrijednosti, oko nje se okupljaju "aksiomatske metafore" (*ibid*.: 18). Kao što se iz kretanja izvode materija i prostor, Bachelard tvrdi da je i "svako vrednovanje vertikalizacija", odnosno posezanje za slikama uspona i pada (*ibid*.). Različita vrednovanja prostora visine autor će potražiti u motivima iz Shelleyjeve, Hölderlinove, Blakeove i Novalisove poezije. Naročito je važan Novalis, na čijem primjeru Bachelard ističe potpunu uzajamnost suprotnih dinamika – (zračno) rasplinuće i (zemaljsko) zgušnjavanje, sublimacija i kristalizacija, nastaju jednim činom, jedno je uvjet drugoga (autor citira i Baudelairea: "Isparavanje i zgušnjavanje Ja. Sve je u tome" [*ibid*.: 332]). Bachelard tu radikalnu ambivalenciju kretanja prepoznaje i u spisima alkemičara – materiji koju treba pročistiti alkemičar dodaje prljavštinu koja će već prisutnu nečistoću povući nadolje kako bi se potaknuo proces oslobađanja čiste supstance privučene čistoćom zraka; u tome procesu Bachelard prepoznaje manihejstvo imaginacije kretanja, jer se zahtijeva simultanost suprotnih smjerova, odnosno "dvostruko učešće" sanjarskog bića (*ibid*.: 327-334). Ta se uzajamnost suprotnosti može opisati i Dragojevićevom poetskom parafrazom Heraklita kojom se potvrđuje reverzibilnost kozmičkih procesa: "pad, obrnuti rast", a prostor obilježen takvim kretanjem nije drugo do fenomenološki prostor kodiran simbolima i arhetipskim slikama čija je osnovna shema ljudsko tijelo.

Ako je zrak najsiromašnija, zemlja je najbogatija ili "najpozitivnija" supstanca, koja u prvi plan postavlja čvrste oblike. U *Zemlji i sanjarijama volje* osvijetljen je važan aspekt materije, a to je njezina rezistencija (2004: 11; 1966; 54), koja dinamizira subjekt koji mora uložiti napor kako bi "slomio" otpor oblika i dopro do intimne materijalnosti. Bachelard takvu strukturu pronalazi ponajprije u slikama rada, koji ima funkciju asimilacije tvari u prostor subjektiviteta, čime se uspostavlja korespondencija dviju unutrašnjosti. Materija tako postaje "energetsko ogledalo" (2004: 21) težnji subjekta, mjesto animiranja, štoviše, humanizacije neživoga: "Opirući svet nema odmah pravo na ličnost; da bi izašao iz bezimene otežalosti, potrebno je da ga bogovi rada izazovu" (*ibid*.: 24). Dok percepcija pristaje na nepomičnost oblika i na težinu materije koja odbija sudjelovanje, imaginacija budi "teške mase" i transcendira postojeće; pesimizam je za Bachelarda zasnovan na "tupoj volji materije", on supstancijalizira prve radne neuspjehe (*ibid*.: 44). Dijalektika težine i lakoće stoga obilježava i tu knjigu, a Bachelard je sada naziva ritmoanalizom, koja se razumijeva kao sukcesivna interakcija suprotnih kretanja (odnosno slika pritisnutosti i uspravljanja [*ibid*.: 232]). Prema autoru čovjeka obilježava volja za uspravljanjem, no ona se razvija tek iz osjećaja težine. Planina i brdo simboli su koji predočuju dvostruku dinamizaciju subjekta; planina implicira visinu, ona je poziv na uspinjanje, ali svojom masom i težinom predstavlja i "Kosmos pritisnutosti", što imaginaciju potiče na borbu protiv podčinjavajućih sila (kičma je za Bachelarda aktivni vodič koji nas uči da intimno svladamo težinu) (*ibid*.: 233-235). Kristal je pak simbol djelovanja same imaginacije: njime se povezuju udaljenosti, on daje slike duboke zemlje i zvjezdanog neba te omogućuje imaginaciji premošćivanje ogromnih razlika, vezu između onoga što se dodiruje i onoga što se vidi (*ibid*.: 191).

Kratak pregled Bachelardovih studija završit ću prizivanjem simbola kojem je dodijeljeno važno mjesto u *Poetici prostora*, a koji utjelovljuje dva prethodno razmatrana aspekta materijalne imaginacije. Riječ je o simbolu kuće, koja funkcionira kao sustav slika koje predočuju stabilnost i prizivaju tjelesne identifikacije, pa autor konstatira kako je kuća "skupina organskih navika" (2000: 37, 39). Kuća je istodobno "vertikalno biće", ona poziva na svijest o vertikalnosti (odnosom podruma i tavana), i "koncentrirano biće", poziv na usredištenje, čija je snaga proporcionalna onoj ekspanzije (stoga je oniričkа kuća uvijek i kozmička, kuća-svemir) (*ibid*.: 39, 40). Uz ponešto apstrahiranja moglo bi se ustvrditi da su uspinjanje i padanje te ekspanzija i sabiranje (kojima odgovaraju lakoća i težina) dvije dinamike oko kojih je u Bachelarda strukturiran ujedno asimilacijski i projekcijski rad imaginacije.

Odabir doktrine o četirima elementima kao temeljne osi strukturiranja knjiga o materijalnoj

imaginaciji uvjetovao je i karakter Bachelardova diskursa – ako je sama doktrina proizvod imaginacije, kako autor tvrdi, tada se i sam njegov diskurs koji je usvaja kao interpretativni model oblika imaginacije može prepoznati kao metaforičan. Takvo samozrcaljenje diskursa u vlastitom predmetu zagovarao je i sam Bachelard tezom da slikama treba pristupati pomoću slika (1982: 79), a ne konceptima, čemu se pridružuju i odlomci u kojima favorizira antimetodičan pristup. Kritika se na tom tragu nerijetko pitala o sustavnosti njegove misli, za koju je Margaret R. Higonnet ustvrdila da je nesustavna, ali koherentna (1981: 21), dok će Edward W. Kaplan u podlozi Bachelardova djela prepoznati "cjelovit konceptualni okvir, filozofiju imaginacije" (1972: 2)[5]. Svojim uvidima Bachelard baštini slobodno interpretirane ideje psihoanalize i fenomenologije, kao i nasljeđe književnosti romantizma i nadrealizma, poetika koje imaginaciju smatraju vrhunskom djelatnošću čovjekova duha (na vezu s romantizmom upozorava Higonnet)[6]. Nije slučajno što on vlastite studije o imaginaciji naziva esejima, s obzirom na to da pjesničkim metaforama vrlo često pristupa figurativnim govorom, koji uključuje metafore, aforističke iskaze i ulomke autobiografskih pripovijesti.

S Bachelardovim uvidima o materijalnoj imaginaciji u velikoj mjeri korespondira studija Gilberta Duranda *Antropološke strukture imaginarnog*, koja je metodološki strože ustanovila Bachelardove poticaje. Recipročan odnos subjekta i materijalnog svijeta, vertikalna i centrirajuća dinamika imaginacije, kao i njezina dijalektičnost te prostorna dispozicija čine temelje i Durandove teorije, ali su ti elementi uključeni u drugačiji sustav imaginarnog. Durand će imaginarne predodžbe, odnosno slike i simbole iz različitih simboličkih sfera (književnosti, mitologije, folklora, rituala, psihopatologije, slikarstva itd.) razvrstati unutar dvaju sustava koje metaforički imenuje dnevnim i noćnim sustavom slike (1991: 50). Svaki je sustav pritom određen nizom korespondencija – koje uvijek polaze od osnovnih tjelesnih gesti, kao temelja objašnjavanja arhetipova, simbola i slika,[7] a završavaju na razini diskursa, u filozofiji ili retorici, pa svakome sustavu Durand pridružuje određene stilske figure, što je za književnu analizu od osobitog značenja.

Oba su sustava zasnovana na odnosu imaginacije spram stranog joj elementa – dok je u Bachelardovim studijama taj element bio rezistencija, težina i krutost zemaljske materije koju je dinamikom rada valjalo savladati i asimilirati, u Durandovu sustavu nositelj principa negacije jest vrijeme (reći će: "temporalnost je ništavilo" [*ibid*.: 361]). Sustave i strukture imaginarnog teoretičar razvrstava s obzirom na način na koji se imaginacija "razračunava" s vremenskim tijekom, odnosno s činjenicom nestajanja i smrti. Upravo ta snažna polarizacija između imaginacije (koju povezuje s kategorijom prostora) i vremena učinit će specifičnom

Durandovu misao – negativan element u njegovoj studiji ima znatno važniju funkciju nego u Bachelarda.

Borba protiv vremena u dnevnom je sustavu predočena figurama hiperbole i antiteze. Vremenski je tijek utjelovljen u trima vrstama simbola utemeljenima na hiperboli, kojom se uvećava negativni aspekt slike – to su teriomorfni, niktomorfni i katamorfni simboli kojima imaginacija predočava različite aspekte tjeskobe pred vremenom (u prvom slučaju to su izomorfi kaotičnog gibanja i prijeteće animalnosti; u drugom simboli mraka, noći, sljepila, vode; u trećem simboli pada, težine, grijeha) (*ibid*.: 65-102). "Pobjeda" nad tako simboliziranim vremenom prema Durandu ostvaruje se simbolikom vertikalnosti – kojoj su pripadni gesta uzdizanja, svijetle tvari te tehnike razdvajanja i pročišćenja (potonje autor predočava simbolima moći – žezlom i mačem). U antitezi spram "mračnih" simbola vremena tako stoji simbolika koja u odnos analogije dovodi spektakularne simbole svjetlosti, krila i leta, glave, nebeske sfere, riječi i moralnih vrijednosti, odnosno dijeretičke simbole (simbole razdvajanja) koji uključuju borbu i oružje (npr. strijela, bedem, tvrđava) (*ibid*.: 121-146). Hiperbola i antiteza pritom međusobno korespondiraju – što je veća tjeskoba pred negativnim elementom, to je snažniji poriv za njegovim svladavanjem i odvajanjem od prijeteće materijalnosti. Te slike stvaraju predodžbu subjekta koji se razvrgavanjem negativno predočenih egzistencijalnih spona želi vinuti u prostor transcendencije, metafizički prostor posvemašnje pobjede nad vremenom (*ibid*.: 131). Ključna razlika spram Bachelardove simbolike vertikalnog uspona koja je u osnovi knjige *Zrak i snovi* jest polemički naboj simbola unutar dnevnog sustava slike – antiteza tu odmjenjuje dijalektičku sintezu koju nudi Bachelard.

Bachelardovoj ideji materijalne imaginacije, koja afirmira slike intimnog počinka, srodni su simboli, vrijednosti i strukture koje Durand okuplja u noćnom sustavu slike. Dvije su temeljne konstelacije, odnosno strukture arhetipova i simbola, koje u tom sustavu nude drugačiji način da se odagna prijeteće lice vremena. Negacija se tu ne vrši slikama borbenog spektakla i transcendirajuće, svjetlosne vertikale, već pokušajem pripitomljivanja vremena, i to na dva načina – bilo traženjem postojanog činitelja ili utočišta usred vremenske nestalnosti, bilo uključivanjem negativnog aspekta u ritmičku dinamiku koja ga postavlja u odnos s njegovom suprotnošću (*ibid*.: 177). U prvom slučaju na djelu je figura eufemizma – "pripitomljivanje" negativnog elementa izvodi se slikama i simbolima koji ublažavaju ili umanjuju prijeteće aspekte vremena pozitivnom valorizacijom. Ponor se tako eufemizacijom pretvara u čašu, a pad u spor silazak u toplinu i intimu materijalnog utočišta predočenog slikama spilje, kuće, vrta, jajeta, šume i sl., koje prizivaju tjelesnu metaforiku,

odnosno simbolizam digestivne utrobe – što je Bachelard prispodobio prizivanjem legende o Joni. Silazi se, prema Durandu, da se vrati vrijeme i doživi "prenatalni mir" (*ibid*.: 184); moglo bi se reći da ti simboli razvijaju sanjariju o iskonu, o rajskome centru (*ibid*.: 216), koji je redovito sferičnog ili okruglog oblika.

U drugom slučaju, vremenskom se prijetnjom ovladava simbolima što posreduju ritmičku viziju svijeta, koja je ostvarena izmjenom suprotnosti, odnosno antitetičkih modaliteta (život i smrt, oblik i prikrivenost, biće i ne-biće, rana i utjeha [*ibid*.: 255]) te stoga ima dijalektičku vrijednost. Na djelu su kružni simboli, poput novčića, kotača i sl., kao i linearni, poput štapa ili stabla – na prvima se zasniva kružno vrijeme, mit o povratku, a na drugima se temelje utopijske projekcije, vjera u napredak i ispunjenje vremena kao opreka bespovratnom prolaženju. Integracijom i rehabilitacijom negativnoga elementa ta simbolika harmonizira imaginaciju, naglašavajući njezin dramatski i ritmički karakter – težnju sintezi i obrani suprotnosti, što je blisko Bachelardovu pojmu ritmoanalize. U temelju je tih predodžaba figura hipotipoze, u kojoj Durand prepoznaje "ponavljanje slika, a samim tim i povratnost vremena", što "poništava sam pojam vremena" (*ibid*.: 377).

Durandova studija završava apologijom imaginacije, koju nalazi u temelju svih simboličkih sustava – od mitologije do filozofije i znanosti. Dok Bachelard smatra da između procedura znanstvene misli i imaginacije postoji apsolutan jaz, Durand inzistira na njihovoj povezanosti, a njegove teze zvuče odviše pojednostavljeno kada se imaginarne strukture pokuša nametnuti baš svim sferama mišljenja (npr. povijesti ili povijesti književnosti, koju promišlja tipološki, kao smjenu klasične i romantičke faze [*ibid*.: 346]). Borba između imaginacije i vremena završava pak u terminima borbe između vremena i prostora. Ovladavanje vremenom pretpostavlja ponavljanje, udvajanje ili polemičku distancu – dakle predočeno je kategorijama koje i same uključuju prostornost. Durand prostor imaginacije opisuje Novalisovim pojmom "transcendentalna fantastika" – on ga uspoređuje s euklidskim prostorom iz kojega je isključen svaki vremenski interval, pa je pomicanje predmeta moguće bez promjene, odnosno njegov je identitet u cijelosti očuvan (*ibid*.: 366, 367). Pritom nije riječ o identitetu koji bi počivao na isključenju proturječja, već o identitetu koji podrazumijeva ambivalentnost imaginarnih predodžaba: "Za vanvremensko mišljenje, sve je uvijek mišljeno u sklopu simultanosti i antagonizma…" (*ibid*.: 370). Imaginacija je prostorna utoliko što njezine predodžbe impliciraju istodobno, simultano sudjelovanje suprotnih vrijednosti u jednoj slici (na čemu se temelji ambivalentnost simbola), na što je upozoravao i Bachelard svojim prizivanjem alkemije.

Može se reći da Durandova pohvala imaginacije i prostora na kraju uključuje svojevrsnu hiperbolu vremena – predočeno kao nezaustavljivo protjecanje i raspadanje, ono je pretvoreno u apstrakciju, čija je vrijednost strukturna: da posluži kao negativna referenca pozitivnim procesima imaginacije koji će je potpuno asimilirati i poništiti. Sama predodžba vremena već implicira poništenje njegove destruktivne moći (*ibid*.: 365). Time kao da je transcendentalni prostor imaginacije opisan iz perspektive dnevnog sustava slike, koji sâm Durand zbog njegove isključivosti spram materijalnog aspekta egzistencije kritizira kao racionalistički i idealistički. Za daljnju analizu treba zapamtiti djelotvornost negativnog elementa – koji imaginacija, unatoč svim pobjedama u simboličkom sustavu, nikada do kraja ne uspijeva asimilirati i izmaknuti mu u prostor oslobođen promjene i težine.

*

Na podlozi Bachelardovih i Durandovih uvida o imaginaciji pokušat ću dominantne motive dosadašnjih interpretacija sagledati unutar novog okvira. Osnovna točka usporedbe Dragojevićevih esejističkih promišljanja o imaginaciji i strukture njegova lirskog svijeta te Bachelardovih i Durandovih koncepcija imaginacije jest prostorna simbolika. Dvije velike skupine motiva rane Dragojevićeve lirike koje se strukturiraju oko kozmičke vertikale i središnjosti prostora uvelike korespondiraju s vertikalnom simbolikom imaginarnog te slikama intimnosti i utočišta kod Bachelarda i Duranda. Motivi "ozračenja" i "bijele pokrajine" odgovaraju semantici slika zraka i dinamici uspona kod Bachelarda (lakoća, pokretljivost, zvučnost), dok niz motiva poput kornjačina oklopa, tijela, gnijezda, sjemena, matičnih luka, "ishodišnog" ili "središnjeg" ploda itd. odgovaraju simbolici materijalnog utočišta te imaginarnim predodžbama središta u kojem je očuvana supstanca bića. Regresivna aktivnost središnje vode u tom okviru može se opisati figurom eufemizma kako predlaže Durand. Negativna je aktivnost vode prevrednovana pozitivnim terminima – smrt postaje tek dubok san, gdje je život na morskome dnu doveden u stanje latencije iz kojega će se u jednom trenutku vratiti u ciklički optjecaj. Pad je time valoriziran pozitivno, kao "obrnuti rast", a voda stječe ambivalentan status – razlaže forme, ali ih i čuva.

Predsokratovski motivi u semantici sustava imaginarnog također dobivaju primjeren okvir. Kako je Bachelard pokazao, teorija četiriju elemenata, važna za rane grčke kozmologije, može se povezati s imaginacijom upravo preko opisivanja nežive materije atributima iz organskog svijeta. Autor zato antičke filozofe opisuje kao sanjare materije (Bachelard, 1982: 203), pronalazeći u njihovu promišljanju materijalnog svijeta udio imaginarnih pripisivanja.

Kako je sugerirala netom prizvana Dragojevićeva parafraza Heraklitove izreke o putu gore i putu dolje, kao i semantika koja se oslanja na Heraklitovu ideju o skladu suprotnosti te o cikličnim preobrazbama kozmosa, te se motive može čitati u kontekstu dijalektičkih struktura imaginarnog. U sustavima imaginarnih vrednovanja i Parmenidov motiv sfere, kojim su se kod Dragojevića tumačili motivi koji pripadaju simbolizmu "intimnog utočišta", dobiva potencijalno novu vrijednost. Bachelard Parmenidovu sferu vrednuje s aspekta imaginarnog: ona za njega "nema racionalnu ljepotu geometrijske zapremine, ali nudi veliku bezbednost trbuha" (2006: 104). No takva je analogija moguća tek uz pristajanje na redukciju idealističkih konotacija Parmenidova filozofiranja, odnosno oslanjanja na figurativni aspekt njegova diskursa, za čim su se poveli hrvatski interpretatori Dragojevića.[8]

Na kozmičke metafore koje su u prvim autorovim knjigama raspoređene duž prostorne vertikale, u tekstovima s kršćanskom simbolikom dovezuju se aksiomatske metafore. U skladu s Bachelardom Dragojević svojim "aksiomatskim" tekstovima svjedoči kako je svako vrednovanje vertikalizacija. Taj prostorni aspekt moralne metaforike naziva "čovjekova uspravnost" (1970: 14), "vertikalan uspon" (*ibid*.: 52), "uzgajanje vertikale" i "vertikalno vrijeme" (1985: 130), a prispodobljuje ga slikama nadzemaljske svjetlosti i simbolici Uskrsnuća. Dragojevićeve aksiomatske metafore pritom imaju svoje antitetičko ili polemičko, ali i eufemističko i dijalektičko lice. Polemički stil rasprave u esejima i pjesmama s početka i sredinom 70-ih tako se oslanja na hiperbolu, u čemu se može prepoznati logika koju Durand opisuje unutar dnevnog sustava slike: aspekti moderniteta koje lirski ili esejistički subjekt smatra negativnima često su hiperbolično prikazani, primjerice sintagmama "kraljevstvo Belzebuba" za moderan svijet u cjelini, "svijet klanja" za apstraktnu umjetnost, ili načinom opisa određenih figura ili sklonosti, npr. turista ili fenomena hedonizma. Intenzivnost hiperbole i hiperboličnih prikaza pritom je proporcionalna žestini osude kojom se osuđenome nadređuju suprotne vrijednosti.

Od strategije antiteze različita je ona eufemističkih ili dijalektičnih iskaza, koje se može predočiti prizivanjem figura Krista i đavla kao važnih mjesta Dragojevićeve retorike. Temeljna je vrijednost Kristova lika u tome što vezuje i sabire te je Uskrsnuću nužno pridružena i muka, odnosno simbolika zemaljske agonije. U tekstu *Veronikin rubac* za Krista se tako kaže da je njegova misija "da veže nebo i zemlju tim križem na kojem će biti raspet", a za njegov portret da je nastao "u središtu ljubavi i muke" (1970: 8, 9). U eseju *Ispražnjena slika* perspektiva u slikarstvu povezana je s osjećanjem središta i sabranosti, ona je "znak stanovitog morala i intelektualne sređenosti" (*ibid*.: 37), i to zahvaljujući Kristu kao

simboličkoj figuri na kojoj prizvani red u svijetu i na slici počiva. Red u tako zamišljenom univerzumu podrazumijeva i prisutnost negativnog načela, lik đavla ili Belzebuba, koji donosi dijalektički element – samo predočavanje đavla, sposobnost njegova simboličkog utjelovljenja (personifikacije), na koje se u eseju *Drugi posjet* poziva, može se razumjeti kao čin integracije koji "pacificira" negativnu silu te je dovodi u ravnotežu s njezinom suprotnošću. U takvom je poretku đavao eufemiziran – on je prisan čovjekov sugovornik, naziva ga se i pobratimom, prispodobljuje ga se metaforama mraka, zemaljske dubine (govori se o "materijalnosti noći", 1976: 34) i paklene vatre koje imaju svoju vrijednost u vertikalnom poretku. Svoje opasno, hiperboličko lice, dobiva kada izmakne dijalektičkoj ravnoteži i ustaljenim predodžbama. Slike prijetećeg pakla i njegova gospodara tada mijenjaju materijalnu vrijednost – obilježene su hladnoćom i vlagom; indikativna je pjesma *Dlake i led* iz *Prirodopisa*, gdje se đavao slikovito opisuje kao "ledeni Princ svijeta" (1974: 25), a to je, dakako, svijet sadašnjosti i budućnosti (hladnoća je jedna od zabrana imaginacije, ustvrdio je Bachelard [2006: 167]; te se riječi odnose i na Dragojevićev pjesnički svijet jer hladno i vlažno je ono što subjekt ne može asimilirati i što mu ostaje strano). Stoga, kada Dragojevićev subjekt tvrdi da je čovjek "izgubio pakao", odnosno da je "mašta izbacila tu sliku" (1976: 51), misli se, naravno, na eufemizirani pakao srednjega vijeka kao razdoblja u kojemu vlada dijalektička ravnoteža suprotnih polova.[9]

Da bi se predočila dijalektična struktura Dragojevićeve tvarne imaginacije, treba navesti i eseje *Kip i biljka* te *Materija i tijelo* iz *Veronike* u kojima su u kontekstu govora o kiparstvu zadržane prethodno uspostavljene kršćanske i kozmičke vrijednosti. Kako naslov *Kip i biljka* sugerira, u eseju je kiparstvo opisano i vrednovano terminima biljnoga rasta. Stablo tu funkcionira kao dijalektičan simbol, čije su suprotne strane najprije opisane pojmovima geotropizma i fototropizma, što se zatim proširuje očekivanim nizom motiva – mrak korijena i svjetlost krošnje, težina i uzlet, dan i noć, san i budnost; geotropizam je "mračna sila podzemlja, a fototropizam su nebeske i zračne sile" (1970: 120). Točka sinteze, ili sklada i primirja, tih sila tajna je biljnoga svijeta, no prema Dragojeviću kipar u svojem radu upravo za njom traga: "Kipu jest jedina briga da uzleti, ali ne na tako ohol način da zaboravi tvar od koje je sačinjen, grešne osobine onoga koji ga je napravio i onoga koji će ga gledati. Uz želju za suncem treba da misli i na svoju noć, svoj pad i živu usidrenost" (*ibid*.: 122).[10]

S druge strane, puko prepuštanje težini mnogo je kobnije, kako sugerira Dragojevićev subjekt, ne samo za kipara već i za čovjekovu egzistenciju. Zato je kiparov zadatak obračunati se s težinom – kipar, naime, "osjeća da njega, da svakog čovjeka, kao i tu materiju što je on drži na oku i rukama, ova gravitacija želi dovesti do anonimnosti, želi

smiriti (a čak i poniziti) do potpune horizontale. Iz toga napora da se horizontala svlada, koja nekako označava našu sudbinu, nastaje i kip" (*ibid*.: 100). Nasuprot horizontali, Dragojevićev subjekt upozorava kako je "'vertikala figura našeg personalnog bivanja' i da se sve ljudsko oko nje kreće i utemeljuje" te da kip "mora nanovo dokazivati postojanje vertikale" (*ibid*.: 100, 101). Bachelard slično ustvrđuje kako kretanje uvis zamišljamo, a padanje znamo (2001: 110), i upravo je taj *realizam* pada, odnosno težine ("sudbina" horizontale, kako formulira Dragojević) element koji dinamizira imaginaciju i s kojim se ona mora obračunati. Idealan cilj takve "drame" i tu je oslovljen kao točka zamišljene sinteze oko koje se sve "skuplja" – to je točka "potrebne konzistencije", "središte mase", koja je "obrana od kaosa i anonimnosti" (Dragojević, 1970: 102). Sintagma "središte-obrana" pritom ima ambivalentno značenje – istodobno nosi polemički (obrana od negativnosti) i eufemistički naglasak (sigurnost utočišta) te se time dovezuje na neizbježnu semantiku kornjačina oklopa.

Eseji o kiparstvu sažimaju Dragojevićevu ideju tvarne imaginacije – pri čemu se pojam tvari ili materije odnosi na zemaljsku tvar (a ne na sve elemente, kao kod Bachelarda), na težinu, gravitaciju i tijelo; u tekstu *Materija i tijelo* esejistički će subjekt znakovito uputiti na to da vid nije glavni organ kojim se osjeća skulptura, već je to kretanje ("osjećaj mogućnosti ili nemogućnosti kretanja … i neprestani osjećaj pada" [*ibid*.: 102]). Kiparstvo i skulpturu stoga bi se moglo proglasiti paradigmom tvarne imaginacije kod Dragojevića, s obzirom na to da razumijevanje kiparstva nalaže tjelesno sudjelovanje promatrača. Takav zaključak nadomak je eseju *Da li je Wittgenstein umro u Omišu?* u kojem se materijalna uobrazilja određuje time što "svuda podmeće tijelo" (1976: 64). Esej je važan i zato što uvide o tjelesnosti i prostornosti imaginacije prenosi u područje riječi i jezika, kao i već spomenuti esej *Fabulacija bolesti*, gdje se govori o sudjelovanju "u bolesti pomoću imaginacije" (1985: 67), odnosno pripovijedanja. Tvarna imaginacija kod Dragojevića, ukratko, označava sponu između materijalne i jezične (ili u širem smislu simboličke) sfere, između kojih vlada odnos analogije, pa se sintagme poput "ekspanzija značenja" odnose i na percipirane pojave i na književni diskurs kada postane temom. Stoga će u nizovima izomorfnih motiva uz motive iz materijalne, prostorne i tjelesne sfere redovito stajati i oni iz jezične – pa će primjerice prevlast težine biti u znaku anonimnosti, mraka i sljepila, dok će uzdizanje biti praćeno jezičnom aktivnošću, pogledom i uvećanjem prostora[11] (što i fenomenološke motive smješta na "gornjoj" točki imaginarne vertikale).

Naznačena se motivska i vrijednosna konstelacija pojavljuje redovito i u kasnijim Dragojevićevim knjigama, no ako bi se htjela utvrditi razlika kasnijih knjiga, poput

Cvjetnoga trga, *Zvjezdarnice*, *Hodanja uz prugu* i drugih spram ranijih, moglo bi se tek reći da polemički naglasci bivaju nešto rječima, a dijalektički i eufemistički dobivaju na važnosti. Primjerice knjige *Cvjetni trg* i *Hodanje uz prugu* dominantno obilježava afirmativno vrednovanje horizontale te prostora i tijela, pa su vrijednosti vertikale prikazane u donekle drugačijem "ključu". Dinamika između tvari, koja potencijalno pruža otpor, i subjekta koji otpor nastoji integrirati ili asimilirati, na različite načine opstaje ipak u svim knjigama, dok se akteri i motivi mijenjaju. Na tom tragu cijeli bi se Dragojevićev opus moglo sagledati kao izmjena perspektiva i načina iskazivanja jedne temeljne semantičke konstelacije koja njegovo djelo čini prepoznatljivim. Dok sam u ovom odjeljku nastojao ukazati na tu motivsku i problemsku konstantu, ostaje mi opisati i analizirati načine na koji se Dragojevićev pjesnički diskurs granao u različitim smjerovima. Na tom će putu od pomoći biti i kratko razmatranje drugoga pristupa problemu imaginacije – onoga koji polazi od diskursa, a temelji se na specifičnom promišljanju pojma metafore.

3.2. "Vidjeti kao": imaginacija u diskursu

Za razliku od Bachelarda i Duranda, koji zaključke o imaginaciji, književnim slikama i metaforama izvode polazeći od ukorijenjenosti simboličkog registra u tijelo i materijalni svijet, Paul Ricoeur obrće perspektivu – slike su prema njegovu mišljenju "izgovorene prije nego su viđene" (2004: 121). Stavljanjem pitanja percepcije u zagrade omogućuje se pristup problemu imaginacije i književne slike isključivo u okviru razmatranja mehanizama diskursa. Naime, za Ricoeura "teorija metafore poziva nas da imaginaciju vežemo za određeni tip jezične upotrebe, preciznije, da u njoj vidimo aspekt *semantičke inovacije* karakteristične za metaforičku upotrebu jezika" (*ibid*.).[12] Ricoeurova teorija metafore zasnovana je na kontekstualnom određenju te figure – ne kao rezultata zamjene dviju riječi na osnovi njihove implicirane sličnosti, već kao učinka interakcije riječi i rečeničnog okvira koji je minimalna diskurzivna jedinica metaforičkog procesa.[13] Taj proces Ricoeur u *Živoj metafori* opisuje kao postupak neobične atribucije, odnosno predikacije (1981: 226) kojom značenje doslovnoga izraza (koji je dio rečeničnog konteksta) iskrsava u svjetlu značenja figurativne riječi. Neobičnost predikacije počiva u činjenici da se radi o približavanju prethodno udaljenih semantičkih polja, čije veze u jeziku nisu postale predmetom konvencije – metafora je "živa" ako zbližavanjem različitog izaziva tenziju, nesklad ili semantičku nepertinentnost dvaju izraza, što Ricoeur naziva i semantičkim šokom (2004: 122). No to je tek prvi stupanj metaforičkog procesa, koji se dovršava kada napetost ustukne pred novom

semantičkom pertinentnošću. Na početni šok semantički kontekst reagira predikativnom asimilacijom, odnosno prisvajanjem novoga značenja (ili uspostavljanjem sličnosti), čime se širi polisemija izraza – i onog metaforiziranog i onog metaforizirajućeg.[14] Rezultat je novog semantičkog sklada slika, zbližavanjem udaljenih semantičkih polja diskurs stječe svojstvo ikoničnosti.

Na toj razini Ricoeur uključuje pojam imaginacije – ona je za njega metoda, odnosno shema (u Kantovu smislu) proizvođenja slika, a sastoji se od opisane dinamike uviđanja sličnoga u različitom. Tu shemu teoretičar opisuje Wittgensteinovom sintagmom "vidjeti kao" (1981: 241); riječ je o shemi jer je na djelu usmjeravanje semantičkog procesa – figurativan izraz organizira "viđenje" ili interpretaciju doslovnoga, postavljajući u prvi plan jedne, a potiskujući u pozadinu druge aspekte njegova značenja (Ricoeur govori i o "stereoskopskoj viziji")[15]. "Vidjeti kao" stoga uključuje element intuicije *i* konstrukcije, neverbalni i verbalni trenutak – "viđenje" sličnosti, kao bljesak uvida koji za jezičnu operaciju veže element ikoničnosti ili osjetilnosti, nemoguće je bez diskurzivnih operacija, pomaka na semantičkoj razini (*ibid*.: 222). Osjetilnost ili ikoničnost diskursa, koja je razvijena metodičnim radom imaginacije, pritom više nema "reprodukcijskih" konotacija u smislu jezičnog preslikavanja već oblikovanih perceptivnih sadržaja. Pretpostavka razvijanja metaforičkoga smisla jest, kako je na početku i napomenuto, neutralizacija (*epoché*)[16] percepcije, a s njom i referenci na stvarnost (*ibid*.: 259). Za Ricoeura je važna činjenica da metaforički smisao, nastao predikativnom asimilacijom, oslobađa i novu, metaforičku referenciju – a otuda i analogija: kao što se nova semantička pertinentnost rađa na ruševinama starih kategorija, tako i metaforička (ili fikcijska) referenca nastaje poništenjem reference prvoga stupnja (*ibid*.: 260). Imaginacijsko "vidjeti kao" funkcionira i na toj razini, koja sada više nije razina izolirane metafore, već čitave pjesme ili djela – književno djelo (u što Ricoeur ubraja poeziju, pripovjednu književnost i esej) ima heurističku moć koja se sastoji u mogućnosti preopisivanja stvarnosti, odnosno viđenja stvarnosti s aspekta pripovjedne fikcije ili pjesničkog ugođaja (*ibid*.: 259). Ricoeur stoga imaginaciju određuje kao "slobodnu igru mogućnosti u stanju neuplitanja s obzirom na svijet percepcije i akcije. U stanju neupletenosti mi iskušavamo nove ideje, nove načine postojanja u svijetu" (2004: 123).

Dok heurističku fikciju Ricoeur definira pozivanjem na Aristotelove pojmove *mimesis* i *mythos* (1981: 276), preko kojih se oponašanjem radnji i njihovim narativnim strukturiranjem otvara obzor mogućega iskustva, poeziju kao zamišljanje mogućeg opisuje prizivanjem Fryeeva pojma "*mood*", u smislu da poezija razvija "jedan svijet polazeći od

duševnog stanja koje pjesnik artikulira" (*ibid*.: 259). Ricoeur napominje kako je pojmom osjećaja uveden izvanjezični faktor (*ibid*.), ali ga on nastoji tretirati u okviru tekstualnih odnosa. Zato poseže za Fryeevim uvidom o poetskoj strukturi koja je "'ustroj sadržan u sebi samome' … to jest, struktura koja u potpunosti ovisi o svojim unutrašnjim odnosima", što je, kako napominje, vrlo blizu poznatom Jakobsonovu određenju poetske funkcije kao usmjerenosti jezične poruke na sebe samu (*ibid*.: 256). Struktura osjećaja ovisna je o specifičnom karakteru lirske strukture – "mood" je "jedno duševno stanje koje nije ništa izvan same pjesme: mood je ono što poprima oblik pjesme kao povezanost znakova" (*ibid*.: 276). Upravo ta struktura osjećaja nameće se u lirici kao model za imaginativno "vidjeti kao", što Ricoeur naziva i "osjećati kao", tvrdeći da "[o]sjećaj artikuliran pjesmom nije ništa manje heuristučan od tragične fabule" (*ibid*.: 277). Na djelu je stvaranje "afektivne fikcije" koja je teže analitički raspoznatljiva jer je "'predodžba' postala jedini kanal spoznaje između subjekta i objekta", dok osjećaj preopisuje stvarnost na drugačiji način te "postiže da mi sudjelujemo u stvari" (*ibid*.). Unatoč razlici u metodi, Ricoeura se u toj točki može dovezati na Bachelarda i vidjeti da obojica nude vrlo sličan opis funkcije imaginacije kao svojevrsne rekonstrukcije stvarnosti. Bachelard imaginaciju naziva "funkcijom nestvarnog" (2001: 13), s obzirom na njezino transcendiranje svijeta percepcije i stvarnosti – imaginacija upućuje na odsutno i nevidljivo (1998: 25), ona je način da se subjekt sanjarenja prenese u neko drugdje, u novi život (2001: 8, 9), posljedica čega je prema autoru augmentacija ili ekspanzija bića (1982: 30-33). Ricoeurov bi se opis žive metafore pak mogao sagledati kao širenje značenja, odnosno uvećavanje semantičkog polja (polisemije) određenog izraza kada stupi u proces metaforizacije – novo se značenje tada pribraja postojećima i postaje dio semantičkog repertoara riječi raspoloživog za konvencionalnije upotrebe[17]. Ricoeur se, međutim, i sâm dovezuje na Bachelarda koji u *Poetici prostora* sliku opisuje kao "rađanje bića" (stavljajući naglasak na novost slike) te ustvrđuje kako shema "vidjeti kao" daje "poduku" psihizmu, a nije njime uvjetovana (kako to biva kod Bachelarda i Duranda), u čemu iznova odzvanja tvrdnja da slike izgovaramo prije nego što ih vidimo, odnosno da diskurs ustrojava percepciju. To znači da je "ekspanzija bića" najprije ekspanzija značenja, a "drugi svijet" ili neko "drugdje" doseže se stvaranjem mogućih svjetova fikcije i poezije.

Inzistirajući na simetriji između virtualnih referenci pripovijedanja i poezije (kao heurističke i afektivne fikcije), Ricoeur smanjuje prostor za uviđanje njihovih potencijalnih sličnosti i preklapanja, naročito kada je riječ o gradnji mogućega svijeta. Iako poseže za Jakobsonovim pojmom podvojene referencije kako bi izgradio vlastitu ideju metaforičke referencije (a zatim i istine), Ricoeur se ne osvrće na činjenicu da prema Jakobsonu poetska funkcija u poruci podvaja sve faktore komunikacije, pa tako i pošiljatelja poruke. "Podvojeni pošiljatelj"

u tekstu nije drugo do lirski subjekt – instanca analogna pripovjedaču u naraciji, iz čije se perspektive organizira ono što Ricoeur, slijedeći Fryea, naziva *mood* i povezuje ga s pjesnikovim duševnim stanjem, što asocira "ostatke" psihologizma. Dakle, premještanjem elementa karakterističnog za fikciju, a to je pripovjedni fokus, u lirski tekst, dobiva se – uz pjesničku sliku – još jedan važan element lirske strukture na kojemu počiva mogući svijet afektivne fikcije, ili ono što je Werner Wolf nazvao estetskom iluzijom. Wolf upozorava kako je u lirici upravo tekstualni subjekt glavni oslonac izgradnje estetske iluzije, koja je u velikoj mjeri oblikovana kao iluzija rada svijesti (okupirane sjećanjima, osjećajima ili percepcijama) koja nudi mogućnost identifikacije ili, rečeno Ricoeurovim pojmovima, funkcionira kao uporište imaginativne sheme "vidjeti kao" (Wolf, 1998: 271). Na toj bi se osnovi mogla uspostaviti i strukturna distinkcija – ako "vidjeti kao" na "lokalnoj" razini pripada metafori, tada na razini teksta, koji Ricoeur određuje kao mrežu metafora (1981: 275), shemom "vidjeti kao" upravlja fokus (pogled i glas) lirskoga subjekta. Riječ je, dakako, o povezanim razinama, jer je opis lirskoga subjekta (njegove perspektive i svojstava) određen i slojem metafora, odnosno pjesničkih slika koje čine njemu pripisan diskurs.

Pokuša li se sada Dragojevićev pjesnički i esejistički diskurs opisati u terminima imaginativne sheme "vidjeti kao", nailazi se na problem istodobne relativizacije i potvrde diskurzivnog mehanizma koji shema opisuje. Relativizacija sheme može se opisati dovezivanjem na tvrdnje iznesene o *Kornjači i drugim predjelima*, a koje vrijede za autorove značenjski neprozirne lirske tekstove. U *Kornjači* je destabilizacija lirske iluzije rezultat depsihologizacije instance lirskoga subjekta i isticanja njegove artificijelnosti, dok je semantički iščašena verbalna kombinatorika s visokim udjelom pojmovnosti rezultirala naglašavanjem teksture diskursa te njegovom značenjskom netransparentnošću. Slijedi li se Ricoeurove uvide, može se reći da je tim postupcima u Dragojevićevu pjesničkom diskursu osporeno razvijanje metaforičkoga smisla i slike kao učinka rada imaginativne sheme koja u različitom vidi slično. Ako se "živa" metafora rađa u napetosti između semantički homogenog rečeničnog okvira i heterogenog izraza koji tu homogenost destabilizira, u Dragojevićevu lirskom diskursu nedostaju kriteriji na osnovi kojih bi se takav odnos razina mogao odrediti, odnosno, kako je uputio Kravar, čitatelj nema mjerilo da razluči denotativna i konotativna značenja riječi, "da razabere što valja shvatiti doslovno, a što metaforički" (2009: 153)[18]. Sličnost je na tome stupnju odložena, a semantička tenzija istaknuta je u prvi plan – imaginacijska asimilacija (ili prema Ricoeuru nova semantička pertinentnost) izostaje, kao i učinak estetske iluzije ili pjesničke slike koja na njoj počiva. Pažnja se čitatelja time zadržava na površini diskursa, na lirskoj teksturi koja ne "propušta" ikoničnost ili cjelovit smisao, već pokazuje vlastitu artificijelnost, dodatno je naglašavajući izrazima

metajezične provenijencije koji su dijelom lirske semantike. No smisao tim postupcima nije dokinut, već je drugačije distribuiran, i potrebno ga je tražiti u mrežama motiva na razini višoj od granica jednoga teksta.

Ako prva Dragojevićeva knjiga služi kao primjer diskursa koji relativizira shematizam imaginacije, što je u određenoj mjeri na djelu i u kasnijim autorovim knjigama (naglašenije u zbirkama *Četvrta životinja* i *Prirodopis*), u knjigama eseja shema "vidjeti kao" osnova je esejističkog mišljenja. Ricoeur u svojoj studiji nije posebnu pozornost posvetio eseju, premda ga uz pripovjednu fikciju i poeziju redovito navodi kao treći član književnoga polja. No Ricoeurov pojam metaforičke referencije, a naročito metaforičke istine[19] odgovara pojmu kondicionalne istine Glaudesa i Louettea. Shema "vidjeti kao" pritom nije drugo do način njezina oblikovanja, a upućuje na međuodnos dvaju elemenata diskursa, koji se na tragu Epštejna mogu nazvati slikom i mišlju, odnosno primjerom (narativnim ili simboličnim) i tumačenjem, pri čemu jedno neprestano uvire u drugo i širi mu značenje. Adornova ideja o neidentičnosti prikazivanja i predmeta, ideje i stvari u eseju u tom se smislu podudara s dvostrukim vremenom imaginativnog shematizma koji opisuje Ricoeur – gdje sličnost između elemenata diskursa nastaje na podlozi njihove početne udaljenosti, koja se u sličnosti ipak ne poništava, ne svodi na isto. Esej funkcionira kao proba (u smislu postavljanja na scenu) jedne analogijske operacije, ali ne pretendira na konačan zaključak, već ostaje na igri usporedbe, u domeni svojevrsne *heurističke istine* (da se izrazim na tragu Ricoeurovih sintagmi heuristička i afektivna fikcija koje se odnose na pripovijedanje i poeziju). U eseju *Paradoks pjevača* riječi Dragojevićeva esejističkog subjekta mogle bi se prenijeti na opisanu dimenziju žanra, a onda i na same autorove eseje: "Nikada se, naime, ne treba umoriti uspoređivati, čini to uostalom život i bez naše volje, ali ne treba zaboraviti da ni jedna metafora ne vodi zaključku, niti među sličnosti uvodi znakove jednakosti" (1994a: 16). Indikativno je to što je u citatu upravo metafora određena kao učinak esejističke usporedbe, što se dovezuje i na esej *Da li je Wittgenstein umro u Omišu?*, gdje je poezija prepoznata kao paradigma topološke percepcije koja dovodi u odnos stvari, pojave i tekstove.

Prethodno spomenuti paralelizam relativizacije i potvrđivanja imaginativnog shematizma sastoji se u međusobnom podupiranju tih različitih koncepcija teksta unutar Dragojevićeva djela. U knjigama od zbirke *Nevrijeme i drugo* nadalje na djelu je njihova interakcija, pri čemu se načelno može reći da esejistički diskurs djeluje semantički integrativno, dok lirika u kojoj se aktivira tekstura raspršuje značenje. Dva opisana načina funkcioniranja Dragojevićeva diskursa pritom treba shvatiti kao krajnosti na skali koja dopušta njihova prepletanja – pri čemu je evidentno da lirski tekstovi često posjeduju narativno-meditativnu

strukturu koja počiva u temelju eseja, kao i još neke esejističke elemente, poput sentencije, književnih referenci i sl. Ono što omogućuje da tako različito koncipirani tekstovi dijele prostor unutar istih knjiga, esejističkih ili pjesničkih, jest jedinstveno semantičko polje u čijoj izgradnji (ali i disperziji) ravnopravno sudjeluju – riječ je, dakako, o semantici Dragojevićeve tvarne imaginacije i njezinim vrijednosno-prostornim koordinatama. Dovezujući se još jednom na Ricoeurove pojmove, moglo bi se reći da se prostor Dragojevićeva djela okuplja oko stabilnih, "korijenskih metafora" tvarne imaginacije (npr. svjetlost, mrak, težina, teret, središte/centar, pogled, šutnja, riječ, korak itd.) kao "metaforička mreža"[20] koja iz knjige u knjigu pokazuje mogućnosti širenja i uspostavljanja novih semantičkih čvorišta koja na novoj razini osvjetljuju semantičke konstante. Stoga i tekstovi koje karakterizira neprozirnost značenja pojedinim svojim motivima sudjeluju u tako rasprostrtoj mreži ujedno je potvrđujući i opirući se potpunoj asimilaciji. Indikativno je pritom to što se pojam tvari čini pogodnim da opiše dimenziju otpora i na tematskoj i na diskurzivnoj razini – na tematskoj on se odnosi na simboličku sferu težine zemaljske materije, a na diskurzivnoj na element opiranja smislu, pa se pojam tvarne imaginacije čini kao prikladna metafora za opis funkcioniranja samoga diskursa, odnosno njegove dvostruke dinamike izgradnje i razgradnje smisla (ili, rečeno opet pojmovima s tematske razine – dinamike sabiranja i rasapa).

Moguće je sada vratiti se pjesmi u prozi i ustvrditi kako je riječ o vrsti čija dva modela odgovaraju dvjema koncepcijama teksta s obzirom na imaginativni shematizam opisan u ovome odjeljku, a koja je Hrvoje Pejaković odredio kao interes za tvarnost riječi te sklonost pretapanju poetskoga s narativnim i esejističkim iskazom. Pjesma u prozi tako funkcionira kao spona između netom opisanih razina Dragojevićeva diskursa. Doduše, moglo bi se reći da istu funkciju vrše i tekstovi u stihu jer se nalaze i u knjigama eseja. No rekao bih da pjesma u prozi tu vezu čini kompleksnijom jer u većoj mjeri otvara pitanje granica poetskoga, a onda i pitanje odnosa proze i stiha. U idućem poglavlju, u interpretaciji Dragojevićevih knjiga pjesama od 70-ih do danas, u više će se navrata postaviti pitanje "nevidljivih ograda" žanra. Trebat će pritom ispitati može li se shematizam imaginacije "vidjeti kao" u svrhu propitivanja granica žanra preformulirati u jedno žanrovsko "čitati kao" kojim bi se označila dimenzija propusnosti između utvrđenih klasifikacijskih podjela.

BILJEŠKE

[1] Riječ je o knjigama: *Psihoanaliza vatre* (prev. na hrvatski Nikica Rilović), *Voda i snovi*, *Zrak i snovi*, *Zemlja i sanjarije volje*, *Zemlja i sanjarije o počinku*, koje čine cjelinu posvećenu materijalnoj imaginaciji (citiram ih u srpskom prijevodu Mire Vuković), te *Poetika prostora* (prev. na hrvatski Zorica Ćurlin) i *Poetika sanjarije* (prev. na bosanski Fahrudin Kreho), posvećenima sanjariji – koje iako mijenjaju metodologiju, u velikoj mjeri slijede ranije studije.

[2] Ideja produktivne ili transcendentalne imaginacije potječe od Kanta – počiva na tezi da znanje ne može biti zasnovano isključivo na iskustvu (što je bila osnova Humeova stava), već i samo ima konstitutivnu funkciju, oblikujući načine spoznavanja svijeta. Funkcija je transcendentalne imaginacije u tome da "predstavi naše aktualno iskustvo u specifičnoj formi zasnovanoj na čistim konceptima razumijevanja" (Kearney, 1998: 169, prijevod moj), odnosno da stvori svojevrsne slikovne praotiske, kalupe ili sheme kao osnovu recepcije i osmišljavanja svih budućih osjetilnih dojmova (Warnock, 1976: 33).

[3] U prijevodu na srpski podnaslov studije *Zemlja i sanjarije volje* (prev. Mira Vuković) glasi "Ogled o imaginaciji materije".

[4] Bachelard u ranijim, kao i kasnijim studijama inzistira na dvostrukoj naravi književnih slika. S jedne strane ističe njihovu novost, neuvjetovanost psihološkim, kulturnim ili društvenim determinizmom, određuje ih kao "rađanje bića", potvrđujući time produktivnost imaginacije. Istodobno, ustvrđuje da nove slike ostaju vjerne "elementarnim oniričkim stvarnostima" (1998: 28), ali ne kao njihova reprodukcija, već kao stvaralačka obnova. Ističući kako je novost uvjet podudaranja slike s arhetipom, Bachelard nastoji pomiriti novo i izvorno, moderno i arhaično te izmaknuti i proizvoljnosti slike i determinizmu arhetipa.

[5] Edward W. Kaplan, "Gaston Bachelard's Philosophy of Imagination: An Introduction", prijevod moj.

[6] Higonnet u eseju "Bachelard and the Romantic Imagination" upućuje na Bachelardov "dug" romantizmu. Autorica pokazuje podudarnost Bachelardovih uvida i uvida romantičara (Schillera, Novalisa, F. Schlegela, E. T. A. Hoffmanna, Jeana Paula, Blakea, Wordswortha, Coleridgea, Shelleyja) koji se mogu sažeti u nekoliko točaka – ontološka funkcija imaginacije kao izvora svega živoga te njezino pretpostavljanje percepciji i razumu; apologija poezije kao stvaranja slika (simbola, metafora i arhetipova), iz čega proizlazi interes za san i sanjariju te

za ono primitivno, prvotno ili iskonsko (što Bachelard dograđuje i interesom za novo); na koncu, na djelu su i stilske podudarnosti – aforističke formulacije, metaforička povezivanja ideja, dijalektičke opozicije i paradoksi. Higonnet ističe iznimnu važnost Novalisa za Bachelardovu misao – u njegovu djelu nalazi poticaj za ideju o valorizacijskoj i animirajućoj funkciji imaginacije (tzv. pankalizam), kao i ideju o unutrašnjosti materije, što Bachelard naziva "Novalisovim kompleksom" u *Psihoanalizi vatre*. Također, svoju je knjigu *Plamen voštanice* (*La Flamme d'une chandelle*) Bachelard nazvao prema sintagmi iz jednoga Novalisova fragmenta (Higonnet, 1981: 18-37).

[7] Durand kritizira Bachelarda zato što je izabrao "izvanjski" temelj klasifikacije simbola (teoriju o četirima elementima), pa svoje klasifikacijske principe traži u "elementarnim ponašanjima čovjekova psihizma" (1991: 34-37). Klasifikaciju simboličkih predodžaba Durand stoga temelji na uvidima refleksologije – na trima refleksivnim dominantama (posturalnoj, probavnoj i seksualnoj), koje postaju osnova njegova pojmovnog sustava koji je stupnjevito konstruiran (*ibid*.: 43). "Sheme" su određene kao osnovna veza između tjelesnih gesta i predodžaba (npr. shema uspravljanja, silaska, skutrenosti itd.), arhetipovi su posrednici između subjektivnih shema i slika iz perceptivne okoline (npr. shemi uspona odgovaraju arhetipovi vrhunaca, vođe, lučonoše) i imaju univerzalnu vrijednost, dok su simboli višeznačni i konkretni, njihovo značenje uvelike ovisi o kontekstu (npr. stablo može biti "istodobno simbol ciklusa godišnjih doba, ali i vertikalna uspona") (*ibid*.: 47-52). Za Duranda je, na koncu, važan i pojam mita kao dinamičnog sustava shema, arhetipa i simbola. Mit postupkom naracije, oblikovanjem religijske doktrine, filozofskog sistema ili legendarne priče, linearnom strukturom "razrješuje" semantičku, prostornu "zgusnutost" simbola – odnosno prevodi ga u lingvistički kod (*ibid*.: 53). Upravo zbog višedimenzionalnosti simbola, činjenice da je dio njegova značenja upućen na nelingvističke sfere (npr. religija i psihologija), Durand ističe nedostatnost semiologijske interpretacije simbola koja ga svodi na jezični znak te daje prednost semantici, koja može prikladno opisati višestruke motiviranosti simbola (*ibid*.: 32,33). Na koncu, Durand se odabirom refleksologije ipak bitno ne udaljuje od Bachelarda, jer uz dominantne geste veže odgovarajuće materije (uspon traži svjetlost i zrak, čime se opire tami zemlje ili vode; zemlja i voda pak, uz element topline, imaju zaštitnička svojstva, djeluju kao nastambe). Bachelard je, može se reći, krenuo tek obrnutim putem – izabranim je materijama pridružio iste geste, kojima će Durand dati čvršće metodološko uporište.

[8] Durand će, za razliku od Bachelarda, istaknuti bitnu razliku između Parmenidove sfere i sferičnosti materijalnog utočišta, upozoravajući da "tu sferičnost nikako ne bismo smjeli

identificirati s parmenidskim savršenstvom" (1991: 218). Parmenidski eleatizam Durand vidi kao ishodište idealističkih, antitetičkih sustava Platona, gnostika i manihejaca, u njemu je posrijedi oštro razlučivanje između idealnog bitka i efemerne, kontingentne pojave: statičnost transcendencije suprotstavljena je vremenskom tijeku, dan je suprotstavljen noći, svjetlo tami: "Bitan dio filozofijske misli Zapada utvrđen je još od početka parmenidske poeme" (*ibid*.: 149). Bachelard se Parmenidu vraća u *Poetici sanjarije*, dvojeći oko toga nije li Parmenidova kugla odviše filozofski "obrađena" da bi odgovarala potrebama fenomenologije imaginacije (2000: 229, 230).

[9] Pavao Pavličić u interpretaciji pjesme *Četvrta životinja, životinja od vremena* ustvrđuje kako motiv simbolične životinje predstavlja vrijeme samo, čitajući ga u "ključu" kršćanske simbolike koja se sugerira tekstom (motiv Apokalipse), kao i knjigom koje je taj motiv dio: "Jer, četvrta životinja spominje se i u *Apokalipsi*, premda se ondje ne imenuje i ne opisuje. A ne opisuje se zato što se podrazumijeva da je ona zapravo Nečastivi. (…) Vrijeme se, dakle, izjednačuje s vragom… (…) Dotle, dok vrag nije pobijeđen, čovjek se nalazi u vlasti vremena" (2011: 217). Vrijeme kako ga poima Pavličić blisko je Durandovoj koncepciji vremena kao nepovrata i propadanja. Moglo bi se ustvrditi kako je Dragojevićevo moderno "nevrijeme" zbog izostanka transcendentne, vertikalne ili jednostavno – prostorne – dimenzije negativnost koja čovjeka svodi na determinizam propadljive materije, koju kršćanskim vrijednostima i poetskom imaginacijom treba obuzdati i prevladati.

[10] U eseju se predočavaju i dvije vrste skulpture koje ne pretpostavljaju vertikalan položaj, ali su ipak označene semantikom vertikale – govori se o vrsti ležeće skulpture za koju se "može učiniti da se protivi slici biljke i da se svojom prizemnom i pozemljušnom horizontalom predaje isključivo silama korijena, izravne materijalnosti" (1970: 122). No i kod takvih skulptura jedan dio kipa (najčešće glava) stremi u visinu, razbijajući mir koji nameće "fatalnost zemaljskog" i ostvarujući "nadosobni sklad duha i materije" (*ibid*.). Druga je vrsta kipa koja se uspoređuje sa sjemenom: "Riječ je o želji da se u zatvorenom plaštu poput oblutka naznači potencijalni pokret, da se u prividnom nepokretu začne i nagovijesti rast"; kao i u prethodnom primjeru materijalnost takvoga zatvaranja može značiti "smrt mase", a s druge strane najavu klijanja i rasta (*ibid*.: 123). Govorom o kipu Dragojevićev se subjekt koristi kozmološkom semantikom iz *Kornjače i drugih predjela* – prvi opisani oblik kipa može se usporediti s kornjačom, čija je horizontalna položenost kontrapunktirana glavom koja se pomalja iz oklopa; s druge strane, motivi sjemena, plašta i klijanja upućuju na semantiku kozmičkog utočišta, kojoj pripada i kornjačino povlačenje u oklop.

[11] Ovu semantiku zorno predočuju eseji poput *Gušter Lucumone* i *Doći u dodir* iz *Rasutog tereta*.

[12] Paul Ricoeur, “Imagination in discourse and in action”, prijevod moj.

[13] Ricoeur kritizira semiotičku koncepciju metafore zasnovanu na supstituciji ekvivalentnih jedinica unutar istoga koda, koju je u eseju “Dva aspekta jezika i dva tipa afatičnih smetnji” izložio Jakobson. Na takvom temelju prema Ricoeuru nije moguće zasnovati inventivnu metaforu jer ekvivalencija podrazumijeva da se figurativni izraz, koji zamjenjuje odsutan doslovni, može prevesti proširenom parafrazom, a u tom slučaju ne nosi nikakvu informaciju, već služi kao ukras diskursa (1981: 98). Tek kada se metafora ne može zamijeniti, kada nije prevodiva bez znatnijeg sadržajnog gubitka, ona nosi informaciju, “upućuje i uči” (*ibid*.: 100). Do toga, međutim, ne dolazi zamjenom jedinica na paradigmatskoj osi, već njihovim kombinacijama na sintagmatskoj osi (kod Jakobsona “rezerviranoj” za metonimiju).

[14] Ove će članove metaforičkog procesa Ricoeur nazivati različito, ovisno o studijama na koje se poziva, kao subjekt i modifikator (Richards), žarište i okvir (Black), sadržaj i prijenosnik (Beardsley) (1981: 108).

[15] Kao primjer neobične atribucije Ricoeur navodi metaforu “metafizičke ulice”: “nazivati, kao što to čine pjesnici, ulice ‘metafizičkima’, znači izvlačiti iz atributa ‘metafizički’ neke konotacije koje su primjenljive unatoč izrazito fizičkim karakteristikama ulice” (1981: 108). Ili drugačije rečeno, znači vidjeti ulice “kao” metafizičke, tj. s aspekta semantičkog polja koji ističe dotad neuočene aspekte značenja izraza kojemu se približava. Pojam “stereoskopska vizija” primjereno opisuje interakciju značenjskih polja koja tumačenje međusobno “prilagođava”; Ricoeur o metaforičkom procesu zato govori i kao o “rekonstrukciji semantičkih polja” (2004: 122).

[16] Ricoeur poseže za usporedbom (zapravo je preuzima od Marcusa B. Hestera) između čitanja i husserlovske epoché: “i čitanje je neka vrsta obustavljanja svega što je stvarno, pa, prema tomu, predstavlja ‘djelatno otvaranje prema tekstu'” (1981: 238).

[17] Nasuprot živoj metafori, koja je za Ricoeura jednokratan događaj unutar diskursa, nalazi se “mrtva” metafora – riječ je o živoj metafori koja je napustila inicijalni kontekst te postala predmetom upotrebe šire jezične zajednice, tj. našla se na putu leksikalizacije. Ricoeur će reći kako (žive) metafore nema u rječniku, samo u diskursu (1981: 110).

[18] Tihomir Brajović pjesničku sliku, slično kao i Ricoeur metaforu, opisuje kao učinak kontrastivnog odnosa između semantičke izotopije (kon)teksta i toj izotopiji stranog ili heterotopijskog izraza (prema pojmovima Michela Le Guerna); kao slikovit iskaz on označava "*svaki heterotopni iskaz analogijske predikacije* (…) koji, izlazeći iz podrazumevane *izotopije konteksta*, u isti mah upravo time doprinosi njegovoj smisaonoj punoći, i to na taj način što *u različitom prikazuje sličnost ili istovetnost*, i tako ipak ostaje unutar pretpostavljenog *univerzuma diskursa* teksta" (2000: 167-170). Brajović ustvrđuje da avangardne metafore, primjerice u nadrealističkom tekstu, odstupaju od takvog teorijskog obrasca – u takvim iskazima obilježenima kumulacijom metafora "više nije moguće uspostaviti konvencionalno pregledan odnos između doslovnog i 'prenesenog' smisla…" kao ni "pouzdano i jasno polazno razlikovanje *metaforizovanog* člana i *metaforizujućih* članova, odnosno pojmova" (*ibid*.: 264). Prema teoretičaru, iz tog razloga avangardna metafora i ne može "biti razumevana kao sholastički uzorno opredmećenje teorijski definisanog poimanja *pesničkog imaginativa*" (*ibid*.).

[19] Metaforička istina, baš kao i metaforički smisao i metaforička referencija, ima podvojenu strukturu, koju Ricoeur opisuje kao tenziju unutar glagola biti koji pripada metaforičkoj tvrdnji, npr. "Priroda je hram gdje stupovi živi…" (1981: 279). Tenzija se sastoji u tome što u ontološkom "jest" počiva kritičko nije, koje stvara distancu spram potpune vjere u ono što se tvrdi. I jedna i druga krajnost – krajnost kritike koja iskaze fikcije vidi kao puke obmane koje valja raspršiti i krajnost ontološke naivnosti koja ih tretira kao doslovne i slijepo im vjeruje – zaobilaze se njihovim paradoksalnim združivanjem (*ibid*.: 288).

[20] Riječ je o pojmovima koje Ricoeur donosi u poglavlju knjige *Interpretation Theory* naslova "Metaphor and Symbol". Pojmovi "korijenska metafora" i "mreža" mogu se čitati kao način da se premosti jednokratnost žive metafore i ujedno očuva njezina vitalnost, da je se približi simbolima kao mnogo stabilnijim tvorevinama, čije je elementarno značenje očuvano u različitim kontekstima (ključna je razlika, međutim, to što su simboli tek djelomično lingvističke tvorevine). Metafore prema Ricoeuru "ostaju žive", tj. čuvaju se od iščeznuća stvaranjem metaforičke mreže u kojoj se međusobno evociraju (1976: 64). Dominantne metafore, koje imaju moć grupiranja i privlačenja ostalih metafora, nazivaju se korijenskim metaforama, oko kojih se mreža i organizira. To su, moglo bi se reći, metafore na putu simbola – one prikupljaju mrežu i raspršuju oko sebe višestruka tumačenja. Ricoeur, pozivajući se na Philipa Weelwrighta, upućuje na hijerarhijsku konstituciju metafore u kojoj se ogledaju stupnjevi stabilnosti, a raspon seže od metafora koje na donjem stupnju ljestvice djeluju kao dominantne slike posebne pjesme, zatim kao simboli značajni za pojedino djelo

ili čitav autorski opus, simboli zajednički čitavoj kulturi ili vjerskoj zajednici i na koncu arhetipovi zajednički čitavom čovječanstvu ili jednom njegovu dijelu (1981: 277). Ricoeur tim povezivanjima metafore sa simbolom donekle ublažava inzistiranje na apsolutnoj novosti kao određujućem momentu metafore te pokazuje njezino drugo lice – povezuje je sa stabilnim simboličkim tvorevinama koje stoje u temeljima kulture ili civilizacije, a obnavljaju se kroz shemu metaforičkoga procesa, koji tako ima dijalektičko lice – čuva postojeća značenja mijenjajući ih. Ta sprega novog i arhaičnog Ricoeura približava Bachelardu – koji inzistira na novosti pjesničke slike, ali uz uvjet njezina dovezivanja na arhetip ili na "elementarne oniričke stvarnosti" (Bachelard, 1998: 28) koje novošću obnavlja. Durand, iako u manjoj mjeri, također ističe obnoviteljsku funkciju metafore. Unatoč metodološkim razlikama, ti teoretičari u imaginaciji vide dvojstvo novoga i arhetipskoga, pogonsko sredstvo modernističke inovacije i obnove tradicije.

ZAMJENIČNE IGRE I SEMANTIKA ZATVORENOSTI. DRAGOJEVIĆEVA PJESMA U PROZI OD *PRIRODOPISA* DO *ZVJEZDARNICE*

Ako se razmatranjem Dragojevićeve esejistike učinio kronološki korak unaprijed, sve do 1994. kada je objavljen *Cvjetni trg*, sada će biti potrebno učiniti korak unatrag, da bi se na koncu dosegnula i posljednja, 2013. godine objavljena knjiga pjesama *Negdje*. Korak unatrag ići će prema zbirci *Prirodopis*, gdje je prvotno objavljen tekst *Virusi – riječi (zamjenična igra)*, koji će biti polazište sljedećih interpretacija. Iako će u ovome poglavlju pažnja prije svega biti posvećena knjigama pjesama, pozivanje na knjige eseja bit će nužno, ne samo zato što problematika tvarne imaginacije prolazi cijelim autorovim opusom već i stoga što je esejistika sastavni dio pjesničkih knjiga i, na koncu, što ju je katkad nemoguće razlikovati od pjesme u prozi.

Kao što je već istaknuto, pjesma u prozi u knjigama pjesama od zbirke *Nevrijeme i drugo* nadalje participira u prostoru u kojem su različito oblikovani tekstovi metodičnom distribucijom sadržajnih i formalnih elemenata te specifičnom kompozicijom knjiga (poredak pjesama i ciklusa) organizirani u cjelinu koja istodobno nosi obilježja tekstualne heterogenosti i problemske jedinstvenosti i zaokruženosti (ali i otvorenosti, s obzirom na brojna premještanja tekstova i ponavljanje motiva). Kritika je ustvrdila da je težnja cjelovitosti karakteristična za svaku Dragojevićevu knjigu pjesama (Pavličić, 1999: 322), no smatram da je ta cjelovitost tijekom vremena mijenjala karakter, pa je od gore spomenute knjige iz 1968. do danas na djelu progresivna homogenizacija Dragojevićeva lirskog diskursa, koja se provizorno može sagledati u dvjema etapama.

Prva bi etapa obuhvaćala zbirke od *Nevremena i drugog* do *Zvjezdarnice* (1995), a obilježava je proširenje lirskoga diskursa esejističkim, odnosno isprepletenost knjiga eseja i knjiga pjesama, koja se ogleda u činjenici da zbirke pjesama donose tekstove koji "najavljuju" knjige eseja, jer oni postaju njihov integralni dio, a na lirskim marginama knjiga eseja već se nalaze jezgre budućih knjiga pjesama. Pjesme u prozi u takvom kontekstu

slijede već naznačenu dvostruku putanju – s jedne strane, naglašavanjem tvarnosti riječi bliske su pjesmama u stihu, naročito u knjigama *Četvrta životinja* i *Prirodopis*, u kojima je nakon izravnosti lirskoga kazivanja u zbirci *Nevrijeme i drugo* iznova na djelu postupak dezintegracije lirske semantike. No, s druge strane, paralelno s tako koncipiranim tekstovima nalaze se i pjesme u prozi naglašeno bliske esejima ili pak one koje istodobno funkcioniraju i kao eseji i kao lirika, a koje djeluju kao mjesta integracije semantičkih silnica čitavoga autorova opusa. U zbirkama *Četvrta životinja* i *Prirodopis* procjepi između različito strukturiranih tekstova su zamjetni; primjerice pjesma u prozi/esej *Kako se postaje gmaz* i esej *Druga strana svjetlosti* u *Četvrtoj životinji* razgovijetnošću teme znatno odskaču od lirske dominante koja se ogleda u krizi tematičnosti. Od *Prirodopisa* nadalje događa se postupno približavanje različito strukturiranih tekstova, koje je potaknuto povećanim udjelom narativnosti i anegdotalnosti, dominantnog elementa kasnije Dragojevićeve esejistike, a koji se širi i na pjesme u prozi (u *Razdoblju karbona*, a naročito u *Zvjezdarnici*), ali i na one u stihu. U tom se smislu proces homogenizacije diskursa može odrediti i kao proces jačanja tematičnosti[1] u autorovu pjesništvu.

Kao završna točka prve etape mogao bi se označiti istovremen izlazak zbirke pjesama *Zvjezdarnica* i knjige eseja *Cvjetni trg*, međusobno višestruko prepletenih knjiga. Zbog izostanka raspravljačke dimenzije u autorovoj esejistici u korist narativno-meditativne, koja u dobroj mjeri zahvaća i liriku, svaki tekst knjige *Cvjetni trg* (osim završne *Bajke o vratima*) zamisliv je u okvirima pjesničke zbirke, odnosno žanra pjesme u prozi. Pavličić na primjeru spomenutih knjiga ističe približavanje lirike i esejistike u kasnijem autorovu stvaralaštvu. Prema Pavličiću ranija je Dragojevićeva lirika bila obilježena govorom o općenitostima, no u trenutku kada je počela progovarati o predmetnom svijetu i svakodnevici, uvelike se približila esejistici, što je rezultiralo nemogućnošću utvrđivanja jasnih žanrovskih granica: “razlika između eseja i pjesama u prozi u novijem njegovu stvaralaštvu tako [je] malena da je katkada i nije moguće razabrati, s tim što se jedno i drugo dodiruje i s pjesmama u stihu…” (1999: 322).

U drugoj etapi, koja obuhvaća knjige pjesama *Hodanje uz prugu*, *Žamor* i *Negdje* dogodila se asimilacija – rukavac esejističkoga diskursa u njima se stopio sa središnjim lirskim tijekom, rezultat čega je izostanak zasebnih knjiga eseja. Esejističke se bilješke, kako ih autor naziva, sada samostalno pojavljuju u periodici (*Zarez*, *Vijenac*, *Quorum*) u obliku skupina ili ciklusa, a neke od njih autor je poslije integrirao u pjesničke zbirke *Žamor* i *Negdje*. Posljednje tri autorove knjige djeluju neobično homogeno, premda su i u njima pokazane mogućnosti različitog oblikovanja tekstova, ali su strukturni pomaci od teksta do

teksta manje zamjetni. Pjesme u prozi katkad su više asocijativno-lirski ustrojene, a katkad više počivaju na naraciji i meditaciji i zadržavaju bitna obilježja autorove esejistike.

Dvije provizorno ocrtane etape autorova rada poslužit će kao okosnica strukturiranja interpretacije, no važno je istaknuti da su stroge kronološke odrednice u Dragojevićevu djelu uvjetne – njegova je dispozicija prostorna, s obzirom na neprestano ponavljanje, variranje i premještanje motiva, problema i tekstova. Stoga će kronološki hod analize u ovome odjeljku neizbježno uključivati "prostorna" povezivanja knjiga i tekstova; na početku spomenuto "cik-cak" kretanje pokazat će se najprikladnijim načinom prolaska Dragojevićevim djelom koje je i samo obilježeno kretanjem naprijed-natrag.

Tvarna imaginacija provodna je problemska nit sljedećih interpretacija. Svaka Dragojevićeva knjiga obilježena je temeljnom ambivalentnošću – neprestanim balansiranjem između asimilacijskih nastojanja subjekta da se projicira u svijet i otpora koji materijalni svijet takvim nastojanjima pruža. U svakoj zbirci autor pronalazi nove motivske i simboličke konstelacije, kao i formalne postupke kojima se ta napetost predočava.

BILJEŠKA

[1] Zoran Kravar ustvrđuje da se Dragojevićev rad odvija kao "drama retematizacije, u kojoj su zbirke *Četvrta životinja* (1972), *Prirodopis* (1974), *Razdoblje karbona* (1981) i niz još novijih prizori ili postaje" (2009: 153), pri čemu se pojam "drame" odnosi na sukob između tematičnosti i neprozirne teksture (*ibid*.). Pritom se "drama retematizacije" u Dragojevićevu djelu ne ostvaruje kao pravocrtan tijek, jer zbirke nakon prvijenca, u kojemu je intenzitet naznačenog sukoba visok, već donose povećan broj tematski cjelovitih tekstova, dok u knjigama *Četvrta životinja* i *Prirodopis* taj "sukob" iznova jača.

1. “ZAMJENA JE ŽELJA SVAKE STVARI”: LIRSKI SUBJEKT I PROJEKCIJA U DRUGO

“Zamjenične igre” nezaobilazna su tema kritičkoga govora o Dragojevićevoj poetici. Hrvoje Pejaković ustvrdio je[1] kako “pojam zamjeničnih igara zauzima jedno od središnjih mjesta u Dragojevićevom pjesništvu, osobito onom novijem” (2003b: 37, 38) te da “teorija zamjene”, formulirana u knjigama *Prirodopis*, *Izmišljotine* i *Razdoblje karbona*, osvjetljuje i ranije pjesme, “također zasnovane u iskonskom pjesničkom snu o povezanosti i uzajamnoj zamjenjivosti svega sa svime” (*ibid*.: 47). Tekst *Virusi – riječi (zamjenična igra)*, inicijalno objavljen u *Prirodopisu*, ishodišno je mjesto Dragojevićeve poetske koncepcije, koja esejističku razradu dobiva u već razmatranom ciklusu *Zamjenične igre* u *Izmišljotinama*, naročito u eseju *Da li je Wittgenstein umro u Omišu?*. Riječ je o koncepciji koja povezuje problemsku i žanrovsku, odnosno formalnu razinu Dragojevićeva diskursa. Kritika je već uputila na žanrovski ambigvitet teksta *Virusi – riječi*, koji se može čitati i kao pjesma u prozi i kao esej.[2] Ujedno je riječ o tekstu koji svojim obilježjima predstavlja neke karakteristike pjesničkog diskursa zbirke *Prirodopis* i ključan je za poimanje tvarne imaginacije, pojma koji važnost stječe upravo preko koncepcije zamjeničnih igara.

> VIRUSI – RIJEČI
> *zamjenična igra*
>
> Riječi se ne mogu množiti bez pomoći živih stanica. Prije stanice i van nje one imaju osobine mrtve materije. Da bi se riječ množila mora ući u određenu stanicu koju razara: pričvrsti se na njenu vanjsku stranu, izlije svoju kiselinu u nju, ostavljajući vani svoj plašt, i razaranje, koje se zna zvati i bolest, počinje. Kiseline riječi koje ulaze u stanicu koriste je kao sirovinu na kojoj se razmnažaju, i tako, i jedino tako nastaju nove riječi. Da su one žive a ne mrtve dokazuje se time što se one mogu prilagoditi novim uvjetima prirodnom selekcijom. Riječi koje se sukobe s nekim neprijateljem i prežive stiču otpornost koju njihovi potomci mogu naslijediti. U bolestima koje riječi izazivaju one se mogu iskoristiti protiv njih samih, mogu stvarati imunitet stanice. Sve to, ipak, dolazi u obzir samo u vezi sa stanicom, inače su riječi nežive, ali ne i mrtve, kako se to obično misli. One jedino čekaju pogodan čas da napadnu novu

stanicu, da ožive i počmu svoj dramatičan život.

P. S.

Kada čitam o virusima nemam neke osobite želje da o njima išta doznam. Oni se ionako ne vide, i njihove zanimljive posljedice ne mogu povezati s njima. Ali ja o njima, zahvaljujući svojoj moći zamjenjivanja, čitam rado, čak i onda kada i ne znam posve točno o čemu je riječ. Mene se, recimo, u raznim prilikama tiču riječi i imam potrebu da ih vidim žive. Virusi su, činilo mi se, tako maleni, da je normalno da ih čovjek zamijeni riječima koje su također malene, a istovremeno žive i nežive, sposobne i nesposobne za razmnažanje, sposobne i nesposobne proizvesti živo itd.

Međutim, u zamjeni, zamjenjujući virus i riječ, ja u sebi i kod sebe ne stajem. Moj plan što se zamjene tiče uvijek je ogroman, kao uostalom i svačiji. Sve treba, kako mislim, zamjenjivati sa svim. Ovdje gdje sam stao, sada *riječ* možete zamijeniti za anđela, anđela za kišu, kišu za prijatelja, prijatelja za mogućnost itd. U nekoj idealnoj igri, naravno, u zamjeni ne smijemo stati. Kada sve bude zamijenilo sve, kada sve bude prolazilo kroz sve (čitajte tako Marxa ili Einsteina) naći ćete se u oblasti neviđenih sloboda, putovanja, radosti. Jer u zamjenama nema greške. Ništa nije tako daleko da se ne bi moglo zamijeniti i spojiti. Tako tuga jedne stvari postaje tuga i radost druge. Zamjena je želja svake stvari. Treba zamjenjivati! U vrtoglavoj igri zamjene, može vam se dogoditi, a mnogima se to i događalo, da smrt zamijenite za nešto što joj najviše odgovara, i da u nju uletite kao u novi predio, ne opazivši. Na koncu, jasne i čvrste osobine oznake su roba očitosti kod kojega još nije počela igra oko zida. (1974: 91)

Navedena pjesma u prozi aluzijama na diskurs biologije i tematiziranjem riječi dio je šireg motivskog polja koje se proteže zbirkama *Četvrta životinja* i *Prirodopis*; ono obuhvaća motive, reference i aluzije na diskurs znanosti, najčešće prirodnih, kao i na svijet tehnike i filma, a istodobno sadrži iskaze o riječima i jeziku, pri čemu se ističe i poetski i društveni aspekt jezične prakse.[3] S druge strane, taj tekst pripada onima u kojima se očituje Dragojevićeva sklonost različitim poigravanjima stihovnim i sintaktičkim ustrojem, kao i kompozicijom teksta.[4] Dvodijelnost teksta odražava dva stupnja tekstualnosti koja bi se

moglo nazvati predloškom, primjerom ili izvedbom (prvi dio) i komentarom (drugi dio), odnosno tekstom i metatekstualnim okvirom. Dvodijelna kompozicija upućuje i na dvostruku poziciju lirskoga subjekta. On se u prvome dijelu očituje kao subjekt pisanja, odnosno subjekt izvedene tekstualne operacije zamjene izraza virus i riječ, dok se u drugome dijelu postavlja kao subjekt čitanja, odnosno onaj koji takvu operaciju interpretira i izlaže razloge za njezinu potrebu. Način na koji je problemska razina određena samim iskazivanjem omogućuje da se tekst čita i kao pjesma u prozi i kao mikroesej. Tekst posjeduje diskurzivna svojstva kojima odgovara i jednom i drugom žanru – primjerice tipični elementi Dragojevićeve esejistike, poput uopćavanja sentencijom ili poukom, uronjeni su u emfatično iskazivanje karakteristično za njegovu liriku (apelacija, usklični oblik iskaza), s dozom poetske fikcionalnosti karakteristične za temu zamjena ("zamjena je želja svake stvari") i ulančavanjem semantički disparatnih izraza, koje je motivirano idejom zamjenjivanja (anđeo, kiša, prijatelj, mogućnost). Na koncu, središnji element teksta – metafora riječi-virusa i ideja zamjena, korespondira izvedbom i značenjem i s autorovim lirskim i s esejističkim diskursom.

Zvonimir Mrkonjić u eseju "Pismo zamjene" upozorio je kako je teorija zamjene zapravo "začudno formulirana teorija metafore" jer se dosljednom zamjenom riječi ostvaruje "metaforski pomak i prijenos značenja cijelog sustava" (1991: 285). Mrkonjićeva opaska točno opisuje postupak na kojemu počiva zamjena u prvome dijelu teksta – "prijenos značenja cijelog sustava" nije drugo do način kojim prema Ricoeuru "[m]etafora razvija svoju mogućnost reorganiziranja vizije stvari", kada u igri nije tek premještanje pojedinačne riječi, već se transfer vrši "čitavim 'carstvom'", odnosno dolazi do interferencije čitavih semantičkih polja vezanih za pojedine članove metaforičkog procesa (Ricoeur, 1981, 267). Da je shema "vidjeti kao" u temelju igre zamjenjivanja, potvrđuje i prvi paragraf komentara, odnosno *Post scriptuma*, koji je organiziran oko pojma "viđenje" – predočavanje koje zamjena omogućuje za kazivača je temeljan način spoznaje, kojim se u vezu dovodi blisko i udaljeno, vidljivo i nevidljivo. U ovom slučaju metaforičko "vidjeti kao" dopušta da se subjektu inače daleka predodžba o životu virusa i stanice iznenada približi posredovanjem motiva riječi, što rezultira i povratnom vezom – govorom o riječima u terminima žive materije ili općenito života, a to je ono za čim u svom bavljenju riječima subjekt teži.

Iako počinje od njihove razlike, subjekt na koncu ističe sličnosti virusa i riječi koje su omogućile zamjenu, pri čemu valja uvidjeti da vrednuje njihovu ambivalentnost (riječi su žive i nežive, sposobne i nesposobne za razmnožavanje itd.). Ideja materijalne uobrazilje ("koja svuda podmeće tijelo" [1976: 64]), razvijena u eseju *Da li je Wittgenstein umro u*

Omišu?, ovdje je već jasno anticipirana. Kao što je subjekt u spomenutom eseju teze topologije usvojio u trenutku kada je u njima prepoznao poetsku logiku približavanja udaljenog (sjećanje na uzlove iz djetinjstva i crtež uzlova u matematičkoj knjizi bili su mjesto susreta bliskog i dalekog), tako je i ovdje virus postao predmetom interesa tek na podlozi uočavanja sličnosti s riječima. Esej iz *Izmišljotina* postupak približavanja udaljenog opisuje i metaforom filmske montaže, koja bi se mogla shvatiti kao analogija ovdje izvedenog postupka zamjene, a koja figurira već u *Prirodopisu*, u okviru kriptičnih referenci na vokabular filma. Montaža je metafora neograničene moći kombinacije koja relaciju među predmetima vrednuje više nego predmete same (1976: 70); tekst *Virusi – riječi* pripada domeni tako shvaćene (tekstualne) montaže i jedna je od njezinih ilustracija. Uostalom, upravo će u povodu neograničenih mogućnosti montaže u spomenutom eseju subjekt izraziti osjećaj da u montažnoj kombinatorici "greška možda ne postoji" (70), što je samo parafraza teze izrečene o zamjenama: "Jer u zamjenama nema greške" (1974: 91)[5].

Zadnji paragraf teksta može se čitati kao elaboracija netom citirane rečenice. Otkriće zamjeničnih igara subjekt pretvara u "recept" čitanja, savjetuje njegovu primjenu virtualnim sugovornicima ("Ovdje gdje sam stao sada riječ možete zamijeniti za anđela…"; "čitajte tako Marxa ili Einsteina") i upozorava na moguće dobiti od slijeđenja "uputa" ("… naći ćete se u oblasti neviđenih sloboda, putovanja, radosti"). Savjetodavan ton pojedinih iskaza ("Sve treba, kako mislim, zamjenjivati sa svim"; "… u zamjeni ne smijemo stati"; "Treba zamjenjivati!") nagovješćuje esejistiku *Izmišljotina* i više je nagovor na "igru" i prekoračenje (interpretativnih i perceptivnih) normi negoli ozbiljna zapovijed. U iskazivanju subjekta potrebno je uočiti još nekoliko mjesta relevantnih za interpretaciju. Prije svega, indikativna je učestalost riječi kojima se asocira totalitet zamjeničnih igara – subjekt već na početku odjeljka kaže da je njegov "plan ogroman", što zatim potvrđuje upotrebom zamjeničkih pridjeva i zamjenica u iskazima: "**Sve** treba, kako mislim, zamjenjivati sa **svim**"; "Kada **sve** bude zamijenilo **sve**, kada **sve** bude prolazilo kroz **sve**", "Zamjena je želja **svake** stvari". Radi se o još jednoj Dragojevićevoj verziji sanjarije o iskonskoj povezanosti svega sa svime, koja je obilježila rane autorove knjige, a do izražaja je najbolje došla u pjesmi *Nebeski bolesnik*. Naglasak je sada, međutim, na jeziku kao posredniku ostvarenja te zamisli.

Još jedno važno svojstvo ovdje opisanih zamjeničnih igara, a time i jezičnih procesa koji su im u podlozi jest pokretljivost i prostornost, što potvrđuju iskazi s glagolskim konstrukcijama i riječima koje referiraju na prostornu semantiku i dinamiku ("u zamjeni **ne smijemo stati**"; "kad sve bude **prolazilo** kroz sve … naći ćete se u **oblasti** neviđenih sloboda, **putovanja**, radosti"; "Ništa nije tako **daleko** da se ne bi moglo zamijeniti i **spojiti**"; "U **vrtoglavoj igri**

zamjene…"). Zamjena je premještanje, transfer – dakle prostorna operacija, a Dragojević upotrebljava figurativne potencijale te ekvivalencije (prostor jezika pretvara u prostor lirskog svijeta), predočavajući zamjenu riječima koje impliciraju prostorna značenja, poput spojiti, širiti, vezati, premjestiti i sl.[6] U tom je kontekstu važna opaska Hrvoja Pejakovića koji u zamjeničnim igrama prepoznaje "prevlast sile raz-središtenja", negaciju "bilo kakvog središta, povlaštene točke koja bi mogla ostati izvan igre" (2003b: 40). On lucidno primjećuje da su zamjenične igre afirmacija jednoga pola kozmičke dinamike iz *Kornjače i drugih predjela* (predočenog motivima "ozračenja" i "rasapa"), kojem se suprotstavlja sila sabiranja ili "središnja sila", koju predstavlja motiv "središnje vode". Zanimljivo je, međutim, to što Pejaković zamjenične igre čita kao pokazatelj Dragojevićeva osobitog poimanja vremena, a ne prostora, i vidi u njima oslobođenje vremena od "jednoznačnosti nekog eshatološkog nacrta" (*ibid*.: 39), od svrhe ili cilja koji se moraju ispuniti. No tako "oslobođeno" vrijeme i nije drugo do vrijeme percipirano kao prostor, što potvrđuje Dragojevićevo esejističko prizivanje ideje "topološke percepcije" koja linearan tijek od prošlosti prema budućnosti odbacuje u korist mogućnosti obrtanja kronološke logike, odnosno zamjenjivosti prošlih i budućih događaja (1976: 69).

Topološka percepcija na djelu je već u *Virusima – riječima*, jer i smrt postaje podložna zamjeni, ona je "novi predio", nikako točka izuzeta iz zamjenične igre koja bi zamjenu dokinula. Smrt, mogućnost greške, kao i nepromjenjivost "jasnih i čvrstih osobina" zapreke su (ili kako se kaže: "zid") koje zamjenične igre prevladavaju u korist kretanja, radosti i slobode.[7] Eufemistična gesta imaginacije koju opisuje Gilbert Durand u temelju je zamjeničnih igara i topološke percepcije subjekta, a prostor koji zamjene pretpostavljaju prispodobiv je prostoru imaginacije koji se zasniva na ovladavanju negativnim elementom (vremenskim tijekom i smrću). Bachelard će na isti način govoriti o sanjariji kao prostoru bez prepreka, u kojemu "ni jedno biće ne kaže ne" (1982: 194). Riječ je prema Durandu o "subjektivnom superprostoru" (1991: 367) obilježenom homogenošću i posvudašnjom sličnošću elemenata, u kojemu, kako Dragojevićev subjekt sugerira u *Izmišljotinama*, "ništa nije van veze, van konteksta" (Dragojević, 1976: 69). Zamjenične igre predstavljaju tako ekspanziju konteksta koji dopušta umnožavanje relacija i korespondencija između riječi, tekstova i pojava: "Kontekst je ono što nešto čini istinitim, a ne sam fakat" (*ibid*.: 69). Kontekst pritom nije drugo do subjekt sam, temeljni okvir koji povezuje, traži nove relacije i proširuje smisao te se pritom, što je Dragojeviću naročito značajno, i sam preobražava.[8]

Ako su zamjenične igre u tekstu *Virusi – riječi* predstavljene prije svega kao jezična operacija, na što se dovezuju eseji *Izmišljotina* koji ih pretvaraju u model čitanja,

interpretacije i povezivanja tekstova, u pjesmi *Zamjene* iz *Razdoblja karbona* – još jednom tekstu konstitutivnom za ovu problematiku – zamjenična je igra shvaćena kao "egzistencijalna nužda, oblik nagona za samoodržanjem" lirskoga subjekta (Mrkonjić, 1991: 285). Promjenu perspektive prati i drugačija koncepcija teksta.

> ZAMJENE
>
> Sa svim što vidim, slutim, znam, sa svim ću se zamijeniti samo da bih ostao u životu: nešto od toga jedem, nešto dodirujem, nešto sanjam. Čim osjetim umor i uvenuće preskačem.
>
> Svijeća mi kaže ostani, slijedi mi zvuk. Čujem i druge.
>
> Napravio sam klopku od kosa. To malo žuto i crno što kuca i diše – poletjet ću kada predosjetim nesreću.
>
> Napravit ću klopku od svega. Klupko od svega. Zamotat ću sve, ništa neće izmaknuti – pauk.
>
> Život, zastava u biljnom vjetru, iz tmine me vodi u male mrakove, njih skupljam.
>
> Bože, umoren sam zamjenama, ne znam što da ti kažem. Kaži mi što da ti kažem! Valjda ću umrijeti kao čovjek?
>
> Ove jeseni ponestalo mi je riječi. Izgubio sam pût jer sam na svaki način želio ostati na zemlji.
>
> Na granama se, polako i pravilno, rogačima čitavom dužinom koštice odrvenjuju. Ta njihova fiks ideja! Kako prokleto ona stiže cilju. (1981: 29)

Promjena na grafičkoj razini (veći udio bjeline između paragrafa) podudara se s promjenom na razini diskursa. Dok je u prethodnom tekstu vrlo važna forma poetskog komentara koji na ludički način upotrebljava elemente autorova raspravljačkog govora (sentencije, savjete), pa programatskim tonom iznosi ideju zamjeničnih igara, ovdje je ideja "inkarnirana" – nije više tek modus čitanja, već način egzistencije lirskoga subjekta. Njegovo iskazivanje slijedi

asocijativan tijek koji diskurs komentara odmjenjuje projekcijom fantastičnog lirskoga svijeta, posredovanog konkretnim motivima (kos, svijeća, klupko, klopka, rogač) koji sugeriraju simbolično značenje, a njihova kombinacija mjestimično zgušnjava smisao u neobične metafore (kao u petom paragrafu). Druga se pak razlika tiče obrata perspektive, pri čemu se ambivalentnost još jednom potvrđuje kao konstanta Dragojevićeve poetike – ako je u prethodnom tekstu subjekt obećavao "oblast neviđenih sloboda, putovanja, radosti", u ovoj pjesmi energija zamjene pokazuje vlastitu ograničenost, pa je prijetnja umorom, uvenućem i smrću dominantna tema. Unatoč dosad istaknutim razlikama, motiv zamjene i ovdje ostaje bitno povezan s riječima, jezikom i govorenjem.

I u ovoj pjesmi subjekt pretendira na "ogroman" plan – zamijeniti se sa svime, odnosno s objektima percepcije, upotrebe i imaginacije, kojima je dana mogućnost govora, što korespondira s iskazom iz *Virusa – riječi*: "Zamjena je želja svake stvari" (1974: 91). Tim se motivom sugerira da poziv na zamjenu dolazi i iz predmetnog okružja, a nije samo projekcija volje subjekta. U ovome tekstu "dobit" objekata od zamjenične igre nije artikulirana, no na strani subjekta zamjenična igra stječe nove nijanse značenja – predočena je metaforama pravljenja klopke i zamatanja klupka te skupljanja. Veza između navedenih imenica zvučne je naravi (klopka – klupko), a zajednička im značenjska nijansa implicira centripetalno kretanje (uhvatiti u klopku i "uhvatiti", uplesti u klupko – pri čemu u oba slučaja ništa ne smije, odnosno "ništa neće izmaknuti"), suprotno od prostorne ekspanzije koja dominira prethodnim tekstom. Stoga bi valjalo dopuniti i Pejakovićev uvid o poistovjećivanju zamjeničnih igara i sile "raz-središtenja", jer navedeni tekst pokazuje da se zamjene može prispodobiti i obrnutom pokretu – sabiranju (skupljanju), pri čemu valja uočiti sferičnost klupka, koje odgovara ranijim motivima što označuju materijalno utočište, poput kornjačina oklopa, gnijezda i lopte. Takvom vezom klupko, ali i klopka dobivaju novo značenje – može ih se predočiti kao mjesto koje subjekt nastanjuje, utočište koje mu pruža sigurnost, zaštitu pred opasnošću – umorom i smrću.[9]

Mrkonjić je interakciju subjekta i objekata zamjene opisao kao magiju "stavljanja u drugo", preuzimajući ideju iz pjesme u prozi *Magija* Henrija Michauxa[10]. Subjekt se prema kritičaru premještanjem preobražava, od njega "preostaje samo *moć* stavljanja-sebe-u-drugo" (1991: 285). Subjekt je instanca koja se premješta drugdje, ali istim centrifugalnim pokretom i prisvaja stvari, integrira ih u vlastiti djelokrug, pa se ispostavlja da su procesi širenja i sabiranja reverzibilni, uzajamni (iznova se kao analogija nameće Dragojevićeva parafraza Heraklita – "pad, obrnuti rast", koja čuva važnost u svim pjesnikovim etapama). Ta dinamika može se opisati Bachelardovim uvidima o materijalnoj imaginaciji i sanjariji. On

govori o supstancijalnom mimetizmu materijalne imaginacije, čime se podrazumijeva da je subjekt istodobno i svijet koji projicira i on sam (1998: 42; 1982: 106). Njegov interes izdvaja predmete iz njihove početne inercije i daje im dignitet sugovornikā, čime oni dobivaju mogućnost izricanja zahtjeva da se na njih misli (1982: 180). Bachelard tu dvostruku radnju poetično formulira: "sanjarev cogito mijenja mjesto i vlastito biće ustupa stvarima, šumovima i mirisima" (*ibid*.: 188), pri čemu ne treba zaboraviti da je prema Dragojeviću glavna karakteristika materijalne uobrazilje da "svuda podmeće tijelo" (1976: 64). Posjedovati moć zamjene stoga i ne znači drugo do proizvoditi u svijetu nove zalihe smisla, nove tjelesne situacije, širiti zone nastanjivosti, stvarati oko objekata virtualne svjetove – što je za Dragojevićev subjekt posao koji se obavlja simbolizacijom, ponajprije riječima.

U drugome dijelu pjesme govori se o iscrpljenju zamjenične energije – umor koji je subjekt zamjenama nastojao "preskočiti" pokazuje se kao realnost. Prijeteća blizina smrti narušava homogen i beskonačan prostor imaginacije u kojem nema prepreka kretanju i uspostavljanju korespondencija među pojavama. Apostrofa Boga te motiv izgubljenog puta prizivaju religijske konotacije, a oba su motiva blisko povezana s jezičnim motivima. Izgubiti put i manjkati riječima u tom se smislu podudaraju, a budući da je u Dragojevićevoj poetici čovjek određen svojom moći zamjenjivanja, briga subjekta o tome hoće li umrijeti kao ljudsko biće postaje razumljiva. Vlastito stanje iscrpljenosti ili gubljenje puta subjekt povezuje s težnjom za ostajanjem na zemlji, što posredno priziva semantiku koja je kod Dragojevića obično vezana za dimenziju horizontale, poput težine, nepokretnosti, anonimnosti, šutnje i sl. Zato se zaziv Boga može razumjeti kao prizivanje dimenzije koja bi egzistenciju subjekta vratila u ravnotežu (ili ga izvela na "pravi" put) – dimenzije prostora i jezika, koji su medij zamjeničnim preobrazbama. Bog se tako pokazuje kao još jedna od metafora zamjeničnih igara, a apostrofom se sugerira da subjekt s njim uspostavlja partnerski odnos, karakterističan za autorovu poetiku. Potvrđuje to i pjesma u prozi *Na putu za Sienu*, gdje subjekt kaže: "Bog na mene gleda samog i ne vodi me ni u kakav određeni grad nego među samo moje i njegove riječi. Od njih ćemo napraviti trg, katedralu, zrak nad svime i obilnu kišu kroz koju prolazi sunce" (1981: 105).[11]

Bog u Dragojevićevim tekstovima stoga nije transcendentna, nedostižna instanca; dimenziju drugosti subjekt zapravo zatječe u materijalnom svijetu, o čemu govori završni, zagonetni ulomak s motivom dozrijevanja rogača. U riječima kazivača umornog od zamjenjivanja sluti se nijansa zavisti spram drugačijeg tipa egzistencije, koji se čini izuzet od potrebe za neprestanom metamorfozom na koju je subjekt zamjena osuđen (kao na egzistencijalnu

nuždu). Život rogača nije obilježen kompleksnom dinamikom zamjene (rasredištenja i sabiranja), već ravnocrtnom putanjom sazrijevanja, ispunjavanja unaprijed određenog nacrta, odnosno cilja, što se naziva “fiks idejom”. Rogač je zatvoren u vlastitu egzistenciju poput riba iz pjesme *O ribama*, izuzetih iz napora evolucijskog napretka prema višim oblicima.[12] Frustracija koja se očituje u iskazu subjekta (iskazana prilogom “prokleto”) svjedoči kako kazivač u toj pjesmi ostaje između dviju pozicija koje mu izmiču te se njegova kriza ne razrješava.[13]

Ako pjesma u prozi *Zamjene* još uvijek temi zamjeničnih igara prilazi načelno, kao “projektu”, postavljajući pitanje o samoj njihovoj biti (premda lirski subjekt situaciju zamjenjivanja sada čini konkretnom), pjesma *Zvijezda* u istoj zbirci paradigmom je načina na koji će se motiv zamjena javljati u kasnijim knjigama – kao konkretna lirska situacija, u kojoj subjekt govori o mjestu ili iz mjesta vlastitog premještanja, a katkad i “pretvaranja” u drugo. Stoga ću uz spomenutu pjesmu navesti i kratko prokomentirati i nekoliko pjesama iz kasnijih knjiga; u svakoj igra zamjena poprima novu značenjsku nijansu. Činjenica da je riječ o pjesmama u stihu dokazuje da se motivske i problemske konstante u autorovu opusu ostvaruju u tekstovima različitog formalnog i diskurzivnog profila.

ZVIJEZDA

Ne sustaj, kaže mi zvijezda,
miluj me i u najcrnjoj drvarnici,
i dok spavaš. Govori sa svih strana
da mi se uspostavi memorija.
Bivao si žaba namjesto žabe, lastavica
namjesto lastavice ili nešto drugo
namjesto nečega drugog, njima to
nije uspijevalo a radovale su se
sve te tebi posuđene stvari.
Sada kada one gube krila
i daljina ti postaje društvo,
red je da izgovoriš i moje ime,
rado bih ga čula prvi put, doznala:
u tom trenutku vidim kako te rađam. (1981: 53)

Navedena pjesma (poput pjesme *Umor riječi*, 1976: 140, 141) izravno posreduje perspektivu drugoga – "objekt" zamjena stječe status subjekta i obraća se (ljudskome) protagonistu zamjenične igre koji je progovarao u prethodno analiziranim pjesmama, što potvrđuju i stihovi koji referiraju na njegove preobrazbe. Zvijezda je dobila glas samo da bi mogla posvjedočiti kako njezina pozicija, kao ni pozicija njoj sličnih bića i predmeta, u zamjenama nije ravnopravna poziciji onoga kome se obraća – povlastica koju ljudski subjekt nosi jest govor ili sposobnost imenovanja, u koji se objekti zamjena smještaju, kojim ih ljudski subjekt privremeno prisvaja, odnosno imaginacijom asimilira ("posuđuje"). "Dobit" od zamjene je obostrana, kako se to sugerira metaforom o uspostavljanju memorije i atmosferom radosti na strani objekata, odnosno motivom rađanja, što implicira da i subjekt sâm u zamjeni sa zvijezdom prolazi (ili će tek proći) kroz metamorfozu, te će se povezati s dimenzijom visine koja mu je u *Zamjenama* manjkala. Motiv zvijezde i rađanja ili obnove subjekta ponavlja se i u pjesmi *Zvijezda tamna* iz knjige *Zvjezdarnica*, ali iz drugačije perspektive. Početni stihovi glase: "Ako čujem da neka zvijezda tamni, / davno ili sada, odlazim tamo roditi se" (1994b: 55) – pri čemu je indikativno to što lirski subjekt ne odlazi podržati život zvijezde, nego se identificira s njezinim ugasnućem, pronalazeći u njemu prostor slobodan od postojećih oblika (slobodan od "uma") i priliku za stjecanje novih: "Roditi se ionako je provesti neko vrijeme / s nekim na kraju mutnoga uma. / L'ombra della sera, to će biti, s rukom / u ruci, najbolji dio naših dana u nastajanju, / nestajanju…" (*ibid*.: 55).

Razdoblje karbona najavljuje *Zvjezdarnicu* ne samo motivom zvijezde već i motivom praznine – oba se nalaze u još jednoj pjesmi naslova *Zvijezda*, u kojoj je zvijezda također lirski subjekt:

ZVIJEZDA

To što sam mislila
da je
to je
praznina.

Dobro i zlo
riječi su.

Naslonjena:
na što naslonjena?

To što se
što me
mijenja
Bog je.

Samo nebo
zadivljujuće apstraktno
i bez akcenata
postaje mi ime. (1981: 14)

Iz navedenih se stihova, ako se dvije istoimene pjesme čitaju skupa, mogu izvlačiti različiti zaključci – o subjektu zamjene kao Bogu (jer posjeduje moć zamjenjivanja), o nebu kao metonimiji beskonačnog prostora koji zamjene pretpostavljaju, o praznini koja je nužna za rasterećenje od nakupljenih značenja i identiteta te oblikovanje novih. Praznina se pritom može shvatiti kao uvjet novih korespondencija te uvjet mogućnosti novoga, drugačijeg postojanja. Pojam praznine sa zamjenama će povezati Zvonimir Mrkonjić, ustvrđujući kako smisao "kojim treba zamijeniti neki postojeći" valja shvatiti "kao prazninu koja oslobađa od svih poznatih vrijednosti"; riječ je o praznini "potencijalnih, nazočnih, ali smislom još nepovezanih riječi…" (1991: 288, 289). Krešimir Bagić temu praznine čini pojmovnom i motivskom osi čitanja suvremenoga hrvatskog pjesništva u eseju "Tema praznine u hrvatskome pjesništvu druge polovice 20. stoljeća", gdje je Dragojeviću ukazano istaknuto mjesto, kao i naziv "princ praznine" (2005: 45). Za Bagića praznina je "uporište stalnoj igri zamjena" (*ibid*.: 47), ona je uvjet za osvajanje novog egzistencijalnog ili diskurzivnog položaja, za svako pridavanje smisla svijetu (*ibid*.), pri čemu se subjekt za suočavanje s njom "mora lišiti svih iskustava, evidencija i zaposjednutih položaja" (*ibid*.: 25). Praznina je zaliha virtualnog života kojemu zamjenama streme i subjekt zamjenjivanja i njegovi objekti; ona je "mjesto čiste potencijalnosti" (*ibid*.: 23) i po tome bliska ranijim Dragojevićevim motivima poput "bijele pokrajine" ili sjemena.[14]

Nije stoga čudno to što je u dvjema kasnijim pjesmama baš motiv sjemenja, odnosno zrnja, uveden u zamjenične igre – kao intimno utočište subjekta, prilika za novi rast. Već prvim stihom lirski subjekt pjesme *Zvijezda zrnja* (iz zbirke *Zvjezdarnica*) referira o vlastitom

premještanju u drugo: “Bio sam mnogo puta tamo gdje / i različita zrna” (1994b: 84), pri čemu je vitalnost takvoga premještanja u život “prije upotrebe” predočena dosjetkom o odgovoru koji tek čeka na pitanje: “Mislio sam tada, / uz to zrnevlje i zrna, kako / u njima imam odgovor na neko / veselo, čudno, onespokojavajuće, / zanimljivo i besmisleno pitanje / kada ono iznenada bude naišlo / ili slučajno naiđem na njega” (*ibid*.). U pjesmi *Na jednoj Fra Angelicovoj slici* iz *Hodanja uz prugu* motiv je obrađen u okviru lirske meditacije smještene u kontekst promatranja prizora na Fra Angelicovoj slici – dvojice muškaraca koji presipaju žito. Nakon uvodnih stihova slijedi iskaz lirskoga subjekta kojim se uvodi tema zamjeničnih igara, i to upotrebom opće imenice “dragojević”, koja istodobno sugerira privrženost zrnju, identifikaciju s njime, i fingira autobiografski diskurs, čime se tekst smješta u kasniju fazu autorova stvaranja gdje su autobiografske reminiscencije i zgode česta pojava:

(…)

Uvijek kada vidim zrna, mnogo zrna na jednom
mjestu, uskliknem, vidi koliko dragojevića.
To znači da svako od tih zrna može rasti,
može biti ono što može biti, a sada je
zatvoreno u svoju okruglinu i čeka, s bezbroj
stvari koje također čekaju, čeka strpljivo,
bez straha da će ga mljeti, ptice zobati,
jer zar je to važno kada je upravo sada živo
i čeka budućnost koja je, naime, u svakom
času ostvarena. Dakle, to uvijek pomislim
kada vidim Fra Angelica, kada vidim žito,
ali ne ustrajavam, usporedba mi na samom
početku ispada iz ruku, ne dižem je,
ne provjeravam, ne sumnjičim.
Ako je pogrešna, pogreška je stvorila
malu vezu, bio sam časak u svakom zrnu,
u svakoj od njegovih mogućnosti,
očekivao sam sunce, zemlju, vlagu, zrak,
više prostora, više vremena, intenzivniji
život (to je kao da sam imao dušu),

bio sam zatvorio oči, oponašao sam zrna
koja su to činila mnogo potpunije,
bez varanja. (1997: 39)

Tekst okuplja i varira neke važnije problemske naglaske na temu zamjeničnih igara. Motivi čekanja, rasta, budućnosti koja je već ostvarena te motiv višestrukih mogućnosti koje svako zrno posjeduje ciljaju na zrnje kao zalihu potencijalnog, intenzivnijeg i prostranijeg života u koji se subjekt smješta ili ga, kako se znakovito kaže, oponaša. Vlastito smještanje subjekt popraćuje komentarom; može se reći da je i tu na djelu njegovo udvajanje – na subjekt iskaza, koji sudjeluje u virtualnom životu zrnja, i subjekt iskazivanja, koji vezom ili usporedbom omogućuje imaginativni transfer. Zanimljivo je da je zamjena i tu povezana s motivom greške, koju su tekstovi *Virusi – riječi* i *Da li je Wittgenstein umro u Omišu?* otklonili iz zamjeničnih igara. Ni ovaj tekst ne odstupa od toga principa, ali izokreće perspektivu – lirski subjekt grešku obrće u svoju korist, a činjenica da je usporedba među pojavama rezultirala premještanjem u drugo grešku neutralizira. Drugim riječima, pogreška je negativan termin za moguću inovaciju u percepciji subjekta, prilika za širenje smisla viđenoga, za uspostavljanje novih veza među pojavama. Unatoč uspjehu zamjene, završni stihovi daju naslutiti osjećaj manjkavosti lirskoga kazivača pred objektom udvajanja – smještanje u drugo subjekt ipak poima kao "varanje", zamjensku ili fiktivnu egzistenciju koja se tek djelomično približava drugačijem obliku života. Motiv varanja upućuje na stanovitu uskraćenost subjekta spram formi života s kojima se želi zamijeniti, pa i na to da prostor imaginacije ipak nije toliko beskonačan i svemoćan kako se na početku činilo.

I u posljednjim dvjema Dragojevićevim knjigama nalaze se pjesme s temom zamjeničnih igara, poneke i s već spomenutim motivima, no kao zadnji primjer navest ću pjesmu u prozi iz zbirke *Žamor* u kojoj je istaknuta etička dimenzija zamjenične igre, koja se može formulirati kao davanje glasa drugome ili, ponovno uz priziv *Veronike* – kao "istinska vezanost uz tuđu muku" koja određuje "pravu riječ".

I NAŠI PSI

I naši psi su gladovali s nama, gore od nas, ne shvaćajući naravi vijeka gledali su nas u usta i onda kada su u njima nastajale samo nužne riječi. I mazgama su

> se rebra približavala teretu što ih je trô. Nikakvim životinjama, čak ni miševima u praznoj kući, nije bilo lako. Nevolja je temeljita, ima svoje milimetre, i milimetri svoje milimetre, zauzmu otok do najsitnijeg dijela, živo i neživo, tijela i pokrete, pokrete i njihove moći, putujući sve stišaju i zavlada šutnja. Jednom kada budeš govorio, kaže mi lastavica prije nego što odleti daleko, jednom kada budem govorio, kažem psima, mazgama, kokošima, miševima, kamenu, svakoj travci i ljudskom stvoru, jednom kada budem govorio, nitko neće ni znati, govorit ćemo skupa. (2005: 33)

Pjesma pripada krugu Dragojevićevih tekstova koji tematiziraju siromaštvo, čiji je učinak ovdje prikazan kao stješnjavanje i usitnjavanje egzistencijalnog prostora (motiv milimetara), onemogućavanje kretanja te kao stišavanje govora i šutnja. Tekst posjeduje tek aluzije na socijalnu situaciju ("naravi vijeka"), a početni perfekt ("I naši su psi gladovali s nama…") daje naslutiti da je riječ o reminiscenciji subjekta na vlastitu prošlost, koja je na kraju povezana s budućnošću, odnosno sadašnjošću govora, na koji je kazivač pozvan od drugoga (lastavice) i koji obećava svim bićima i predmetima s kojima je dijelio oskudicu. Obećanje govora nije drugo do obećanje obilja i širine koji će virtualno nadoknaditi uskratu u stvarnosti. O takvoj dijalektici siromaštva i obilja govori se i u eseju *Raj* iz *Cvjetnoga trga*: "Siromaštvo, i onda kada je vrlo intenzivno, kratkotrajan je cilj; naime, ono je sredstvo za obilje. (…) Kada nam je darovana muka, za naknadu dane su nam riječi, imaginacija…" (1994a: 26, 27).

Glas subjekta u zamjeničnim igrama u ovome slučaju, kao i u drugima, udvojeni je glas; u mjeri u kojoj računa na inherentnu izražajnost kozmosa i materijalnog svijeta, subjekt ne tretira vlastiti jezik i govor kao opnu koja ga bespovratno odvaja od svijeta, već ga u njega smješta te tako obvezuje da o njemu govori, da se govorenjem s njime poistovjećuje ili zamjenjuje i da ga time širi, a sebe preobražava. Time se u zamjeničnim igrama, osim dimenzije slobode i lakoće, koju je Pejaković suprotstavio autorovu moralnom angažmanu, stječe i etička crta, odnosno težnja "da se ne iznevjeri svijet konkretnih stvari i težina konkretnog ljudskog života" (2003b: 44), kao što, među ostalima, pokazuje i upravo citirana pjesma.

BILJEŠKE

[1] U eseju "'Zamjenične igre i shvaćanje vremena u poeziji Danijela Dragojevića", prvotno objavljenom 1982, a zatim u knjizi *Prostor pisanja* (1988).

[2] Na to upućuje Pavletić nazivajući tekst nadahnutom pjesmom u prozi, odnosno pravim esejom (1987: 84).

[3] Reference na prirodopis u ovim zbirkama nalaze se u pjesmama *Muzika kao zločin*, *Föhn-pčela*, *Identifikacije*, *O ribama*, *Kutija za lov* itd. Pjesma *Cilindrični obzor* iz *Četvrte životinje* i *Dlake i led* iz *Prirodopisa* sadrže antiutopijske projekcije temeljene na motivima iz znanosti i tehnologije, a u pjesmama *Snimak Ezre Pounda u kavezu* i *Rad kamere, rad srca* važni su motivi iz područja filmske tehnike.

[4] Za zbirku *Četvrta životinja* karakteristična je "isprekidana" sintaksa pjesama u stihu, čime se, kao i izostavljanjem interpunkcije, čitanje "otežava"; u *Prirodopisu* indikativan je dvodijelni tekst u stihu, svojevrstan pandan *Virusima – riječima*: prvi dio je kratka pjesma *Priroda glasa*, za kojom na istoj stranici slijedi dulja pjesma *Komentar prirode glasa*, pri čemu se diskurzivni indeks ("komentar") iznevjerava izrazito gustom lirskom teksturom (1974: 60, 61).

[5] Slična je tvrdnja iznesena i na kraju pjesme u prozi *Predstoji vam*: "Je li netko promašio? Nije mogao. Pozdrav" (93). Iskaz se čini enigmatičnim s obzirom na tekst koji mu prethodi, ali poprima značenje u širem kontekstu.

[6] Veza između jezika i prostora apostrofirana je u više tekstova *Prirodopisa*, izdvojit ću nekoliko sentencioznih iskaza koji o tome govore: "Glavno je otvarati prostore, / prostranstvo održava riječ živom" (*Guljenje krumpira*) (1974: 22); "glagoli prostora nisu opkoljavati / nego pozivati" (*Lastovo*) (*ibid*.: 41); "Ali svjetlosnom riječju može se širiti prostor, a u širokom prostoru koji dopušta i razumije, i najkrući brid ide u lahor, u lahorenje" (*Glas koji prati* Društvene odnose *i neke druge tekstove*) (*ibid*.: 56) itd.

[7] S obzirom na druge Dragojevićeve tekstove, može se ustvrditi da zapreke zapravo potiču zamjene i rad imaginacije, djeluju kao točka inercije protiv koje se subjekt "buni" i koju "izigrava". Taj dijalektički aspekt razmatrat ću u kasnijim analizama, zasad upućujem na tekstove koji izražavaju vrijednost prepreke ili negativnog elementa, poput *Kako se postaje*

gmaz (*Četvrta životinja*) i *Henri Michaux* (*Rasuti teret*).

[8] Na ovome mjestu valja naglasiti i reference na dva teoretičara, Einsteina i Marxa, čija djela subjekt preporučuje kao točku ovjere "zamjeničnog čitanja", čime se sugerira transžanrovski i transdiskurzivni karakter takve recepcije (što je već demonstrirano i zamjenom virusi – riječi). Te se autore, međutim, može shvatiti i kao reference kojima se posredno upućuje na sam karakter zamjene, Marxa kao teoretičara ekonomske razmjene, a Einsteina kao fizičara koji je istaknuo relativnost promatračke instance u znanosti.

[9] Premda "klopka" implicira i uhvaćenost i zatvorenost, što je inverzija sigurnosti i zaštićenosti. Takav pomak perspektive ili obrtanje vrijednosti važan je dio Dragojevićeva postupanja s lirskom semantikom.

[10] Motiv "stavljanja u drugo" u Michauxovoj pjesmi opisan je i kao sjedinjenje s objektom promatranja, jabukom i rijekom Escaut; o prvome subjekt će reći: "Stavim na stol jabuku. Zatim se stavim u tu jabuku. Kakve li mirnoće!" (1963: 55). Proces premještanja posredovan je kao začudna lirska naracija, s karakterističnim Michauxovim humorom ("Zatim sam nehotice s vremena na vrijeme promatrao žene, a to jedna rijeka ne dopušta, ni jabuka to ne dopušta, niti išta u prirodi" [*ibid*.]). Neki aspekti Dragojevićeve poetike, naročito karakteristike njegova subjekta, usporedivi su s Michauxovim pjesništvom, primjerice motiv bijesa koji je kod belgijsko-francuskog pjesnika vrlo čest, a koji i kod Dragojevića ima važnu funkciju.

[11] Riječi su za subjekt organi percepcije, kako se tvrdi u istoimenom tekstu: "one su moje oči, ruke, usta, čitavo tijelo (lagana pjena otoka zabavljena sobom): hvatam ih, milujem, tjeram, udaram nogom" (1981: 104) – pa tijelo koje materijalna imaginacija "podmeće" pojavama i kojim pokreće igru zamjene stoga je nužno i tijelo jezika, tijelo riječi.

[12] U pjesmi se perspektiva prvoga lica premješta između kazivača i riba o kojima govori, tako da i one preuzimaju riječ: "nemamo tog manjkavog organa / kroz koji se raste, / nemamo greške koja nas tare / na leđima ili trbuhu, / nemamo vrátā, / mi smo potpuno zatvorene (…) Pod vodom dišu ribe, / zašivene u oblik, u vlastita usta" (1974: 9, 10).

[13] Treba u ovome kontekstu spomenuti i pjesmu u prozi *Umor riječi* iz knjige eseja *Izmišljotine*, u kojoj je, kao i u *Zamjenama*, tematiziran umor, ali iz obrnute perspektive – sada su riječi te koje progovaraju o vlastitom umoru i o subjektu koji ih upotrebljava. Vlastitu funkciju i stanje riječi posreduju kozmološkim motivima: sjemena odnosno sijanja

(“sijat ćete nas, ali mi vam nećemo nicati” [1976: 140]), plamena i hlapljenja (“U ovom času bez zemlje i visine naš se plamen rasipa, nutrinom hlapi u otvoreno i nepovratno, i nas gotovo i nema” [*ibid*.]) te bjeline koja simbolizira šutnju koju riječi nakon pretjerane upotrebe priželjkuju (“Sada bijelo upija značenje jedne i druge strane i pretvara nâs, naš maleni šum, u šutnju, toliko željenu šutnju” [*ibid*.: 141]), a obnavlja se i motiv bliskosti riječi i tijela (“Posredovali smo u vašem otpočetka izgubljenom disanju…”[*ibid*.: 140]). Pjesma završava obraćanjem riječi čovjeku, odricanjem poslušnosti gospodaru jezika koji se time pokazuje tek njegovim slugom: “Ne zamjenjujte nas više s nama samima, sa sobom, ni sa čim više, mi smo na kraju sasvim, mi smo umorne, mi smo mrtve, i nećemo rasti, ni ovdje ni tamo” (*ibid*.: 141). Umor riječi u istoimenoj pjesmi tako zrcali umor subjekta u pjesmi *Zamjene*, potvrđujući s druge strane potencijalnu iscrpljivost zamjenične energije ili pak potrebu za počinkom, za prelaskom iz stanja aktivnosti u stanje mirovanja (latencije).

[14] U eseju *Neposlano pismo* (iz *Rasutog tereta*) simbol je praznine kazivačev pokojni stric Petar, kojega nikada nije upoznao, što je činjenica koja potiče njegovu imaginaciju. Autobiografska pripovijest podloga je za meditativni komentar u kojemu Petar postaje simbolom duhovnoga iskustva esejističkog subjekta koje se opisuje upravo pojmom praznine (“ti si za mene bio ta ljekovita praznina, to sve i ništa” [1985: 101]), kojemu se pridružuju i drugi pojmovi, poput razlike, ili oni što upućuju na odsutnost svojstava – “bezobličnо, čisto, neodređeno” te bjelina (“Tvoja me je bjelina poticala” *ibid*. [102]), a sve ih se može čitati kao metafore stanja u kojemu su sve mogućnosti na raspolaganju. Odsutnoga Petra subjekt će prizvati i kao idealnog (a pomalo i idealiziranog) partnera u aktivnostima pisanja i gledanja, s kojim lako zamjenjuje mjesto: “Nekada gledamo skupa, a da ja to i ne znam, ali vrlo često kažem: Pogledaj, Petre! I ti gledaš. U tom ujedinjenom pogledu ti gledaš za mene, ja za tebe, i sve postaje prostranije i šire, kao kada se gleda jedrilica koja se udaljava” (*ibid*.: 103).

2. “ĆELIJSKA SLOBODA”: MATERIJALNOST AMBIJENTA

Ako se zamjenama lirski i esejistički subjekt premješta u prostore ugode, koji su katkad mjesta intenzivnijeg života, a katkad služe kao mjesta odmora, postoji i zamjetan broj tekstova u kojima se subjekt nalazi zatočen i stiješnjen u prostoru izrazite nelagode, koji ne može uvući u vlastitu igru zamjene. Riječ je o prostoru koji je nagoviješten u *Prirodopisu*, u pjesmama u kojima se na kriptičan način progovara o iskustvu zatvorenosti i tjeskobe – u pjesmi *Snimak Ezre Pounda u kavezu* o licu se zatvorenog pjesnika (koje je predmetom snimanja imaginarne kamere) govori kao o gustom prostoru “jedne jedine dimenzije”, koji se “kilometrima guši sobom u sebi” i nalazi se “izvan vremena” (1974: 15, 16), u pjesmi *Vokativ* govori se o prebivanju u položaju sluge, opisanom negativnim terminima: “Bez dimenzija. Točka” (*ibid*.: 57), a u pjesmi *Osobina nesreće* nesreća se opisuje sentencioznom poantom: “Uistinu, nesreća je, kao uostalom i temeljito siromaštvo, samo točka bez dimenzija i prošlosti. Točka prije svakog početka” (*ibid*.: 65). Podudarnost tih fragmenata u tekstovima u kojima je lirska tema i sama fragmentarno izložena pokazuje da Dragojević metodično rasprostire pojmovnu i metaforičku mrežu kojom neizravno označava neki fenomen. Da njezina čvorišta mogu biti vremenski i poprilično udaljena, dokazuje tekst iz autorova prvijenca, koji se može smatrati izvorom maločas navedenih pojmova i metafora; riječ je o 25. dijelu ciklusa *Kornjača* u kojemu se govori o crnoj točki “bez dimenzija (…) svjetla i svijeta” (1961: 85, 86).[1]

Ako je u dosad spomenutim tekstovima ta problematika formulirana na razini fragmenta i u obliku aluzije, u knjigama *Razdoblje karbona* i *Rasuti teret* (a poslije i u zbirci *Hodanje uz prugu*) ona postaje predmetom drugačijeg tekstualnog oblikovanja, koje se oslanja na elemente naracije i lirsko-esejističke meditacije, karakteristične za ta djela, čime se pruža i pouzdaniji temelj problemskom tumačenju. Svoju ću analizu otpočeti pjesmom u prozi *U tuđem snu* iz *Razdoblja karbona*, koja će poslije biti premještena i u knjigu eseja *Rasuti teret*. U objema knjigama ona je dijelom metaforičke mreže koja donosi bitno drugačije naglaske od onih u tekstovima o zamjenama – dok je u potonjima dominirala eufemistička gesta protagonista koji istodobno prisvaja svijet i premješta se u drugo, u ovima će često zazvučati polemički ton, znak negodovanja subjekta, njegova nezadovoljstva ili čak bijesa spram zatečenog stanja koje, kako je već nagoviješteno, pripada mreži metafora rasprostrtoj oko semantike zemne sfere: mraka, težine i spoznajne deficijencije subjekta.

U TUĐEM SNU

“Prošle noći sam te sanjala. I inače te nekada sanjam”, kaže mi znanica.

Iz mene, bez ikakve mogućnosti da se kontroliram, bujica bijesa.

Ostavi me na miru. Pusti me da hodam, spavam, dišem gledam. Sanjaj nekoga tko to želi. Ne vuci me ni po kakvim mrakovima. Izbaci me iz svoje glave, svoga sljepila, kišobrana, dimnjaka, tople rupe. I dosta!

Gleda me, sluša. Ne zna što je. Mislila je da će mi polaskati tim nepredviđenim susretom s njom toliko željenom. A evo nekoga tko je na granici pokreta kojim bi joj uzeo glavu i prodrmao je tako da iz nje izađe slika i tok sna, pogotovo svaki slijedeći san u koji bi mogao biti uvučen.

Iznenađena, uvrijeđena načinom i tonom okreće se i odlazi.

Mene bijes ne napušta čitava dana. Možda je nisam smio uvrijediti. Ali ni kod nje ni kod ikoga drugoga ne mogu se zamisliti u snu. Pa što je to da me svatko može vući po svojim snovima. Uvijek mi se čini da se može dogoditi da se iz tih snova više ne izvučem ili da iz njih izađem potpuno nesebeznan, defektan. Kao da su ti snovi u neposrednoj vezi sa mnom.

Ako je ovdje, u ovome što se zove dan, teško i mračno, u snovima je, bar u većini onih koje znam, još mnogo teže i smolastije. Neću ni u čije snove. Znam što su. Ni u mojim snovima nema suviše dobrodošlih. Nisu samo događaji i slike ono strašno, strašnija je ta tekućina sna, taj protok u prostoru krtice, u prostoru podzemne željeznice gdje ni krik ni glas nisu mogući.

Van iz snova koje su mi drugi pripremili, ako već ne mogu iz svojih.

Danima i noćima želio sam u snu vrstu prozračna vida, prazninu oslobođenu događaja: čisti protok. A sada me drugi sanjaju. Uvlače me u svoje noćno meso gdje nemam ni očiju ni svijetle jasnoće. Osjećam vodeno bilje oko sebe, opliće me, čini od mene posljedicu u ustima žabe. Odnose mi misli. Kradu polovicu od najjednostavnijih riječi. Što je, prije toga, bila čitava riječ možda ni do danas ne znam. Zatvoren sam u policama s ostalim predama i koncima. A možda su me, u tim njihovim snovima, uvukli u šprice za injekcije pa će me pustiti u nečiju

krv.

Uvijek sam mislio da je za nerođeno dijete, čak i prije onih fatalnih devet mjeseci, važno kako ga majka sanja, kako ga zamišlja i želi. Mnogo važnije od kalcija i vitamina. Možda je tu prvi put viđeno i zamišljeno bez obzira na genetiku. Gdje su molitve za čistije snove? Gdje su prostrte postelje od najboljih snova na koje bi se polagala djeca?

Ovako kako sada stoji, nema takova sna koji bi obradovao onoga koga ste sanjali. U tome događaju nema prijateljske zajednice ni s najbližom osobom. Sanjani i snivač koprcaju se u nečijoj tuđoj zaboravljenoj nemoći.

Kada sam bio dijete i imao psa, često sam gledao kako spava. Mislio sam, naravno da pas, kao i ja, sanja. I da, naravno, mene sanja. Iznenada bih ga budio želeći da prekine, kako bih se ja mogao slobodno igrati po dvorištu.

A ako ćemo pravo, što je zapravo san jednog mirnog domaćeg psa koji je rijetko izlazio iz obline dvorišta i brijega u lavež i zube prema snu moje znanice? (1981: 44-46)

Struktura teksta odgovara maločas nabačenom opisu – na djelu je narativno-meditacijski diskurs, karakterističan za kasniju autorovu esejistiku, ali i pjesmu u prozi, što i omogućuje njihovo "preklapanje". Tema je izložena na samome početku – prvi je paragraf anegdotalan uvod u solilokvij lirskoga subjekta kojim on obrazlaže vlastitu žučljivu reakciju na rečenicu poznanice, što se pokazuje kao prilika za niz metaforičnih varijacija na motiv sna. Naslov pak jasno formulira poziciju u kojoj je subjekt zatečen i o kojoj govori, a lokativna sintagma najavljuje da će se o snu govoriti kao o prostoru, što tekst i potvrđuje metaforama koje predočavaju materijalizam ambijenta sna. Bijes koji subjekt na početku usmjerava prema znanici poslije se premješta na vrednovanje ambijenta od kojega zazire, pa se njegove tvrdnje više ne odnose samo na znaničin san, već na snove drugih općenito – poima ih se kao klopku koja prijeti integritetu subjekta. Na djelu je svojevrsna "obrnuta" ili "negativna" zamjena: lirski kazivač od aktera postaje objekt tuđega prisvajanja, tuđe predodžbe o sebi (pa i tuđe metafore) koja ga ugrožava. U reakciji kazivača do izražaja dolazi obilježje koje je Užarević opisao pojmom klaustrofobičnosti, smatrajući ga jednom od temeljnih karakteristika Dragojevićeva lirskog i esejističkog subjekta: "Njime ovladava gotovo paničan

strah i bijes kada je u zbiljskoj (fizičkoj) ili fiktivnoj (imaginarnoj) opasnosti da bude definiran, zaključen ili zaključan" (2002: 45). Blisko je s time povezana još jedna dimenzija bijesa subjekta, a tiče se situacije "kada je Ja u nemogućnosti da pronađe svoje mjesto i značenje (osmišljenje) u nečemu što je izvan njega…" (*ibid*.: 46), odnosno kada ne može izvesti zamjeničnu igru. Te se dvije dimenzije bijesa dopunjuju i u navedenom tekstu – on je jednom usmjeren prema "van", prema znanici i njezinu snu, a drugi put prema "unutra", prema prostoru sna općenito, na čija svojstva valja obratiti pažnju. Iskazivanje o snu prate polemički i hiperbolični naglasci. San je opisan izrazito taktilnim metaforama: težak je i smolast, poput tekućine je, mračnoga protoka i poput vode u kojoj kazivača opleće vodeno bilje, prispodobljen je noćnome mesu. Predočen je kao mračan, uzak prostor: prostor krtice i podzemne željeznice, usta žabe, prostor polica s "pređama i koncima" u kojima je subjekt zatočen te grotesknom slikom šprice u koju bi mogao biti uvučen. Na koncu, početne slutnje kazivača o prijetnji njegovu integritetu potvrđene su – san dokida sposobnost kretanja i spoznaje, u snu on je lišen osjeta vida, mogućnosti kretanja i mišljenja te sposobnosti govora. San odvaja i dezintegrira – događaj je u kojem "nema prijateljske zajednice ni s najbližom osobom".[2] Ukratko, riječ je o suprotnosti prostoru ekspanzije ili intimnog utočišta u koje se subjekt rado premješta.

No dva mjesta u tekstu donose antitezu stanju skučenosti i zatočenosti, čime se sugerira ambivalentnost sna – mračnome snu suprotstavljeno je priželjkivanje sna u kojemu bi subjekt stekao "vrstu prozračna vida, prazninu oslobođenu događaja: čisti protok", koji bi time postao prostorom poželjnog prebivanja; praznina je, dakako, središnja riječ koja taj prostor priziva. Zatim, važnost je sna naglašena i motivom majčinstva, koje se može shvatiti kao jedna od metafora potencijalnosti. No dok su za zrno ili sjeme, kao ishodišta budućega života, potrebni pogodni materijalni uvjeti (sunce, zemlja, vlaga, zrak), za budući ljudski život presudan je upravo način na koji ga se zamišlja (sanja), to je, kaže se, mnogo "važnije od kalcija i vitamina". Taj san stoga mora biti "čist", pripremljen molitvama (koje su za Dragojevića prototip "čistoga" govora), a motiv "prostrte postelje" može se čitati kao još jedna metafora utočišta koje treba pripremiti za život u nastajanju. *U tuđem snu* tako afirmira tvarnu imaginaciju pokazujući ujedno stanje u kojemu su njezine moći ekspanzije dovedene u opasnost. Motivima sna i molitve kao pripreme života njoj su pripisana magična svojstva, a skepsa prema modernom načinu liječenja medikamentima[3] ima antimodernističku intonaciju, što podsjeća na osude gromoglasnije izrečene u ranijim knjigama, a u novijima prisutne više u obliku skepse i upozorenja.

Tekstovi *Dolazak* i *Vlaga sjene* referiraju na slično stanje kao i tekst *U tuđem snu*. Pjesma u

prozi *Dolazak* i strukturom nalikuje na maločas analizirani tekst – polazište je situacija u kojoj lirski subjekt promatra svoju (pretpostavlja se) partnericu, pri čemu naslovna riječ referira na dolazak njezine želje, pojma oko kojega se rasprostire metaforička mreža umnogome slična onoj okupljenoj oko motiva sna. Želju drugoga subjekt promatra kao nešto nepoznato, ujedno otvoreno pogledu i od njega zastrto, očito i nejasno:

> Vidim to nešto nejasno, to nešto daleko, to nešto što si najedanput čitava ti. Ispod tog naslova izmiče mi sadržaj. Kao kada sam učio da je Zemlja negdje ispod vruća i vatrena, a tu gdje sam hodao vidio sam mirno stablo, i nisam mogao dovesti to i u bližu vezu.
>
> Gledam kosu, vrat, ruke, večernju sjenu i svjetlo što dolazi izvana, skrivene lijepe oči na stranici, tijelo koje dodiruje stolicu – ali sve mi to i mnoštvo drugih razmaka ne otkriva nego sliku čini nejasnom i daljom: očitost u službi nejasnosti. (…) (1981: 41)

Kao i u prethodno razmatranom tekstu pojedinačan slučaj postaje odskočna daska za općenitije zaključke, pa se neprozirnost želje drugoga promeće u pitanje o stranosti želje općenito, kojom upravlja netko nepoznat, dok su subjekti samo instrumenti njegove volje, a potom se fokus vraća konkretnom slučaju:

> Možda netko drugi upravlja našim željama. Mi smo samo instrument nekog prokletog velikog bića. Nije to naše, to što mi smatramo jedino našim posjedom. (…) Ne, tu osobu koja sjedi na stolici i otežana tko zna odakle i sama počinje težiti, ne poznajem. Nije rasla, nije išla u školu. (…) Iskočila je iz svoga imena. Sada ga nema ni u najdaljem sjećanju, ni u zvijezdama gdje se, daleko od nas, svačije grije i priprema". (*ibid*.: 42)

Želju drugoga subjekt i ovdje predočava prostornim metaforama, kojima dodaje i znakovitu vremensku dimenziju – dolazak želje predočen je kao povratak vremenu neolitika, vremenu posuda, "velikog otvora i udubljenja" ("vrijeme kamenih i glinenih kuhinjskih potrepština,

vaza, ćupova, badnjeva, cisterna, sudova, ambara, žitnica, kuća, spremišta" [*ibid.:* 41]). Lirski subjekt i sada strepi od mogućnosti zatvaranja u drugome ("Ako sada dođem tebi tko zna da li ću se ikada vratiti?" [*ibid.*: 42]), od zatočenosti u prostoru tame i mraka ("Zatvorio ili ne zatvorio oči u tami sam, u noći smo" [*ibid.*]), kojem se neće moći suprotstaviti, pri čemu se suprotno, priželjkivano stanje priziva pojmovima pisanja, prostranosti i jasnoće: "neću moći napisati pismo u kojem bih objasnio svoju potrebu za dimenzijama i iznenadnom jasnoćom" (*ibid.*). Valja istaknuti motiv koji se i ovdje dovezuje na materijalne, taktilne metafore iz prethodnog teksta. Dok se ondje govorilo o smolastom prostoru sna, ovdje se sugestivnom slikom govori o ljepljivosti želje, pri čemu obje metafore aludiraju na uhvaćenost, nemogućnost odvajanja i distance od viskozne materijalnosti ambijenta: "Jedna pčela uhvaćena ne može se izvući iz svog vlastitog meda. Druga pčela uhvaćena ne može se izvući" (*ibid.*: 43). Ta je nemogućnost na kraju predočena motivom svlačenja, i to u dijelu teksta oblikovanom u stihu, koji se može čitati kao metaforički sažetak, stihovna poanta prethodnog iskazivanja:

> Ono što ne mogu svući
> to ne mogu svući
>
> ono što ne možeš svući
> to ne možeš svući
>
> ono što ne možemo svući
> to ne možemo svući
>
> to se ne može svući
> to se ne svlači. (*ibid.*)

Figura ponavljanja, istaknuta stihovnim oblikovanjem, pokazala se najpogodnijom za iskazivanje neobičnog položaja želje – koja se poima i kao nešto vanjsko, želja drugoga, ali i kao nešto što bitno utječe na integritet subjekta; želja je ovitak, "odjeća" koja se ne može svući jer je esencijalan dio subjektiviteta. Dvostrukost želje, u kojoj se blisko razotkriva kao strano, može se prispodobiti pojmom ekstimnosti, porijeklom iz psihoanalize Jacquesa

Lacana,[4] kojim se dovodi u pitanje opreka između unutarnjeg i vanjskog te se upućuje na njihovu najužu prepletenost, što rezultira koncepcijom subjekta kao decentrirane instance jer jezgra njegovih najintimnijih doživljaja obitava u sferi Drugoga (Evans, 1997: 59), koji je time i vanjski i unutrašnji (i odjeća i tijelo; i plašt i središte), što granicu koja ga dijeli od subjekta čini propusnom i nestabilnom. San drugoga i želja drugoga stoga zauzimaju istu poziciju u strukturi subjektivnosti Dragojevićeva kazivača – istodobno su strana, vanjska instanca koja potresa intimu subjekta, ali i prostor tjeskobne, mračne i ljepljive nutrine u koji je subjekt uvučen i iz kojega želi van. Pojam decentriranog subjekta u Dragojevićevoj poetici pritom dobiva posebno značenje s obzirom na jednu od temeljnih tenzija koja ga određuju, onu između sabiranja (centriranja) i rasredištenja (rasapa). Može se zato govoriti o afirmativnom decentriranju u kontekstu zamjeničnih igara, koje uvijek uključuju i povratnu vezu, privođenje drugoga sebi, te rezultiraju dijalektičkom sintezom i harmonizacijom, i o tjeskobnom decentriranju koje predočavaju navedeni tekstovi, u kojem nedostaje pozitivni kontrapunkt koji subjekt priziva (stanje lakoće, jasnoće, svjetlosti, jezika), a koji bi ga izbavio iz zatočenosti. Tvarna imaginacija zamjeničnih igara podrazumijeva balans distance i bliskosti, u kojem jedno podržava drugo (što je primjerice istaknuto povezanošću oka i tijela), dok subjektu uhvaćenom u ljepljivu tvar sna ili želje nedostaje baš dimenzija daljine, prostornosti i praznine, pa blizina drugog prijeti gušenjem.

Slična je semantika na djelu i u pjesmi *Vlaga sjene*, u kojoj lirski subjekt na zagonetan način govori o sjeni kao živome biću – ona je, baš kao i želja u *Dolasku*, nešto što se “ne može svući”, a kazivač je sugestivno predočava kao vlastitu “mračnu” dvojnicu, tijesno priljubljenu uz njegovo tijelo, koja poput “središnje vode” stremi prema dubini zemlje i obuzdava pokrete – motiv ljepljivosti i ovdje je prisutan:

> Ta prljavica, ta masna i mazna,
> to malo ljepljive noći uz lice,
> ispod pazuha. Znam ja iz igara.
> Mala, uvijek nedovoljno mala,
> htjela je biti manja, vukla se,
> snižavala, uvlačila u dubinu
> zemlje gdje je toplo, toplije,
> mračnije, bez ikakvih očiju.
>
> (…)

Poput polja koje me zauvijek savilo
ispod crnine ne dopušta mi da provirim
ili samo upalim svijeću. Ona me diše
na nerazuman način. (…)

(…)

A ja, kada pogledam leži mi na kapku.
A ja, dodirujem li čelo dotičem nju.
A ja, govorim li vlaga hvata glasove
u sladost bombona. Naselila se krtica
od rođenja u laku noć, gustu noć.
Nikada nigdje ne idem bez nje.
(…) (1981: 39)

Vlaga sjene predočena je u pjesmi kao temeljno stanje, "zakon vlažnosti" koji se ne mijenja, a vlažnost, ljepljivost, gustoća, toplina i mrak – baš kao i u prethodnim tekstovima – atributi su koji označuju materijalnost njezina kobnog djelovanja koje poništava svaki pokušaj distanciranja i uspravljanja (individualizacije) subjekta, traženja "uporišta za čistiju visinu" ili Boga u rečenici koja "kao soko gleda odozgo" (*ibid*.: 40). Sjena paralizira spoznajne moći subjekta, koji na koncu podliježe njezinim učincima, nemoćan čak i da ih artikulira: "Ona me… ne znam što" (*ibid*.). Završni redci pjesme sugeriraju potpuno prepuštanje kazivača njezinu iracionalnom djelovanju, njegova konačna nemoć predočena je motivom "crne jame": "Dotičem zid i jedem kreč. Tako progovaraju / rupe, crne jame. Nad svim godinama / nemoćan je vid, nemoćne su godine" (*ibid*.).

Na ovome mjestu treba prizvati Bachelardova zapažanja o materijalnoj imaginaciji iz knjige *Zemlja i sanjarije volje* kako bi se iz novog očišta naglasili neki aspekti problematike analizirane u prethodnim tekstovima. Kao što sam već napomenuo, Bachelard u toj knjizi materijalnu imaginaciju povezuje s radnom voljom, odnosno sa slikama koje predočavaju rad na nekoj materiji i time potiču dinamizam imaginacije. Jedna od dijalektika s kojima se subjekt imaginacije suočava jest ona između tvrdih i mekih materija, pri čemu svaka pruža otpor na specifičan način i zahtijeva posebnu "obradu" i alate. Materijalna imaginacija, posebice u toj studiji, počiva na semantici dodira, opipa; autor će slikovito reći da i ruka, baš kao i pogled, ima vlastite sanjarije i vlastitu poeziju, a svaki rad svoj onirizam (2004: 57, 64).

Ljepljiva materija pritom postavlja naročitu prepreku, s obzirom na to da izmiče obuhvaćanju od strane subjekta, koji je – što se odnosi i na Dragojevićev lirski subjekt – u opasnosti da podlegne njezinoj privlačnosti i odustane od "rada", a time i pokušaja da materijom ovlada. Bachelard to povezuje s neuspjehom individualizacije u materijalnoj sferi: "Pred materijom malo podlom i neuhvatljivom, razdvajanje subjekta i objekta izvodi se teško, onaj ko pipa i ono što se pipa ne individualizuju se dobro, prvi je previše spor, a drugo previše meko" (*ibid*.: 78).

Prototip subjekta zahvaćenog vrtoglavicom smolaste, ljepljive materije, koja ga istovremeno privlači i odbija jest Sartreov Roquentin iz *Mučnine* – iskustvo egzistencijalizma Bachelard povezuje sa slikom pasivne ruke, ruke koja ne može uspostaviti oblik i koja "više ništa ne zamišlja" (*ibid*.: 80). Materijalna imaginacija, nasuprot tome, pretpostavlja inicijalnu razdaljinu između subjekta i materije, koja je uvjet imaginativne projekcije – da bi se mogao "premjestiti u drugo", subjekt se najprije mora individualizirati, oblikovati, a to se oblikovanje uspostavlja, među ostalim, upravo u interakciji s materijom (odnosno materijama). U slikama rada o kojima Bachelard govori element volje (i dinamizma, akcije) u sanjariji je ključan – da bi imaginativno asimilirao objekte rada, subjekt mora materijom ovladati, suprotstaviti joj se, začeti neprijateljstvo, potaknuti stvaralački bijes.[5] Ljepljivo (kao i mračno i gusto, svojstva koja ga prate) prema Bachelardu stoga traži neprijatelja, dinamiziran subjekt, jer ljepljivo je zamka samo za dokone (*ibid*.: 80-82).

Bachelardovi uvidi o ljepljivosti materije na znakovit način rasvjetljuju poziciju Dragojevićeva lirskoga (i esejističkog) subjekta, premda se materijalna svojstva sna, želje ili sjene mogu na prvi pogled učiniti marginalnima za značenje tekstova. No tim se motivima, njihovim mjestom u iskazivanju, očituje izrazit dinamizam Dragojevićeva subjekta; Bachelard će reći kako se u poretku imaginacije materiju hvali ili kudi, a subjekt Dragojevićevih tekstova mračne, teške ili ljepljive supstance i predmete negativno vrednuje, suprotstavlja im se čak i u uhvaćenosti (premda postoje i tekstovi na kraju kojih im se, umoran, i prepušta, no ne bez prethodnih polemičkih tonova, kako će se vidjeti u pjesmi *Baskijska kapa*). Bijes, kako je ustvrdio Užarević, doista jest jedno od njegovih temeljnih stanja (2002: 46) i javlja se u situaciji koja mu prijeti svođenjem na podređen ili pasivan položaj, gdje ga se nastoji učiniti objektom ili sredstvom nečije nakane. Supstancu ljepljivosti treba stoga shvatiti u okviru šireg semantičkog horizonta, gdje se ljepljivost preko mraka i težine dovezuje na osnovnu semantiku zemlje i horizontale, kojoj se subjekt različitim taktikama suprotstavlja i suprotstavljanjem se s njom harmonizira. Dragojevićev se subjekt, međutim, za razliku od imaginarija koji proučava Bachelard, ne dinamizira

radom, njegov spor s materijalnom sferom tjelesan je, ali prolazi kroz dimenziju simboličkog koja je poprište obračuna i asimilacije. Otuda će protuteža redovito biti pojmovi vezani uz spoznajne aktivnosti (pogled, govor, mišljenje) i njima primjerene rjeđe tvari (zrak) te pojmove praznine i prostora (odnosno kretanja).

Ipak, postoji pojam za kojim Dragojević poseže, a koji posjeduje aluziju na manualni rad na koji referira Bachelard. Dragojevićev subjekt proces preobrazbe (a time i zamjene) mjestimice označava glagolom "napraviti". U pjesmi *Zamjene* subjekt je zamjenjivanje prispodobio radu u sintagmama "Napravio sam klopku od kosa … Napravit ću klopku od svega" (1981: 29), a njegov umor može se tumačiti i kao iscrpljenje radne energije (i materije – riječi) na kojoj se temelje zamjene i mogućnost zamišljanja, imaginativne projekcije; moglo bi se parafrazirati Bachelarda – umorna misao (kao ni umorna ruka) ništa ne zamišlja. I u pjesmi u prozi *Na putu za Siennu* materijal od kojega se prave trg, katedrala i zrak su riječi (*ibid*.: 105). "Rad", kako se iz tih primjera vidi, podrazumijeva simboličku sferu, što je razumljivo kada je riječ o Dragojevićevoj koncepciji tvarne imaginacije s kojom su tijelo i riječi usko povezani, pa upotreba jednoga nužno podrazumijeva i upotrebu drugoga; kao što se kaže u eseju *Pismo*: "Naučio sam očekivati da prije nego što ruka napiše riječ tijelo treba da je obuhvati, provjeri i odobri" (1985: 113).

Kraćim osvrtom na netom spomenut, a važan esej iz *Rasutog tereta* završit ću odjeljak, premda će se problematika zatvorenosti i "teške" materije nametnuti i u interpretaciji kasnijih autorovih knjiga. Esej *Pismo* semantiku stiješnjenosti i zatočenosti okuplja oko čina koji podrazumijeva otvorenost i daljinu – pisanja pisma, čestoga motiva *Rasutog tereta*, ali i autorove poetike u cjelini. U pjesmi *Dolazak* upravo je pisanje pisma potreba koju ima lirski subjekt pritisnut težinom želje. No dok se u spomenutom tekstu, kao i u tekstu *U tuđem snu*, radi o prijetećoj blizini drugoga, u tekstu *Pismo* drugi je, kao korespondent, u funkciji daljine, otvorenosti, prostora i odsutnosti; sada je sam subjekt onaj koji se podvaja – jer istodobno želi napisati pismo i tome se opire, priželjkuje "protok" jezika, ali se pred njim i zatvara. Struktura teksta zrcali taj paradoks. Subjekt, naime, piše o nemogućnosti pisanja; iskazivanje istovremeno prati pokušaje da se počne pisati i referira o stanju koje je uzrok neuspjehu. Otuda dojam o procesualnosti iskazivanja (osnažen deiksama, npr. "Olovka u ruci napisala je ovo što je na stranici"), kao da čitatelj prisustvuje sceni na kojoj se odvija paradoksalno iskustvo istodobnog pisanja i nepisanja, gdje se sama nemogućnost pisanja želi iznijeti na vidjelo. Krajnje negativno stanje o kojem tekst svjedoči postaje mjestom opsesivne refleksije. Svoju poziciju subjekt naziva mjestom "prije početka" (*ibid*.: 112), s obzirom na to da mu se svaki pokušaj da pisati otpočne, koristeći se uobičajenom

pozdravnom frazom, vraća kao odjek njegova prezimena: “Drag – ojević…”, što se poput refrena varira šest puta u tekstu, do konačnog: “Drag… Dragojević Danijel” (*ibid*.: 116). Riječ je, dakako, i opet o poigravanju autobiografskim diskursom, no čini mi se važnijom druga funkcija prezimena. Valja za usporedbu prizvati prethodno analiziranu pjesmu s temom zamjenjivanja, *Na jednoj Fra Angelicovoj slici*, gdje se zrnje naziva “dragojevićima”, a aluzija na pjesnikovo prezime služi kao naznaka poželjne identifikacije i premještanja u drugo te sudjelovanja u potencijalnosti života zrnja. U eseju *Pismo* pak prezime ima suprotnu funkciju – označava nemogućnost transfera; jer zaziv drugoga odmah je zaposjednut jastvom, a početak pisma s imenom adresata sustiže njegov kraj i ime onoga koji piše – subjekt je zatočen u začarani krug iz kojega ne može istupiti, ali se očajnički trudi.

Moglo bi se – ponovno u relaciji s maločas spomenutom pjesmom – u slučaju esejističkog subjekta govoriti o poziciji “negativne” ili “obrnute” potencijalnosti, istodobnoj želji da se piše i ostane u točki izvan govora, da se prostor otvori i da se najčvršće zagradi. Položaj kojem subjekt prispodobljuje vlastito stanje jest onaj čahure ili pupa koji bi trebali ući u preobrazbu (postajanje leptirom ili cvijetom) koja bi implicirala “odmotavanje prostora”, no upravo je preobrazba ono što nedostaje, zatvorenost se ne razrješava otvaranjem, potencijalnost je osujećena. Na razini jezika ta je situacija predočena motivom tamnoga traga olovke na papiru, “samotraga”, u kojem “postoji nešto od pisma, kao i u glini nešto od kipa, ali to još nije pismo, a nije ni kip” – zaziv “očekivanog dara praznine” stoga i nije drugo do poziv u pomoć dimenzije koja bi razvijanje pisma omogućila (*ibid*.: 114). Umjesto ekspanzije, rasredištenja ili bljeska potencijalnosti (može se prizvati rečenica iz prvijenca: “Bljesne prostor iz svog središnjeg ploda” [1961: 49]) na djelu je implozija, zatvaranje, zgušnjavanje, ono što sam nazvao “negativnom” potencijalnošću, što se predočava motivom rupe “koja guta riječi i od njih pravi mrak” te predodžbom animalne metamorfoze subjekta: “Kao nekoj fantastičnoj životinji, bez pripreme izrasle su mi pandže, zubi, rogovi, kandže, bodlje, kljun, dlake. Sve sam to uperio van, ne toliko zbog napadanja koliko da bih očuvao svoj slijepi obujam. (…) stao sam na tanku granicu koja viče *ne*” (1985: 114). Subjekt brani vlastitu “ćelijsku slobodu, svoju tamnicu”, ulazak u sobu s čije unutrašnje strane drži vrata zatvorenima (*ibid*.: 115). Radi se o inverziji prostora nutrine koji je u ranim knjigama bio simboliziran kornjačinim oklopom, tijelom, loptom – ako se rani imperativ “ništa izvana” odnosio na obranu unutrašnjeg obilja, prostora totaliteta i ugode, sada se, paradoksalno, brani prostor apsolutne oskudice, čistoga manjka, pa čak i ništavila. Prijetnja negacije subjektu ne dolazi izvana, kako se to događalo u prethodno analiziranim tekstovima, on je otkriva u samome sebi, otkuda i njegova temeljna podvojenost – ambivalentna želja da se

istodobno ostane zatvoren i da se izađe, da se dopre do drugog i ostane u sebi, a ta je proturječnost jedno od njegovih konstantnih svojstava.[6]

"Mjesto prije početka" progresijom teksta dobiva ontološki status – naziva se "prvim stanjem", "točkom bez dimenzija" – u kojem i o kojem je nemoguće pripovijedati: "Drugo stanje je priča. Ovo je prvo stanje u koje hujanje vjetra još nije stiglo, ni historija otpočela. … To što imam mimoilazi svaku ušnu školjku" (*ibid*.). Dodatni je paradoks i u tome što o tome mjestu radikalne drugosti subjekt izvještava sa zavidnom lakoćom naracije i poetskoga komentara.[7] Nazivajući to stanje i točkom bez dimenzija, Dragojević osvjetljuje mjesta u ranijim tekstovima koja su na to zagonetno stanje tek aludirala, pri čemu je naročito indikativna korespondencija s mjestom iz prvijenca gdje se govori o crnoj točki koja je bez dimenzija, lišena onoga što *Pismo* zaziva – komunikacije s drugim, otvaranja svijetu – a koja je "bez susjeda, bez vreve, bez ikakva svjetla i svijeta", a kaže se još i bez suputnika i "ruke koja bi nas odatle izvukla" (1961: 86).

Semantika zatvorenosti koja je središnji problem ovdje analiziranih tekstova posjeduje dvostruku dimenziju – subjekt je vrednuje negativnim pojmovima i metaforama, opisuje ju sličnim ili istim motivima materijalnosti, ali je prepoznaje i kao opis temeljnoga stanja egzistencije, negativnost od koje je potpun uzmak nemoguć ("to se ne može svući" [1981: 43]), moguća je tek njezina eufemizacija, razmjena koja bi uključila kontrapunkt koji subjekt višestruko priziva i koji mu služi kao polemičko uporište. Esej *Pismo* u tom smislu predstavlja "mrtvu točku", mjesto statičnosti na kojem se suprotne tendencije poništavaju. Poziciju koju predočava može se prispodobiti poziciji višestruko osvijetljenoj u drugim pjesmama i esejima – svijetu zatvorenosti riba, rogača, guštera Lucumonea itd. Esej *Pismo* izniman je jer toj zagonetnoj skrivenosti daje glas na najrazgovjetniji način, postavljajući je u središte drame podvajanja. Ambivalentnu vrijednost te pozicije istaknuli su i Pejaković i Užarević – prvi taj prostor negativiteta naziva pojmovima Razlike, odsutnosti, skrivenosti, šutnje, koji opisuju stanje koje je zapravo uvjet mogućnosti igre zamjena (Pejaković, 2003b: 47), dok drugi preuzima autorov pojam "prvo stanje" kako bi opisao problem početka prije početka, prastanje, inicijalnu prazninu kao ključnu dimenziju Dragojevićeve poetike (Užarević, 2002: 50, 51), pri čemu je indikativno da ukazuje na ekvivalenciju pozitivnog i negativnog stanja, izjednačujući zatvorenost i prazninu.

*

U knjigama *Prirodopis* i *Razdoblje karbona*, kako je razvidno iz prethodne analize, Dragojević paralelno razvija dvije problemske razine između kojih postoji suprotnost, ali i povezanost, ukratko – tenzija: zamjenične igre i semantiku zatvorenosti. Već je ovdje sugerirano kako je dovoljan tek malen pomak u perspektivi i vrednovanju da se ta dva materijalno različito atribuirana prostora približe. U zamjeničnim igrama smrt, umor, težina ili uskraćenost subjekta prisutni su kao pozadinska negativna referenca, kao što se u semantici tjeskobne zatvorenosti kao protuteža, uporište za polemičku gestu priziva stanje otvorenosti i protoka. Te se dvije knjige mogu sagledati kao bitno semantičko čvorište autorova opusa – one ujedno preuzimaju i preoznačuju motive i semantiku ranih Dragojevićevih knjiga te problematikom vezanom za tvarnu imaginaciju izgrađuju prepoznatljivu bazu koju će kasnije knjige razvijati u novim motivskim i tematskim konstelacijama, prilazeći istim problemima iz različitih perspektiva. Ako određeni pomak postoji, to je težnja prema eufemizaciji negativnog elementa te prema naglašavanju njegove važnosti u autorovoj poetskoj misli.

Ne treba pritom zanemariti činjenicu da su *Prirodopis* i *Razdoblje karbona* značajno čvorište i u diskurzivnom smislu – *Prirodopis* odražava napetost između prepoznatljive Dragojevićeve lirske teksture i već vrlo razgovijetnog poetsko-esejističkog diskursa, a tekstovi u jednakoj mjeri posežu za apstraktnom hermetičnošću i konkretnostima svakodnevice, tvoreći vrlo često semantičku površinu koja se unutar istog teksta od stiha do stiha, od rečenice do rečenice "zamućuje" i "razjašnjava". *Razdoblje karbona* pak uvelike "bistri" takvu heterogenu tekstualnost, naročito pojačavanjem elementa naracije i anegdote, koji dobiva sve veću važnost, i u esejistici i u lirici. Valja pritom zamijetiti kompozicijski signal kojim autor upućuje na povezanost tih dviju knjiga – naime, obje su podijeljene na dva dijela; dok prvi preuzima naslov ili dio naslova knjige (*Prirodopis*, *Karbon*), drugi je u oba slučaja označen pojmom "dnevnik" (*Dnevnik prirodopisa*, *Dnevnik karbona*), što kritika nije propustila komentirati – čitajući "dnevnik" kao "obranu" diskurzivne prakse, autoreferencijalni "komentar" (Milanja, 1991: 125, 128) ili razrađenu "fusnotu" (Biti, 1989: 78).[8] Gleda li se kompozicijski, drugi se dio obiju knjiga ne razlikuje bitno od prvoga, i u njemu se nalaze tekstovi u stihu, kao i oni u prozi, no može se zamijetiti veći udio elementa poetsko-esejističkog komentara koji referira na tekstualnost i na moralna pitanja (u *Dnevniku prirodopisa* to su *Virusi – riječi*, *Krađa molitava*, *Inicijalni pijetao*; u *Dnevniku karbona Fabulacija bolesti*, *Rast i forma*, *Govoriti* itd.). Oznaka "dnevnik" stoga je daleko od doslovnosti, ona prije funkcionira kao poigravanje još jednim žanrovskim okvirom, još jednom perspektivom koja se nudi čitatelju kao obzor moguće interpretacije. No to poigravanje okvirom retrospektivno se može čitati i kao nagovijest buduće pjesničke prakse

u kojoj će element svakodnevne anegdote postati temeljem iz kojega se razvijaju tekstovi. Dnevnički okvir autor će poslije prizivati primjerice naslovljavajući cikluse u periodici naslovom *Bilježnica*, dok će njegov kazivač bilješkom nazivati formu kojom piše,[9] čime se sugerira efemeran aspekt pisanja, apostrofira se ciklička povratnost te radnje i u krajnjoj liniji – oblikovanjem pamćenja eufemizira se nepovratan vremenski tijek.

Dnevnički elementi, kao i elementi pamćenja i svakodnevne zgode, zamjetnu funkciju dobivaju u *Zvjezdarnici*, sljedećoj autorovoj zbirci pjesama, i *Cvjetnome trgu* kao njezinu esejističkom "partneru". U *Zvjezdarnici* se tako javljaju datumi i dani, bilo u paratekstualnoj (vezanoj uz genezu teksta – *Odlazak u park* datiran je "1963-1983." [1994b: 9]), bilo u tekstualnoj funkciji, na razini događajnosti (*Zvijezda Cvjetnog trga* počinje stihom "25. III, idem na Cvjetni trg" [*ibid*.: 88]; *26. veljače 1990.* naslov je pjesme u prozi koja govori o jedinstvenosti toga dana [*ibid*.: 125], dok *Zvijezda subotnja* iznosi pohvalu suboti, počinjući stihom: "Subota, evo subota" [70]). U *Cvjetnome trgu* pak, na što sam već uputio, kazivač se naziva "prolaznikom po profesiji", a knjiga oblikuje specifičnu poetsku memoriju mjesta. U sljedećem odjeljku pozabavit ću se tekstom koji pripada objema knjigama, a koji na tematskoj razini suptilno ističe efemernu događajnost kao temelj lirske meditacije. Riječ je o pjesmi u prozi (poetskom eseju) *Fabula rasa, oblutak* koja predočava drugačiji pristup semantici zatvorenosti i otpora nego što je donose prethodne knjige – bez antitetičkih i polemičkih naglasaka, u potpuno drugačijem materijalnom ambijentu – gdje će ljepljivost mraka i nazubljenost animalne čahure odmijeniti spokojna tupost oblutka.

BILJEŠKE

[1] U 25. dijelu ciklusa *Kornjača* sintagma "crna točka" služi kao metafora egzistencijalnog, ali i spoznajnog neuspjeha lirskoga subjekta (govori se o neuspjelom gledanju stabla badema), o kojem se već tu, što je naročito indikativno, govori u terminu zamjene: "Vjerujem da postoji mogućnost zamjene jednog osušenog lista s drugim svježim, kao što su poslije nekih smrti moguća ponovna rođenja … Mislim da je tu u pitanju smisao za nesreću: da iz muke vučemo kamate" (1961: 86). No usmjerenost na nesreću nosi opasnost od ostajanja zarobljenim u njezinim okvirima i doživljaju svijeta na koji prisiljava: "I najednom, počinjemo

se koncentrirati na ovu crninu, tu crnu tačku koja je bez dimenzija, bez susjeda, bez vreve, bez ikakva svjetla i svijeta. Tako pejsaži iščezavaju, u tom jedinstvenom mraku nema suputnika, i ruke koja bi nas odatle izvukla" (*ibid*.).

[2] San je važan motiv knjige *Rasuti teret*; kako sam napomenuo u analizi autorove esejistike, taj je motiv podložan obratima vrednovanja iz teksta u tekst. U eseju *Pustolovina* san je mjesto susreta i "početak igre", a u skupini poetskih tekstova *Poluspavač* san je i model oblikovanja nadrealnog lirskog svijeta. Kada je riječ o eseju, odnosno pjesmi u prozi *U tuđem snu*, valja se prisjetiti i eseja *Heraklitov paradoks* – san je tu predočen kao prostor izolacije, koja je ipak pozitivno vrednovana, kao sanjarija.

[3] Motivom davanja prednosti zamišljanju pred medikamentima ovaj je tekst blizak eseju *Fabulacija bolesti* u kojemu se govori o odnosu riječi i ljekovite trave: "I travu treba pripraviti, malo je njena priroda bez riječi. Što jače djeluje: ljekovitost trave ili nejasnost riječi? Sigurno i jedno i drugo, skupa" (1981: 69).

[4] Lacan upotrebljava pojam ekstimnosti kao "intimne vanjskosti" u seminaru *Etika psihoanalize* (Lacan, 1997: 139). Riječ je o neologizmu skovanom od prefiksa "ex" koji označuje nešto vanjsko i imenice "la intimité" koja znači intimnost, tijesnu vezanost. U Lacanovu diskursu taj se pojam dovezuje na koncepte Realnog, Stvari, nesvjesnoga, Drugoga itd. (O tome vidi i: Dolar, 2009: 55).

[5] "Nije više reč o tome da se stane uz stvari", piše Bachelard aludirajući na Pongea, "već da se stvari napadnu" (81).

[6] U *Rasutom teretu* ova će ambivalentnost biti temom u eseju *Ovo more*, koji završava nizom proturječnih iskaza: "Ja sam htio i nisam htio izaći iz te blažene besmislenosti, htio sam a još više nisam htio uspraviti se iz horizontalnog toka, htio sam i nisam htio biti smiren i hodati po moru, htio sam i nisam htio prevesti more u čistotu neba" (1985: 133).

[7] Pejaković primjećuje slično – o onome što je prikriveno, odsutno, na što se u modernim poetikama tek aludira ili se implicira da je jedino šutnja prikladna da izrazi to krajnje stanje, Dragojević u ovom, ali i nekim drugim tekstovima *Rasutog tereta* referira s lakoćom i razgovornom intonacijom pripovijedanja koji su obrnuto recipročni "težini" teme (2003b: 48).

[8] Referenca na dnevnik i u drugim knjigama obilježava okvir tekstova – u *Kornjači i drugim predjelima* jedan od mikrociklusa zove se *Dnevnik kornjače*, a treći ciklus *Izmišljotina* nosi

naslov *Dnevnički anđeo*.

[9] Primjerice esej u *Veroniki* nosi naslov *Nostalgična bilješka*, u eseju *Fikus* kazivač govori: “U mojim bilježnicama nalazi se mnogo bilješki za koje držim da ću ih jednom upotrijebiti (1985: 11); u eseju *Zapaljen prozor* subjekt u *Post scriptumu* obavještava: “Prije otprilike godinu dana napisao sam ovu malu dnevničku bilješku” (1994: 87); pjesma u prozi u zbirci *Žamor* pak nosi naslov *Zapis* i sl. *Bilježnica* je ciklus tekstova u prozi i stihu koji je izlazio u *Vijencu* od 5. veljače do 10. lipnja 2004, koje Tonko Maroević ovako profilira: “Riječ je o esejima i crticama, fragmentima i refleksijama, pjesmama u prozi i pjesmama u slobodnom stihu” (*Slobodna Dalmacija*, 24. veljače, 2004). Pojam “bilješka” ili “bilježnica” tako istodobno implicira dimenziju žanrovske neutralnosti i označava tekstualni okvir u kojemu se mogu zateći generički heterogeni tekstovi.

3. "SREDIŠNJA PRAZNINA": MOTIV MJESTA U *ZVJEZDARNICI*

Kada je o *Zvjezdarnici* riječ, kritika je jednoglasno ustvrdila da se radi o knjizi pročišćenoj "od mogućih disonantnih tonova" (Maroević, 1998: 98), odnosno oslobođenoj "tamnosti, težine i zagonetnosti ranijega Dragojevićeva poetskog rukopisa" (Bagić, 1995: 60). Krešimir Bagić ističe kako je "lirska … fraza laka i duhovita (ponekad čak do lapidarnosti), a lirska priča – kada je ima – posredovana jednostavno, bez semantički teško razrješivih umetaka i digresija" (*ibid*.), dok Pejaković upućuje na pretapanje proznog i stihovnog govora ("prozna sintaksa bez poteškoća prodire u fakturu stiha…"), kao i na činjenicu da je ton pjesama u cijelosti "mekši", opušteniji, pa i manje intelektualno zaoštren nego prije (2003a: 151, 152). Takav pak diskurs posreduje atmosferu "svjetlosti i sjaja, otvorenosti i zračnosti, bezazlenosti i vedrine, veselja i kliktanja" (Maroević, 1998: 98), koju lirski subjekt – "radostan, na trenutke euforičan, spreman na bilo kakvu igru" (Bagić, 1995: 60) – pokreće i afirmira.

Zbirka se sastoji od pet ciklusa, pri čemu valja izdvojiti ciklus *Godina svjetlosti*, u kojem se u naslovu svakoga teksta nalazi riječ "zvijezda" u genitivnoj funkciji, kao i ciklus *Mjestimično*, nakupinu od 71 numerirane pjesme u stihu. Pjesme u prozi u zbirci zauzimaju izdvojenu poziciju – osim dvaju proznih tekstova na početku ciklusa *Godina svjetlosti* sve su smještene u posljednjem ciklusu knjige, *Nadolazak plime*, a od njih trinaest osam postaje sastavnim dijelom knjige *Cvjetni trg*, koja se dovezuje na motive, atmosferu i ton *Zvjezdarnice*. Interpretacijom pjesme u prozi *Fabula rasa, oblutak* pokušat ću opisati ključne točke razmjene tih knjiga, upozoravajući na tekstualni prostor i problematiku koje dijele. Spomenuti tekst dio je "proznog" ciklusa *Zvjezdarnice*, a u *Cvjetni trg* prenesen je u istom obliku, tek uz neke mikrostilske preinake.

> FABULA RASA, OBLUTAK
>
> Među mnogim ulogama riječi, ona da hvale svakako je najljepša. Kada riječi optužuju, one su obično samo s nečim, a možda i s ničim, kada hvale one su sa svime. Kao što kaže Ezra Pound, "Što vruće voliš, to i ostaje, drugo je šljaka; što vruće voliš neće ti se oteti…" Ali uhvatiti riječ za čas divljenja nije baš lako. Često se događa da se mi divimo, a da one šute. Naša volja i želja riječi nisu

usklađene. Svatko ima vjerojatno mnogo primjera za to. Evo jednog iz moje zbirke.

Naime, čitavog života odlazio sam u neke uvale, koje su se obično nalazile s lijeve i s desne strane gdje sam živio, i u njima gledao oblutke. Kada bih bio bijesan, neraspoložen, ali i radostan, kada ne bih znao kamo ću, umoran od svoje sitnoće, uputio bih se tamo. To je jedna potreba koja se ne može zamijeniti osobom, knjigom, šetnjom ulicama, kavom, radom, ni bilo čim. Kao što drugi poznaju galerije, građevine, zoološke vrtove, neka druga mjesta i zbirke, meni se čini da u svojoj glavi imam lijep broj takvih mjesta s oblucima. Kakvih sve tu nema! Različitih oblikom, bojom, uglačanošću, sjajem, daljinom od mora, izuzetnim položajem, dobro poleglih i onih koji lete.

I sada, što se događa? Kadgod sam o njima htio, sebi i drugima, nešto reći nisam mogao, niti znao. Tolike stvari, i viđene i neviđene, pohode riječi – zašto baš oblutke neće?

Kada čovjek uzme u ruke bilo kakvu moreplovinu i ono što nađe na obali (komad drva, sipinu kost, staru kantu, školjku, puža, zvijezdu) i pita: hoćeš li u priču, u razgovor, u misao, ona će odmah odgovoriti i pristati. Ako za ruku držite dijete koje pita i želi znati, uvjerit ćete se da taj njezin pristanak nije bio laž. Riječi će poteći i odmah ćete pospajati ono što je u vama, oko vas i što djetetu treba. Ako ste uzeli oblutak, možete ga djetetu pokazati i dati. Oblutak neće u priču.

Mnogi neoprezni, zadivljeni bjelinom, oblošću, veličinom i težinom, odnijet će neki od njih kući, staviti na policu, stol, u kutiju ili na neko drugo mjesto. Oblutak se tada ne protivi, ali ne prilagođava niti odlučuje govoriti. Obično sve prestaje. Sve što smo vidjeli i doživjeli na otvorenom. Pouka je, oblutak treba pohoditi a ne imati. Ako bi htjeli biti točni, trebalo bi u sobu donijeti čitavu luku, i još više, čitavo mjesto s tisućama i milijunima oblutaka, kao što to činimo u glavi.

Obluci ili oblutak? Oblutak se, istina, rijetko vidi sam. Mnoštvo u kojem oni stoje jedan do drugog, jedan preko drugog, a da pri tome ne smetaju jedan drugome, prava je njihova slika. Ali kada im dolazimo, kada im se odsutnima ili prisutnima obraćamo, od svih je uvijek samo jedan, samo jedan po jedan.

> Samo jednoga, i jednoga po jednoga, pitamo zašto šuti. I samo jedan ne odgovara. U početku sam mislio da je to zato što je statičan, arhetipski erotičan, čist, sjajan, pa ga oblog, bez ijednog kuta mimoilaze riječi, nemaju se na čemu zaustaviti. Kasnije sam vidio, i čini mi se išao korak dalje, da on takav kakav jest (čist, obao, sjajan) nije oblik nesreće, da se zbog toga riječi ne zaustavljaju, ne izmišljaju na njemu same sebe. Riječi nastaju tamo, u području organskog ili anorganskog, gdje je neka bolest i uspomena na bolest. Za oblutak bi se možda moglo reći da je glup, kada i glupost ne bi bila anđeoska bolest, stanje otporno na privremenost. Oblutak nije, dakle, glup. Oblutak je sretan. A to je za priču loš početak i loš svršetak. Početak i svršetak na istome mjestu.
>
> Često pokraj mora mislimo kako bi to što vidimo i osjećamo – more, obalu, nebo, brodove, raslinje, naše djetinjstvo, život u moru, oko njega i na njemu – bilo dobro, za tamne trenutke, naći na jednome mjestu. Nije bilo teško, a ipak se nikada nismo sjetili da je to mjesto oblutak. Doduše, on to ne pokazuje kao ogledalo, međutim on pamti nekom vrstom vlastite glazbe. S nešto malo naše sabranosti on će to i očitovati poput zvijezde ili pučine, odjedanput i bez detalja.
>
> Kada sam mu blizu i daleko s njim, čujem glas, ne znam da li je moj ili njegov: Zašto želiš govoriti o meni? Zatvorio sam se; nisam ni unutra ni vani; izvan riječi sam, kao ti u najboljim trenucima, dolazeći u ovu luku napustio sam raj, ali ne do kraja i ne zauvijek; budeš li se okrenuo na pitomu stranu, budeš li me gledao i taknuo, vidjet ćeš i taknuti dio tog raja. (1994b: 136, 137)

Jasnoćom i komunikativnošću izraza navedeni tekst istodobno korespondira i s poezijom *Zvjezdarnice* i s esejistikom *Cvjetnoga trga* te je dobar primjer preklapanja Dragojevićeva mikroeseja i pjesme u prozi jer sadrži obilježja koja ti žanrovi u njegovu kasnijem stvaralaštvu međusobno dijele. Kombinacijom anegdote (primjera) i meditacije, pitanjima koja meditaciju dinamiziraju, književnim citatom te izmjenom govora o konkretnim situacijama i sentencioznih i "poučnih" iskaza ("Kada riječi optužuju, one su obično samo s nečim, a možda i s ničim, kada hvale one su sa svime"; "Pouka je, oblutak treba pohoditi a ne imati") posjeduje važnija obilježja kasne autorove esejistike. Prisutnost tih elemenata i u autorovoj lirici u stihu, doduše unutar drugačije strukture, prva je točka koja ovaj tekst

približava lirici *Zvjezdarnice*, a tema zamjeničnih igara s objektom kao poprištem metaforizacije još je jedan element koji Dragojevićeva poezija i esej međusobno dijele. Završna apostrofa, odnosno prozopopeja, kao i fingiranje razgovora s neživim objektima djeluju pak kao eminentno lirski elementi. Figure nabrajanja i ponavljanja,[1] karakteristične za Dragojevićev stil, također diskursu daju poetsku kvalitetu, kao i figura antiteze i paradoksa u sentencijama (optužba, nešto – pohvala, sve; dovođenje u vezu nastajanja riječi i bolesti). Na koncu, tekst je relativno kratak, pa navedene karakteristike ostvaruju veći stupanj perceptibilnosti.

Koliko se navedeni tekst razlikuje od tekstova iz *Prirodopisa*, *Razdoblja karbona* ili *Rasutog tereta*, dolazi do izražaja usporedi li se s pjesmom u prozi *U tuđem snu*, gdje je element anegdote također u funkciji razvijanja poetske misli, ali ona je metaforički zgusnuta, razvija se "skokovima" s jedne pjesničke slike na drugu i, na koncu, obojena je snažnom (negativnom) emocijom kazivača. Pozicija subjekta *Zvjezdarnice* i *Cvjetnoga trga* i u toj točki naznačuje zaokret – riječ je o subjektu čija su ranija stanja bijesa, agresije i nezadovoljstva odmijenjena gestom prihvaćanja i pristajanja na različite oblike postojanja, raspoloženjem radosti i vedrine. Potvrđuje to i navedeni tekst, u kojem je problem zatvorenosti i otpora sagledan iz sasvim drugačije perspektive,[2] nagoviještene već na početku – odlukom subjekta da hvali, a ne da optužuje.

Naslov teksta, kao i početni ulomak, nagovješćuju osnovnu problematiku – onu odnosa jezika i predmetne stvarnosti, koja se poput crvene niti provlači čitavim Dragojevićevim opusom, a veći stupanj tematske zaokruženosti stječe u kasnijim knjigama. Idejom o "želji riječi" tekst se dovezuje na razgranatu semantiku zamjeničnih igara, u kojima je riječima dodijeljen status medija autonomnog u odnosu na volju subjekta, koji traži način da se uskladi s njima. No status autonomije dodijeljen je i objektima zamjene, na čiji poziv subjekt odgovara ili se oni odazivaju njemu. Neuspjeh uzglobljivanja tih sfera, jezične i predmetne, u čijem je žarištu sam subjekt, okosnica je teksta. Ako je povlaštena uloga riječi, kako je odmah na početku rečeno, ona da hvale, uloga je oblutka i prostora morske obale da pruže utočište lirskome subjektu, pri čemu je indikativno da sklanjanje u intimni kutak budi moći imaginacije – pokreće potrebu subjekta za premještanjem u drugo, čime se drugome (moreplovinama, a posebno oblutku) dodjeljuje status sugovornika koji pomaže imaginativnu aktivnost subjekta, u ovom slučaju njegovo pripovijedanje. Pohvala oblutku kao metonimiji utočišta, pokušaj da ga se uvuče u priču, međutim, nailazi na dvostruk otpor – riječi neće pohoditi oblutak, a oblutak "neće u priču". Četvrti ulomak inscenira pokušaj zamjenične igre zamišljenim razgovorom s različitim "moreplovinama" ("hoćeš li u priču, u razgovor, u

misao…”), kao i isticanjem zamjenične funkcije riječi, koja se označava pojmom “spajanja” (“Riječi će poteći i odmah ćete pospajati ono što je u vama, oko vas i što djetetu treba”). No oblutak ostaje izvan veza i zamjena, izvan pripovjedne mimeze, što potiče traganje subjekta za razlozima toga uskraćivanja, za uzrocima njegove šutnje.

Pretpostavke o šutnji oblutka subjekt razvija na temelju njegovih materijalnih i simboličnih svojstava (obao, “statičan, arhetipski erotičan, čist, sjajan, bez ijednog kuta…”), koja idu u prilog njegovoj samodostatnosti, potpunosti: “Oblutak je sretan”. Karakteristike te sreće, kao i šutnje kojoj je ona razlog, subjekt posreduje terminima pripovijedanja. Naime, kazivač će sentenciozno ustvrditi da riječi nastaju ondje gdje je “neka bolest ili uspomena na bolest”, što se može razumjeti u okviru motiva priče, odnosno na razini promišljanja o temeljnoj shemi naracije – bolest se može shvatiti kao događaj koji unosi poremećaj ili neravnotežu u simbolički sustav, odnosno (fiktivni ili stvarni) pripovjedni svijet, i pokreće pripovijedanje o djelovanju aktera koji teže uspostavljanju prvotnoga stanja[3]. Sreća oblutka u tom je smislu stanje izvan događaja, a prema tome i izvan priče (premda, na drugoj razini, upravo to “izvan” pokreće “priču” lirskoga subjekta). Za priču je potrebno zbivanje i kretanje, a oblutak je statičan: “Početak i svršetak na istom mjestu”. Oblutak je “fabula rasa”, kako se naslovom sugerira – prazna priča, priča bez događaja, antipriča. U oblutku Dragojevićev subjekt, drugim riječima, nailazi na otpor praznine, jednog od ključnih pojmova njegove poetike još od *Razdoblja karbona*, a koji figurira i u *Zvjezdarnici* i *Cvjetnome trgu*; navedeni tekst participira u semantičkoj mreži koja se rasprostire objema knjigama.

Prazninu obilježava ambivalentnost – odsutnost je u njoj uvjet obilja, njezino ništa prilika je za sve, ona je metafora stanja totaliteta, koje se višestruko priziva u pjesmama *Zvjezdarnice*,[4] kao i u završnim ulomcima navedenog teksta. U predzadnjem ulomku oblutak postaje sinegdohom života i kozmosa, zgusnutom točkom u kojoj se susreću prostor i vrijeme – zahvaljujući njemu subjekt pronalazi sve što vidi i osjeća na jednome mjestu. Čini se da vlastitom sabranošću, gledanjem i dodirivanjem oblutka subjekt uspijeva na koncu pokrenuti mimezu imaginacije i pristupiti tajni njegove zatvorenosti, na što se aludira motivom zrcaljenja – oblutak ne reflektira obilje života poput ogledala, već poput glazbe. Završni stihovi pjesme *Zvijezda igre* kao da opisuju polisenzorno iskustvo s kraja teksta *Fabula rasa, oblutak*: “Negdje između života i stvari / javlja se lagana glazba, / naravno ne u uhu / nego u otvorenoj ruci” (1994b: 78).

No završna apostrofa – o kojoj subjekt dvoji čijem glasu pripada – sugerira da oblutak ipak nije stupio u potpunu otvorenost, da je zamjena tek djelomična: ono što predmet otkriva jest

samo njegova prikrivenost, potvrda zatvorenosti i šutnje (“Zatvorio sam se; nisam unutra ni vani; izvan riječi sam…”). Kamen daje na znanje da je svojim oblikom, svojom dovršenošću i smještajem napustio prostor gdje su sve mogućnosti istovremeno prisutne, prostor totaliteta koji naziva rajem, ali ga nije napustio u potpunosti (“ali ne do kraja i ne zauvijek”), i upravo je taj preostatak obilja ono što se može opisati pojmom “prazne priče”, odnosno šutnje, kamo se ne dospijeva riječima, već dodirom i pogledom, odustajanjem od prisilnog prisvajanja. Tek poštujući distancu objekta, njegovo uskraćivanje, subjekt, paradoksalno, uspijeva ostvariti kontakt s fragmentom obilja koje oblutak obećava te ispričati priču o izostanku priče (u čemu je sličnost s esejom *Pismo*), kao i o dobitku koji takav manjak donosi.

Motivima raja, praznine, sferičnosti i utočišta pjesma u prozi *Fabula rasa, oblutak* korespondira s drugim tekstovima *Zvjezdarnice* i *Cvjetnoga trga* te s još jednim nosivim motivom tih knjiga – motivom prostora ili mjesta. Ne treba previdjeti njegovu prisutnost u netom analiziranom tekstu, u kojem se prostor morske obale, odnosno mjesta s oblucima, predočava kao intimno utočište (istovremeno stvarno i zamišljeno), dok se i sam oblutak predočava kao mjesto koje sabire ili okuplja prostor i vrijeme (“Nije bilo teško, a ipak se nikada nismo sjetili da je to **mjesto** oblutak”). Na koncu, to mjesto, sada već sasvim metaforizirano, izmiče uobičajenim prostornim kategorijama – nije “unutra ni vani”. U gradskome miljeu mjesto sa sličnom funkcijom je trg, o čemu se govori u pjesmi *Zvijezda Cvjetnog trga*, kao i u eseju *Cvjetni trg*. Spomenuta pjesma još je jedno od motivskih čvorišta koja povezuju dvije knjige, pa je vrijedi navesti u cjelini.

ZVIJEZDA CVJETNOG TRGA

25. III, idem na Cvjetni trg
kao što netko ide nekom bliskom.
Tužno? Ako se sjetim izuzetnih
Shakespeareovih soneta, sigurno.
Ali ima nešto izvan, možda i
mimo lica i vatrenoga *ti*.
Nešto što ostane kada preko
krovova i stabala odleti golub.
Neka središnja praznina,

mjesto gdje nam se čini da smo
posve slobodni i da je svaki
život odavno prošao.
Odatle, miran i bez dobi,
učinit ću korak lijevo,
korak desno i naprijed,
a onda se zavrtjeti. (1994b: 88)

Pjesma predočava drugačiji način strukturiranja teksta, ali istodobno dijeli neke elemente koji su u tekstu *Fabula rasa, oblutak* predmetom drugačije obrade. I ona se otvara elementom naracije, odnosno mikrofabule (odlazak na Cvjetni trg), posjeduje literarnu referencu koja ima funkciju razvijanja početnog motiva u smjeru kratke lirske meditacije u čijem je središtu pojam "središnja praznina", koji se u nekoliko stihova metaforički eksplicira, a pjesma završava radnjom subjekta (vrtnja) koja u Dragojevićevoj poetici ima prepoznatljiv kontinuitet i simbolično značenje. Dok pjesma u prozi pripovijeda i tumači, pjesma u stihu sažima, pri čemu su u oba slučaja metaforički i pojmovni ili simbolični element (središnja praznina, trg, oblutak) jednako važni. To kratko paralelno čitanje već je iznijelo na vidjelo bitne zajedničke točke: Cvjetni trg u gradskome prostoru za lirski subjekt funkcionira slično kao uvala s oblucima – on je način sklanjanja u intimu oslobođenu socijalnih veza prizvanih motivima lica i "vatrenoga *ti*", gdje se bliskost umjesto s osobom ostvaruje sa samim prostorom, opisanim pojmom središnje praznine kao mjestom potpune slobode, pri čemu uobičajene vremensko-prostorne relacije gube značenje. Motiv središnje praznine i motiv vrtnje diskretno prizivaju motive autorova prvijenca – vrtnju plamena i sabiranje središnje vode – te nude njihovu sintezu: središnja praznina sabire totalitet samo da bi omogućila ekspanziju i igru. Pritom treba uočiti da je ona, baš kao i oblutak, nazvana "mjestom", čija je lokacija osobita – ono je svojevrstan višak, preostatak virtualnog u stvarnome ("Nešto što ostane…"), čija je izmještenost sugerirana i prijedlozima "mimo" i "izvan".

Ne čudi stoga što se u *Zvjezdarnici* nalazi pjesma *Mjesto*, koja na pomalo enigmatičan način prilogom "tamo" spomenutu izmještenost pretvara u poprište govora o prostoru željenog bivanja, čime tangencijalno dodiruje prethodne tekstove:

MJESTO

Jesam li tamo sâm? Da, tamo sam sâm.
Jesam li tamo u dvoje? Da, tamo sam u dvoje.
Jesam li tamo sa svima i sa svime što je tamo? Da, tamo sam
sa svima i sa svime što je tamo.
Jesam li tamo sa svima i sa svime čega tamo nema? Da, tamo sam
sa svima i sa svime čega tamo nema.
Jesam li tamo kada me tamo nema? Da, tamo sam i kada me tamo nema.
Tamo je svjetlost kojom se hrani početak i svršetak
u stablu, golubu, kućama, tlu, nebu, kipu, prolazniku
i meni. Tamo i ne znajući kažem hvala. (1994b: 21)

Igrom pitanja i odgovora, afirmativnih i negativnih, kao i paradoksalnih iskaza te ponavljanjem zamjenica "svima" i "svime" "tamo" postaje još jednom prostornom sinegdohom totaliteta, pri čemu je znakovito to što prilog označava prostor udaljen od subjekta, obilježen njegovom odsutnošću, koji je ujedno i prostor njegova permanentnog prebivanja. Proturječje pozicije subjekta tako je posredovano diskursom koji iznevjerava konvencije logike. "Tamo" je istovremeno udaljeno i blisko, a moglo bi se – kao u slučaju oblutka – reći da je upravo distanca uvjet da se to tamo zamišlja kao prostor obilja mogućnosti (odsutnost je, uostalom, kako je ustvrdio Bachelard, uvjet imaginativne aktivnosti koja svijet stavlja u zagrade i oslobađa prostor za njegovo preosmišljavanje). Krešimir Bagić ističe poveznicu između navedene pjesme i istoimenog teksta u *Razdoblju karbona* u kojem nakon proznoga dijela slijedi završni dio u stihovima, čija je tema praznina,[5] što interpretatoru omogućuje da prostor o kojem se govori prilogom "tamo" prispodobi motivu praznine, s obzirom na "slutnju punine" koju oba motiva prizivaju (1995: 64, 65). Mjesto iz pjesme *Mjesto* Bagić naziva mjestom "stalne želje": "Na tom se mjestu subjekt očito pojavljuje trenutačno; ono je svojevrsna umanjenica čitavoga prostora, pokretno je i sastavljeno od svih točaka, svih mjesta u prostoru na kojima se on pojavljivao" (*ibid.*: 65). Bagić također konstatira kako je "realna supstitucija" tog idealnog mjesta "urbani eksterijer", odnosno trg, potkrepljujući svoju tvrdnju uputom na završne motive – stablo, kuća, kip, nebo, tlo, na osnovi čega povezuje taj tekst s pjesmom *Zvijezda Cvjetnog trga*, a obje pak s esejom *Cvjetni trg* iz istoimene knjige. Spomenuti esej doista okuplja ključne motive dosad analiziranih tekstova – funkcionira kao poetsko-esejistička

reinterpretacija pjesme *Zvijezda Cvjetnog trga*, pjesmu *Mjesto* pripaja kao stihovni dočetak, a preuzima neke od bitnih naglasaka teksta *Fabula rasa, oblutak*.

U poetskom eseju *Cvjetni trg* zagrebački je trg (kao i oblutak u prethodno navedenom tekstu) od realiteta s početka teksta lirsko-esejističkom meditacijom transformiran u simbol osobitog načina postojanja. U prvome dijelu eseja posebnost je Cvjetnoga trga predočena opozicijom s glavnim, Jelačićevim trgom, kao odnos intimno – javno. Cvjetni trg "jedini je kojemu bježi naše intimno biće", on "zbog svojih skromnih dimenzija nije primamio pažnju vlasti", kao što to jest Jelačićev trg (1994a: 50): "Ako na Jelačićev trg dolaze ljudi s jačim osjećajem zajedništva, ovdje su ljudi izgubljeni na tiši način, ljudi koji traže toplinu, a potrebu za nekim zadovolje trgom samim, njegovim prostorom. Bližnji na jedan pitom način ostaju izvan, daleko (…) Na pravom mjestu smo kao u šumi ili na moru – tu je uvijek sve" (*ibid*.: 51). Navedene se rečenice mogu čitati kao proširenje stihova *Zvijezde Cvjetnoga trga* u kojoj je trg prispodobljen "nekom bliskom", odnosno intimnom utočištu. Zamjeničkim pridjevom "sve", također, nagovješćuje se govor o Cvjetnom trgu kao sažetku totaliteta, što je zatim naglašeno motivom okruglosti, čime se trg približava organskoj tvari ("Iako je svaki trg oblikom kvadratičan, ovaj ima veliku želju da izgubi kutove i da poprimi izgled mirnoga kruga, kako to čine cvijet, stablo"), ali i anorganskoj, odnosno moguće ga je prispodobiti baš oblutku. Poput oblutka trg je mjesto koncentracije i ekspanzije, izmiče uobičajenim prostornim (a pokazat će se, i vremenskim) koordinatama, nije ga moguće posjedovati, već samo pohoditi, a može ga se usporediti s praznom točkom i pojmiti kao osobito mjesto odakle subjekt naslućuje raj, o čemu se govori na kraju teksta. Subjekt, naime, sugerira kako trg vlastito obilje brani zaboravom "od vanjskog, od onoga što se može donijeti i iznijeti":

> Sat iznad ulaza u Oktogon i sat na ruci, makar i pokazivali isto vrijeme, otkucavaju u dva različita svijeta, idu različitim tokovima. Čovjek tu, naime, misli da je već umro ili da nikada neće umrijeti, da je bogat i siromašan, pod stablom i u sjeni neke zvijezde, bez rodbine i otac svekolike djece, ni zao ni dobar, otputovao i ostao. U toj točci nema otpora. Ona je vjerojatno prazna, bez dimenzija. Iz nje se (odakle inače?) sluti da je raj moguć, vjerojatan, neminovan. (1994a: 52)

Združivanje proturječnih pojmova, dopuštanje istodobnog supostojanja suprotnosti još je jedan način jezičnog predočavanja totaliteta kojemu se Dragojević često priklanja (valja se iznova sjetiti *Nebeskog bolesnika* i njegovih sinteza: "tamo i ovdje", "u središtu i na kori ploda", "svi živi i svi mrtvi"). Ono čini logičnim pripajanje pjesme *Mjesto* koja tu igru nastavlja, a istodobno širi značenje teksta, potičući čitatelja da Cvjetni trg pojmi u svjetlu zagonetnog "tamo". Time se još jednom naglašava da je bliskost s trgom i točkom praznine, koja se može nazvati i središnjom prazninom iz *Zvijezde Cvjetnog trga*, moguća zahvaljujući pristanku na njegovo virtualno postojanje, u kojem nema otpora jer sve su zamjene moguće, ali ono samo pruža otpor pokušajima nasilnog prisvajanja. U pjesmi *Jutarnji trg* prostor je trga na vrlo sličan način predočen stanovitom otpornošću na događaje koji se na njemu zbivaju i koji ne remete njegovu prazninu: "Lijepa je osobina prostora, možda najljepša, / da u njemu poslije događaja ne ostaje ništa / i da, kada sve prođe, traje / netaknut, čist i radostan" (1994b: 14).

Bagić ističe kako je knjiga *Cvjetni trg* u cijelosti obilježena "slutnjom raja" o kojoj se u naslovnom tekstu govori te upućuje na motive kojima je raj izravno i neizravno prispodobljen, među kojima je naročito važan motiv šume (1995: 67) kao još jedne metonimije stanja iskona o kojemu se iznova govori jukstapozicijom termina koji se isključuju, kao i potenciranjem zamjenice "sve":

> Njezini unutra i vani, detalji i cjelina sablasno se miješaju, mašta ne zna u što je uletjela, u zdravlje ili ludilo, put ili labirint, vir ili tok, prije rođenja ili nakon smrti. Gdje je sve važno, nema mogućnosti za pogrešku. (…) Šuma je pakao, jedini pakao za koji smo uvjereni da će postati raj ne mijenjajući se ni u najsitnijem detalju. A što onda? Tamo gdje je sve, ne treba imati straha da se nešto neće dogoditi. (1994a: 82)

Napokon, i sam esej *Raj* govor o raju posreduje združivanjem suprotnosti – slika raja koju je subjekt u djetinjstvu smjestio u kamenjar ne odgovara stereotipnim prikazima (to više nije pastoralni raj *Izmišljotina* ni "crna rupa" hedonizma iz *Rasutog tereta*), ali osnovnom idejom uklapa se u Dragojevićevo poimanje obilja, koje je vezano uz manjak, prazninu, ili u ovom slučaju materijalnu oskudicu, siromaštvo, koje obratom postaje sredstvom za obilje, nadoknadu u imaginaciji (1994a: 26, 27).

Ta gesta obrata, kojom uskrata ili ono negativno postaju mjestom afirmacije i poželjne identifikacije, a koju je prema Durandu moguće nazvati i inverzijom ili eufemizmom, može se čitati kao znakovita reinterpretacija ranijih tekstova i motiva, naročito onih koji predočavaju stanje zatvorenosti i nemoći subjekta. U *Zvjezdarnici* i *Cvjetnome trgu* ublažava se antiteza između zamjeničnih igara te zatvorenosti i uhvaćenosti subjekta koja je dominirala u ranijim, prethodno analiziranim knjigama. I za netom bi se analizirane tekstove moglo ustvrditi da opisuju "prvo stanje", ali je ono podložno drugačijem vrednovanju nego situacija kakva se primjerice izlaže u eseju *Pismo*. Nemoć pripovijedanja u tekstu *Fabula rasa, oblutak* prihvaćena je kao šansa za vrstu intenzivnijeg života ("izvan riječi sam, kao ti u najboljim trenucima"), dok je u eseju *Pismo* ona razlog za paniku. U eseju *Cvjetni trg* subjekt poseže za znakovitim opisom virtualnog prostora trga kao točke bez otpora, koja je "vjerojatno prazna, bez dimenzija" (*ibid*.: 52), čime se revidiraju ranija vrednovanja, gdje je prostor bez dimenzija ili tek jedne dimenzije bio točka gdje je otpor apsolutan, kako se u *Kornjači* reklo – točka "bez ikakva svjetla i svijeta" (1961: 86). No točka implozije i urušavanja sada, kako je subjekt priželjkivao u tekstovima *U tuđem snu* ili *Pismo*, postaje "praznina oslobođena događaja" (1981: 45), mjesto iz kojega se "odmotava" prostor, ili kako se kaže u eseju *Šuma*, gdje pakao postaje rajem (1994a: 82). Čak je i bijes predočen eufemističnim izrazima, u pjesmi *Lice u bijesu* dobiva pravu apologiju, koja neutralizira sve njegove negativne crte, pa je bijesno lice opisano kao "izuzetno", "svjetleće", "sveto" i "lijepo", ono gori u "središnjem zadovoljstvu", "izvan broja, izvan riječi i načina…" (1994b: 16).

Naposljetku, i materijalni ambijent *Zvjezdarnice* i *Cvjetnoga trga* pridonosi naznačenoj inverziji; u objema se knjigama zemaljska egzistencija (motivi prostora, tla, kretanja, stvari itd.) vrednuje izrazima lakoće, leta, svjetlosti i sjaja. U *Zvjezdarnici* je tako na djelu svojevrsna dijalektika zvjezdanog i zemaljskog, pri čemu ne treba previdjeti motive kristala (na što osobito upozorava Bagić) i zlata, kao zemaljskih transpozicija sjaja zvijezda, kojima se, kako je sugerirao Bachelard, pripremaju "'veze' između onoga što dodirujemo i onoga što vidimo" (2004: 191).[6] Ciklus *Godina svjetlosti* naslovnim konstrukcijama pjesama i same zvijezde prizemljuje, premještajući ih iz nebeskog prostranstva u unutrašnji prostor stvari ili pojava, sugerirajući ujedno zgušnjavanje i ekspanziju. Zvijezde, kristali i zlato tako postaju utjelovljenja eufemizma – načini da se težina zemaljske materije pohvalom olakša, preobrazi, pretvori u utočište ili blago. *Zvjezdarnica* i *Cvjetni trg* predočavaju poziciju dijalektičke sinteze, koja je oduvijek karakterizirala problematiku tvarne imaginacije; one slijede *Rasuti teret* u pojačanom interesu za predjele zemlje, ali im prilaze eufemističkom gestom, anticipirajući time naredne knjige pjesama.

BILJEŠKE

[1] Npr. nabrajanje u drugome paragrafu najprije ima funkciju isticanja jedinstvenosti radnje subjekta, koja se ne može zamijeniti pobrojenim alternativama, a zatim služi da predoči obilje, vezano uz oblutke, čime subjekt naglašava ispravnost vlastitog odabira. U četvrtom odjeljku pak nabrajanje moreplovina ima mimetičku funkciju, ali se njime postiže i neobična semantička jukstapozicija kojom se školjka stavlja do stare kante. U drugome dijelu teksta ponavljanje strukturom i značenjem bliskih sintagmi ima izrazito ritmičan učinak, a ujedno naglašava istodobnu pojedinačnost oblutka i njihovo mnoštvo: "Mnoštvo u kojem oni stoje **jedan do drugog, jedan preko drugog**, a da pri tome ne smetaju **jedan drugome**, prava je njihova slika. Ali kada im dolazimo, kada im se odsutnima ili prisutnima obraćamo, od svih je uvijek **samo jedan, samo jedan po jedan**. **Samo jednoga, i jednoga po jednoga**, pitamo zašto šuti. I **samo jedan** ne odgovara."

[2] Osnovno materijalno svojstvo oblutka otklanja antitetičke i polemičke naglaske – dok ljepljivost i zaoštrenost prizivaju neprijateljstvo i nelagodu, zaobljenost pretpostavlja ugodu, ima pozitivne konotacije u Dragojevićevoj poetici, čak i kada se opire "zamjeničkom" impulsu subjekta, kao u ovom tekstu.

[3] Sentenciozan iskaz o riječima koje nastaju ondje "gdje je neka bolest ili uspomena na bolest" može se shvatiti na podlozi ranijih eseja, u kojima se bolesti povezuju s fabulacijom kao liječenjem (*Fabulacija bolesti*), ali se razumijevaju i kao mjesto manjka koje omogućuje identifikaciju – savršenstvo nekoga oblika ili misaonog sustava, kako se sugerira u eseju *Spinozini pauci*, uskraćuje mogućnost samoprepoznavanja subjekta koji "svugdje podmeće tijelo" i smatra potrebnim "kod pisca početi od neke njegove slabosti, nečega što nije veliko, ni čisto ni prostrano, nego pomalo bolesno" (1976: 86).

[4] Prepoznatljiv način prizivanja totaliteta ili obilja mogućnosti, kao i u ranijim knjigama, jest česta upotreba zamjeničkog pridjeva "sve": "U jutarnju svježinu ulazi zlaćasti zrak / spreman za nešto, za **sve** spreman" (*Jutarnji trg*) (1994: 15); "Kada pogled krene (tu sam) i skupi **sve** / što se skupiti može, čak i zvuk zvona, / odjednom bljesne nešto, neki znak" (*Jedno doba*) (*ibid*.: 17); "Evo visine, / zraka koji sanja / list po list, // granu po granu / i

odjednom / **sve**” (*Evo nečega*) (*ibid*.: 31); “tu sam i tu je sa mnom **sve** još nevidljivo i nezapočeto” (*Zvijezda jutarnja*) (*ibid*.: 52); “Netko se koristi sa mnom, šalje me / tamo gdje se skupljaju **sva** dobra. (…) **Sve** se vratilo / čemu je i pripadalo… (…) Tako se slavi rođenje koje na / početku i kraju ima zvuk **svega**” (*Zvijezda Mozartove godine*) (*ibid*.: 53) itd.

[5] “Prevelika je straža, / kažem mu. / Malo me zaboravi // Treba mi praznina. // Nikakav savjet (praznina), // nikakav jezik / nikakav zakon / (praznina), // niti predmet / (praznina). // Praznina se / meni tebi sebi / smije” (*Mjesto*) (1981: 11, 12).

[6] Bagić određuje kristal u opreci s plamenom, prema Calvinu: dok plamen gori i širi se, kristal prostor zgušnjava u točku (1995: 63). Bachelard također u kristalu vidi moć koncentracije, ističući kako je na djelu “zgušnjavanje prozirnosti”, “materijalizam čistoće”: dok neprozirno tijelo krije vlastitu nutrinu, kristal je čini transparentnom, on je “sredina za svjetlo”, pomaže razumjeti materiju, čini je vidljivom (2004: 193, 201). Kristal i zvijezda, napominje Bachelard, pripadaju svijetu pogleda (*ibid*.: 208, 209).

4. ZAMJENIČNE IGRE KAO POSTUPAK UOKVIRAVANJA

Zvjezdarnicom i *Cvjetnim trgom* Dragojević (barem zasad) okončava ritam objavljivanja u kojem knjige eseja slijede za pjesničkim knjigama. Tekstualni prostor otvoren dvama žanrovskim "kolosijecima" omogućio je autoru proširivanje problemskog horizonta, ali i specifičan postupak uokvirivanja i transformacije: poigravanje okvirom knjige, žanra i forme, čime je u prvim trima zbirkama uspostavljen postupak "seljenja" tekstova i motiva dobio još širu platformu i opsežnije konzekvence. Pojmom zamjene ili zamjeničnih igara mogu se opisati maločas naznačeni postupci kojima se uspostavlja veza između pjesme u prozi i eseja, proze i stiha. Riječi Dragojevićeva subjekta o prednosti konteksta pred činjenicom, tvrdnja da ništa nije izvan veze (1976: 69), mogu se čitati i kao metatekstualne reference kojima autor diskretno upućuje i na vlastitu tekstualnu praksu i na svijet koji svojim tekstovima oblikuje. Smatram da zamjenične igre imaju i tekstualno-pragmatičnu, a ne samo ontološku funkciju u okvirima autorove poetike. U ovom ću odjeljku upozoriti na taj aspekt autorova diskursa, i to u dvama koracima – usmjeravajući se najprije na problem formalnog (odnos proze i stiha), a zatim na onaj žanrovskog okvira (lirika, odnosno pjesma u prozi, i esej).

4.1. Okvir forme: proza i stih

Na formalnoj razini zamjenične se igre mogu predočiti kao postupak koji osvjetljuje odnos između proze i stiha njihovom interferencijom, do koje dolazi u tekstovima koji kombiniraju prozu i stih te u tekstovima koji su prebacivanjem iz jedne u drugu knjigu preoblikovani iz proze u stih. Podloga tih postupaka, ono što ih omogućuje, jest formalno i žanrovsko širenje autorova diskursa koje je na djelu od knjige *Nevrijeme i drugo* do zbirke *Zvjezdarnica*, kao i žanrovska i formalna hibridnost knjiga – postojanje poetskog diskursa u esejima i esejističkog u poeziji.

Esej *Njegova prisutnost* (*Veronika…*), pjesme u prozi *Dolazak* i *Mjesto* (*Razdoblje karbona*) te esej *Cvjetni trg* primjeri su oblika u kojemu proza i stih djeluju kao dijelovi jedne cjeline, pri čemu je specifično to što se stihovi nalaze na kraju teksta te svojim položajem i metaforičkom zgusnutošću funkcioniraju kao aluzivni komentar koji značenje prethodno napisanoga postavlja u novu perspektivu, koja je tim značenjem istodobno bitno oblikovana – riječ je o korelaciji, međusobnom uokvirivanju oblika. Oblik proza-stih naročito je zanimljiv u

esejima *Njegova prisutnost* i *Cvjetni trg* jer je stihovni dočetak u njima zapravo autocitat – pjesma iz prethodno objavljene zbirke pjesama (*nevrijeme* iz zbirke *Nevrijeme i drugo* u prvome eseju, *Mjesto* iz zbirke *Zvjezdarnica* u drugome), čiji je naslov uklonjen, a kojoj je novim, esejističkim okvirom značenje bitno prošireno (primjerice u knjizi *Nevrijeme i drugo* pjesma *nevrijeme* obilježena je daleko većim stupnjem neodređenosti jer onaj o kojem se u njoj govori nije identificiran, za razliku od eseja, gdje se govori o đavlu). Međusobno uokvirivanje ovdje dobiva dodatnu dimenziju jer izmješteni tekst priziva i kontekst iz kojega je prenesen kao semantičku pozadinu. Među oblike koji udružuju stih i prozu mogu se ubrojiti i pjesme *Pri uspinjanju* (*Zvjezdarnica*) i *Brijeg* (*Hodanje uz prugu*), koje obrću poredak – u njima proza slijedi za stihom, ali nema napetosti između razina diskursa kakva je u prethodno spomenutim tekstovima postignuta premještanjem te razlikom u tonu i stilu.

Kada je riječ o formalnoj transformaciji tekstova koja se događa na prijelazu između knjiga, moguće je aproksimativno govoriti o dvama tipovima promjene, za koje vrijedi isti pomak – premještanjem s margine knjiga eseja u kojima se prvi put javljaju tekstovi postaju središnjim dijelom pjesničkih zbirki u kojima figuriraju u novome obliku, takvome koji daje znatno veći stupanj autonomije onima koji su bili integralnim dijelom neke veće cjeline ili skupine. Prva se preoblika može opisati kao razdruživanje oblika proza-stih, gdje se stihovni odsječak u sljedećoj knjizi osamostaljuje. Primjer su tekstovi *Bijelo* i *Uzlovi* u *Izmišljotinama*; njihovi su stihovni odvjeci u *Razdoblju karbona* objavljeni kao pjesme *Zvijezda* i *Fusnota o uzlovima*, a naslovi su tih tekstova u prethodnom okviru već bili naznačeni posebnim isticanjem kao signalom određenog stupnja samostalnosti. Primjeri ne bi bili toliko relevantni da nije riječ o pjesmama koje čine bitna čvorišta u novome kontekstu (*Fusnota o uzlovima* figurativno posreduje problem poetske etike, a *Zvijezda* donosi motive zvijezde i praznine važne za sljedeće autorove knjige [1981: 100, 53]).

Drugi je tip transformacije značajniji: riječ je o tekstovima koji pružaju primjer "prevođenja" proze u stihovnu formu. Riječ je o "prijenosu" ili "razmjeni" između *Izmišljotina* i *Razdoblja karbona* s jedne i *Rasutog tereta* i *Zvjezdarnice* s druge strane. U prvome slučaju valja istaknuti pjesme u prozi *Prizor* i *Vlaga sjene*, gdje proznim paragrafima u stihovnoj verziji odgovaraju strofe, pri čemu u drugom primjeru dolazi i do stilskih transformacija – do redukcije nekih rečeničnih elemenata i dodavanja posve novih. Navest ću, međutim, kao primjer tekst *Tvoja glava*, koji se u *Izmišljotinama* pojavljuje unutar skupine tekstova *Ilustracije* (u završnom ciklusu *Dnevnički anđeo*), a u *Razdoblju karbona* u prvom dijelu knjige. Jedan prozni paragraf u ovom je slučaju "razlomljen" u nekoliko distiha i mjestimice modificiran:

TVOJA GLAVA, monstrum usred dana, ima širinu, visinu i dužinu i mijenja mjesta kao da je to nešto obično, nešto svakidašnje, kao žuti cvijet tikve, ili tako nešto. (1976: 160)

TVOJA GLAVA

Tvoja glava
monstrum usred dana,

ima širinu, visinu, dužinu,
mijenja mjesta,

govori, smije se
i baca sjenu svuda uokolo

kao da je to nešto obično
nešto svakidašnje. (1981: 54)

Učinak transformacije najuočljiviji je na razini prostora teksta – bjelina među distisima stvorila je vizualni ritam koji podr(a)žava "vijuganje" rečenice čiji su značenjski segmenti po stihovima ravnomjerno raspoređeni (završetak stiha podudara se sa sintaktičkom ili semantičkom pauzom). Neki su segmenti proznoga paragrafa u stihovnom prijepisu dislocirani ili izostavljeni, a umjesto njih dodani su novi – glagolski niz u trećoj strofi kojim se proširuje opis dinamike osnovnog motiva, kao i naslov, koji tekstu u stihu daje veći stupanj samostalnosti i oblikovanosti. Premještanjem pozicijski neobilježenih mjesta proznoga iskaza u stih njihova se funkcija mijenja, što je najočitije u zadnjoj strofi – sintagme iz središnjeg dijela proznoga paragrafa smještene na kraju kao "jakome" mjestu kompozicije teksta dobivaju na značenju i vidljivosti. Taj postupak rezultira kružnom strukturom pjesme, pri čemu zadnja strofa funkcionira kao poanta, semantičko obrtanje početka – glava lirskoga subjekta istodobno je i "monstrum usred dana", ali i "nešto svakidašnje"; ukratko – ambivalentna je vrijednost glavnoga motiva stihovnom strukturom dodatno naglašena te se može ustvrditi da je formalna preobrazba tekstu dala novu dimenziju i izmijenila mu identitet.

U drugome slučaju pjesma u prozi *Prozor* i neimenovani prozni ulomak iz skupine fragmenata *Pojedinosti* iz *Rasutog tereta* u *Zvjezdarnici* se objavljuju kao pjesme *Prozor* i *Kada je svijet imao deset godina*. Činjenica da su, osim formalne preobrazbe, stilske izmjene u prenošenju minimalne zanimljiva je uzme li se u obzir razmak od čak devet godina između objavljivanja tih knjiga – dokaz da je Dragojevićev pjesnički stil stekao stabilnost, kojom se stvara dojam o kontinuitetu unatoč pauzi u publiciranju. Kao primjer navodim tekst *Prozor*, koji se u knjizi eseja javlja u skupini ili ciklusu tekstova nazvanih *Poluspavač,* a u *Zvjezdarnici* u okviru ciklusa *Rosa sempervirens*.

PROZOR

Kada sam vidio da mi misli idu jednom prozoru na zapad, krenuo sam u obratnom pravcu, na istok.

Htio sam pokazati samostalnost, htio sam se razlikovati od svojih misli, kada ih se već nisam mogao osloboditi.

Išli smo tako čitavo popodne, moje misli i ja, one na jednu, ja na drugu stranu; udaljavali se koliko smo mogli, one brzinom, ja s pomoću osoba, stvari i prizora na ulici.

Tada se dogodilo ono što se uvijek događa kada se upale prva svjetla i osjeti umor. Ušao sam u telefonsku govornicu. “Da li su tamo moje misli?”, pitao sam. “Da ovdje su”. – “Sve?” – “Sve.” – “Dolazim odmah.” (1985: 152)

PROZOR

Kada sam vidio da mi misli idu jednom prozoru
na zapad, krenuo sam na istok.
Htio sam pokazati samostalnost,
htio sam se razlikovati od svojih misli,
kada ih se već nisam mogao osloboditi.
Išli smo tako čitavo popodne,
moje misli i ja,
one na jednu, ja na drugu stranu,

udaljavali smo se,
one brzinom, ja pomoću osoba,
stvari i prizora na ulici.
Tada se dogodilo ono što se uvijek događa
kada se upale prva svjetla i osjeti umor.
Ušao sam u prvu telefonsku govornicu.
Da li su tamo moje misli? pitao sam.
Da, ovdje su. Sve? Sve.
Dolazim odmah. (1994b: 25)

Pjesma je, izuzev kraćenja na dvama mjestima, takoreći "prepisana" u oblik stiha. Izuzme li se opkoračenje u prvome distihu, i ovdje stihovi slijede sintaktičke i semantičke pauze rečenica, slobodno ih raspoređujući duž stihovne vertikale. Valja zamijetiti i izostanak signala upravnoga govora, koji "nadoknađuje" stihovna struktura. Tri retka na kraju pjesme kratkome dijalogu daju novu dimenziju, moglo bi se reći da ga dodatno dramatiziraju izoliranjem iskaza lirskoga subjekta u zasebne retke (prvom i trećem) i stapanjem replika subjekta i imaginarnog sugovornika u središnjem, nakon kojega zadnji stih, baš kao u prethodnom primjeru, dobiva učinak poante (hitnost koju sintagma sugerira izdvajanjem je jače naglašena). I ovdje prostorna dispozicija, dakle, potencijalno utječe na čitanje teksta, a o interpretaciji ovisi koje će signale prepoznati kao relevantne.

Implikacije postupka poput Dragojevićeva, u kojemu se pjesma u prozi "zamjenjuje" stihovnom formom, opisao je Clive Scott u članku "The Prose Poem and Free Verse", gdje konstatira da je takva vrsta preoblikovanja zapravo inverzija postupka koji je sudjelovao u konstituiranju pjesme u prozi kao žanra, a to su prozni prijevodi strane lirike u stihu, koji su često na razini rečenica nastojali zadržati neka od svojstava jezika u metru. Pjesma u prozi u francuskoj književnosti druge polovice 19. st. prema Scottu je oblik koji je upućivao na neke od bitnih mogućnosti slobodnoga stiha – naime na činjenicu da je njegov temeljni modus određen upravo lomljenjem proznoga retka, dakle na grafičkoj razini. Scott tako piše da je "većina slobodnih stihova proza izložena na poseban način, manifestiranje pjesme koja proviruje u svakom paragrafu ili rečenici" te je "jedinstveno umijeće pjesnika u slobodnom stihu" zapravo umijeće oblikovanja stiha, odnosno sastoji se u tome da se učini najviše s ekspresivnim potencijalom kojega je prozni paragraf "sublimno nesvjestan" (1991: 361). Pjesma u slobodnom stihu time je tek interpretacija ili prijevod proze, čiji paragrafi,

gramatičke jedinice i fraze postaju “ritmičkim temeljem stiha” (*ibid*.). Ideja o pjesmi u slobodnom stihu koja “proviruje” iz pjesme u prozi te o rečenici kao potencijalu za stih pogađa važnu dimenziju Dragojevićeva postupka preoblikovanja.

Obama prethodno opisanim načinima na koje se Dragojević poigrava odnosom proze i stiha zajedničko je to što se približavanjem tih oblika ističe njihova formalna razgraničenost, koja u prvom redu i omogućuje učinke značenja te ujedno pokazuje da je ta granica na razini izraza fleksibilna, odnosno da pjesma u prozi i ona u slobodnom stihu uvijek već sadrže jedna drugu na virtualan način te da između njih supstancijalna razlika u izrazu ne postoji, o čemu svjedoči čitavo Dragojevićevo djelo. Ona je isključivo formalne naravi, stvar je, da parafraziram Scotta, formalne interpretacije ili formalnog uokvirivanja koje sa sobom nosi i određen višak značenja (čije je uporište drugačije oblikovan tekstualni prostor), što tumačenje ne smije zanemariti. Tvrdnja o virtualnoj prisutnosti slobodnog stiha u prozi pritom se ne bi smjela razumjeti kao prešutna legitimacija termina poput “paragrafnog stiha”, fantoma kojim se zamagljuje formalna granica ili okvir kao minimalna instanca razlikovnosti stiha i proze, koja je glavnim ulogom Dragojevićeve igre. Uokvirivanje kao temeljni postupak navedenih formalnih “rotacija” na marginama Dragojevićevih knjiga ističe i važan vremenski aspekt njegova djela – izlaže tekstove u njihovoj procesualnosti, pogledu čitatelja podastire proces konstrukcije tekstova i knjiga, ili riječima Petera Bürgera – upozorava na činjenicu njihove proizvedenosti (ili “napravljenosti”, da se poslužim pojmom s tematske razine Dragojevićevih tekstova). Također, valja uočiti još jedan detalj važan za taj procesualni aspekt – u prenošenju i transformiranju tekstova postoji određena pravilnost. Knjige pjesama obično su “prethodnica” knjiga eseja, u smislu da se u njima prvi put pojavljuju tekstovi koji će figurirati kao bitan segment esejističkih knjiga, a knjige eseja (prije svega *Izmišljotine* i *Rasuti teret*) na svojim rubovima nose zametke budućih pjesama ili cijele tekstove (pjesme u prozi ili stihu) koji će postati sastavnim tekstovima knjiga lirike koje tek slijede. Ako se jedna razina igre odnosila na formu, druga se odnosi na žanrovski okvir koji je premještanjem tekstova također učinjen vidljivim.

4.2. Okvir žanra: pjesma u prozi i esej

Cvjetko Milanja sugerirao je mogućnost čitanja Dragojevićeve “teorije zamjene” sa žanrovskog aspekta, uočavajući izostanak takvih interpretativnih pokušaja u domaćoj književnoj kritici (1991: 127). Milanja termin zamjene stoga upotrebljava kako bi u nekoliko riječi opisao diskurzivnu razinu funkcioniranja Dragojevićevih tekstova, naznačujući moguće

interpretativne pravce, od kojih je za ovu priliku važna opaska o žanrovskim granicama koje zamjenične igre dovode u pitanje: “morfološka, vrsna pripadnost razbija se, i u tome smislu dekanonizira, ‘izdaje’ se zakonitost književna žanra, bolje rekavši, njegove čistoće, i podmeće se jednoj vrsti ono što joj ne pripada (s obzirom na književnopovijesnu relevanciju)” (*ibid*.: 129). Rekao bih da su navedene Milanjine riječi točne premda smatram da se učinci Dragojevićeva “zamjenjivanja” ili uokvirivanja mogu vidjeti prije kao labavljenje žanrovskih granica nego kao “razbijanje”, pri čemu je mogućnost preklapanja žanrovskih okvira ostvarena ne tako što bi se jednoj vrsti podmetnulo “ono što joj ne pripada”, već time što su određena svojstva tekstova žanrovski ambivalentna te omogućuju primjenu različitih okvira. Naime, ako se govori o odnosu pjesme u prozi i eseja kao dviju vrsta unutar Dragojevićeva stvaralaštva, kako sam nastojao pokazati, pojam čvrste granice (i njezina kršenja) ne čini mi se prikladnim načinom opisa njihova odnosa; primjerenije je njihovo približavanje opisati kao postupno, što interpretatoru nalaže pojačan oprez.

Kao “uzorak” za opis toga procesa neka posluže tekstovi koji su u ovome poglavlju već bili predmetom interpretacije, *Virusi – riječi*, *U tuđem snu* i *Fabula rasa, oblutak*, pri čemu svaki od njih predstavlja i po jednu pjesničku knjigu. Čitaju li se tekstovi kao lirika, odnosno kao pjesme u prozi, na što upućuje kontekst ili okvir u kojem se prvotno pojavljuju, a to je kontekst zbirke pjesama, uočavaju se elementi koje se može nazvati poetskima: lirska meditacija “zgusnuta” je, posredovana katkad naglašeno metaforičkim govorom ili slikama (naročito u tekstu *U tuđem snu*), anegdote posjeduju element lirske fikcionalnosti karakteristične za Dragojevića – personifikaciju neživog (oblutka, riječi), iskazivanje lirskoga subjekta obilježeno je afektivnošću i sklonošću promjene govorne perspektive iz prvoga u drugo lice jednine i množine, a sva ta obilježja tim su istaknutija što su tekstovi kraći, kao što su to spomenuti. Čitaju li se tekstovi kao eseji, što se sugerira njihovim smještanjem u okvir esejističkih knjiga, uočljivi su elementi autorove esejistike, poput dvoslojne strukture (anegdota i meditativni komentar) te sentencije i pouke kao mjesta uopćavanja. Na koncu, takva je “zamjena” žanrova moguća s obzirom na neke bitne karakteristike Dragojevićeva diskursa koje podržavaju oba žanrovska “prisvajanja” – paradigmatsku strukturiranost tekstova u kojima se semantika razvija na principu motivskih analogija ili korespondencija te njihovu jedinstvenu problematiku koju sam označio imenom tvarne imaginacije.

Važan faktor u prethodnoj žanrovskoj “križaljci”, koji njome djelomično upravlja, jest element knjige kao komunikacijskog okvira, o kojem treba reći nekoliko riječi. Svaka knjiga u svojoj materijalnoj pojavnosti već nosi određene signale žanra, koji oblikuju horizont čitateljeva očekivanja – od edicije u kojoj je objavljena do grafičkog oblikovanja knjige i

teksta. Dragojevićeve knjige u tom smislu odgovaraju očekivanjima – knjige pjesama objavljivane su u isključivo ili djelomično pjesničkim edicijama, dok su knjige eseja objavljene u edicijama orijentiranima na prozu. Osim materijalne jednako je važna i tekstualna dimenzija okvira, koja okuplja "heterogene skupine praksi ili diskursa" (Genette, 1997: 2) koje je Gérard Genette objedinio pojmom parateksta, koji podrazumijeva elemente poput izdavačeva, uredničkog ili kritičarskog teksta na ovitku knjige, imena autora, naslova, podnaslova i međunaslova, posveta i epigrama, predgovora itd. Genette je paratekst odredio kao rub ili prag koji je "uvijek posrednik autorskog komentara ili komentara što ga manje ili više legitimira autor", a koji "konstituira zonu između teksta i ne-teksta, ne samo zonu prijelaza već i transakcije: privilegirani prostor pragmatike i strategije, od utjecaja na publiku, utjecaja koji je (…) u službi bolje recepcije teksta i njegova prikladnijeg čitanja (prikladnijeg, naravno, u očima autora i njemu bliskog kruga ljudi)" (*ibid*.)[1].

U slučaju Dragojevićevih knjiga, kod kojih su uredнички ili kritičarski tekstovi na koricama razmjerno rijetka pojava, usmjerit ću se na element prisutan u gotovo svakoj knjizi, na koji Genette referira kao indikator žanra (*ibid*.: 99) – to je lista djela koja je autor već objavio, a koja je obično sastavni dio bilješke o autoru i ulazi u zonu autorske legitimacije ili oblikovanja. Popis prethodno objavljenih djela u pojedinim je knjigama (*Razdoblje karbona*, *Rasuti teret*, *Zvjezdarnica*) Dragojeviću tako poslužio kao mjesto specifičnog autorskog komentara vlastitog opusa (koji izostaje kao oblik javnog parateksta poput intervjua ili autopoetičkih osvrta) te time neizbježno i kao pomalo kriptičan način usmjeravanja recepcije, što kritika nije propustila primijetiti i prikladno interpretirati.[2] Žanr je u popisu knjiga indiciran izravnom kvalifikacijom, a zanimljivo je pratiti kronološku mijenu toga postupka, koji slijedi logiku apstrahiranja ili poopćavanja žanrovskih indeksa uz pojedina djela. Tako je autor u bilješkama uz svoje prve dvije knjige eseja u zbirkama od *Četvrte životinje* do *Razdoblja karbona* stavljao odrednicu "esej" ili "poetsko-esejistička proza" (ta, najspecifičnija odrednica iznesena je u *Razdoblju karbona*), dok su knjige lirike određivane kao "pjesme" i "poezija". U knjigama *Rasuti teret* i *Zvjezdarnica* uz popis izostaju žanrovske oznake, u *Cvjetnome trgu* posve izostaje biografska bilješka (što je vjerojatno najnaglašenije odstupanje od bibliografske konvencije), dok se u zbirkama *Hodanje uz prugu* i *Žamor* zbirke pjesama dosljedno označuju pojmom "poezija", a eseji općenitijom odrednicom "proza". Iz predočenoga je vidljivo kako zbirke poezije zadržavaju konstantan žanrovski indeks, dok se indeks knjiga eseja uopćava, od oznake vrste završava na oznaci formalne razine djela.

Svjestan mogućeg interpretativnog upisivanja, rekao bih da je apstrahiranje žanrovskih

odrednica, povećavanje stupnja njihove neodređenosti u kasnijim knjigama, signal mijene Dragojevićeva diskursa, koju sam već naznačio, a koja se očituje upravo u autorovoj prozi. U ranijim je knjigama esejistički diskurs indiciran elementom rasprave ili apstraktnijeg komentara, pa je više odmaknut od lirskoga pola koji tada obilježava fragmentiranje i dislociranje lirske semantike, premda je lirika nužan element i tih knjiga (što im omogućuje modus "poetskoga"). U kasnijim knjigama (od *Razdoblja karbona* nadalje) polovi autorova diskursa približavaju se i isprepleću – naracija, meditacija i metafora dostižu oblik koji ravnopravno dijele i autorova pjesma u prozi i esej, što "zamjenu" okvira umnogome olakšava, pa takvi tekstovi, da parafraziram Ricoeura, zahtijevaju "stereoskopsko" čitanje jer očituju dvostruka žanrovska svojstva – pjesme u prozi iz *Zvjezdarnice* prenesene u *Cvjetni trg* beziznimno se čitaju kao poetski eseji, a budući da strukturom odgovaraju ostalim tekstovima knjige, prizivaju primisao da su i ti tekstovi podložni mogućoj "zamjeni" okvira. Stoga je u *Cvjetnome trgu* odgovornost žanrovskog profiliranja knjige u velikoj mjeri prebačena s teksta na okvir koji, međutim, i sam nudi maksimum neodređenosti (izostanak autorske bilješke može se čitati i u ovome "ključu"; knjiga je objavljena u ediciji koja objavljuje prozu, ali u manjoj mjeri i poeziju). Recepcija je, međutim, knjigu svrstala u autorovu esejistiku, s čim se slažem, ali je također u nekom drugačijem kontekstu mogu zamisliti i kao knjigu koja bi nosila odrednicu "pjesme u prozi". Smatram da je situacija diskurzivnog sravnjivanja i žanrovskog ambigviteta kakvu donose *Zvjezdarnica* i *Cvjetni trg* za logičnu posljedicu imala homogeniziranje tekstualnog prostora koji se sada, baš kao na početku opusa, u cijelosti okuplja u zbirkama pjesama. Svođenjem diskursa na jedan okvir, okvir knjige pjesama, reducira se prostor žanrovskog prekodiranja i zamjenične igre, premda ne nestaje u potpunosti.

Pokuša li se sada opisati mjesto pjesme u prozi u cijelom autorovu opusu, može se uočiti njezina dvostruka funkcija. U prvim trima knjigama pjesma u prozi određuje Dragojevićev poetski diskurs u cjelini, i u pogledu njegovih mogućnosti i kao "znak" kojim se ocrtava specifično mjesto toga diskursa u pjesničkom kontekstu, koji ni oblikom ni jezikom ne nasljeduje pjesničke konvencije generacije 50-ih. Žanrovske granice pjesme u prozi u tom su periodu autorova stvaralaštva stoga jasno vidljive – pjesma u prozi pokazuje se kao moćno sredstvo poetiziranja proze i otvaranja novoga prostora samoj lirici, na čemu je inzistirala i kritika. U kasnijim knjigama pjesma u prozi više nema ekskluzivno mjesto – njezine ograde postaju nevidljive, da se iznova poslužim riječima Stevena Montea. Ako je već rana pjesma u prozi baratala različitim vrstama organizacije teksta, pjesma u prozi u kasnijim knjigama još više umnožava vlastite likove i omekšava vlastite granice – njezin je ulog u autorovu diskursu drugačiji. Pjesma u prozi sada funkcionira kao fleksibilan okvir koji je predmetom

autorove igre udvajanja žanrovskih svojstava proznih tekstova. Zato ona u velikoj mjeri postaje i pitanjem interpretativne odluke, nije nešto apsolutno, već uvjetno i dinamično, može se učiniti vidljivom, ali ujedno je i virtualna, zamjenjiva drugačijim okvirom čitanja.

Potonji lik i pozicija pjesme u prozi posebno ukazuju na osjetljiva mjesta žanrovske analize, na koja upućuje na početku prizvana teorija književnih žanrova. Dragojevićeva pjesma u prozi pokazuje da književni tekst nije potpuno određen svojom pripadnošću pojedinom žanru, nije njegov član, već djeluje kao njegova produktivna izvedba; odnos između teksta i žanra, kako je ustvrdio John Frow, nije odnos determinizma, već produktivne razrade, transformacije žanrovskih svojstava (2006: 24) koja su kodificirana tradicijom, odnosno institucijom književnosti. Tekst prema Frowu "radi" na žanru isto koliko je oblikovan njime; žanrovi su otvoreni skupovi, a participacija u žanru ima više oblika. Cilj žanrovske analize stoga nije odrediti pripadnost teksta žanru, već, kako je ustvrdio Frye, rasvijetliti veze između svojstava djela i žanrova čije odrednice počivaju na tim svojstvima (Schaeffer, 1989: 75), ili razviti svijest o tome kako su nijanse teksta žanrovski oblikovane i upravljane (Frow, 2006: 101). Važno je u tome kontekstu prizvati i razmatranja Jacquesa Derridaa u tekstu "The Law of Genre" ("La loi du genre"), u kojem je pokazano kako je tradicionalna koncepcija "čistoće" žanra sama određena zakonom "nečistoće", načelom kontaminacije, koje počiva na mogućnosti citiranja, odnosno iterabilnosti, mogućnosti naime da svaki element nekoga teksta ponavljanjem u drugačijem kontekstu ili prisvajanjem u drugačiji kôd mijenja vlastito značenje (2000: 222, 223). Paradoks je Derridaova poimanja žanra, kako ističe Luka Bekavac, u tome što je zatvaranje žanrovskog polja podriveno iterabilnošću i diseminacijom značenja, ali, s druge strane, svakom je iskazu potreban kôd u kojem se ostvaruje i koji omogućuje njegovu čitljivost te privremeno uspostavlja granice i poništava učinke diseminacije (2015: 283).

Dragojevićeva se igra zamjene stoga odvija kao "rad" na žanru – zamjena pritom nije drugo do oznaka za ponavljanje, citiranje vlastitih tekstova u novome kontekstu, pri čemu njihova svojstva omogućuju pripisivanje različitih žanrovskih okvira. Odluka o pojedinom okviru pritom nije isključivo autorova, premda je njegova gesta nužno usmjerava, o čemu govore i paratekstualni signali, već je jednako i u ovlasti čitatelja. John Frow zato opravdano govori o "dijalogičnosti" žanrovske interpretacije: ni autor ni čitatelj ne djeluju kao apsolutno autonomni agensi u odnosu spram žanrovskih konvencija, način na koji tekst pripisujemo žanru tako ovisi i o interpretativnoj poziciji, ali i o dispoziciji – materijalnoj, formalnoj, sadržajnoj – samoga teksta. "Čitatelji i autori", tvrdi Frow, "pregovaraju oko žanrovskog statusa određenih tekstova, ali nemaju moć da vlastita pripisivanja učine konačnima ili ih

prikažu kao imanentna tim tekstovima (2006: 109). Tekst, naime, u trenutku samoga uokvirivanja, kako upućuje i Derrida, otvara prostor za nova, drugačija ponavljanja i kontekstualizacije, jer ga ni jedna u potpunosti ne može "zatvoriti" i odrediti. Kada je riječ o problematičnome žanru kao što je pjesma u prozi, pozicija pregovaranja postaje naročito izražena.

Steven Monte je u tome "pregovaranju" naglasak stavio na stranu interpretacije, tretirajući žanr kao interpretativni okvir ili skup interpretativnih putokaza, jer se granice pjesme u prozi uvijek oblikuju u susjedstvu drugih vrsta, u čemu se ona od drugih žanrova moderne književnosti ne razlikuje kategorički, već u stupnju neodlučnosti ili uvjetnosti koja njezinu granicu obilježava. Obilježje je Dragojevićeve poetike, dakle, to što je tu uvjetnost žanra (pjesme u prozi, ali i eseja) učinio poprištem vlastite stvaralačke prakse, naročito u stvaralaštvu između 70-ih i sredine 90-ih.

Oba ovdje razmatrana načina poigravanja okvirom, formalnim i žanrovskim, bitno su omogućena, kako sam istaknuo, postojanjem dvaju žanrovskih "kolosijeka" i prebacivanjem pojedinih tekstova s jednoga na drugi, što kulminira u knjigama od *Prirodopisa* do *Cvjetnoga trga*, koje su bile uporištem prethodnih razmatranja. U knjigama nakon *Cvjetnoga trga* izostaje takav tip autorske geste – *Hodanje uz prugu*, *Žamor* i *Negdje* knjige su koje u tom smislu funkcioniraju kao relativno zatvorene cjeline, u koje se ne prenose ranije napisani tekstovi – načini prizivanja ranijih knjiga prije svega su semantičke ili stilske naravi. Unatoč toj razlici u koncepciji knjiga spram prethodnih, među njima postoji jak kontinuitet – stabilnost koju stječe Dragojevićev izraz i prepoznatljivost pojedinih motiva postale su dovoljno jamstvo kontinuiteta, koji nije trebalo isticati ponavljanjem tekstova. Nikako se, dakle, ne radi o novoj fazi Dragojevićeva pisanja. To će pokazati i završni osvrt na te knjige, od kojih *Hodanje uz prugu* i *Žamor* funkcioniraju kao važne etape artikulacije Dragojevićeve koncepcije tvarne imaginacije.

BILJEŠKE

[1] Gérard Genette, *Paratexts, Thresholds of Interpretation*, prijevod citata moj.

[2] Krešimir Bagić istaknuo je, naime, kako je Dragojević sklon iznevjeravanju konvencije autorske bilješke koja nabrajanje objavljenih knjiga nalaže kronološkim redom od prve prema posljednjoj; autor, nasuprot tome, obrće kronologiju vlastitih publikacija pa navodi knjige od najnovije prema prvoj. Bagić taj signal tumači kao autorsku gestu povlašćivanja sadašnjeg stvaralačkog trenutka pred prošlima te kao “intencionalnu organizaciju vlastite prošlosti”, čiji se aktivni dio “prenosi iz starog rukopisa u novi”, stvarajući time svojevrsnu osobnu antologiju koja pokazuje “mogućnosti produktivnoga obnavljanja već napisanoga” (1995: 59). Iako time još ništa nije rečeno o žanru, pokazano je koliku simboličku težinu u Dragojevićevu slučaju ima forma autorske bilješke.

KAKO SAČUVATI ONO ŠTO SE OPIRE? OD *HODANJA UZ PRUGU* DO *NEGDJE*

Posljednjim trima objavljenim knjigama pjesama Danijela Dragojevića (*Hodanje uz prugu*, *Žamor*, *Negdje*) zajednička je značajka sintetičnost – svaka od njih obnavlja prepoznatljive postupke, motive i probleme utvrđene ranijim knjigama, koji se sada nalaze u novim konstelacijama, sagledani su iz nove perspektive ili su dijelom drugačije intoniranog diskursa. Čitatelj upoznat s prethodnim autorovim opusom ima dojam da se tekstualni prostor njegova djela – predoči li se kao mreža – u njima manje širi, a više zgušnjava; sve je više poprečnih "niti" koje sežu prema različitim vremenskim odvjecima pjesnikova stvaralaštva, a vrlo često i prema samim počecima. To, dakako, nije obilježje koje ih razdvaja od prethodnih knjiga, koje su također podrazumijevale obnovu prošloga na novoj razini, ali je kod posljednjih triju taj postupak intenzivniji i uočljiviji.

Andrea Zlatar je u povodu zbirke *Hodanje uz prugu* uputila na naznačenu dvostrukost istodobnog kontinuiteta i obnove; za nju se ono što je u toj zbirci novo "nadavalo kao isto, ocrtavalo je pjesnikov *identitet* u kontinuumu, omogućavalo prepoznavanje" (1997: 555), no istovremeno "u slikama poznatoga i prepoznatoga pojavljivao se dojam *nepoznatoga*, nepoznatoga koje očuđuje, otuđuje, udaljava poznato i čini ga zastrašujućim" (*ibid*.). Svoje ću završne interpretacije osloniti na motive koji će ujedno potvrditi kontinuitet Dragojevićeve pjesničke misli te pokazati njezine nove "nabore" – koji će se ticati spomenute dimenzije nepoznatoga, pa čak i prijetećeg, koja postaje predmetom posebne zaokupljenosti lirskoga subjekta. Knjige *Hodanje uz prugu* i *Žamor* poslužit će stoga kao točka za daljnju razradu problema tvarne imaginacije, kojem ću se približiti razmatrajući motiv materije iz prve te animalističke motive iz druge knjige, pridružujući im mjesta iz ranijih knjiga. Uz posljednju autorovu knjigu *Negdje* istaknut ću pak formalne i žanrovske konstante koje u toj zbirci dobivaju izrazitiju razradu.

1. “SVETAC GRAVITACIJE”: AMBIVALENTNOST MATERIJE

Hodanje uz prugu jedna je od najdomišljenijih autorovih knjiga, u kojoj se ostvaruje ravnoteža između značenjski zatamnjenijih i komunikativnijih tekstova, a problemsko se polje oblikuje oko motiva koji se ponavljaju, njihovih varijacija i transpozicija, čime se izgrađuje homogen semantički prostor i ujednačena atmosfera. Zajedno s prethodnim knjigama i *Hodanje uz prugu*, kako naslov sugerira, može se čitati kao pohvala prostora i prostornih praksi – hodanja i putovanja vlakom. Iako motivski povezana s knjigama koje joj prethode (*Zvjezdarnica* i *Cvjetni trg*), *Hodanje uz prugu* od njih se razlikuje atmosferom; prijašnji je ushit lirskoga subjekta u njoj odmijenjen iskazivanjem u “sniženom” tonalitetu. Tonko Maroević u zbirci će, poput Andree Zlatar, iščitati dvostrukost, njezinu će odliku vidjeti “u savladavanju otpora tvari, u neobičnom sinkretizmu entuzijazma i panike, u sintetičnosti (proročkoga ili barem pitijskoga) govora divljenja i govora prijetnje” (1998: 102). Spomenuta dimenzija otpora tvari i prijetnje približava tu knjigu ranijima (*Razdoblju karbona* i *Rasutom teretu*), a dinamika subjekta određena je odnosom spram negativnog elementa; taj se odnos od mjestimično polemičkih naglasaka pomiče prema poziciji ravnoteže, u kojoj je, međutim, manje slavodobitnosti nego prije. Taj ću pomak od antiteze do eufemističke (i na kraju dijalektičke) pozicije predočiti tekstovima s materijom kao temeljnim motivom (*Baskijska kapa*, *Materija*) te onima koji se okupljaju u isto semantičko polje.

BASKIJSKA KAPA

A što ako je u svakoj tvari, koja nam se čini mirna
i spokojna, zatočeno ludilo? Stavljam kapu na glavu,
priljubljuje se na gornji dio, stiska do ušiju, zatvara.
Napravljena ne znam od čega, pamuka, vune, nekih
drugih niti, oblikovana i obojena tamno: htjelo se
smiriti, udobrovoljiti materiju, nadjenuti joj ime (kapa).
Ipak znam, i materija vjerojatno, da je sve što smo
činili bila tek površna igra. Bez očiju, glasa, misli,
vidljiva pokreta, ili od svega toga malo, tek naznaka
nesklona ispovijedi i vjeri: što je to? A upravo ta mutavost

oduvijek i zauvijek dolazi na glavu. Od nje se traži
toplina, izgled, potčinjenost, tko zna što. Od toga ona
nešto i daje, kao da se trudi u tajnoj misiji, ali…
Ali odjednom (što se događa?) kapa-materija, ostaje u
tome Ali, ne pušta ga. Pred zrcalom, ili bez njega,
stavljajući kapu, ja bih kriknuo, ona ne; dakle ona Ne:
što je to što ona ne? Kako to nazvati? Što ona njime
prešućuje i gdje je sada ona, mutava gdje govori?
Kao da sam se zabunio stavljajući je na glavu, stavljajući
na glavu Ali. Ali što ga mogu objesiti, ali što ga mogu
baciti, ali mi se možda ruga, ali… Ali teško se
probija bistrina, s njom (tvarju) i oko nje (tvari),
s njezinim mrakom na mene pada mrak. Na umor koji kruži
svakim dijelom glave dolazi veći umor, prekriva ga većim
padom, mrakom, težinom itd. (1997: 43)

Navedena pjesma primjer je teksta dugog stihovnog retka, a učestalost takvih pjesama u *Hodanju uz prugu* vizualno ublažava granicu između tekstova u stihu i onih u prozi (za razliku od *Zvjezdarnice*, gdje je većina pjesama u prozi svrstana u zaseban ciklus). Dojmu "pretapanja" doprinosi i izostanak segmentacije na poglavlja ili cikluse, iako se kompozicijski postupak i ovdje može sagledati preko odnosa stiha i proze. Dok u prvoj polovini knjige dominiraju pjesme u stihu, u drugoj (od pjesme *Podrumi* nadalje) zastupljena je isključivo proza,[1] pri čemu ni stihovi ni proza nisu strukturno uniformirani, već pokazuju otvorenost različitim, pa i međusobno zamjenjivim načinima oblikovanja. *Baskijska kapa* primjer je takve strukturne "zamjene", koja se može najbolje predočiti usporedbom s tekstom *Fabula rasa, oblutak*, kojem su strukturom slične i neke pjesme u prozi iz *Hodanja uz prugu*. Naime, i *Baskijska kapa* barata dvjema razinama – razinom pojma (meditacije ili refleksije) i razinom konkretne situacije ili zgode, pri čemu prva djeluje kao tematski okvir: otvara tekst pitanjem, koje uvodi i problemski situira refleksije lirskog subjekta o konkretnom predmetu, što se završava općenitijim opaskama o tvari i svojevrsnim povratkom početku. Objema tim razinama tekst je simptomatičan za Dragojevićevo stvaralaštvo. Konkretnim motivom baskijske kape pjesma se priključuje širokom krugu autorovih tekstova kojima je tema kakva stvar ili predmet iz svakodnevice: dugmad, cipele, drvene klompe, vodovodne cijevi, čavli, kamen, šešir, lula, šalica za čaj, uzlovi, lijevak itd.

Problemom materije pak neupadljivo se priziva već uspostavljena semantika tvarne imaginacije, pri čemu sam pojam računa i na povijesno-filozofske asocijacije nezaobilazne kada je o materiji riječ.

Dvostruka artikulacija obilježava i temu pjesme – na djelu je udvajanje, tvari s jedne i subjekta s druge strane. Već prva rečenica jasno upućuje na dvostrukost tvari – ona se čini "mirna i spokojna", no subjekt u njoj istodobno nazire i prijetnju ludila. Čitava pjesma razrada je, a na kraju i kulminacija toga dvojstva. Tvar je u prvom redu stvar – odjevni predmet, kapa, čije je značenje određeno njezinom funkcijom. Pohvalu aspekta služenja ili funkcionalnosti odjeće Dragojević iznosi u dvama tekstovima prethodnih dviju knjiga, koji čine pozadinu na kojoj se prijepor *Baskijske kape* bolje ocrtava. Naslov im je isti, *Odjeća*, kao i osnovno značenje: subjekt izriče pohvalu odjeći kao svojem vjernom i samozatajnom pratitelju i zaštitniku. U prvome, pjesmi u prozi u *Zvjezdarnici*, služba odjeće pojmljena je kao "ustrajno prijateljstvo, privrženost", ona je uvijek "bez buke" bila uz kazivača, djelujući ujedno kao "nijemi svjedok" i "rečenica utjehe", oslonac koji "drži na okupu, grije i zatvara" tijelo i duh (1994b: 133). U poetskom mikroeseju u *Cvjetnome trgu* istaknuta je njezina poželjna pasivnost, za razliku od aktivnosti tijela – odjeća "prati događaj, pokret tijela i njegovu namjeru (…), ali sama ništa ne inicira, sama ne može reći *ja*" (1994a: 103). Njezina funkcija utočišta još je izravnije iskazana usporedbom s puževom kućicom – poput nje "odjeća je obzirna prema tijelu, zbog njega skladna i podatna", ona je prostor koji subjektu pruža utjehu i odmor (*ibid*.).

Izraze li se karakteristike odjeće u terminima filozofije Martina Heideggera, važan aspekt koje je tema "oruđebitka", izložena u *Izvoru umjetničkog djela*, može se reći da odjeća svojom funkcijom odgovara biti oruđa, a to je pouzdanost koja počiva u šutljivoj upotrebi (2010: 45). Oruđe iščezava u svojoj "služnosti", njegovo je temeljno obilježje nenametljivost i samorazumljivost. Tako je i Dragojevićev subjekt zahvalan odjeći u mjeri u kojoj je ona dio neprimjetne pozadine svakodnevice i tek rijetko stupa u prvi plan, kao u prethodno spomenutim tekstovima, samo da bi se potaknula da i dalje vrši svoj tihi posao. Iz "služnosti" oruđa Heidegger određuje i odnos pojmova oblika i tvari – kod ljudskih artefakata, forma unaprijed određuje izbor materije, pripisuje joj svrhu ili službu. U tom smislu materija treba iščeznuti u funkciji i upotrebljivosti: "Tvar je to bolja i to prikladnija što s manje otpora propada u oruđebitak oruđa" (2010: 69). Drugim riječima, materija je u kontekstu upotrebe jednostavno – materijal, "štof" za izradu odjevnog predmeta, na što se referira na početku *Baskijske kape* – subjekt govori o njezinu sastavu, obliku i boji; dakle o materijalu, formi i funkciji. Glavna problematika Dragojevićeve pjesme nastaje, međutim, iz uvida da se

materija o kojoj je riječ ne da svesti na materijal, ona se javlja kao eksces skladnog odnosa tvari i forme. Njezinim pojavljivanjem ni kapa se više ne da pokoriti pukoj "služnosti", objekt i upotreba kao da se "kvare", a subjekt ima dojam da se "zabunio" stavljajući kapu na glavu.

Problem upotrebe stvari tako postaje pozadinom na čijim se osnovama artikulira pitanje od epistemološkoga značenja, karakteristično za Dragojevića – o odnosu predmeta i imenovanja. Naime, odmah na početku dovođenje predmeta u službu identificirano je s postupkom imenovanja: dati oblik i ime nekoj tvari, sugerira se, identičan je čin, koji nosi karakteristike smirivanja i udobrovoljenja, kao da se pretpostavlja da već u osnovi tvari postoji određen otpor tim praktično-simboličkim taktikama. Još je u *Prirodopisu* u pjesmi *Nenadana svjetlost* Dragojevićev subjekt ustvrdio da "ime smiruje" (1974: 34), no paralelno s temom povjerenja u riječi razvija se i dimenzija sumnje u njihovu moć, koja u autorovu opusu progresivno jača. Pjesma *Imena riba*, koja u *Hodanju uz prugu* prethodi *Baskijskoj kapi*, tematizira upravo tu nedovoljnost imena kao gotovog i završenog oblika, koji ribe odbijaju kao "nejasnu zamku", tražeći "nešto / čega nema u imenu, u imenima" (1997: 42).[2] Ribe ne žele "more-ime" (*ibid*.: 41), a ta polusloženica nagovješćuje unutrašnju polemiku *Baskijske kape*, prijepor između onoga što se u analogiji sa sintagmom "more-ime" može nazvati kapom-imenom, za koju i subjekt shvaća da je tek neuspjela, "površna igra" (*ibid*.: 43), i kapom-materijom, zloslutnim preostatkom procesa oblikovanja i označavanja, koji tek djelomično pristaje na vlastitu podčinjenost, namijenjenu joj misiju šutljive upotrebe.

Kapa-materija postaje ime epistemološkog "kvara" koji subjekt već na početku teksta određuje kao ludilo (koje je, znakovito, "zatočeno" u tvari). Središnji dio pjesme prikazuje napor subjekta da s tim preostatkom upotrebe, označavanja i spoznaje zapodjene dijalog. Utoliko što je ne može svesti na puki objekt, lirski kazivač kapi-materiji nastoji dodijeliti status subjekta, prizvati je u poziciju sugovornika, ali se suočava s radikalnom drugošću – entitetom potpuno lišenim ljudskih spoznajnih kapaciteta ("Bez očiju, glasa, misli, vidljiva pokreta…") koji opstruira svaku želju za komunikacijom, potičući time polemički stav subjekta čitljiv u pejorativnim izrazima "mutavost" i "mutava". Sve što mu kapa-materija pruža jesu negativni odjeci njegova diskursa, suprotni veznici – "Ali" i "ne". Ako integritet Dragojevićeva subjekta uvijek ovisi o drugome, o mogućnosti premještanja ili zamjenjivanja s drugim, tada opis materije kao "lude" i "mutave" povratno ocrtava i njegovu poziciju. U materiji se on negativno udvaja, u njoj mu je uskraćen cjelovit odraz (motiv zrcala ne treba previdjeti), materija mu šalje tek napuknutu sliku njega samoga, u njoj vidi dimenziju vlastitoga subjektiviteta koja mu je strana i zazorna.[3]

Taj uski preplet vanjskoga i unutrašnjega, sprega besmislenog preostatka koji je zapravo nešto blisko, neka strana familijarnost, može se iznova opisati Lacanovim pojmom ekstimnosti ili pak Freudovim pojmom “das Unheimliche”, kojim se obilježava nepoznata i prijeteća dimenzija onoga što se smatra poznatim i domaćim, poput kape koja “oduvijek i zauvijek dolazi na glavu”.[4] Na kraju teksta subjekt predočava obrat – dok se isprva postavlja kao aktivan, onaj koji zna, koji ispituje, pa čak i vrijeđa, postaje “plijenom” otpora materije, zagonetnog Drugog čiju je želju nemoguće pročitati. Subjekt vlastiti poraz opravdava nadmoći materije, pa sluti da mu se ona s mjesta nedostupnog bistrini pogleda ruga, da posjeduje njemu stran logos koji može prepoznati jedino kao suprotnost razuma, neki anti-logos koji mu u zadnjim stihovima svoju težinu, mrak, pad i umor doslovce tovari na glavu. Umjesto da privede materiju vlastitoj otvorenosti, subjekt upada u njezinu zatvorenost. Iako pjesma govori o predmetu koji pokriva glavu, koja je metonimija uma, kao i simbol vertikalnog čovjekova ustroja, subjekt vlastitu poziciju na kraju teksta opisuje vrijednostima koje su u Dragojevića povezane sa sferom (zemaljske) horizontale.

Usporedi li se ova pjesma na tematskoj razini s već prizvanim tekstom *Fabula rasa, oblutak*, lako je uvidjeti sličnosti koje se zapravo nadaju kao dijametralne suprotnosti – i tonaj je tekst problematiku zasnivao na otporu objekta jeziku, na nekom višku (a ujedno i manjku, praznini) koji se ne može simbolizirati, ali pristajući na njega, subjekt taj preostatak prepoznaje kao fragment nekog iskonskog obilja. U *Baskijskoj kapi* taj višak materije upućuje na manjak koji nije moguće “konvertirati” u njegovu suprotnost. No važno je uvidjeti da razlika u vrednovanju toga preostatka u objektu bitno odražava stav subjekta – dok će on u tekstu iz *Zvjezdarnice* radosno pristati na identifikaciju sa šutnjom objekta, a njegovu “glupost” eufemistično nazvati “srećom”, u *Baskijskoj kapi* njegov je stav polemički, on višak materije napada i nagrđuje, “ludilo” ne pretvara u izvor blaženstva, već ga degradira u “mutavost”. Porazom subjekta u tome duelu pjesma zapravo ukazuje na manjkavost polemičke pozicije, koja je prema Durandu određena svjetlosnom i pobjedničkom simbolikom “dnevnog sustava slike”, zasnovanom na simbolima što označavaju trijumf nad kaotičnim silama tame i zemlje, izomorfima propadanja i smrti.

Indikativno je to što Durand spomenuti sustav imaginacije nalazi u temelju idealističkih i racionalističkih filozofskih doktrina Zapada, koje su funkcionirale isključivo u nizovima opozicija kod kojih bi se jednome članu uvijek davala prednost. U tradiciji zapadnog mišljenja upravo je pojam materije zauzimao podređenu poziciju spram pojma oblika. Gaston Bachelard u *Racionalnom materijalizmu* ističe da filozofi idealisti materiju vide antitetički, kao odsutnost forme i bića, stjecište iracionalnosti i utjelovljenje kaosa – “ona prima sve

pejorativne nijanse koje idu od bezimenog do onoga što se i ne može imenovati" (1966: 54). Da je materija suštinski određena kao manjkava, upućuje i Nenad Miščević u eseju "Materija i mitologija", ustvrđujući kako je materija isključivana iz logosa metafizike kao "nesvodljivi preostatak", područje onkraj znaka, izbačeno iz sfere bića, element koji unosi razliku u puninu Logosa (1977: 105, 106). Materija obara jasnu distinkciju spoznavatelja i spoznatog, u njoj se poklapa "pogreška spoznavatelja i nedostatak bića (…) Mišljenje u dodiru s materijom trpi, biva zamračeno, zamagljeno, zakočeno" (*ibid*.: 90, 95), ono gubi "svoju moć rasvjete" (*ibid*.: 96). Dragojević u *Baskijskoj kapi* baštini te idealističke naglaske samo da bi pokazao neuspjeh antiteze i geste isključivanja (kao i one nominalističkog ili klasifikacijskog "pripitomljavanja") i predočio lik subjekta privučenog mjestu preostatka, subjekta koji se – paradoksalno – materijalizira.

No kako to kod Dragojevića obično biva, ni motiv materije ne ostaje ograničen na perspektivu jednoga teksta – u *Hodanju uz prugu* nizom se tekstova ukazuje na ambivalentnost tvari, a motiv se izlaže u različitim obličjima i kontekstima. Pokušat ću stoga pjesmu u prozi *Materija* iščitati kao svojevrstan "nastavak" *Baskijske kape*, koji zadržava pokoji polemički naglasak, ali bitno zaokreće perspektivu.

> MATERIJA
>
> Svaki put kad vlakom putujem za Trst ili se iz Trsta vraćam i nedaleko od granice prolazim mjestom koje se zove Materija, pomislim i tiho uskliknem: Pa, ja sam Slovenac!
>
> Kako bi rekli alternativci, kada na stanici vidim natpis s tim imenom, moje rašlje zatitraju, kao da sam se tu rodio i kao da se tu nalazi moj početni mrak.
>
> Materija. Vraćao sam se i po atlasima tražio još mjesto na svijetu s tim imenom; nisam ga našao. Dakle, ipak Slovenac.
>
> Tu sam, na tom mjestu i u tom času, uvjeren da je netko (ma kako dan bio svijetao, doba lisnato i ma što čekalo s jedne i druge strane putovanja) pokriven kaputom toga imena; netko tko zamjenjuje riječi za stvari, netko samoljubivo odvojen od stvarnog, apatičan, nesposoban za transfer, glup i sličan filozofu: netko kome se vid ruga.

> I pitam, kamo ćeš sada, zvijezdo ljudska, tamni dane, kada si ionako napravljen od onoga što nećeš napraviti, odustajanja što osjeća početak i njim se igra? (1997: 84)

I taj se tekst, poput prethodnog, poigrava razinama konkretnog i apstraktnog – sabirući ih oko središnjeg motiva naznačenog naslovom. Slično Cvjetnome trgu, Materija je sada mjesto posebne simbolike, koja se ne priziva karakteristikama lokaliteta, već samim imenom, u kojem se sugestivno udvajaju toponim i pojam, a tekst se poigrava tim paralelizmom, kombinirajući anegdotu i zgusnutu metaforiku. Zaokret perspektive s obzirom na motiv materije iz *Baskijske kape* može se opisati kao inverzija – ako je materija u prethodnom tekstu označavala mjesto kazivačeva spoznajnog kolapsa i "pada", sada je subjekt prepoznaje i prisvaja kao mjesto vlastitog rođenja. Prijeteći mrak iz ranije pjesme sada se promeće u "početni mrak", čime negativnu valorizaciju materije kao uništenja oblika i jezika zamjenjuje pozitivna, kojom se materija poima kao mjesto potencije (riječima Merleau-Pontyja – "materija je 'trudna' formom" [2007: 89]).[5] Valja primijetiti da komunikaciju s tim mjestom subjekt više ne ostvaruje jezičnim putem, već intuitivno, o čemu govori motiv rašlji i "alternativaca" – ime je manje važno od onoga što označava ili "prekriva".

O tome je, među ostalim, riječ u četvrtom paragrafu, gdje se semantičkim dislociranjem kazivanja vraćaju poznate vrijednosti u sugestivnom i značenjski zatamnjenom iskazu. Raščlanjena rečenica koja oblikuje ulomak strukturirana je kao opreka, gdje se semantici svjetlosti i otvorenosti (koje je nositelj lirski subjekt) suprotstavlja zagonetan značenjski niz kojim se priziva zatvorenost – pri čemu je enigmatičnost rezultat kombinacije poznatih pojmova Dragojevićeve poetike (zamjena, transfer, vid, ruganje) i nepoznatog, neodređenog aktera koji je tim pojmovima označen. Iako se u pjesmi to izrijekom ne kazuje, čini se da je odnos subjekta prema tom neodređenom "nekome" bitan modalitet njegova odnosa prema Materiji (ili materiji), kao mjestu na kojem on upisuje vlastito rođenje. Taj odnos ovdje iznova stječe nijanse negativnog vrednovanja, koje valja pomnije razlučiti. U prvom redu, zatvorenost se te neodređene persone predočava metaforom "kaput imena", koja spreže slikovno i pojmovno – sugerirajući istovremeno prostorne (prekrivenost kaputom, skrivenost ispod kaputa) i spoznajne značenjske nijanse (neprikladnost imena onome što označava prizvana je slikom prekrivenosti, puke prebačenosti preko nečega što je bitno neodređeno).[6] Ta se odvojenost od imena i otvorenosti posreduje zatim izrazima u kojima se kazivač poigrava paradoksom kojim se neodređenost identiteta nepoznatog drugog još

pojačava. Naime, taj "netko" zamjenjuje riječi i stvari, ali je istodobno "nesposoban za transfer", on je "glup i sličan filozofu", a njegove dvoznačnosti stabilizirane su negativnim izrazima koji mu pripisuju apatičnost i odvojenost od stvarnog, dok je njegova spoznajna deficijencija efektno prizvana sintagmom "netko kome se vid ruga".

Potonji izrazi dio su semantičkog arsenala koji se na podlozi pjesme *Baskijska kapa* vezuje za motiv materije. Ipak, ti negativni naglasci sada su dijelom bitno drugačijeg konteksta i treba ih čitati paralelno s početnom pohvalom materiji – tek uzeti zajedno, ti iskazi ocrtavaju ambivalentan lik materije u kojem su pozitivne i negativne vrijednosti dovedene u odnos. Stoga je i taj "netko" – za kojega je subjekt uvjeren da se nalazi na mjestu njegova rođenja – kazivaču u svojoj zatvorenosti i stranosti nužno blizak, može ga se čak pojmiti njegovim dvojnikom ili drugim, čija pozicija na neki način "dijalektizira" kazivačevu, omogućujući mu da iz svoje otvorenosti i kretanja pristupi stanju zatvorenosti, da uspostavi vezu s onime što se odupire svim povezivanjima i premještanjima. Materija je tako mjesto na kojem je subjektu moguć povratak u vlastitu zatvorenost, ili zatvorenost koja ne može biti vlastita jer je neodređena i neprisvojiva, ali kao takva postaje osnovom identiteta subjekta.

Ta se temeljna dvojnost subjekta (a kako se sugerira, i čovjeka uopće) oslovljava apostrofom u zadnjem paragrafu – sintagme "zvijezdo ljudska, tamni dane" zgušnjavaju i dovode u ravnotežu opozicije iz prethodnog ulomka, pri čemu se klatno vrednovanja motivom zvijezde vraća na stranu afirmacije. Ambivalentna struktura prisutna je i u posebno znakovitom iskazu, kojim se adresatu iskaza poručuje kako je "napravljen od onoga što neće napraviti", a smatram da se tim cirkularnim riječima opisuje jedna od temeljnih osobina Dragojevićeva subjekta. Njima se upućuje na dvoje – s jedne strane, na činjenicu da esencijalni dio njegova subjektiviteta, ono što ga konstituira, proizvodi ili "pravi", izmiče nadzoru i moći kazivača. S druge strane, ta nemoć subjekta nije drugo do prostor čiste potencije, snop mogućnosti koje ostaju neiskorištene a istodobno prisutne, koje su upravo ta materija koja čini njegov temelj. Prostor za dodir s onim "nenapravljenim", s "početnim mrakom" od kojega je subjekt umiješen, kako se zatim sugerira, otvoren je nečinjenjem ili odustajanjem[7]. Materija je iznova na pragu da postane materijal, ali za bitno nesvrhovitu djelatnost – igru.

Valja na koncu upozoriti na još jednu dimenziju poimanja materije, koja se dovezuje na motiv "nenapravljenoga" kao čiste mogućnosti, nepotrošive virtualnosti, koja se kod Dragojevića često označava kao praznina. Treba imati na umu znakovitu očitost kojom tekst otpočetka barata – materija je, naime, mjesto, Materija, no mogućnost njezina geografskog određenja manje je važna od implikacija koje sam pojam mjesta u Dragojevićevoj poetici nosi. Tekstovi

naslova *Mjesto* iz *Razdoblja karbona* i *Zvjezdarnice* omogućuju da se i materiju u *Materiji* čita na sličan način, kao heterotopiju – kao jedno "tamo" koje bitno određuje "ovdje" subjekta, zatvorenost i neprozirnost koja omogućuje njegovu otvorenost, kao šutnju i "mutavost" koje omogućuju njegov govor i pogled, i na koncu, "nenapravljenost" koja ga uvijek iznova "pravi".[8] Uvjet je, dakako, da "tamo" ostane očuvano u svojoj neupotrijebljenosti ili praznini, jer tek tako funkcionira kao mjesto počinka ili odmora od ovoga "ovdje", na što subjekt referira u pjesmi *Tamo* u *Žamoru*, u kojoj se iznova vraća starome motivu:

> (…) Tamo
> se to tamo odmara od mene i ja se
> tamo odmaram od sebe, od onog veselog
> i onog tužnog što mi se tamo nije
> dogodilo, što mi se sada tamo ne
> događa, a moglo se dogoditi da sam
> tamo bio i da sam sada tamo. Kako je,
> dakle, dobro tome tamo da me tamo nema,
> da njega ovdje nema niti ga može biti. (2005: 132).

Interpretacijom pjesama *Baskijska kapa* i *Materija* nastojao sam pokazati kako se njihove perspektive spram istoga motiva razlikuju, ali su međusobno i usko povezane. Štoviše, može se reći da se materija kao preostatak i materija kao mjesto čiste potencije međusobno uvjetuju – drugi je lik materije zapravo omogućen prvim, jer prostor potencije i virtualnosti moguć je samo zahvaljujući ograničenjima i isključenjima koja određuju neku instancu ili subjektivitet;[9] granice identiteta u tom su smislu uvijek relacijske, "ovdje" koje određuje neko ja ne bi bilo moguće bez onoga "tamo" koje je tom konstitucijom isključeno, ali izvana uvjetuje integritet subjekta. Materija kao mjesto može se stoga razumjeti i kao temelj subjekta, slijepa pjega njegova pogleda koja taj pogled omogućuje, ali ostaje nevidljiva, nedostupna izravnoj tematizaciji i osvjetljenju. Kada iznenada iskrsne – ističući krhkost granica, oblika i imenovanja – pogledu se ukazuje kao nešto zastrašujuće i bezumno. Bitno je obilježje Dragojevićeve poetike to što se u nizu tekstova nastoji osvijetliti upravo ta granična pozicija, tematizirati ono što se samo po sebi opire tematizaciji i jasnom imenovanju, pri čemu se događa i obrat vrednovanja – ono potencijalno prijeteće i zlokobno eufemističkom

gestom postaje ono najdragocjenije.

Andrea Zlatar u *Hodanju uz prugu* prepoznaje tematizaciju te granične, rubne pozicije do koje pjesnik dolazi radikalizacijom vlastite metode "koja, pročišćena do ogoljenosti, pjesnika dovodi doista do samoga kraja: *s onu stranu* prostor je nepoznatog, zastrašujuće taman i neljudski" (1997: 555). Pozicija ruba pritom određuje i tonalitet pojedinih tekstova: "Tamo gdje se pjesnik *naginje preko ruba*, nastaju pjesme nad bezdanom, tamo gdje odstupa korak od ruba, on nastavlja svoje *hodanje uz prugu*, po neiscrpivoj horizontali svijeta" (*ibid*.: 555, 556). Ako je *Baskijska kapa* pjesma koja prikazuje "pad" preko ruba (koji iskrsava u začuđujuće svakodnevnoj situaciji), a *Materija* tekst u kojem se subjekt nad rub nadnosi kroz prozor vlaka, postoji niz tekstova koji se na različite načine bave horizontalom, pretvarajući rub, kako se sugerira na kraju *Materije*, u početak koji je moguće pretvoriti u ulog za igru zamjena, gdje polemičke akcente u potpunosti zamjenjuju eufemistični, a pokudu pohvala bez zadrške. Dok je u dvama spomenutim tekstovima materija predočena figurativno, pa i donekle apstraktno, u ovima je ona konkretizirana – riječ je o materiji kao masi, zemaljskoj tvari ili teretu, a svaki tekst predočava različite načine odnosa subjekta i težine kao osnovnog svojstva tvari.

U pjesmama u prozi *Opeke*, *Usputni kamen*, *** (*Divim se novim kipovima u ateljeu*…) i *Glumac i kamen* materija je pojmljena kao materijal – kamen, glina, drvo, gips – koji se manje promatra kao namjena za praktičnu svrhu, a više kao pretpostavka za umjetničko oblikovanje. Prizivanje kiparstva i skulpture u ovoj je knjizi čitljivo na pozadini ranih Dragojevićevih eseja o kiparstvu, u kojima je težina zemaljske tvari središnja tema. U pjesmi u prozi *Usputni kamen* lirski subjekt razvija sanjariju o "ljepoti kretanja" prisjećajući se vlastite ideje o vožnji skulpture gradom na malim kolicima, koja se neočekivano ostvaruje dolaskom u nepoznati grad, gdje je kazivaču moguće naći se u svakoj od pozicija zamišljenog performansa: "Hodajući prema rijeci (i ona je u ovom gradu), istina je, bavim se teretom, vozim ga, sâm sam taj teret. Sebi sam skulptura" (1997: 66). Lišen identiteta mjesta s kojega je došao, subjekt kao da se iz onoga "ovdje" nakratko premjestio u priželjkivano "tamo" o kojem govore druge pjesme i tekstovi, a koje mu omogućuje da se na nov, slobodan način bavi osnovnim elementom koji ga veže za postojanje – težinom, odnosno gravitacijom, koja postaje drugo u koje se premješta "bez otpora", materijal za moguće preobrazbe:

(…)

> Shvativši gdje sam, u čijem sam vlasništvu, čiji sam vlasnik, s prijateljskim pouzdanjem kažem joj: Tu sam! I ona je tu, moja i nemoja, bezimena, misli na mene i ja na nju: obostrane radnje, pasivne i aktivne, kao u ljubavi.
>
> Gravitacija – kakav prostran, nov, prvi put vidljiv i jače osviješten zavičaj. U njega se smještam onako kako to rade stvari i djeca, bez otpora. Ugodno kao zvuk u molitvi. Prema njoj, tako mi se čini, sve što vidim i ne vidim, dobiva oblinu, poput zvijezde i Montaignea.
>
> I dok se uspinjem uzbrdicom kažem joj, kao kipar: Od tebe ću, mutava, nešto napraviti na veselje i tebi i sebi, kako je to red i kako je to potrebno učiniti s mjestom gdje se nalaze teškoća i težina. Ali više joj tepam negoli namjerom prijetim. Obziran sam: ona mi je čitav jezik, jezik od jedne riječi za milijun mogućnosti. A ja njezin svetac – svetac gravitacije. (1997: 66, 67)

Citirani ulomci donose niz već poznatih značenja ili pak njihove varijacije. Teškoća i težina u tome tekstu ostaju bez svojih prijetećih atributa, dovedeni su u stanje iznimne lakoće – gravitacija je pojmljena kao zavičaj, čija je pozitivna valorizacija osnažena prepoznatljivim motivima obline i zvijezde, kao i prizivanjem Montaigneova djela, kod kojega je, kako se kaže u *Cvjetnome trgu*, sve moguće (1994a: 110). Istodobno, gravitacija je materijal za estetsku svrhu (za "veselje") – subjekt je percipira okom kipara i pisca, čija je namjera oslobođena prisile i prijetnje. Otuda još jedna važna inverzija, koja priziva prije interpretirane pjesme: epitet "mutava" više ne znači pokudu, već tepanje – baš kao i kod oblutka, glupost postaje sreća, mjesto obilja. Gravitacija i subjekt pritom razmjenjuju mjesta subjekta i objekta: subjekt je onaj koji pravi, ali i onaj koji je "napravljen" silom teže, ona je njegovo "nenapravljeno", potencija s kojom se iznenada može poigrati – ona je ujedno "bezimena" i "jezik od jedne riječi za milijun mogućnosti" (*ibid*.: 67), a treba uvidjeti da mu se taj "rajski" jezik otvara tek uz uvjet brisanja unaprijed fiksiranog identiteta, dolaskom u grad "u kojem nemam ni jednog imena na koje mogu misliti…" (*ibid*.: 66).

U pjesmama *Opeke* i *** *(Divim se novim kipovima u ateljeu)* na sličan je način naglašena i vrednovana potencijalnost, odnosno latentnost materije, njezina mogućnost da pruži oblik. U ateljeu subjekt se divi novim kipovima, ali njegovo "bježeće oko" gleda ono nenapravljeno – "glinu, kamen, gips, drvo", prepoznajući u njihovu čekanju stanje slobode i jasnoće, mjesto počela, svoj "početni mrak", vlastite zaboravljene i neiskorištene mogućnosti, obuhvatnu

šutnju prije riječi (*ibid*.: 71):

> – Govorim i pokazujem imenovano, ali šutim istodobno obuhvatnije, odanije: S njima sam, zaboravljenima, onim dijelom sebe koji kao i oni tko zna odakle dolazi i kamo ide, s mogućnostima preobrazbe težine u tišinu, s ljubavlju koja još ne poznaje svoj predmet i čeka. (*ibid*.)

U pjesmi *Opeke* subjekt na sličan način u hrpi poslaganih cigala vrednuje upravo mogućnosti ("blaženu prazninu"), u kojima se duh "opušta i smiruje", no koje će biti zaboravljene u trenutku kada "nepoznata želja" cigle počne "redati, uspravljati, nešto graditi od njih, oblikovati" (*ibid*.: 59).

Pjesma u prozi *Glumac i kamen* donosi vrhunac zamjenične igre – tekst je oblikovan kao monolog glumca upućen kamenu, uokviren uvodnom rečenicom kazivača koja uvodi protagoniste. Glumac sugerira kako je on, a ne kipar, taj koji će zatvorenost (tvrdoću i tišinu) kamene tvari na intenzivniji način dovesti u otvoreno: "umjesto tebe ja ću biti ono što ti nikada nećeš moći, življi od bilo kakve osobe, životinje i događaja; ubijat ću, voljeti, pjevati, umirati, činiti sve što traži brbljivi i beskrajni Shakespeare" (*ibid*.: 72). Tišina i težina pritom su zajednički element koji omogućuje komunikaciju i pretvorbu – one su medij ili materijal poput gravitacije iz ranije pjesme, što je iznova potvrđeno motivom "rajskog" jezika kojim se upućuje na potencijalnost skrivenu u zatvorenosti, "snu" kamena: "tvojom ću težinom, svojom ću težinom izgovoriti s tisuću jezika tisuće jezika; o, kako će se riječi radovati, kakve će sve priče pričati za one kojima su potrebne, i za tebe" (*ibid*.). Način na koji je jezik tematiziran u navedenim tekstovima indikativan je usporedi li se primjerice s poimanjem imenovanja u *Baskijskoj kapi* ili *Imenima riba*, gdje je jezik upotrebe ili klasifikacije pojmljen kao nešto što umrtvljuje, zatvara ili promašuje referent. Nasuprot tome, sugerira se da jezik "za milijun mogućnosti" postoji s onu stranu zadanog simboličkog sustava te je bliži svojim antipodima: šutnji, tišini, bezimenosti, ili čak i "mutavosti" i gluposti, nego linearnom jeziku pragmatične komunikacije. Riječ je, dakle, o materijalnosti samoga jezika, o jeziku koji u potpunosti odgovara potencijalnosti materije i koji se subjektu otvara u prostoru igre, imaginacije i fikcije, omogućujući mu različite preobrazbe – pružajući mu mogućnost da se poigrava onim "nenapravljenim".

Ako su netom tumačeni tekstovi u svojem temelju određeni gestom subjekta koju je Gilbert Durand nazvao eufemističnim udvajanjem, tekstovi *Brdo* i *Pokretna dobra* simbolima brda i željeznice uprizorenje su ritma kao drugog načina ovladavanja negativnim elementom težine – ponavljanjem ili smjenom antitetičkih modaliteta. U obama tekstovima značenje glavnih motiva utemeljeno je na ideji ritmičkog kretanja, kojim se suprotnosti dovode u vezu, odnosno ostvaruje se pozicija dijalektičke ravnoteže.

Motiv brda ili brijega u Dragojevićevim se tekstovima pojavljuje u dva temeljna vida. Brdo je, s jedne strane, predočeno kao masa, zapremina, čije je osnovno svojstvo težina, ono je jedan od stožernih motiva vezanih za sferu zemlje. U takvom se obličju javlja već u autorovu prvijencu (*Posjet prijatelju i brdu*), a u *Prirodopisu* se ističe njegova ambivalencija, koja nagovješćuje semantiku što se u *Hodanju uz prugu* razgovjetnije razvija. U pjesmi u prozi *Objava brda* u zbirci *Prirodopis* istaknuta je zagonetna unutrašnjost brda kao prostora "prije imena", prostora zatvorenog "iza vrata svih mogućnosti", izvan "mjerljivog vida" i evidencije, čija prikrivena odsutnost, međutim, potiče govor subjekta ("Zbog tvog unutra, pobožan kao noć, vidim nepostojeće, široka nepostojeća prijateljstva"), kao i njegovu aktivnost koju imenuje ambivalentnom jednadžbom: "imamo jednu staru tamnu zaposlenost = bijelo bavljenje" (1974: 79). U pjesmi u prozi *Gravitacijska* u *Hodanju uz prugu* također se referira na materijalnost brda, sprežu se pozitivne i negativne konotacije poistovjećivanjem brda s prozorom i kiparskom glinom, motivima koji prizivaju pogled i dodir, ali i sljepoću i pad: "Ali tko nema prozora, brdo mu je prozor. Stoji pred njim kao kipar pred glinom i kaže, bacit ću se kroz tebe, sljepoćo nepomična" (1997: 12).

Nasuprot tome, u tekstu *Brdo* motiv je povezan s kretanjem – svojom dvostrukošću ili dvojnošću brdo je slika i prilika subjekta ("Napravljeni smo, čini se, na sliku brda, brdo je izmišljeno po našoj potrebi…"), ono na važan način sudjeluje u životu jer spaja, harmonizira i pomiruje suprotnosti i dvojbe, "rješava, naime, naše protivnosti": "Ono što je bilo i što se zbilo kada smo silazili nije tako kada se penjemo, bez ikakva napora sve se riješilo kosinom i drugom vizurom. Misao na samoubojstvo dok idemo gore, želja za životom dok silazimo, kada nam se nagib više ne protivi" (1997: 64). Riječ je, kako se kaže, o igri "izmjene i ravnoteže" (*ibid*.: 65) gdje se težina i lakoća sudjelovanjem tijela usklađuju. Element ritma prizvan je usporedbom s glazbom kao jednom od temeljnih autorovih metafora koja označava sklad suprotnosti – penjanje uz brdo i spuštanje niz njegovu padinu, kao u *Cvjetnome trgu*, prepoznato je kao muziciranje ("doista se sviramo") (*ibid*.: 64). Subjekt, na koncu, pohvalom brda pohvaljuje i dvojnost uopće, jer omogućuje dinamiku: "Gdje postoji par, to znamo, postoji i bezbroj posljedica" (*ibid*.: 65).

Kao što je autor koristeći se motivom brda u različitim varijacijama istaknuo njegove različite aspekte, težinu i masu te prostornu strukturu, slično je poigravanje posrijedi i s motivom željeznice; i tu je na djelu dvostrukost, a njezina artikulacija pokazuje način na koji Dragojevićevi tekstovi međusobno komuniciraju, dopunjuju se, pa i osporavaju. Igra motivom vlaka započinje još u *Rasutom teretu*, u tekstu *Putovanje*, gdje je putovanje vlakom određeno riječju "dolje", na osnovi koje se razvija semantika zatvorenosti (čime se tekst ulančava s brojnim ostalim tekstovima *Rasutog tereta*), a subjekt vlastito putovanje prispodobljuje slikama mraka, groba, crne rupe i morske dubine (1985: 87, 88). Esej *Vlak u Teatru &td*. iz knjige *Cvjetni trg* samim naslovom ukazuje na tematski okvir u kojem se slična semantika obnavlja i dodatno nijansira – subjekt iz perspektive gledatelja govori o prolasku vlaka čija zaglušujuća buka iznenada prodire u prostor kazališta. Vlak je predočen kao zvučni fenomen, čiju stranost subjekt nastoji odgonetnuti, odmah zamjećujući da Matošev stih: "Željeznicu guta već daljina" nije primjenjiv na doživljaj kojemu "nedostaje upravo daljina" (1994a: 64). Umjesto toga "zvukovni materijal" vlaka opisan je atributima težine, zemlje i zatvorenosti – kao masa "koja je teška, gluha i nejasna", "mukla sila", koja u kontekstu kazališne riječi djeluje kao "neimenovana sila bez značenja, puta i smisla" što izrečene glumačke replike vraća "na početak, na neoblikovano i bezrječno": "Šum svojom anonimnošću upozorava na to odakle su riječi došle i kamo odlaze: tako se čuje blizina zemlje i prerađeno kotrljanje kamenja koje prolazi događajem na pozornici i našim naporom da prevladamo svoju anorganičnost" (*ibid*.: 64, 65). Šum vlaka tako već nagovješćuje ambivalentnost materije iz *Hodanja uz prugu* – kao element ujedno stran smislu i za smisao konstitutivan, vanjski i unutrašnji istodobno. To potvrđuju i rečenice kojima se o zvučnoj materiji vlaka govori kao o nečemu što je "stvarano u tunelu, o nečemu što ne rascvjetava smisao nego ga prigušuje i dodaje mu sjenu", i što "ide 'dolje', u had" te od vanjskoga fenomena postaje "sve više unutrašnji" (*ibid*.: 65).

Tekst *Pokretna dobra*, kojim *Hodanje uz prugu* završava i koji okuplja niz motiva "raspršenih" zbirkom, prešutno računa na esej *Vlak u Teatru &td*., nasljeđuje ujedno njegove značenjske nijanse i preoblikuje ih. Diskretna poveznica, koja upućuje i na ključnu razliku, citat je Matoša – stih "Željeznicu guta već daljina" sada označava samu bit fenomena, a to je upravo daljina. U toj verziji željeznica je pojava koja strukturira prostor, imenuje daljinu, ali ujedno zadržava i simboliku iz prethodnih tekstova: daljina i težina sada funkcioniraju u ritmičkoj opreci, kako bi Durand rekao, kao ciklična smjena antitetičkih modaliteta. Željeznica kao dijalektički simbol, simbol ritma (što se izravno i spominje) sada označava sklad suprotnosti – povezuje težinu, prostor, jezik i imaginaciju.

Okvir teksta i njegovu osnovu čini metaforična ispovijest subjekta koji stanje vlastite imaginacije, misli i jezika dovodi u neposrednu vezu s kretanjem vlaka. Dimenzija težine sada nije povezana sa zvukom, već s izostankom kretanja, odnosno prolaska vlaka kroz stanicu na koju gleda prozor kazivačeva stana. Identifikacija subjekta s vlakom problemska je nit teksta i određuje njegovu dinamiku – dok vlakovi ne prolaze, subjekt osjeća da njihov teret drži na vlastitom "skladištu", a učinci su te inercije najočitiji – kao i u eseju iz *Cvjetnoga trga* – u sferi jezika i imaginacije: odsutnost "brzine, protoka … stvara tjeskoban osjećaj kakav valjda imaju zatvorenici", bez njih se rečenice i misli jedva pomiču, "misao i sanjarija otromljuju [se] i guše, kao da su u podrumu" (1997: 86, 88). S druge strane, težina i nepokretnost uvjet su da se blagodati kretanja u potpunosti razumiju, a s njima i Matošev navedeni stih; početno opterećenje kojega se subjekt oslobodio, ali ga se još uvijek živo sjeća, stoga je povod za pohvalu željeznici u obliku meditacije koja zauzima središnji dio teksta.

I u tome je tekstu željeznica predočena kao neko temeljno stanje; donekle je očekivano da je Dragojevićev subjekt, inače skeptičan prema tehničkom napretku, hvali upravo zbog njezine arhetipske simbolike: "Željeznica je važna, mogli bismo reći, zato što je starija od željeznice" (*ibid*.: 86), a pojavila se da na pravi način imenuje fenomen daljine i time postala njegovim utjelovljenjem. Njezina svojstva također su posredovana arhetipskim slikama – i ovdje je, kao u *Vlaku u Teatru &td*., uspoređena s paklom koji, međutim, ne karakterizira mrak Hada, već vizija vatre. Taj pakao nije, dakle, ni hladni pakao tehnike (prizvan u pjesmi *Dlake i led*), već pakao "koji nije krut i tvrdoglav, jer je sklon promjenama i rado, bez cjenkanja, posuđuje svoj plamen za mnoge stvari, pojave i prilike" (*ibid*.: 87). Iz takvog je "prastarog plamena (sunca, zvijezda, vulkana)" željeznica "uskočila u povijest" u kojoj je očuvala svoju temeljnu dvostrukost: "zaumnost arhetipskog i iznijansiranost tehničkog" (*ibid*.).

Kao što vrijednost kretanja subjekt prepoznaje tek na pozadini mučne nepomičnosti, tako uviđa da daljina određuje osjećaj blizine – u govoru raznih pjesnika o željeznici, tvrdi subjekt, blizina se "sama stvara: koliko daleko toliko blizu, kažu fenomenolozi prostora. Intimnost je ono što se začelo daleko…" (*ibid*.: 88). Željeznica, poput brda, postaje simbol veze suprotnosti, a time i simbol sanjarije, kako se kaže u meditativnom pasusu:

> A da se vežu tu i tamo, sada i poslije, poslati i dočekati, primiti i dati, među prometalima koja savladavaju prostor nema boljega od željeznice. Možda zato što je ona više od drugih iz bestijarija i svaki put preskače granicu između

> antropomorfnog, zoomorfnog i anorganskog. Preobrazba i prostor: zar za sanjariju ima išta poticajnije, zar nas išta kao to može staviti u odnos? (*ibid*.)

Nakon meditativnih, poetsko-esejističkih ulomaka kazivač se na koncu vraća vlastitoj situaciji – poimajući kretanje željeznice kao optimalan model odnosa prema težini, koja se olakšava pomakom, razmjenom, upućivanjem na drugo mjesto, o čemu se govori u zadnjem ulomku teksta:

> Sada kada su vlakovi obilnije krenuli (doduše ne onoliko koliko je potrebno za moj još uvijek presnažan osjećaj težine), mogu reći da mi je, kao i mnogima, disati, pokretati se, a možda i sanjati i misliti, lakše. Sve skupa nije spektakularno. Ali čovjek, biće sklono iluzijama, misli da je to tek početak neke opće protočnosti, transparentnosti. Tvarna imaginacija, kao u skulpturi i teatru, premještala bi i raspoređivala težine, nalazila im točke i mjesta u kojima i na kojima se lakše podnose. (1997: 89)

Željeznica je u tome tekstu sa svojim karakteristikama jedan od simbola tvarne imaginacije, a naoko usputne reference na kiparstvo i teatar ne treba previdjeti – one prizivaju prethodno analizirane tekstove iz *Hodanja uz prugu*, aludirajući i na tekst o vlaku vezan za zagrebačko kazalište, a sežu i prema starijim tekstovima, naročito prema već spomenutim esejima o kiparstvu iz *Veronike*, koji proširuju značenje ne samo tim referencama već i ostalim tekstovima knjige. Vrijedi se, naime, prisjetiti da je kiparstvo u njima prikazano kao dijalektička umjetnost, kao borba ili drama (odakle veza s teatrom) u kojoj se kipar "obračunava" s težinom i horizontalom (1970: 100), a taj je obračun opisan pojmovima koji se redovito variraju u kasnijim tekstovima – to je borba protiv anonimnosti, nepokretnosti, nijemosti, smrti itd. Glavni organ kojim se skulptura osjeća – kako sam već napomenuo u odjeljku o tvarnoj imaginaciji – jest kretanje, ali i "neprestan osjećaj pada" (*ibid*.: 102). Kipar tako premješta i raspoređuje težine; zemaljska materija njegov je materijal, jezik koji oblikuje istodobno čuvajući njegova bitna svojstva, tek mijenjajući položaj masi tako što je uspravlja. Invencija teksta *Pokretna dobra* u tome je što uvođenjem motiva željeznice vertikalni smjer kipa (treba se sjetiti usporedbe kipa sa stablom) prevodi u terminima

horizontale – u blizu i daleko, “ovdje” i “tamo”, koji čuvaju semantiku pada i uzleta, ali još više čovjeka vezuju za zemlju, prostor, kretanje.

Pokretna dobra izražavaju još jednu dimenziju koja je kod “kasnog” Dragojevića sve prisutnija: svojevrsnu suzdržanost spram vizije koju su u Dragojevićevoj poetici slavodobitno pronijeli tekstovi poput *Virusi – riječi* i *Da li je Wittgenstein umro u Omišu?*, koji postuliraju mogućnost beskrajnih zamjeničnih igara – onoga što je u *Pokretnim dobrima* opisano kao “opća protočnost” i “transparentnost” (1997: 89) i dovedeno pod znak pitanja kao čovjekova iluzija. Kako sam nastojao pokazati ranijim analizama, kod Dragojevića je uvijek postojala temeljna ambivalentnost između posvemašnje otvorenosti i prijetećeg zatvaranja, a u *Hodanju uz prugu* ta je dvojaka semantika zgusnutija nego ikada, dvojnosti se prebacuju iz teksta u tekst, pa dok *Baskijska kapa* donosi “pad” u ponor, tekstovi poput *Usputnog kamena* pokazuju mogućnost da se pad, težina i gravitacija prikažu kao “obrnut rast”, odnosno eufemističkim udvajanjem pretvore u vlastitu suprotnost. *Pokretna dobra* u tom smislu predstavljaju poziciju ravnoteže, a pomalo ravnodušan iskaz da “sve skupa nije spektakularno” (*ibid*.) kao da opominje da se negativnost materije ne razrješuje baš lako u suprotno stanje te da je, štoviše, valja sačuvati. Naime, samo uz pretpostavku zakočenosti ili zastoja protok, odnosno kretanje uopće dolazi na vidjelo, a s kretanjem postaje moguća i pozicija subjekta određenog dijalektikom blizine i daljine. Željeznica prikladno predočava tu ambivalentnost: ona je teret, masa, materija u grubom obliku koja prijeti zagušenjem, ali njezinim pokretanjem stvara se međuprostor koji omogućuje ne samo da se teret lakše podnosi već i da postane ulog u (estetskoj) igri, koja se može opisati i kao varijanta igre koju Freud naziva “*fort – da*” (ondje – ovdje; nema – ima), kojom dijete, bacajući kalem preko ruba svoje zipke, simbolički ovladava odsutnošću majke, postajući aktivnim subjektom koji prvi put stvara “zonu” vlastite neovisnosti (1986: 142, 143).

Činjenica da je kretanje željeznice na kraju teksta dovedeno u vezu s estetskom sferom svjedoči o još jednoj njezinoj važnoj dimenziji u tekstu i cijeloj knjizi – naime, u govoru o njoj zanemaren je aspekt njezine svrhovitosti, upotrebe, ili kako bi Heidegger rekao, njezina “oruđebitka”. Svrha je željeznice estetska – ona je medij koji subjektu omogućuje preobrazbu, otvara prostor i stavlja ga u poželjnu relaciju spram težine i materije. Indikativno je to što njome subjekt ne putuje, već ostaje na jednome mjestu (pri svome prozoru uz stanicu) prateći njezino kretanje. U pjesmi u prozi *Stanica* subjekt progovara o željeznici iz iste pozicije, sada je bolje određujući: “Dolazak i odlazak me uspokoje i stave na pravo mjesto, postajem nomad koji putuje i ne pomaknuvši se” (1997: 85). Subjekt se pita je li svoj položaj iskoristio na najbolji način, je li pomoću njega postao bolji – odnosno je li

njime postigao kakvu svrhu. No svrha je, čini se, u samome gledanju i sudjelovanju u prizoru; subjekt odustaje od drugačijeg prisvajanja ili "zaključka". Samo na taj način, moglo bi se reći, težina i materija ne iščezavaju u služenju nekome cilju, već se pokazuju u svojim bitnim svojstvima, koja subjekt nastoji kao takva očuvati.[10]

No na drugome mjestu subjekt odustaje čak i od izravnog sudjelovanja u prizoru, zamišljajući poziciju vlastite odsutnosti kao onu koja jamči nesvrhovitost u čistome stanju. U pjesmi u prozi *Lokrum* subjekt razvija sanjariju o otočiću na koji ljudska noga neće smjeti kročiti: "Držim da će tako biti iskazana njegova svrha: da postoji a da ga nikakva upotreba ne dotiče" (1997: 81). U takvim uvjetima otok je zamišljen kao mjesto slobode, rasta i kretanja biljnog i životinjskog svijeta, ukratko, kao mjesto obilja. Pjesma završava poantom koja određuje smisao te odsutnosti: "Zaključak (lelujavi): Od tamo gdje nas nema, dolazi nam ono što nemamo" (*ibid*.). Paradoksalni dobitak nemanjem korespondira s "pravljenjem nenapravljenim" iz pjesme *Materija*; u tim riječima iznova je na djelu Dragojevićeva dijalektika: imaginacija je omogućena tek nekim temeljnim manjkom, odsutnošću ili daljinom, nekim "tamo" koje valja održati na distanci. Baš kao u tekstu *Iguan* – kada subjekt utvrdi da nije uspio naći prikladno "organizirane riječi" kojima bi dopro do zatvorenog svijeta guštera, pa vidi da ga i "njegova daljina napušta", on shvaća da je "narušio raspored čednosti, koja traži, bar u ovom slučaju, da svatko ostane na svome mjestu" (1997: 58). Ambivalentan odnos između subjekta i materije u spomenutom je tekstu prenesen u jednu od čestih Dragojevićevih tema, odnos između čovjeka i životinje, koja će biti tematska os sljedećeg odjeljka, u čijem će središtu biti tekstovi na temu ptica iz knjige *Žamor*, čitanje kojih će i opet zahtijevati uzimanje u obzir prošlih knjiga, što će biti prilika za zaokruženje problemskog polja otvorenog analizama ranijih knjiga.

BILJEŠKE

[1] Od ukupno 72 pjesme 32 su u prozi.

[2] Eksplicitnija kritika imenovanja upućena je u eseju *Imena* u knjizi *Cvjetni trg*, u kojem se prisila imenovanja stvari i bića predstavlja kao opasnost, pa subjekt govori o tiraniji imena (1994a: 106), o ponoru imena i imenovanja koji je "neizmjeran i u njega se može upadati kao

u pakao, kao u crnu rupu" (*ibid*.: 107). Dakako, riječ je o imenovanju kao klasifikaciji – znakovita je referenca na ribe i knjigu *Jadranska flora* Vojmira Vinje, čije se prezime spominje i na početku pjesme *Imena riba* iz *Hodanja uz prugu* ("Polako, preko Korčulanina Vinje, vraćam se zaboravljenim / ribama…" [1997: 41]), pa je pjesmu moguće čitati kao varijaciju esejističke teme. U eseju *Imena* indikativno je to što označiteljskoj segmentaciji stvarnosti subjekt pretpostavlja neznanje kao prikladniji način komunikacije sa svijetom: "Jedino nas neznanje, čini se, veže, ono je posvudašnje, neizmjerno i zajedničko. Istinski demokratski princip: u neznanju, na stanovit način, u vezi s čitavim svijetom" (1994a: 106, 107). Odsutnost imena, sugerira se, ostavlja prostor praznine koji je moguće nastaniti imaginacijom, koja je prema Dragojeviću bliža neznanju, pa čak i nepismenosti (o čemu se govori u pjesmi *Avion* iz *Zvjezdarnice*) nego utvrđenom poretku znanja. Radi se, naravno, o osviještenoj nepismenosti i neznanju, kojima se pristupa metodično, na što subjekt aludira objašnjavajući sintagmu "moje sustavno neznanje" (1994a: 108).

[3] Na pozadini Merleau-Pontyjeva iskaza o korelaciji tjelesnog integriteta subjekta i stvari postaje jasna narav spomenutog udvajanja: "Najzad, mi shvaćamo jedinstvo našega tijela samo u jedinstvu sa stvarju, i polazeći od stvari pojavljuju nam se naše ruke, naše oči, svi naši osjetilni organi kao isto toliko zamjenjivih instrumenata" (1990: 374).

[4] Pojam Sigmunda Freuda, na hrvatski preveden kao "jeza", ujedno i naslov njegova eseja (kod nas objavljen pod naslovom *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*). Jezovito je za Freuda "vrsta onoga zastrašujućega koja potječe iz onoga dugo poznatoga i odavna bliskoga" (Freud, 2010: 19). Freud upozorava kako je pojam izveden kao antonim riječi "heimlich" koja označava ono blisko, prisno i poznato, no koja posjeduje semantičke nijanse (skriveno, tajanstveno) koje ju približavaju značenjima "unheimlich" – "kada ono skriveno postaje jezovito, čudno" (*ibid*.: 15). Upućujući na primjere iz književnosti i psihičkog života, Freud pojam "das Unheimliche" povezuje s povratkom potisnutih psihičkih kompleksa ili prevladanih sadržaja svijesti u vidu prisile ponavljanja, figura dvojnika, vjere u svemoć misli itd.

[5] Merleau-Ponty, "The Primacy of Perception and Its Philospohical Consequences", prijevod moj.

[6] Pritom relaciju "kapa" – "kaput" (kojom se može predočiti relacija navedenih pjesama) valja imati na umu: poput "kape-imena" i Materija je tek ime prebačeno preko nečeg drugačijeg od simboličke sfere.

[7] O odustajanju od djelovanja govori pjesma u prozi *Sudbina* u kojoj subjekt pripovijeda san, čiji je sadržaj metapoetski – u trenutku kada mu pjesnikinja V. P. želi izmijeniti sudbinu mijenjajući linije na njegovu dlanu subjekt negoduje: "Povlačim ruku, protivim se, nije to posao za pjesnika, kažem, oni ne trebaju mijenjati nego gledati" (1997: 74). Iskaz "oni ne trebaju mijenjati nego gledati" može se čitati kao etički *credo* Dragojevićeve poetike, kao i poetski odjek rane polemike protiv revolucije i akcije na čijoj "povijesnoj strani" poezija ne može biti.

[8] Michel Foucault u glasovitom eseju "O drugim prostorima" heterotopije označava kao "mjesta koja apsolutno predstavljaju nešto drugo u odnosu na sve rasporede koje odražavaju i o kojima govore" (2008: 34). Učinke heterotopije Foucault predočava usporedbom sa zrcalom, koje heterotopije postavlja u relaciju s utopijama kao nestvarnim prostorima, istovremeno ih od njih razlučujući. Zrcalo je, s jedne strane, utopija jer "predstavlja mjesto bez mjesta" (*ibid*.) u kojem se subjekt vidi ondje gdje nije, nalazi se ondje gdje ga nema. S druge strane, zrcalo je heterotopija jer "ima neku vrstu povratnog učinka na mjesto koje zauzimljem: pošavši od njega ja zapravo zamjećujem da sam odsutan s mjesta na kojemu jesam, jer se vidim tamo, u njemu" (*ibid*.: 35). Heterotopija u tome smislu dislocira poziciju subjekta, podvostručuje ju – stvarnost te pozicije moguće je zamijetiti tek prolaskom "kroz tu virtualnu točku koja se nalazi tamo, u zrcalu" (*ibid*.). Dragojevićevo mjesto ili "tamo" na sličan način kombinira opisana značenja utopije i heterotopije: ono je ne-mjesto koje, međutim, ima presudan učinak na stvarnu poziciju na kojoj se subjekt nalazi.

[9] U tekstu *O pticama* Dragojevićev subjekt ističe taj paradoks: "Mi sada znamo da to što čujemo kao beskraj nastaje iz potrebe da se prostoru odrede granice, da ga se omeđi kako bi se bez bojazni mogao koristiti. Možda je zbog toga moguće upitati se: ne nastaje li beskraj kada se želimo ograditi, kako to tvrde i oni koji su se bavili geometrijom puževe kućice?" (1985: 9).

[10] Heidegger na sličan način upućuje kako se u umjetničkom djelu tvar izlaže kao takva, izvan "služnosti" – tek u umjetničkom djelu boje se dovode do sjajenja, kamen do teženja, a tek u pjesništvu riječ je dovedena do zvučanja (2010: 69).

2. “VRSTA ZVUČNE TAPISERIJE”: MOTIV PTICA U *ŽAMORU*

“Netko je već rekao, broj životinja i broj pisaca je isti. Svaka životinja ima svog pisca i svaki pisac svoju životinju, a da oni to i ne znaju” (1997: 58). Te rečenice dio su pjesme u prozi, odnosno poetskoga mikroeseja *Iguan*. Na njihovu tragu, čitatelj se može upitati o poetskim životinjama u Dragojevićevu opusu – od mnoštva životinja o kojima je pisao smatram da njegovo pisanje određuju dvije vrste: gmazovi i ptice. U vezanosti za zemlju jednih te lakoći i kretanju drugih očitava se temeljna ambivalentnost autorova poetskog mišljenja. U njegovim tekstovima te su životinje simbolične, ali i konkretne. One su, kao i drugi motivi iz organskog i anorganskog svijeta, dio zamjenične igre autorova subjekta koji se u njima prepoznaje ili se u njih premješta, čime se sugerira da Dragojevićev subjekt jasnu granicu između životinjskog i ljudskog igrom imaginacije nastoji dovesti u pitanje ili opovrgnuti. Mjesto čovjeka u poretku bića kod Dragojevića nije nužno na vrhu hijerarhije, što se eksplicira u podnaslovu pjesme *O ribama* koji glasi: “s uvjerenjem da čovjek ne boravi uvijek na kraju evolucionog događaja kao što misli” (1974: 9).

O gmazovima je već bilo riječi: kornjača među njima zauzima izdvojeno mjesto jer joj je dodijeljen status subjekta iskazivanja. U kasnijim autorovim tekstovima o gušterima, kojih su primjer *Gušter Lucumone* i *Iguan*, te životinje postaju zagonetnim i šutljivim objektom kazivačeva pogleda, ali i mjestom moguće metamorfoze koja istodobno ima poželjan i prijeteći aspekt. U tom smislu i kasniji tekstovi dijele dimenziju koja je određena već *Kornjačom*, dimenziju dvojnosti koja priziva i dvostruka vrednovanja subjekta.

U ovom ću se dijelu usredotočiti na motiv ptice, koji je dominantan životinjski motiv pjesničke knjige *Žamor* – čiji je naslov nagoviješten u prethodnoj zbirci, u istoimenoj pjesmi koja tematizira upravo žamor neimenovanih ptica (1997: 9). Takav diskretan postupak pomicanja naslova signal je veze među zbirkama – ako i nema tekstova koji su premješteni iz jedne u drugu, autor tim indeksom upućuje na kontinuitet vlastitog pisanja. Ptice se kao izdvojena tema javljaju u kasnijem Dragojevićevu stvaralaštvu, u kojem dominira pripovjedno-meditativni element, i u lirici i u eseju. Esej *O pticama*, koji otvara knjigu *Rasuti teret*, postavlja motiv u perspektivu koja će se manje-više obnavljati u svim kasnijim autorovim tekstovima. Tekst počinje riječima: “Kad se čovjek smješta u druga živa stvorenja, nigdje se ne osjeća tako dobro kao u biću ptice. On sam želi da je ptica, želi da je ona i njegovo drugo ja i oni do kojih mu je stalo. Stvara se tako paralelni svijet ptica, mnogobrojniji i raznovrsniji od stvarnoga” (1985: 7). Ptica se isprva predstavlja kao idealno

biće, no kazivač ističe njezinu dvojnost, koja je, kao i guštere, pretvara u ambivalentnu životinju: pjev ptica čovjekovu se uhu čini ugodan i lijep, ali u ptičjem životu zapravo ima funkciju označavanja teritorija, što je povod za karakterističnо dijalektički zaključak: "Govoreći riječima koje idu uz čovjeka, strah, ugroženost, obrana, neka vrsta sebičnosti – pretaču se u izuzetnu pjesmu slavuja" (*ibid*.: 8). Identifikacija s pticom tako i samom čovjeku omogućuje dvostruko sudjelovanje – dok se ptica sobom "rasipa" stvarajući oko sebe zvučnu kuglu, čovjek se slušajući njezin pjev koncentrira i umiruje (krećući se od ruba zvučne "kugle" prema njezinu središtu, ptici). Ptica tako postaje jedan od mnogobrojnih Dragojevićevih simbola koji povezuju suprotnosti: "dubinu i visinu, krik i pjev, mahnitost i radost, tišinu i buku…", a točku sjedinjenja kazivač će imenovati kao "beskraj, radost, zadovoljstvo, smijeh, lijep dan…" (*ibid*.: 9).[1]

Ako esej *O pticama* ima načelan, pa donekle i "programatski" ton, u nizu drugih tekstova, pjesama ili eseja, motiv je posredovan narativnim elementom; ptice su dijelom svakodnevne situacije lirskoga subjekta, objekt su njegova pogleda. S obzirom na to da je stupanj konkretizacije veći, razlučene su i pojedine vrste, a najčešće se spominju sjenice, kosovi, grlica, crvendać, lastavice i vrapci. Riječ je, dakle, o pticama koje dijele čovjekov doticajni svijet, životinjama čija se okolina preklapa s okolinom subjekta. Mjesto toga presijecanja uglavnom je prozor, kroz koji subjekt prati kretanje ptica na travnjaku ili u vrtu, na što se obično referira na počecima tekstova: "Na brezu ispred moga prozora svakog jutra ovoga svibnja oko deset sati dolazi grlica" (*Grlica*) (1994a: 73); "Kroz prozor svaki dan gledam kosove na zemlji i granama" (*Zvijezda kosa*) (1994b: 85); "Kada sam jednom bio Bog / Vidio sam pticu koja je doletjela / na stablo ispred moga prozora" (*Zvijezda ptice*) (1994b: 94); "Gledam kroz prozor. Jutarnje privikavanje na ono izvan sobe. Na grani breze, koja je na početku lišća, stoji kos i gleda prema mom prozoru, u mene. I ja njega gledam, mislim lijep početak dana" (***, *Gledam kroz prozor…*) (1997: 55). Prozor pritom funkcionira kao metonimija pogleda, ali i kao okvir koji usmjerava gledanje te se može shvatiti i kao svojevrstan kadar u kojemu se ptice pojavljuju.[2] Prozor otvara svijet pogledu i omogućuje kontrolu, ujedno povezuje i razgraničava vanjski i unutrašnji prostor, a tekstovi o pticama često se poigravaju tom dvostrukošću. Subjekt, naime, pogledom nastoji predvidjeti kretanje ptica, katalogizirati ih brojenjem i dovesti ih u vezu s vlastitim mislima, istodobno uživajući u njihovoj slobodi. Njegov se odnos prema njima strukturira kao igra, čiji je okvir upravo prozor – to je, naravno, uvijek oblik igre zamjenjivanja, no tekstovi pokazuju da iako je riječ o okolišu koji bi kazivaču trebao biti domaćim, njegov ulog u igri nikada nije siguran. Štoviše, ptica se redovito pojavljuje kao biće koje izmiče, čije su namjere subjektu strane. To se najbolje očituje u eseju *Grlica* u kojem kazivač nastoji predvidjeti kretanje grlice, ali ne

uspijeva, njezina “mjera pokreta i mirovanja” njemu je “daleka i nepoznata” (1994a: 75), pa sluti da je on taj koji je izigran te da mu se grlica ruga; u vlastitom prostoru on se na koncu osjeća kao stranac (*ibid*.: 76). Igra u koju subjekt uvlači ptice stoga se može čitati kao premještanje temeljne problematike tvarne imaginacije: odnosa subjekta i elementa koji se opire pokušajima njegova prisvajanja.

Naznačena problematika aktualizirana je iznova i u pjesmama knjige *Žamor*; pokušat ću tumačeći pjesme s motivom ptica upozoriti na semantičke nijanse koje one donose u već postojeću problemsku i motivsku mrežu, nastojeći u nju uključiti i druge tekstove iz knjige koji je aktualiziraju. U prvome od proznih zapisa ciklusa *Također*, kojim knjiga završava,[3] tema su upravo ptice, gdje lirski subjekt motiv još jednom eksplicitno dovodi u vezu sa zamjeničnim igrama; iskaz je strukturiran kao opreka između skučenosti i težine ljudske egzistencije i otvorenosti svijeta ptica, a zamjena je onaj spasonosni čin koji pticu privodi čovjeku:

> U klaustrofobičnim situacijama, kada su zatvoreni nebo i zemlja, ptice lete; lete za nas, umjesto nas, oko nas, kao naše misli, želje i naša utjeha. Koliko težine, tereta, muka, krivnje, uskoće: što im sve nismo prepustili i gdje nas sve nisu zamijenile? “Tko može živjeti bez utjehe stabala?” A ptica je mnogo više od stabla. Ptica je živo produženo stablo koje nas vodi, odvodi i vraća, smještajući se u jezik, ono najdragocjenije u čovjeku. Ako se prepustimo slutnji, doznajemo da je govor vjerojatno nastavak pjeva, kao što je pjev počekat leta. Zvuk, čini se, ne stiže samo daleko nego i duboko, u naše zvučno ja koje prepoznaje i prima sve strane mnogo snažnije nego što to čini središnja slika. (…) (2005: 147)

Drugi dio navedenog teksta dodiruje problematiku distinktivnu za *Žamor* – sugerira se da između ljudskoga govora i ptičjeg pjeva i leta postoji kontinuitet koji omogućuje usporedbu i zamjenu tih instanci. Također, zvuku se daje prednost pred slikom – “zvučno ja” povlašteno je mjesto gdje se zamjene događaju. Naslov knjige također upućuje na dimenziju zvuka, kojem je u Dragojevićevoj poetici pretpostavljen pogled; u *Žamoru* kao da se želi propitati ta hijerarhija. Tri pjesme o vrapcima dovode u tenziju odnos osjetila istodobnom provokacijom pogleda subjekta i specifičnim smještanjem u njegovo “zvučno ja”.

VRAPCI

Jesu li vrapci zaostali iz raja? Vjerojatno. Bože, koliko odsustvo misije! U krošnji ispred prozora brojim ih trideset dva, zatim dvadeset osam, trideset pet itd. Vrte se, prelijeću, izmiču oku. Nekada jednoga izbrojim dva-tri puta, a nekada nikako. Kao da se igraju sa mnom. Gdje je oblik, podmeću mi cvrkut (kaže se živkanje), male vrtloge zraka, vlati sjene, radoznalost. A onda kada je krošnja puna toga što su donijeli i napravili, bez ikakve pripreme i najave odlijeću. A možda to i nije odlazak, ta kratka putanja, nego samo dolazak na drugo mjesto, negdje u blizini. (2005: 66)

Taj tekst obnavlja spomenute karakteristike odnosa subjekta i ptica, koji se strukturira oko dviju pozicija ili dviju semantičkih osi. Pozicija subjekta određena je motivom pogleda, brojenja i oblika te uokvirena prozorom – subjekt pokreće igru razvrstavanja ili katalogizacije, "sređivanja" ptičjega prizora koji je – da "posudim" rečenicu iz eseja *Vlak u Teatru &td.* – upao "u pogled, koji više od uha ima želju za redom" (1994a: 65). S druge strane, takvim se težnjama subjekta svojim ponašanjem suprotstavljaju vrapci – koji brzim i vrtložnim kretanjem "izmiču oku" i broju, a od subjekta pripremljen oblik opovrgavaju cvrkutom. Pripisanu im nadmoć najbolje opisuje slutnja subjekta da je postao predmet igre koju je sam pokrenuo. Cijeli je središnji opis, međutim, određen perspektivom početnoga pitanja te se može čitati kao posredan odgovor na njega – otpor vrabaca simboličkom "sređivanju" subjekt vidi kao metaforu nekoga preostatka koji se ne može uklopiti u kalup spoznaje te u kalup bilo kakve svrhovitosti ili težnje ("misije"), ali ostavlja snažan učinak na percepciju. Poput oblutka vrapci subjektu prazninom koju proizvode u simboličkoj sferi daju naslutiti postojanje iskonskog obilja koje je i ovdje nazvano rajem.

U sljedećoj pjesmi na djelu je sličan odnos, ali se perspektiva i raspoloženje subjekta mijenjaju.

CVRKUT

Nekoliko puta dnevno u krošnjama ispred

moga prozora skupe se desetci, možda stotine
vrabaca i stvore neopisivu graju. Najviše ih
je u popodnevnim satima kada nestaje dan.
Cvrkut, neka vrsta zvučne tapiserije, tako je
gust da se čini kako se kroz njega ne može
probiti nikakva misao, želja, projekt.
Pred tim veseljem, živahnošću, čovjek posustaje,
zvukovi su ga prekrili, uvukli u neku sredinu,
možda središte, zeleno, zvučno i zračno.
I tu, na početku, usred i na kraju dana,
u svemu u čemu me to zatiče slutim i mislim:
Evo napada, invazije, nema mi spasa.
Iz stotine grla i kljunova (spojeva grla i
kljunova) ide, leti pohod, veseo, krilat, nejasan,
iz nekog svijeta koji je tako blizu i tako
daleko da vjerojatno granica i ne postoji.
Došli su, cvrkuću, odletjet će, a ipak je to
napad potpunom drugačijošću, odnekle gdje nas
nema, nečim što nas ne dodiruje, ne zna.
Neopazice neka neodređena, lagana vrsta straha,
obilje nečega što je na nas upravljeno i neće
nas mimoići. Ništa nismo mislili, htjeli,
ni oko čega se nismo posebno trudili, nastojali.
Ali kasno je govoriti u to živkanje, kasno
je pravdati se. Njihova je bezbrižnost beskrajna,
naše riječi mukle, zatvorene, tihe, nikakve.
Ova će nas zvučnost nadzvučati, odzvučati,
prezvučati, prozvučati, ozvukozvučati.
Uzdići će se malo iznad zemlje, tu, tamo,
ne visoko, ne daleko. Fino, krilato, prpošno
oružje ožujka. Dolaze, prolaze, odlaze,
zbrajaju se, množe, dijele, nadvisuju
pred mojim očima. Nikakva razloga za ushit.
Moj prozor i ja upali smo negdje,
ne znamo točno gdje. (2005: 78, 79)

Na sličan način kao u tekstovima o materiji iz *Hodanja u prugu*, u toj je pjesmi ushit subjekta iz prethodnog teksta odmijenjen osjećajem prijetnje – što je bilo preostatak rajskoga, sada svojim intenzitetom plaši. Taj je intenzitet najprije naznačen kao augmentacija ptičjega mnoštva – dok je u prethodnom tekstu subjekt oklijevao između nižih brojeva, sada mu se čini da promatra stotine vrabaca, pa mu i ono što opisuje kao veselje i bezbrižnost kretanja i glasanja istodobno djeluje kao najezda ili okupacija. Nije slučajno što subjekt odnos prema vrapcima opisuje militarističkim terminima: napad, invazija i pohod, koji kulminiraju metaforom "prpošno oružje ožujka" (*ibid*.: 79), koja spreže prisutno proturječe – bezazlenost i opasnost. Vlastitu poziciju nemoći subjekt i ovdje označava kao nemogućnost uspostavljanja perceptivne mreže koja bi obuhvatila ptičje mnoštvo koje se očituje ponajprije svojom zvučnom stranom, sugestivno opisanom kao "vrsta zvučne tapiserije" (*ibid*.: 78). Sinestezija kojom se zvuk predočava preko osjeta dodira evocira materijalnost (gustoću) cvrkuta, kroz koju se spoznajne radnje subjekta ne mogu "probiti"[4] te uzvratiti istom mjerom na upućeni im napad. Zrak uz koji je obično vezana lakoća leta time je materijalno prevrednovan – postaje nešto teško i nepropusno.

Potpuna "drugačijost" vrabaca nije pritom pojmljena kao nešto apsolutno vanjsko, već kao nešto što potresa samu granicu između vanjskog i unutrašnjeg, nešto što ne dopušta njezino razlučivanje – jer cvrkut je shvaćen istodobno kao (osjetilno) blizak i nepojmljiv. Ta je zazorna blizina opisana semantikom zatvorenosti: subjekt je *prekriven* zvukom, *uvučen* u strani mu prostor, "središte, zeleno, zvučno i zračno" (*ibid*.), ili rečeno militaristički – okupiran. O tome govori i završna slika: subjekt je zajedno s prozorom, metonimijom pogleda i granicom što regulira odnos vanjskog i unutarnjeg, upao u strani "teritorij", postavši stranac u vlastitom dvorištu (kao u tekstu *Grlica*). Intenzitet ptičje okupacije posredovan je i samim poetskim diskursom. Dominantna je figura teksta asindeton (nabrajaju se riječi ili sintagme), čime se iskaz ritmizira, stvara se dojam emocionalnosti i intenziteta iskazivanja koji se može tumačiti u analogiji s karakteristikama tematske razine. Na sličan se način može sagledati i tvorba neologizama u drugom djelu pjesme, što je ujedno i kulminacija teksta: umnožavanjem prefiksa na osnovu "zvučati": "nad-", "od-", pre-", "ozvuko-", ostvaruje se hiperbola koja odgovara prekomjernosti ptičjega glasanja. Subjekt će – unatoč nastojanju da i vlastitim diskursom posreduje intenzitet i gustoću cvrkuta – na koncu ustvrditi manjkavost vlastitih riječi, koje su "mukle, zatvorene, tihe, nikakve" (*ibid*.: 79), u svakom slučaju preslabo oružje protiv pokretnog i nepredvidljivog protivnika.[5]

Sličan prijepor između jezika i cvrkuta središnja je tema pjesme u prozi *Vrapci, rečenica*.

VRAPCI, REČENICA

Ono što čudi dok promatramo vrapca to je da njegovo ponašanje, njegov let i prelet, ne možemo prevesti (vidjeti) kao rečenicu. Kod svih drugih ptica koje vidimo u vrtu (grlica, sjenica, kos, vrana, golub) to je moguće. One lete ili se pomiču od točke do točke, između toga nešto čine i nekako izgledaju, što je po svemu vidljivome rečenica koju bismo mogli, ako zaželimo, izgovoriti i napisati. Kod svake ptice, mislimo na vrste, ona je različita. Promatrajući i slušajući, svaku od tih rečenica doživljavamo drugačije i drukčije u njoj uživamo. Osobito je lijepa i dojmljiva ona koju nam daruje kos. Čista, suzdržana, oprezna i izrađena. Ali ne samo kada leti i kada se pomiče. Ona će biti takva i kada kos zapjeva. Jer ne treba ni reći da će on sve što leti i kuda se pomiče i skakuće, pa i kako izgleda, dakle svoju temeljnu rečenicu, otpjevati. Kada učiteljice kažu djeci kako rečenicu pisati, izgleda da misle na kosa, na njegovu rečenicu. Ali vrapci! S njima je sve čudno i drugačije. Najprije, s vrapcem je teško, jer ni jednoga ne možemo pratiti samog, ne možemo ga odvojiti od grupe, ne možemo ga razlikovati. Čim mu počnemo poklanjati pozornost, on se izgubi, zamijeni s nekim drugim (trećim, dvadesetim), nestane. I njegove rečenice nema. Nikako da je počne i da je oblikuje. Onda pomislimo, dobro, s jednim ne možemo mnogo, pratimo grupu. Međutim, ni to nije moguće. Sasvim logično. Grupa i jest tu da bi se ponašala suprotno od pojedinog, da bi ga izbjegla i izigrala. A kako je naša tražena rečenica, kao i svaka rečenica, uglavnom linearna, od vrapčje grupe i njezine rečenice – ništa. Vrapčja skupina je uglavnom u vrtnji, okrugla u cjelini i u pojedinostima. A takav je i vrabac sam: vrti se sitno i okruglo. To što se vidi i čuje gotovo je posve bez imenica i pridjeva, a u igri su na jednome mjestu glagolska vremena i načini. A to znači da su počeci i svršeci zajedno, da su ukinuti prostor i vrijeme i da – rečenice nema. Zbog toga, kada to vrabac prenosi u pjev, ni pjeva nema, on samo sudjeluje u zajedničkom glasanju, živkanju. Ali nije to naprosto ništa, to nije malo. Umjesto toga što nije dobiveno, umjesto rečenice, pojavili su se u izobilju živost i veselje. Zato i imamo stalan osjećaj da što god vrapca pitali o njemu i bilo čemu, on neće odgovoriti, on će samo živknuti i odletjeti, što se kod drugih staloženijih ptica

> neće dogoditi. Nije stoga čudno da jedan vođa i poglavica kakav je bio Breton nije trpio vrapce. Ne postoji nijedan vođa kojega oni ne bi mogli izbjeći. Oni jesu zajednica ali ne za izuzetne ciljeve. Iako, kada se sva živkanja saberu, kada se skupi bezrečenička radost pokreta i preleta, javlja se neko posebno oduševljenje kakvo poznajemo kada gledamo (slušamo) kako nered i zbrka prelaze u red, ne postajući nikada redom. I mislimo, u blaženom kaosu, prije rečenice, ima mjesta i za nas i za sve živo i neživo. Buja demokratska slika u kojoj se mâlo zbraja, pomaže i ne želi nestati u lijepim zamkama reda. Očito, radost je kooperativna. (2005: 139, 140)

Navedena pjesma u prozi, odnosno poetski mikroesej, kao i pjesma *Cvrkut*, pripada duljim tekstovima *Žamora*. Odmjerenošću tona i postupnošću izlaganja razlikuje se od prethodnih dviju pjesama – od misaono-deskriptivne sažetosti *Vrabaca* i razvedene ritmičnosti i kumulativnosti *Cvrkuta*, premda s njima dijeli "meditativnu" metaforu kojom se konkretan motiv posreduje vokabularom vezanim uz perceptivnu ili spoznajnu sferu, što omogućuje da se ti tekstovi čitaju kao varijacije na temu. Metaforička shema "vidjeti kao" izložena je već u prvoj rečenici, pri čemu se pojam "prevesti" upotrebljava kao analogija metafore, kao i jedna od metonimija zamjeničnih igara. Opozicija između vrabaca i subjekta sada se proširuje – vrapci se suprotstavljaju ostalim vrstama koje se odazivaju kazivačevu pozivu na prevođenje njihova "jezika" na njegov. Te su ptice dijelom simboličkog sustava subjekta – njegove pismenosti i kulture, na što upućuje i referenca na školu i učenje.

Treba, međutim, zadržati pažnju na činjenici da je rečenica oblik kojem se prispodobljuje ponašanje ptica. Rečenica, ustvrđuje Émile Benveniste, "čini jednu cjelinu koja se ne svodi na zbroj njezinih dijelova; smisao koji je inherentan toj cjelini razdijeljen je na čitavom skupu sastavnica" (Ricoeur, 1981: 79). Linearnosti rečenice na koju subjekt u tekstu ukazuje treba stoga pridružiti i svrhovitost njezinih sastavnica u ostvarenju smisla – rečenica je jedinica diskursa u kojoj riječi stječu svoje značenje (kao što "temeljna rečenica" koju kos pjeva u cjelinu okuplja "sve što leti i kuda se pomiče i skakuće"). Postuliranjem rečenice kao jedinice vlastitoga prevođenja subjekt daje primat kontekstu pred pojedinačnošću, što je ujedno i temeljno geslo zamjeničnih igara: da ništa nije izvan veze, izvan konteksta ili, drugim riječima, izvan zamišljene rečenice koja odnose omogućuje. U eseju *Pustolovina* iz *Rasutog tereta* subjekt će u sličnome tonu ustvrditi: "Osamiti riječ i slovo gotovo da nije moguće, ma koliko to moderna poezija nastojala tražeći nemoć…", navodeći u prilog tvrdnji

Wittgensteinovu misao: "'Samo rečenica ima smisao; neko ime ima značenje samo u sklopu rečenice'" (Dragojević, 1985: 139). U već spominjanom eseju *Pismo* iz iste knjige subjekt se nalazi u suprotnoj situaciji – riječi kojima želi započeti pismo "iskaču" iz okvira rečenice koju im priprema, ostavljajući ga nemoćnim: "Kao i ja, svaka riječ želi ostati sama i sama biti rečenicom. U silnom kaosu stoljećā svaka misli da može biti bezmjerna. Stan u rečenici koji joj se priprema, sa prozorima smisla, naslućuje to ona, radi joj o glavi" (*ibid*.: 115).

Motiv vrabaca u ovome je tekstu moguće pročitati na pozadini prethodnih citata: svojim ponašanjem oni djeluju poput riječi koje se opiru "prozorima smisla", bliže su anarhizmu modernističkih poetika nego preglednosti klasičnoga stila koji se poučava u školi. Njihova ekscesna "sintaktička" i "semantička" pozicija opisana je kao dokidanje razlikovnosti, odnosno identiteta pojedinih članova grupe, te kao zgušnjavanje grupne dinamike, koja je predočena značenjski nabijenim Dragojevićevim motivima – vrtnjom i okruglim oblikom. Svojstva takvoga kretanja korespondiraju sa "zvučnom tapiserijom" cvrkuta: struktura rečenice u dodiru s materijalnošću pokretnog mnoštva rasipa se – logično je da izostaju imenice i pridjevi, koji imaju referencijalnu funkciju, a bez njih glagoli i načini gube koordinacijsku ulogu, djelujući neodređeno. Baš kao što je oblutak poništavao linearnost priče, označujući "[p]očetak i svršetak na istom mjestu" (1994b: 137), kretanje vrabaca čini isto s rečeničnim okvirom – sažimajući moguće početke i svršetke u istu točku, ukida prostor i vrijeme potrebno za razvijanje diskursa.

Izmicanje rečeničnim "prozorima smisla" u drugom je dijelu teksta premješteno na još jednu razinu, prizvanu referencom na Bretona. Na djelu je aluzija na društveni poredak (u istoj je funkciji i spominjanje škole) – vrapci nisu zajednica za "izuzetne ciljeve", ili kako se reklo u pjesmi *Vrapci*, određuje ih "odsustvo misije" (2005: 66). Kritika vlasti i moći nit je koja se provlači kroz čitav Dragojevićev opus, a motiv vrabaca omogućio je da se ona još jednom artikulira. Spominjanje Bretona ovdje je naročito značajno: riječ je o "poglavici" i "vođi" nadrealističkog pokreta, čiju je anarhičnu energiju Breton nastojao kanalizirati i disciplinirati, odnosno privesti revolucionarnoj "rečenici" kao krajnjoj svrsi umjetničkog djelovanja.[6]

Referenca na vlast i vladanje služi kao pozadina na kojoj se ističe završna pohvala vrapcima, "demokratskoj slici" koju nasuprot raznim hijerarhijama kroje. Ponovno je na djelu eufemistička inverzija kaosa u izvor blaženstva i radosti, raspoloženja koje se u autorovoj poetici redovito javlja uz motive vrtnje i okruglosti. Rasap rečenice, pa i svakog oblika, pritom nije puki nered, već "viši" red, s kojim je moguće identificirati se, smjestiti se u

njega, izvesti zamjeničnu igru čija je vrijednost veća od one koja nudi smještanje u lijepo uređen rečenični oblik (ujedno i "zamku reda") utoliko što smješta u ono što svaku rečenicu omogućuje, što se nalazi prije rečenice i njezin je početak (a dijalektičkom logikom – i kraj). To je, dakako, mjesto totaliteta (valja uočiti sintagmu: "**sve** živo i neživo"), preostatak raja o kojemu se subjekt pitao u pjesmi *Vrapci* i u mnogim ranijim tekstovima.

To mjesto pretvorbe negativnoga u pozitivno, prijetećega u oslobađajuće, mjesto "početka prije početka" ili "prvo stanje" (1985: 115) prizvano je i u drugim tekstovima *Žamora*, čime se ostvaruje problemska korespondencija između pjesama. Primjerice motivi tame i mraka pojavljuju se više puta u spomenutoj poziciji; u pjesmi *Tama* tamu se označava kao "tajni jezik", odnosno "jezik prije govora"; tama je "gušiteljica mjere", ali je subjekt prihvaća kao utočište, "ogrtač za večernju hladnoću"; ona je "luda i mudra"; opisana kao "profil slijepog oka", ali i "svevideća"; i na koncu, prizvana je kao svjetlo (2005: 11, 12). U pjesmi *Arheološki muzej* neko iskonsko stanje početka predočeno je metaforom pogleda kipova koji je "pogled bez vida", pogled "prije kipa, a bit će i poslije njega" koji subjekt opisuje kao mračnu točku (*ibid*.: 22, 23). U pjesmi *Tamno* govori se pak o posvudašnjoj tami koja "ne zaslužuje drugo doli ljubav" (*ibid*.: 30).

Motiv ludila, još jedna tematska nit koja se provlači kroz autorov opus, u ovoj knjizi dobiva istaknuto mjestu u dvama tekstovima. U pjesmi u prozi *Zapis* tematizira se granica između razuma i ludila prizivanjem anegdote o kući mladoga Goethea u kojoj se kraj književnikove sobe nalazila soba "u kojoj je boravio jedan luđak" – pokušavajući se smjestiti u opisanu situaciju, kazivač zamišlja neku nepostojeću sobu "između Goethea i luđaka" u kojoj bi volio biti, i to "bliže zidu luđaka" jer se u "nejasnom mraku" njegove sobe "rađa duša"; drugost ludosti otuda postaje važan dio integriteta subjekta, mjesto poželjne identifikacije, "bitno zdravlje" (*ibid*.: 47, 48). U pjesmi *Praznik* subjekt pak upućuje da se ludilo ne može "'komunicirati'", da "nikakvo pravo ludilo nije zajedničko" – "Ludost je nedjeljiva, ona je posljedica neke uravnotežene osame koja nema čitljive svrhe", a referencu na nadrealizam ni ovdje ne treba previdjeti: "Prava invencija pravog nadrealizma bila je ta druga ludost koja ne može promašiti cilj jer ga nema" (*ibid*.: 135, 136). Navedenim motivima taj se tekst dovezuje na pjesmu u prozi *Vrapci, rečenica*, omogućujući da se ponašanje vrabaca približi opisu ludila utoliko što oboje izmiču svrsi komunikacije, ali je na "višoj" razini istodobno i omogućuju ("jer je ludilo … u osnovi svake stvari koja pjeva") (*ibid*.: 135).

Cvrkut, tama i ludilo tako opovrgavaju jasnoću pogleda, njegovu "prozorsku sintaksu" (1997: 60), "lijepe zamke" pismenosti i kulture, vraćajući potonje na isključeno mjesto koje

ih je omogućilo. To je mjesto pojačane materijalnosti, gustoće, teksture – može ga se prispodobiti pojmovima "osjetnog" ili "virtualnog" na način na koji ih upotrebljava fenomenolog Mikel Dufrenne u studiji *Oko i uho*, upućujući njima na porijeklo subjekta i svijeta iz jedinstvenog, nerazlučenog osjetilnog temelja koji omogućuje diferencijaciju čula i oblika, ali se percepciji i spoznaji nikada ne pruža u čistome stanju. Dok intelektualizacija gledanja i slušanja prema Dufrenneu previđa taj aspekt jer mu pretpostavlja jasna značenja, imaginacija je način operacionalizacije virtualnog – njezino sudjelovanje u percepciji omogućuje da se objektu proširi smisao, da se "dopuni čulni podatak", i to tako što se opaženo iz jednog osjetilnog registra "prevodi" u drugi, pa se zone taktilnosti međusobno prožimaju ukazujući na zajednički temelj (1989: 157, 158)[7]. Imaginacija prema Dufrenneu tako nije subjektivna, već ontološka funkcija – ona upozorava na ono "moguće svijeta", na "pred-vidljivo" i "pred-zvučno" koje tek omogućuje gledanje i slušanje (*ibid*.: 245)[8]. No taj je ishodišni element, kako autor tvrdi, moguće naslutiti i opisati tek *a posteriori*, iz pozicije subjekta čija su čula već diferencirana, iz svijeta koji je razlučen i oblikovan.

Smatram da ti opisi u velikoj mjeri korespondiraju s mnoštvom aluzija kojima Dragojević označava "prvo stanje", fragment stvarnosti koji za subjekt funkcionira kao svojevrstan "prozor" u virtualno, koje se otvara tek uz prisutnost suprotnog elementa (zatvorenosti, težine), dakle u dijalektičkoj situaciji. Drugim riječima, "prvo stanje" dostupno je tek posredovanjem "drugoga stanja", a "drugo stanje je priča" (1985: 115). Naime, prvo se stanje ne iskazuje izravno kao puki izostanak priče, već se oblikuje pričom o nemogućnosti priče ili pričanja, a upravo je ta refleksivna metarazina ono što najviše privlači Dragojevićev subjekt. Na sličan se način može opisati i napetost teksta *Vrapci, rečenica* – do predrečeničnoga kaosa ili "bezrečeničke radosti" moguće je doći tek posredovanjem oblikovanih i preglednih rečenica kakve čine i sam diskurs subjekta.[9] Slijed se može nastaviti i primjerom oblutka – gdje otpor pripovijedanju ili "fabula rasa" postaje jedina priča vrijedna pričanja. Dakako, narativnim oblikovanjem odsutnog i nemogućeg temelja naracije taj se temelj nužno "odgađa" (rečeno rječnikom dekonstrukcije), isključuje, ostavlja izvan potpunog posjedovanja i asimilacije – privlačeći ga pričom, približavajući ga, subjekt ga istodobno odbacuje od sebe, čuva u sigurnoj daljini, u opjevanome "tamo", materiji "ispod" imena.

Paradoksalno je donekle to što Dragojevićevo pisanje o materijalnom elementu koji izmiče značenju tek u manjoj mjeri prati pjesnički diskurs kakav književna kritika običava opisati pojmom materijalnosti ili tvarnosti – a odnosi se na značenjsku neprozirnost tekstova. Dakako, i u *Hodanju uz prugu* i u *Žamoru* postoje pjesme u kojima je lirska tema

fragmentirana, a značenje se strukturira uzastopnim premještanjem provodnog motiva u disparatne semantičke konstelacije povezane tek pozicijom kazivača. U pjesmi *Tapiserija*, koja naslovom aludira na dimenziju teksture, a svojim je iskazivanjem i odjelotvoruje, subjekt izričito kaže: “Stojim usred riječi kao da je to negdje / i kažem neću temu. Kažem nekome kao da znam kome / neću temu” (2005: 19). Metatekstualni iskaz “neću temu”, međutim, dijelom je knjige u kojoj dominiraju tematični tekstovi, poput onih koje sam interpretirao. No u *Hodanju uz prugu*, a još više u *Žamoru*, javlja se element koji će opažljivost diskursa istaknuti na drugačiji način – riječ je o ponavljanju i nabrajanju te ritmu kao učinku tih postupaka, koji se pojavljuju i u prozi i u stihu. Taj element u zbirci *Negdje* postaje jednim od osnovnih mehanizama strukturiranja tekstova, zahvaljujući čemu se pojavljuje i drugačiji lik pjesme u prozi, nagoviješten u *Žamoru*, a tek sada u potpunosti ostvaren.

BILJEŠKE

[1] Ptica kao sklad suprotnosti povlašteno je biće sanjarije, simbol duše, o čemu se u eseju *Paradoks pjevača* govori enciklopedističkim riječima: “To je ono što donose svi rječnici simbola: da ptica u svim kulturama i na svim stranama simbolizira dušu, posrednika između zemlje i neba, te se još od Edena suprotstavlja telurskim namjerama zmije” (1994a: 13, 14).

[2] U *Hodanju uz prugu* prozor funkcionira kao jedan od provodnih motiva – četiri pjesme nose naslov *Prozor*. Na te pjesme upućuje Andrea Zlatar, povezujući motiv s fenomenološkom problematikom konstitucije: “Pjesme o prozorima pjesme su koje govore o *uspostavljanju svijeta kroz pogled*. One pretpostavljaju pjesnika-promatrača, gledatelja koji svojim pogledom konstituira viđeni svijet…” (1997: 557).

[3] Knjiga obuhvaća sedam numeriranih poglavlja; na kraju knjige nalaze se tri skupine fragmenata u prozi i stihu naslovljene *Također*.

[4] Stihovi prizivaju pjesmu *Baskijska kapa*: “Ali teško se / probija bistrina, s njom (tvarju) i oko nje (tvari)…” (1997: 43).

[5] Na više mjesta u *Žamoru* subjekt referira na vlastitu manjkavost; primjerice u pjesmi

Ograda uspoređuje se s rupom u žičanoj ogradi oko duševne bolnice: “Kroz mene neće nitko ući / niti izaći, nisam okrenut istovremeno na obje / strane, unutra i vani, ne čekam nikoga. / Što sam ja prema jednom običnom prolazu…” (2005: 37).

[6] Znakovito je što se u pjesmi u prozi *Hrpa i krpa* spominje Artaud, kojega se može shvatiti kao opoziciju Bretonu. Spomenut u kontekstu pohvale riječi koje “stvaraju zbrku, dakle život”, dio je semantičkog polja kojemu pripada i motiv vrabaca (2005: 142).

[7] Dufrenne ovako određuje odnos virtualnog i imaginarnog spram stvarnosti: “Ako ga na taj način shvatimo, onda virtualno pripada objektu; a ako imaginarno mislimo kao virtualno, onda treba reći da to imaginarno opseda realno; ono je u njemu neka vrsta uvećanja bivstva, uvećanja smisla” (1989: 240).

[8] Prema Dufrenneu povlašteni je prostor pristupa toj sferi umjetnost, a naročito učinak sinestezije, koji nosi ontološke implikacije jer se pretapanjem perceptivnih registara evocira “primarno jedinstvo osetnog” (1989: 152, 153).

[9] Na tome tragu može se reći da se kod Dragojevića do neznanja ili nepismenosti, koji su tema ili motiv pojedinih tekstova (*Dolazak*, *Avion*, *Imena*, *Trenutak smetenosti* itd.), može pristupiti tek iz pozicije na kojoj su znanje i pismenost oblikovani te je uočena njihova manjkavost. Pristup željenom obilju, stanju iskona, stoga je uvijek posredovan različitim simboličkim obilaznicama – znakovima kulture, društva, praksom umjetnosti i sl. Sličnu je misao o “naknadnosti” pozicije subjekta spram bitka ili počela formulirao Josip Užarević, oslanjajući se na autorove kršćanske motive. Užarević ističe da Dragojevićev subjekt “kreće od ‘grijeha i nespokoja’ prema Bogu (…), a ne obrnuto – iz rajske nevinosti, tj. od Boga, u puninu povijesnog zla. Drugim riječima, Dragojevićeva startna pozicija *već* je pozicija povijesnog iskustva smrti i zla, a njegov daljnji smjer jest hod prema iskonu” (2002: 54).

3. BRIGA ZA DVA: BINARIZAM IZRIČAJA

Zbirka pjesama *Negdje* okuplja prepoznatljive autorove teme, motive i stilske postupke. Ponavljanje je element koji obilježava i formalnu i tematsku razinu, premda na različite načine. U knjizi, za razliku od prethodnih zbirki, izostaju nešto dulji prozni tekstovi koji bi posjedovali naglašen esejistički element. Pjesme u prozi i slobodnome stihu u toj su zbirci dovedene do visokog stupnja povezanosti jer su isti stilski i kompozicijski postupci jednako prisutni u oba oblika. Iako su pjesme u prozi u manjini (trinaest od osamdeset pet tekstova), u kompoziciji knjige zauzimaju istaknuto mjesto, početak i kraj. Zbirku otvara pjesma *Otok*, koja svojom strukturom, figurama i temom može poslužiti kao ishodište za govor o cijelom rukopisu, kao i vezama s ranijim knjigama.

> OTOK
>
> Ovoga je mora previše. Okreneš se lijevo, desno, okreneš se naprijed, natrag, ne okreneš se. Ovoga je mora previše. Rodimo se, ne rodimo. Spavamo, ne spavamo. Ovoga je mora previše. Otputujemo, budimo se daleko od svakog otoka, tamo živimo i ležimo u bolničkim krevetima, temperatura raste i pada, kao plima i oseka. Ne otputujemo. Riječi iz naših glava i usta množe se, zagušit ćemo se u njima, zagušit ćemo sve i svakoga. Ovoga je mora previše. Previše za naše oči, naša tijela, naša spolovila, svekoliku našu golotinju. Previše, plivali ili ne plivali, ronili, radili, vodili ljubav, trčali, poslije oznojeni pili. Ovoga je mora previše. A što bi rekao da si moreplovac, riba, brod, sidro, misionar koji odlazi pokrštavati i ne vraća se? Ovoga je mora previše. Previše dana, godina, stoljeća itd. Iako nisam selica, kukac, niti neka nevidljiva životinja. Ovoga je mora previše. Ono je široko, debelo, duboko, prostrano, reklo bi se nemisaono, predmisaono, izamisaono, ravnodušno prema obilju smrti. A ipak u našim je srcima. Okrutno i dobro kao Bog. Gledao sam male posude (ta žedna usta) kako zahvaćaju njegovu vodu, kako mu se čedne i prazne umiljavaju. Vidio sam sat koji si ostavio na odjeći, kucao je suho i izgubljeno, reklo bi se neuspjela riba. Šetali smo obalom, što sve nije bila spremna napraviti da udovolji pučini koja je dolazila. A što ako se bacimo naglavce? Ovoga je mora previše. Za naše moći i nemoći. Obala: privid i varka. (2013: 7)

Navedena pjesma pokazatelj je složene ritmizacije proze, postupka koji se znatnije očituje u knjizi *Žamor* (u pjesmama poput *Tamno*, *Činjenično*, *Milimetri*, *Zatvoriti oči*), a kulminira upravo u zbirci *Negdje*. Postupci ponavljanja i nabrajanja temeljni su način proizvodnje ritma u tekstu. Sedmerostruko ponavljanje rečenice "Ovoga je mora previše" te njezino pojavljivanje na početku i na kraju ima kompozicijsku funkciju – oblikuje tekst kao koherentnu i zaokruženu, ali i raščlanjenu cjelinu. Između ponavljanja te rečenice, svojevrsne fraze teksta, na djelu je figura akumulacije, koja se javlja u dvama oblicima. Prvi je vrlo karakterističan za Dragojevića, moglo bi ga se nazvati kontrastivnim nizanjem, u kojemu se smjenjuju riječi, u ovom slučaju prilozi i glagoli, suprotnoga značenja (lijevo, desno; naprijed, natrag; rodimo se ne rodimo, spavamo ne spavamo itd.). Drugi je pak nabrajanje leksema u funkciji opisa radnje, subjekta ili objekta (npr. "A što bi rekao da si moreplovac, riba, sidro, brod, misionar…"; "Ono je široko, debelo, duboko, prostrano…"). Ako ponavljanje temeljne fraze, osobito intenzivno u prvome dijelu teksta, "udara" osnovni ritam, nabrajanje ga dodatno ubrzava i intenzivira, pridonoseći pojačanoj emocionalnosti iskazivanja – nabrajanje radnji, naročito suprotnih, ali i onih koje se dopunjuju i proizvode učinak gradacije posredno sugerira predodžbu totaliteta ljudskoga života koji, međutim, ne može ući u odnos s prekomjernošću kozmičkog totaliteta – mora.

Na semantičkoj razini tekst se razvija kao opreka između čovjeka i mora, koja ima progresivan smjer – od početne značenjske izoliranosti temeljne fraze spram iskaza koji za njom slijede (prva tri ponavljanja) prema koordinacijskoj ulozi koju poprima u središnjem dijelu teksta (druga tri ponavljanja), što je poduprto ponavljanjem priloga "previše" na početku triju rečenica koje za frazom slijede. Semantički kontrapunkt opetovanom isticanju prekomjernosti mora čini rečenica: "A ipak je u našim srcima", koja označava za Dragojevićev subjekt karakterističnu inverziju onoga što ga nadilazi ili mu prijeti u nešto prisno, s čim je moguće identificirati se, pri čemu se snaga drugosti ne umanjuje, ali dobiva smisao (more je "okrutno i dobro kao Bog"). Naznačeni iskaz otvara zadnju trećinu teksta u kojoj se hektičan ritam pjesme smiruje – pounutrenje mora kao da omogućuje i određenu distancu kazivača ("gledao sam"), čije kazivanje na kraju posjeduje i elemente naracije, koja priprema završni obrat izražen poantom koja odnos između mora i obale uspostavlja kao analogiju odnosa između istine i privida, vremena (slika ručnoga sata kao "neuspjele ribe") i vječnosti. Uključi li se i naslov teksta u taj niz, moguće je prizvati i odnos fragmentarnosti ili "otočnosti" ljudske egzistencije i sveobuhvatnosti mora, iz kojega ljudska egzistencija izranja tek svojim "vrškom".

Motiv prisnosti s morem kao totalitetom iskrsava i u pjesmama *More* i *Kažem dnu*. U prvoj je moru dodijeljena funkcija subjekta koji se obraća čovjeku: "(…) Ja sam vaše / sve, tu sam kao vi i nećete me ničim nadomjestiti, / dobri i lakovjerni moji" (2013: 15), a u drugoj lirski subjekt apelira na zajedništvo s morskim dnom, pri čemu se pojavljuju prepoznatljivi motivi zamjene, riječi i "pravljenja": "Ne odazivlješ se slučajno na ono / što je u meni tvoje, prostrano i trajno. / Tu si ti, tu sam ja, tu smo. / Od našeg zajedništva, moj antisvemire, (…) napravit ćemo nešto pouzdano / što raste i pada u tvojoj težini, / u tvojoj težini a mome snu, / u tvojoj težini a mojim riječima, / tom dvosmislenom psu koji nas prati" (*ibid*.: 73).

Svaki od elemenata koji strukturiraju tekst *Otok* – kompozicijska ponavljanja riječi, fraza ili sintaktičkih konstrukcija, kumulacija leksema, kontrast i kontrastivno nizanje te semantička ambivalentnost – javlja se u većini ostalih tekstova knjige, a često se međusobno prepleću kao u citiranom tekstu. Pjesme *Lupao* i *Rijeka* primjeri su gdje ponavljanje kratkih odsječaka u stihovima intenzivira dinamiku teksta i daje mu oblik. Brzinom ponavljanja početnih stihova u pjesmi *Rijeka* ritmički se oponaša i naglašava činjenica neprestanog protjecanja s kojom se subjekt ne može nositi: "Ti gledaš, ona teče, / ti ne gledaš, ona teče, / ti odeš, ona teče, / ti se vratiš, ona teče…" (*ibid*.: 46). Pjesma *Lupao* pak ritmička je igra gdje se u osnovi većine stihova nalazi nabrajanje objekata u koje se lupa: "U vrata lupao, / u stol lupao, / u krevet lupao, / u riječ lupao" itd. (*ibid*.: 49). Pjesme *Cipele* i *Požar* primjeri su tekstova gdje kulminira postupak gomilanja. U prvoj pjesmi riječ je o nabrajanju dugih nizova riječi vezanih za cipele – za mjesta na kojima se drže, za vrste cipela te vrste ljudi koji ih nose, pri čemu se svaki niz otvara variranjem početne fraze: "Neka istrunu i nestanu poslije naše smrti…" (*ibid*.: 35). Tom je pozivu na nestajanje u pjesmi *Požar* pridruženo izmaštavanje vrsta požara – požar je predočen kao centar svega, "jedino zajedništvo", kako se na kraju kaže (*ibid*.: 95). Osim što djeluje kao izrazito sredstvo ritmizacije iskaza, koje katkad proširuje semantiku, a katkad djeluje semantički redundantno, nabrajanje ima funkciju i na problemskoj razini – ono je jedan od postupaka kojima subjekt izriče vlastitu težnju za sveobuhvatnošću, još je jedan način prizivanja totaliteta, što je provodni motiv knjige.

Isticanje kontrasta ili kontrastivno nizanje, koje se može nazvati i igrom afirmacijskih i negacijskih izraza, postupak je koji združivanjem suprotnosti također cilja na postizanje dojma sveobuhvatnosti. Iako je prisutan i u ranijim autorovim knjigama, postupak se češće javlja od *Zvjezdarnice* nadalje. Vlatko Pavletić primjećuje ga još u *Prirodopisu* te ga opravdano povezuje sa strukturom autorova pjesničkog mišljenja koje sadržava i tezu i protutezu, da i ne, nazivajući ga "paralelizacijom krajnosti" (1987: 133) koja, kako sam uputio na početku, u autorovoj poetici stoji u Heraklitovu znaku.[1] Hrvoje Pejaković to je

spajanje suprotnih iskaza u *Zvjezdarnici*[2] protumačio kao uzdržavanje subjekta od apstraktnog ili procjenjivačkog stava te kao težnju za prevladavanjem suprotnosti, "za ne-dvojstvom" u formi dvojstva, što će povezati s formom koana u zen-budizmu, navodeći kanonsku budističku formulaciju: "Niti da, niti ne, niti i da i ne, niti ni da ni ne" (2003a: 148, 149), koja odzvanja u kratkoj pjesmi u prozi *I lijepa i ružna* iz *Žamora*:

> I lijepa i ružna, i ni lijepa ni ružna, i jedno i drugo, i ni jedno ni drugo, i mogla bi u ljepotu i u ružnoću, i ne bi mogla ni u ljepotu ni u ružnoću, budući i lijepa i ružna, i ni lijepa ni ružna, i jedno i drugo, i ni jedno ni drugo. (2005: 54)

Pejaković je u svojem eseju kao koanske naveo i iskaze koji nemaju antitetičku strukturu, već se poigravaju apsurdom ili nemogućnošću, na osnovi čega zaključuje da je "Dragojevićeva imaginacija u bitnom smislu koanska, da on uvijek traga za 'iskošenim' odgovorom, neočekivanim razrješenjem" (2003a: 149). Tonko Maroević je pak, komentirajući *Hodanje uz prugu*, također uputio na "binarizam izričaja" (1998: 101) – prema njegovu mišljenju Dragojevića, odnosno njegov lirski subjekt najviše zanima "ono između, odnosno kaptiranje same iskre koja skakuće s jedne strane na drugu ili pak korištenje čitavog napona suprotnosti", što uključuje "gotovo histrionske susrete priloga, glagola i imenica kao što su: *lijevo i desno, ovamo onamo, ovako onako, unutra vani vani unutra, bi i ne bi, ovo ili ono, svašta ili ništa, to i to, tako i tako, na kraju i na početku, tu i tamo, sada i poslije, gore, sredina i dolje, povuci potegni* i tome slično" (*ibid*.)[3].

U zbirci *Negdje* paradigmatski je primjer takvog postupka još jedna pjesma naslova *Mjesto*, u kojoj se obnavlja opsesija Dragojevićeva subjekta motivom daljine, odnosno onoga "tamo", na čiju poziciju posredno upućuje i zamjenica u naslovu knjige. Ponavljanje se u tome tekstu provodi rigorozno; pjesma je sastavljena od osam sintaktički identičnih strofa čija je matrica pitanje utemeljeno na opreci "ovdje" – "tamo", "bilo" – "nije bilo", u kojemu se izmjenjuje tek predmet o kojemu se pita[4]:

> Hoće li tamo biti prostora
> kao što ga je ovdje bilo,
> kao što ga nije bilo?

Hoće li tamo biti sunca
kao što ga je ovdje bilo,
kao što ga nije bilo?

(…)

Hoću li tamo biti ja
kao što sam ovdje bio,
kao što nisam bio?

Hoće li tamo biti Bog
kao što je ovdje bio,
kao što nije bio? (2013: 51, 52)

Združivanje suprotnosti, kako pokazuje ta pjesma, služi isticanju ambivalentnosti ili dvojnosti postojanja, što će subjekt u pjesmi *Strah* izraziti brigom za broj dva, koji je osnovni broj zbirke *Negdje* (a može se reći i cijele autorove poetike), o čemu govore pjesme *Razlomak* i *Veslo*, kao i pjesme *Lice* i *Stranac*, koje dvojstvo tematiziraju kao udvajanje identiteta subjekta. Naročito je značajna pjesma *Razlomak*, u kojoj identifikacija subjekta s razlomkom omogućuje da se iskaže dvojnost postojanja kroz još jedan kontrastivan niz: "Kada sam bio razlomak, ovako ili onako razlaman. / Kada sam bio brojnik, kada sam bio nazivnik, / brojnik i nazivnik zajedno, djeljenik i djelitelj, / glava i donji dio, jedno prema drugom, i tome / nikad kraja" (*ibid*.: 18). Dvojnosti se poslije nastavljaju nabrajati: "… uspravan i / položen, razlomljen na trn i cvijet, veselje pred / ponorom, raj i pakao na istom mjestu, možda sunce" (*ibid*.), pri čemu zazivanje raja i pakla podsjeća na ranije slične iskaze koji sadrže eufemističku inverziju negativnoga u pozitivno (primjerice esej *Šuma* iz *Cvjetnoga trga*).

Brojnim formulacijama, sintaktičkim konstrukcijama, problemima i motivima *Negdje* priziva mjesta i tekstove iz ranijeg autorova opusa. Primjerice navedena pjesma *Otok* može se čitati kao aluzija na mediteranizam Dragojevićeva prvijenca, naročito na pjesmu u prozi *Prepoznavanja*, u kojoj subjekt izriče vlastitu identifikaciju s otokom, kao i zazor od "debelog" mora. Slične veze prema ranijem opusu uspostavljaju i motivi poput guštera, kiše, Boga, ptica, brda, puževa, riječi, broja, ludila, muha itd. Naslovi se pojedinih pjesama, poput navedene *Mjesto*, ili pak *Ose* i *Guljenje krumpira* mogu čitati i kao autocitati, prizivanje

ranijih istoimenih pjesama iz *Zvjezdarnice*, *Razdoblja karbona* i *Prirodopisa*. Taj se postupak može sagledati kao još jedan način uokvirivanja prizvanih pjesama, koji odmjenjuje nekadašnje premještanje tekstova, te kao diskretan signal kontinuiteta autorova pisanja. Stari se tekstovi pritom ipak ne čine nužnima za razumijevanje novih, no funkcija autocitata tu je da naznači sam postupak – ponavljanje i variranje, udvajanje i umnožavanje perspektiva te neprestano nastojanje da se iz poznatoga dospije u nepoznato i da se nepoznato zatim približi, ali i sačuva u svojoj drugosti, što je cilj nastojanja Dragojevićeva lirskoga subjekta te način djelovanja tvarne imaginacije koja ga pokreće.

BILJEŠKE

[1] Ne čudi što se Efežaninovo ime u *Negdje* pojavljuje u pjesmama *Rijeka* i *Požar* koje prizivaju slavne fragmente o ulasku u rijeku i vječnome ognju, odnosno o problematici mijena i vraćanju svijeta njegovu počelu.

[2] U eseju "Pohvala prostoru (Danijel Dragojević: *Zvjezdarnica*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 1994)".

[3] U *Negdje* ovakvim parovima suprotnosti pripadaju iskazi poput: "Možda jesi, a možda i nisi. / Možda da, a možda i ne", "dijelile, množile, množeći dijelile", "negdje nigdje", "sve i ništa", "dan i noć", "toplina i hladnoća" itd.

[4] Na sličnom se opsesivnom ponavljanju motiva vezanih za suprotnost "crno" – "bijelo" temelji pjesma *Ekspozicija* u *Žamoru*, koja elementom ritma podsjeća na brojalicu: "Brojimo jaja crna i bijela, / u njima pilića crne i bijele. / U crnim jajima pilića bijele, / u bijelim jajima pilića crne. (…) Pa kada jednom izađu iz jaja, / iz crnih jaja pilići bijeli, / iz bijelih jaja pilići crni, / crni će se pojaviti danju, / bijeli će se pojaviti noću, / crni će pijuknuti bijelo, / bijeli će pijuknuti crno…" itd. (2005: 74).

ZAKLJUČNA RIJEČ

Pjesma u prozi odražava konstante i mijene Dragojevićeva pisanja. Početna određenja te književne vrste, kojima se nastojalo upozoriti na otvorenost i uvjetnost žanrovskih kategorizacija, bila su važna za ocrtavanje mjesta toga žanra u Dragojevićevu stvaralaštvu. U formativnom periodu, u prvim trima knjigama lirike, pjesma u prozi funkcionirala je kao ekskluzivan oblik pisanja, što je književna kritika interpretirala kao signal drugačijeg pristupa pjesničkom jeziku i koncipiranju lirskoga teksta, koji će obilježiti šezdesete godine. Takvu sam koncepciju teksta nazvao modernističkom, a nastojao sam je opisati preko teorijskih teza Petera Bürgera o karakteru avangardnoga djela, koje zatamnjenjem smisla hermeneutički pristup dovodi do krize te potiče na uočavanje konstrukcijskih principa koje takvo djelo nastoji učiniti vidljivima, upozoravajući na činjenicu vlastite proizvedenosti ili artificijelnosti. Paradoks je rane Dragojevićeve pjesme u prozi, naročito u prvijencu, što istodobno povlašćuje i destabilizira lirsku semantiku, a brojnim referencama na sferu jezika indicira tekstualnost vlastitog pisanja, zbog čega Mrkonjić autora i svrstava među pjesnike "iskustva jezika". Reference na avangardistički, odnosno modernistički tretman lirskoga teksta u Dragojevića neće izostati ni u kritike, na njih će uputiti Kravar, a Mrkonjićeva prizivanja nadrealizma također treba čitati u tome ključu, čemu valja pridružiti i osvrtanja kritičara na fenomenologiju, čijom se terminologijom opisivala i tekstualna praksa i spoznajna problematika autorova pjesništva.

Kao što je kritika primijetila (naročito Hrvoje Pejaković), pjesma u prozi u autorovu stvaralaštvu od 1970-ih mijenja poziciju i "lik" – ideja Stevena Montea o pjesmi u prozi kao interpretativnom okviru postaje naročito relevantna s obzirom na preklapanja s autorovom esejistikom. Premještanje tekstova iz knjige u knjigu postalo je prepoznatljiv Dragojevićev postupak, koji sam nastojao opisati kao formalno i žanrovsko uokvirivanje. Pjesma u prozi tada počinje u velikoj mjeri funkcionirati kao uvjetna kategorija, s obzirom na generički ambivalentna svojstva tekstova koji se mogu istodobno proglasiti i esejima. No te "nevidljive ograde" žanra također su njegovo povijesno nasljeđe, koje se obično povezuje s

Baudelaireom, čije se pjesme u prozi smatraju jednim od modela žanra. Stoga pjesma u prozi u autorovu stvaralaštvu od 70-ih naovamo funkcionira kao dio, ili nestabilna zona, dinamičnog tekstualnog prostora, pri čemu se knjige eseja i knjige poezije, kako sam sugerirao, mogu sagledati kao "kolosijeci" jedinstvenoga kretanja diskursa. S obzirom na generičku i formalnu ambivalentnost ili hibridnost autorova djela u tome razdoblju, kao i na naglašenu metatekstualnost, bilo je pokušaja da se Dragojevića pojmi i kao postmodernista, na čemu je primjerice inzistirala Bernarda Katušić, nazivajući autora hrvatskim postmodernim magom (2000: 129), dok je Milanja pokazao rezerve prema takvom kategoriziranju, upućujući istodobno na elemente koji bi takvim kvalifikacijama u Dragojevićevu djelu potencijalno išli u prilog (rečena žanrovska hibridnost) i na dimenziju koja je s postmodernim svjetonazorom nespojiva (Dragojevićeva moralna problematika i njoj sukladna pozicija lirskog subjekta) (2001: 235). Takva određenja pritom bitno ovise o razumijevanju i razgraničavanju pojmova modernizam i postmodernizam, preko kojih se zatim pristupa tumačenju skupa tekstualnih obilježja koja potvrđuju pretpostavljenu distinkciju i često imaju za posljedicu reduciranu reprezentaciju modernizma.

Osnovna namjera prethodne analize bila je povezati razinu diskursa (žanra i forme) sa semantičkom, odnosno problemskom razinom Dragojevićeva djela te ujedno pokazati koje su osnove autorova poetskog mišljenja i kako se ono oblikuje. Pojam tvarne imaginacije učinio mi se najprikladnijim da označi odnose na razini lirskoga univerzuma – ponajprije poziciju lirskoga subjekta i njegovo karakteristično projiciranje u svijet. Nastojao sam pokazati kako Dragojević metodički barata nizovima motiva koje je lako dovesti u vezu s arhetipskim metaforama, zasnovanima na onome što se prema Merleau-Pontyju može odrediti kao tjelesna shema, koja je osnova materijalnih valorizacija koje su u autorovim tekstovima postale sastavnim dijelom lirske semantike. Upravo su afektivna vrednovanja prostora ili materijalnog ambijenta točka u kojoj je opravdana upotreba pojma imaginacije, koja podrazumijeva, kako je uputio Bachelard, upotrebu aksiomatskih metafora, jer je određena vertikalnom ustrojenošću ljudskoga tijela, na što će opetovano upućivati i Dragojević u svojim esejima. Vertikalan ustroj najpregnantnije izražava Dragojevićeva koncepcija materijalne uobrazilje ili tvarne imaginacije, koja dijeli određene aspekte s Bachelardovom materijalnom imaginacijom, a podrazumijeva dijalektičku dimenziju Dragojevićeve poetske misli, obilježene suprotnostima koje se nastoje dovesti u ravnotežu. Poigravanje suprotnostima na početku sam rasprave povezao s poetskom parafrazom Heraklita, koja je poput lajtmotiva iskrsavala u interpretacijama koje su iznova pokazivale njezinu relevantnost (prostorna se vertikala uvijek oblikuje u odnosu s horizontalom – pad je, kako se kaže, obrnuti rast). Jedna od osnovnih napetosti, ona između zamjeničnih igara i

semantike zatvorenosti ili materijalnog otpora nastaje na pozadini ocrtanih odnosa, a naročito je važna u knjigama od *Prirodopisa* nadalje.

Metaforičku, odnosno imaginativnu shemu "vidjeti kao" istaknuo sam kao temelj na kojem je moguće artikulirati Dragojevićevu poetsku misao, kao i opisati diskurs koji je oblikuje, a koji je također određen napetošću – između tekstova koji disperzijom značenja i aktiviranjem lirske teksture dovode u pitanje metaforičke učinke smisla te onih koji se bitno oslanjaju na mehanizam metafore, što je slučaj s autorovim esejima i njima bliskoj pjesmi u prozi i slobodnom stihu. Elementi na kojima se Dragojevićevo poetsko mišljenje zasniva raspoređeni su pritom duž predočene diskurzivne osi; to su sentencije i aforizmi, paradoksi, metafore i simboli, kombinacija lirske naracije ili anegdote i sažete meditacije – koji izranjaju kao fragmenti u značenjski zatamnjenim pjesmama ili se oblikuju kao semantička osnova eseja i tematski cjelovitijih pjesama. Istodobno, metaforički je proces u Dragojevićevim tekstovima i sam postao temom, sažet u sintagmama poput "ekspanzija značenja", koje uključuju problematiku govorenja i promatranja, kao i pokušaj dosezanja pozicije drugoga identifikacijom ili zamjenom. Dragojević je u tom smislu izrazito autorefleksivan pjesnik, koji piše o pisanju, jeziku i poeziji, ali i pjesnik ponavljanja i varijacija, koji će svojim tematskim i problemskim preokupacijama dati različita diskurzivna lica, omogućiti im da se međusobno zrcale ili pak osporavaju. Smatram da je ta unutrašnja dinamika njegova djela vidljiva tek ako se ono razmatra u cijelosti – u odluci da određene tekstove interpretiram ili istaknem sudjelovala je i težnja za pokazivanjem te unutrašnje dijaloške ustrojenosti autorova pjesničkog govora, načina na koji se tekstovi međusobno prizivaju, čak i na znatnijoj vremenskoj udaljenosti. Prostor se i na toj, diskurzivnoj razini, nadaje kao jedna od određujućih kategorija Dragojevićeva pisanja, a najbolje se može predočiti metaforom mreže. Osnovni cilj mojega čitanja bila je težnja da se istaknu ključna čvorišta te mreže, a svojim sam interpretacijama i analizama nastojao pokazati kako pjesma u prozi i tvarna imaginacija mogu poslužiti tome zadatku.

LITERATURA

Adorno, Theodor W. (1985) “Esej o eseju”, u: *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Zagreb: Školska knjiga, str. 17-36. Prevela Nadežda Čačinović-Puhovski.

Bachelard, Gaston (1966) *Racionalni materijalizam*, Beograd: Nolit. Preveo Mihailo Vidaković.

Bachelard, Gaston (1982) *Poetika sanjarije*, Sarajevo: IRO Veselin Masleša. Preveo Fahrudin Kreho.

Bachelard, Gaston (1998) *Voda i snovi*, *Ogled o imaginaciji materije*, Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. Prevela Mira Vuković.

Bachelard, Gaston (2000) *Poetika prostora*, Zagreb: Ceres. Prevela Zorica Ćurlin.

Bachelard, Gaston (2001) *Vazduh i snovi*, *Ogled o imaginaciji kretanja*, Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. Prevela Mira Vuković.

Bachelard, Gaston (2004) *Zemlja i sanjarije volje*, *Ogled o imaginaciji materije*, Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. Prevela Mira Vuković.

Bachelard, Gaston (2006) *Zemlja i sanjarije o počinku*, *Ogled o slikama intimnosti*, Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. Prevela Mira Vuković.

Bachelard, Gaston (2010) *Psihoanaliza vatre*, Zagreb: Ceres. Preveo Nikica Rilović.

Bagić, Krešimir (1995) “Središnja praznina na Cvjetnome trgu”, u: *Dubrovnik*, br. 2/3, str. 58-67.

Bagić, Krešimir (2000) “Je li moguće napisati sve – ispočetka?”, u: *Veliki predjeli, kratke sjene: izabrane pjesme Zvonka Makovića*, Zagreb: Meandar, str. 5-22.

Bagić, Krešimir (2005) *Treba li pisati kako dobri pisci pišu?*, Zagreb: Disput.

Bagić, Krešimir (2012) *Rječnik stilskih figura*, Zagreb: Školska knjiga.

Barthes, Roland (1975) *Roland Barthes par Roland Barthes*, Pariz: Seuil.

Barthes, Roland (2007) *Fragmenti ljubavnog diskursa*, Zagreb: Pelago. Prevela Bosiljka Brlečić.

Baudelaire, Charles (1964) *Spleen Pariza*, Zagreb: Mladost. Preveo Vladislav Kušan.

Bekavac, Luka (2015) *Prema singularnosti – Derrida i problem književnog teksta*, Zagreb: Disput.

Bernard, Suzanne (1994) *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'a nos jours*. Pariz: Librairie A.-G. Nizet.

Benčić, Tea (1997) *Pjesma u prozi – poetika i primjeri*, Zagreb: Tipex.

Biti, Vladimir (1989) "Poezija pragmatike i pragmatika poezije", u: *Pripitomljavanje drugoga, mehanizam domaće teorije*, Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, str. 73-78.

Biti, Vladimir (2000) *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.

Bogdan, Tomislav (2012) "Lirika i tekstualni subjekt", u: *Ljubavi razlike : tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*, Zagreb: Disput, str. 17-61.

Borges, Jorge Luis (1985) *Sabrana djela*, *1932-1944*. (*Opća povijest gadosti*, *Povijest vječnosti*, *Izmišljaji*), Zagreb: Grafički zavod Hrvatske. Preveli Marija Polić Bobić, Milivoj Telećan, Anita Vrsaljko.

Brajović, Tihomir (2000) *Teorija pesničke slike*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Bürger, Peter (2007) *Teorija avangarde*, Zagreb: Antibarbarus. Prevela Nataša Medved.

Calinescu, Matei (1988) *Lica moderniteta*, Zagreb: Stvarnost. Prevela Gordana Slabinac.

Castille, Jean-François (2011) "Le poème en prose avant le poème en prose", u: *Questions de style*, br. 8, str. 29-40. Preuzeto s: http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/dossier8/textes/03Castille.pdf (učitano 2. 1. 2017)

Caws, Mary Ann (1983) "The Self-Defining Prose Poem: On Its Edge", u: M. A. Caws i H. Riffaterre (ur.): *The Prose Poem in France – Theory and Practice*, New York: Columbia

University Press, str. 180-197.

Culler, Jonathan (2001) “Apostrophe”, u: *The Pursuit of Signs*, London: Routledge, str. 149-171.

Čerlek, Sanja (1988) “Poetika pjesme u prozi i suvremeno hrvatsko pjesništvo”, u: Ante Stamać (ur.): *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, str. 99-134.

Decaunes, Luc (1984) “Introduction”, u: *Le Poème en prose – Anthologie (1842-1945)*, Pariz: Seghers, str. 7-18.

Derrida, Jacques (2000) “The Law of Genre”, u: David Duff (ur.): *Modern Genre Theory*, Harlow i New York: Longman, str. 219-231. Prevela Avital Ronell.

Diels, Hermann (1983) *Predsokratovci: fragmenti, I svezak*, Zagreb: Naprijed. Preveli Zdeslav Dukat, Veljko Gortan i dr.

Dolar, Mladen (2009) *Glas i ništa više*, Zagreb: Disput. Prevela Anera Ryznar.

Donat, Branimir (1988) “Signativnost antologija i pojava pjesme u prozi u suvremenom hrvatskom pjesništvu”, u: *Pegaz ili dada – eseji o suvremenom pjesništvu*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, str. 18-30.

Dragojević, Danijel (1956) “Pjesme”, u: *Mogućnosti*, god. III, br. 6, str. 431-433.

Dragojević, Danijel (1957) “Osam krokia”, u: *Mogućnosti*, god. IV, br. 10, str. 800-803.

Dragojević, Danijel (1958) “Dvije pjesme”, u: *Mogućnosti*, god. V, br. 7, str. 517-521.

Dragojević, Danijel (1961) *Kornjača i drugi predjeli*, Split: Matica hrvatska.

Dragojević, Danijel (1964) *U tvom stvarnom tijelu*, Zagreb: Naprijed.

Dragojević, Danijel (1965) *Svjetiljka i spavač*, Zagreb: Naprijed.

Dragojević, Danijel (1968) *Nevrijeme i drugo*, Zagreb: Biblioteka Razlog.

Dragojević, Danijel (1969) *Bijeli znak cvijeta*, autorova naklada.

Dragojević, Danijel (1970) *O Veronici, Belzebubu i kucanju na neizvjesna vrata*, Zagreb:

Biblioteka Kolo.

Dragojević, Danijel (1972) *Četvrta životinja*, Zagreb: Naprijed.

Dragojević, Danijel (1974) *Prirodopis*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.

Dragojević, Danijel (1976), *Izmišljotine*, Zagreb: Naprijed.

Dragojević, Danijel (1981) *Razdoblje karbona*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost SSO.

Dragojević, Danijel (1985) *Rasuti teret*, Beograd: Nolit.

Dragojević Danijel (1994a) *Cvjetni trg*, Zagreb: Durieux.

Dragojević, Danijel (1994b) *Zvjezdarnica*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Dragojević, Danijel (1997) *Hodanje uz prugu*, Zagreb: Matica hrvatska.

Dragojević, Danijel (2005), *Žamor*, Zagreb: Meandar.

Dragojević, Danijel (2013) *Negdje*, Zagreb: Fraktura.

Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan (1987) *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku, Vol. 1*, Beograd: Prosveta. Preveli Sanja Grahek i Mihajlo Popović.

Dufrenne, Mikel (1989) *Oko i uho*, Banjaluka: Glas. Prevela Nada Seferović.

Durand, Gilbert (1991) *Antropološke strukture imaginarnog*, Zagreb: August Cesarec. Prevele Jagoda Milinković i Mirna Cvitan.

Easthope, Antony (1990) *Poetry as Discourse*, London i New York: Routledge.

Epštejn, Mihail (1997) *Esej*, Beograd: Narodna knjiga. Prevela Radmila Mečanin.

Evans, Dylan (1997) *An Introduction Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London i New York: Routledge.

Foucault, Michel (2008) "O drugim prostorima", u: Leonardo Kovačević i dr. (ur.) *Operacija grad: priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Zagreb: Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade; Multimedijalni institut i dr., str. 31-39. Preveo Mario Kopić.

Freud, Sigmund (2010) *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*, Zagreb: Scarabeus. Prevela

Daniela Tkalec.

Freud, Sigmund (1986) “S onu stranu načela ugode”, u: *Budućnost jedne iluzije*, Zagreb: Naprijed, str. 133-191. Preveo Boris Buden.

Frow, John (2006) *Genre*, London i New York: Routledge.

Gabrielli, Francesca Maria (1997) “Semantička geometrija u diskursu Dragojevićeve pjesme *Kosa*“, u: M. Andrijašević i L. Zergollern-Miletić (ur.): *Tekst i diskurs – zbornik*, Zagreb: Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku, str. 153-157.

Genette, Gérard (2001) *Paratexts, Thresholds of Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press. Prevela Jane E. Lewin.

Genette, Gérard (2002) *Fikcija i dikcija*, Zagreb: Ceres. Preveo Goran Rukavina.

Glaudes, Pierre; Louette, Jean-François (2011) *L’Essai*, Pariz: Armand Colin.

Guthrie, W. K. C. (2006a) *Povijest grčke filozofije, Knjiga I, Raniji predsokratovci i pitagorovci*, Zagreb: Naklada Jurčić. Preveli Laura Blažević, Juraj Bubalo, Branko Malić.

Guthrie, W. K. C. (2006b) *Povijest grčke filozofije, Knjiga II, Predsokratovska tradicija od Parmenida do Demokrita*, Zagreb: Naklada Jurčić. Preveli Juraj Bubalo, Branko Malić.

Heidegger, Martin (2010) *Izvor umjetničkog djela*, Zagreb: AGM. Preveo Damir Barbarić.

Heraklit (1951) *Fragmenti*, Zagreb: Matica hrvatska. Preveo Niko Marjanić.

Higonnet, Margaret R. (1981) “Bachelard and the Romantic Imagination”, u: *Comparative Literature*, sv. 33, br. 1, str. 13-87. URL: http://www.jstor.org/stable/1770415 (*učitano 2. 1. 2017*).

Hrabák, Josef (1961) “Remarques sur les corrélations entre le vers et la porse, surtout sur les soi-disant formes de transition”, u: D. Davie *et al*. (ur.): *Poetics – Poetyka – Поэтика*, Warszawa, str. 239-248.

Hrvatska književna enciklopedija, sv. 1 i sv. 2 (2010) gl. ur. Velimir Visković, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.

Huysmans, Karl-Joris (2005) *Naopako*, Zagreb: Litteris. Prevela Ana Buljan.

Hühn, Peter (1998) “Watching the Speaker Speak: Self-Observation and Self-Intransparency in Lyric Poetry”, u: Mark Jeffreys (ur.): *New Definitions of Lyric: Theory, Technology, and Culture*, New York: Garland Publishing, str. 215-244.

Jacob, Max (1992) *Le cornet à dés*, Pariz: Gallimard.

Jakobson, Roman (1966) “Lingvistika i poetika”, u: *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit, str. 285-326. Preveo Ranko Bugarski.

Jurić, Slaven (2006) *Počeci slobodnoga stiha*: *eksplicitna poetika – teorija – formativni period*, Zadar i Zagreb: Thema – FF press.

Kaplan, Edward W. (1972) “Gaston Bachelard’s Philosophy of Imagination: An Introduction”, u: *Philosophy and Phenomenological Research*, sv. 33, br. 1, str. 1-24. URL: http://www.jstor.org/stable/2106717 (*učitano 2. 1. 2017*).

Katušić, Bernarda (2000) *Slast kratkih spojeva: hrvatsko pjesništvo na razmeđi modernizma i postmodernizma*, Zagreb: Meandar.

Kearney, Richard (1998) *The Wake of Imagination: Toward a Postmodern Culture*, London: Routledge.

Kravar, Zoran (1986) “Pjesme i poetike Zvonimira Mrkonjića”, u: *Republika*, sv. XLII, br. 5-6, str. 509-530.

Kravar, Zoran (2003a), *Antimodernizam*, Zagreb: AGM.

Kravar, Zoran (2003b) “Povjesničarovi teoremi – teorija stiha u radovima Ivana Slamniga o hrvatskoj versifikaciji”, u: *Umjetnost riječi*, sv. XLVII, br. 1-2, str. 128-139.

Kravar, Zoran (2009) *Uljanice i duhovi*, Zagreb: Profil.

Lacan, Jacques (1997) *The Ethics of Psycoanalysis 1959-1960*, New York i London: WW, Norton & Company. Preveo Dennis Porter.

Lotman, Jurij M. (2001) *Struktura umjetničkog teksta*, Zagreb: Alfa. Prevela Sanja Veršić.

Lukács, Georg (1973) *Duša i oblici*, Beograd: Nolit. Prevela Vera Stojić.

Macé, Marielle (2008) “L’essai littéraire, devant le temps”, u: *Cahiers de Narratologie* (En

ligne), br. 14, URL: http://narratologie.revues.org/499 (*učitano 2. 1. 2017*).

Machiedo, Višnja (1991) "Sedma ploha kocke (Uz pjesme u prozi M. Jacoba)", u: *Republika*, sv. XLVII, br. 9-10, str. 147-152.

Maleš, Branko (1983) "Debakl jezika i nova egzistencijalna ugroženost", u: Zvonko Maković: *Činjenice*, Split: Logos, str. 59-68.

Maleš, Branko (2009) *Poetske strategije kraja 20. stoljeća*, Zagreb: Lunapark.

Mallarmé, Stephane (1975) "Kriza stiha", u: *Teka*, br. 9, str. 456-463. Preveo Zvonimir Mrkonjić.

Maković, Zvonko (2004) *Riječi s izložbe: Studije i ogledi iz likovnih umjetnosti*, Zagreb: Ljevak.

Mandić, Igor (1970) "Mantija feljtonizma", u: *Uz dlaku: književne kritike*, Zagreb: Mladost, str. 22-24.

Maroević, Tonko (1998) *Klik!, Trenutačni snimci hrvatskog pjesništva (1988.-1998.)*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Maroević, Tonko (2004) "Odjednom svemir (Danijel Dragojević: *Bilježnica*, *Vijenac*, II.-VI., 2004)", u: *Slobodna Dalmacija*, rubrika *Forum*, 24. II. 2004.

Maroević, Tonko (2009) *Drvlje i kamenje – izabrane pjesme*, Zagreb: Lunapark, ur. Z. Mrkonjić.

Maroević, Tonko (2010) *Skladište mješte sklada*, Zagreb: VBZ.

Marx, Werner (2005) *Fenomenologija Edmunda Husserla*, Zagreb: Breza. Preveo Božo Dujmović.

Merleau-Ponty, Maurice (1990) *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost. Preveo Anđelko Habazin.

Merleau-Ponty, Maurice (2007) "The Primacy of Perception and Its Philospohical Consequences", u: Ted Toadvine i Leonard Lawlor (ur.): *Merleau-Ponty Reader*, Evanston i Illinois: Northwestern University Press, str. 89-118. Preveo James Edie.

Michaux, Henri (1963) *Poezija*, Zagreb: Mladost. Preveo Zvonimir Mrkonjić.

Mikecin, Igor (2013) *Heraklit*, Zagreb: Matica hrvatska.

Milanja, Cvjetko (2001) *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000, II. dio*, Zagreb: Altagama.

Milanja, Cvjetko (1991) *Doba razlika*, Zagreb: Stvarnost.

Miščević, Nenad (1977) *Govor drugoga: ogledi iz filozofske hermeneutike*, Beograd: Mladost.

Monroe, Jonathan (1987) *Poverty of Objects – The Prose Poem and the Politics of Genre*, Ithaca i London: Cornell University Press.

Moran, Dermot (2000) *Introduction to Phenomenology*, London i New York: Routledge.

Monte, Steven (2010) *Invisible Fences – Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*, Ithaca i London: University of Nebraska Press.

Most, Glenn (2007) "The poetics of early Greek philosophy", u: A. A. Long (ur.): *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 332-362.

Mrkonjić, Zvonimir (1971a) *Izum beskraja*, Zagreb: Matica hrvatska.

Mrkonjić, Zvonimir (1971b) *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (razdioba)*, Zagreb: Biblioteka Kolo.

Mrkonjić, Zvonimir (1980) *Sustav i slika*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost SSO.

Mrkonjić, Zvonimir (1991) *Izvanredno stanje: književni ogledi*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Mrkonjić, Zvonimir (2004) *Maslina u čistopisu: izabrane pjesme*, Zagreb: Altagama.

Murat, Michel (2007) "Le dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose", u: M. Macé i Raphaël Baroni (ur.): *Le Savoir des genres*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. URL: http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose (*učitano 2. 1. 2017*)

Murphy, Margueritte S. (1992) *A Tradition of Subversion – The Prose Poem in English from*

Wilde to Ashbery, Amherst: University of Massachusetts Press.

Pavletić, Vlatko (1987) "O poeziji Danijela Dragojevića", u: *Zagonetka bez odgonetke*, Zagreb: Mladost, str. 81-139.

Pavličić, Pavao (1999) *Moderna hrvatska lirika, Interpretacije*, Zagreb: Matica hrvatska.

Pavličić, Pavao (2008) *Mala tipologija moderne hrvatske lirike*, Zagreb: Matica hrvatska.

Pavličić, Pavao (2011) *Vrijeme u pjesmi*, Zagreb: Matica hrvatska.

Pejaković, Hrvoje (1992) "Predgovor", u: Zvonimir Mrkonjić, Hrvoje Pejaković, Andriana Škunca (ur.): *Naša ljubavnica tlapnja – antologija hrvatskih pjesama u prozi*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 5-20.

Pejaković, Hrvoje (2003a) *Kružnica nade – Djela Hrvoja Pejakovića, sv. 3*, Zagreb: Matica hrvatska.

Pejaković, Hrvoje (2003b) *Prostor pisanja i čitanja – Djela Hrvoja Pejakovića, sv. 2*, Zagreb: Matica hrvatska.

Perkins, David (1992) *Is Literary History Possible?*, Baltimore i London: The Johns Hopkins University Press.

Richard, Jean-Pierre (1968) "René Char", u: Ante Stamać, Vjeran Zuppa (ur.): *Nova evropska kritika 1*, Split: Općinska konferencija saveza omladine Split, str. 79-106. Prevela A. Buljan.

Ricoeur, Paul (1976) "Metaphor and Symbol", u: *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, Texas: Christian Univerity Press, str. 45-69. Preveo David Pellauer.

Ricoeur, Paul (1981) *Živa metafora*, Zagreb: GZH. Prevela Nada Vajs.

Ricoeur, Paul (2004) "Imagination in discourse and in action", u: Gillian Robinson i John Rundell (ur.): *Rethinking Imagination, Culture and Creativity*, London i New York: Routledge, str. 118-135.

Riffaterre, Michael (1983) "On the Prose Poem's Formal Features", u: *The Prose Poem in France – Theory and Practice*, ur. M. A. Caws i H. Riffaterre, New York: Columbia University Press, str. 117-132.

Riffaterre, Michael (1978) *Semiotics of Poetry*, Bloomington i London: Indiana University Press.

Rimbaud, Arthur (1997) *Poezija*, Zagreb: Konzor. Preveo Zvonimir Mrkonjić.

Rus, Zdenko (1985), *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 1*, Split: Logos.

Sandras, Michel (2001) *Poème en prose*, u: Michel Jarrety (ur.): *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Pariz: Presses Universitaires de France, str. 609-614. URL: http://www.dllc.unicas.it/sibilio/corso/sandras.htm (*učitano 27. 6. 2012*).

Sandras, Michel (2002) *Le poème en prose: une fiction critique?*, u: J. N. Illouz i J. Neefs (ur.): *Crise de prose*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, str. 89-103.

Schaeffer, Jean-Marie (1989) *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Pariz: Seuil.

Scott, Clive (1991) "The Prose Poem and Free Verse", u: M. Bradbury i J. McFarlane (ur.): *Modernism – A Guide to European Literature 1890-1930*, London: Penguin Books, str. 349-368.

Scott, Clive (1999) "The Rhythmicity of the French Prose Poem", u: *L'esprit créateur*, sv. 39, br. 1, str. 26-36, URL: http://muse.jhu.edu/journals/esp/summary/v039/30.1.scott01.html (*učitano 2. 1. 2017*).

Slabinac, Gordana (1988) *Hrvatska književna avangarda*, Zagreb: August Cesarec.

Slamnig, Ivan (1965) *Disciplina mašte*, Zagreb: Matica hrvatska.

Slamnig, Ivan (1981) *Hrvatska versifikacija*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Solar, Milivoj (1985) *Eseji o fragmentima*, Beograd: Prosveta.

Sonnenfeld, Albert (1983) "L'Adieu suprême and Ultimate Composure: The Boundaries of the Prose Poem", u: M. A. Caws i H. Riffaterre (ur.): *The Prose Poem in France – Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, str. 198-211.

Stamać, Ante (1977) *Slikovno i pojmovno pjesništvo*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Stamać, Ante (1988) "Enformel i pjesništvo šezdesetih godina", u: *Istra*, br. 5/6, str. 82-89.

Stutterheim, Cornelis F. P. (1961) "Poetry and Prose, Their Interrelations and Transitional

Forms”, u: D. Davie *et al*. (ur.): *Poetics – Poetyka – Поэтика*, Warszawa, str. 225-237.

Šoljan, Antun (1957) “Standard i neke pojave u poslijeratnoj hrvatskoj poeziji”, u: *Krugovi*, sv. VI, br. 6, str. 496-519.

Todorov, Tzvetan (1983) “Poetry Without Verse”, u: M. A. Caws i H. Riffaterre (ur.): *The Prose Poem in France – Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, str. 60-78. Prevela Mary Ann Caws.

Užarević, Josip (1991) *Kompozicija lirske pjesme*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.

Užarević, Josip (2002) “Prvo stanje (O mikroeseju Danijela Dragojevića)”, u: *Između tropa i priče: rasprave i ogledi o hrvatskoj književnosti i književnoj znanosti*, Zagreb: Sveučilišna naklada, str. 41-62.

Užarević, Josip (2011) “Prostorno kodiranje vrijednosti”, u: *Möbiusova vrpca: knjiga o prostorima*, Beograd: Službeni glasnik, str. 13-20.

Vadé, Yves (1996) *Le poème en prose et ses territoires*, Pariz: Belin.

Warnock, Mary (1976) *Imagination*. London i Boston: Faber and Faber.

Wolf, Werner (1998) “Aesthetic Illusion in Lyric Poetry?”, u: *Poetica*, br. 3-4, str. 251-289.

Zahavi, Dan (2011) *Husserlova fenomenologija*, Zagreb: AGM. Preveo Nebojša Mudri.

Zlatar, Andrea (1997) “Prohodnost Dragojevićeva svijeta”, u: *Kolo*, br. 4, str. 555-558.

Zuppa, Vjeran (1962) “Učešće poezije”, u: *Razlog*, br. 2, str. 137-151.

Zuppa, Vjeran (1970) *Lirika i navika: zapisci o poeziji i još koječemu (1968-1970)*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.

Branislav Oblučar

Rođen 1978. u Bjelovaru. Pjesnik, književni kritičar, esejist. Zaposlen je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu pri Odsjeku za komparativnu književnost. Književne kritike i eseje objavljivao u periodici te na Trećem programu Hrvatskog radija. Poezija mu je prevođena na slovenski, makedonski, rumunjski, mađarski, češki, poljski, njemački, engleski i bugarski.

Objavio knjige pjesama: *Anđeli su pali na tjeme* (s Boškom Kuzmanovićem, 1997), *Mačje pismo* (nagrada Goran za mlade pjesnike, 2006), *Pucketanja* (nagrada Kvirin za najbolju knjigu poezije, 2010) te *Potpuknuvanja* (prijevod na makedonski, Makedonska reč, Skopje, 2011).

Priredio je izbor iz hrvatskog pjesništva objavljen u Rumunjskoj, *Ritualul omului fericit – 18 poeţi croaţi tineri* (*Obred sretnog čovjeka – 18 mlađih hrvatskih pjesnika*; Tracus Arte: Bukurešt, 2016, preveli Adrian Oproiu i Goran Čolakhodžić). Autor je znanstvene studije *Na tragu Kornjače – Pjesma u prozi i tvarna imaginacija u poetici Danijela Dragojevića* (2017).

Biblioteka Online
knjiga 259

Branislav Oblučar
NA TRAGU KORNJAČE
pjesma u prozi i tvarna imaginacija
u poetici Danijela Dragojevića

© 2024 Branislav Oblučar
© za elektroničko izdanje: Društvo za promicanje književnosti
na novim medijima, 2024

Izdavač
Društvo za promicanje književnosti
na novim medijima, Zagreb

Za izdavača
Krešimir Pintarić

Urednik
Krešimir Pintarić

Fotografija
GDJ / Pixabay.com

Objavljeno
7. travnja 2024.

ISBN 978-953-374-237-3 (HTML)
ISBN 978-953-374-238-0 (EPUB bez DRM)
ISBN 978-953-374-239-7 (PDF)
ISBN 978-953-374-240-3 (MOBI)

Prvo izdanje
Disput, Zagreb, 2017.

Knjiga je objavljena uz financijsku potporu
Grada Zagreba i Ministarstva kulture i medija
Republike Hrvatske.