

Nejasnoća kao stilsko uporište pjesništva Anke Žagar

Kovačiček, Katarina

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:976362>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-05-04**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb](#)
[Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za stilistiku

NEJASNOĆA KAO STILSKO UPORIŠTE PJESNIŠTVA ANKE ŽAGAR

DIPLOMSKI RAD

12 ECTS-a

Katarina Kovačiček

Zagreb, 20. prosinca 2021.

Mentor

Prof. dr. sc. Krešimir Bagić

IZJAVA O AUTORSTVU DIPLOMSKOG RADA

Izjavljujem pod punom moralnom odgovornošću da sam diplomski rad **NEJASNOĆA KAO STILSKO UPORIŠTE PJESNIŠTVA ANKE ŽAGAR** izradila potpuno samostalno uz stručno vodstvo mentora prof. dr. sc. Krešimira Bagića. Svi podaci navedeni u radu su istiniti i prikupljeni u skladu s etičkim standardom struke. Rad je pisan u duhu dobre akademske prakse koja izričito podržava nepovredivost autorskog prava te ispravno citiranje i referiranje na radove drugih autora.

Katarina Kovačiček
(Vlastoručni potpis studenta)



Zagreb, 20. prosinca 2021.

SADRŽAJ

1.	<i>UVOD</i>	1
2.	<i>POETSKA OPSKURNOST</i>	4
2.1.	Teorijski opis pojma	4
2.2.	Žagaričina opskurnost	8
3.	<i>ILUZIVAN LIRSKI SUBJEKT</i>	10
3.1.	Na granici stvaratelja poetskog govora i govorom stvorenog	11
3.2.	Antropomorfni opisi lirskog subjekta	13
4.	<i>PRVE PJESME ZBIRKI IŠLA I... SVE ZABORAVILA I ZEMUNICE U SNU, ŠUMA I POHOD</i>	18
4.1.	Interpretacija pjesme <i>Šuma</i>	18
4.2.	Interpretacija pjesme <i>Pohod</i>	21
5.	<i>MONTAŽNA KREACIJA POETSKOG UNIVERZUMA</i>	26
5.1.	Montažna izgradnja značenja	26
5.2.	Analiza montažnih stihova	29
6.	<i>INTERPRETACIJA PJESME UČILA GOVORITI</i>	33
6.1.	Od snijega do vode	33
6.2.	Tematizacija govorenja i pisanja	37
6.3.	“Između” stihova	39
6.4.	Motiv ribica	40
7.	<i>NADOMAK POETSKE METAFIZIKE</i>	44
7.1.	McCafferyjev koncept poetske metafizike	44
7.2.	Žagaričina poetska metafizičnost	46
8.1.	Ime „Anka“	53
8.2.	Interpretacija pjesme <i>Između</i>	55
9.	<i>ZAKLJUČAK</i>	60
10.	<i>LITERATURA</i>	63

1. UVOD

Krajem 70-ih i početkom 80-ih godina prošlog stoljeća mladi hrvatski pjesnici objavljuju u tad popularnim časopisima i zbornicima: *Pitanjima*, *Komparatistu*, *Studentskom listu* i *Studentskom zboru*, *Off časopisu* i *Off zborniku*. Iako njihovo pisanje načelno zbližuju podudarne tematske preokupacije, problematiziranje tradicionalnog shvaćanja odnosa označitelja i označenog, sumnja u privilegirani status smisla pjesme te propitivanje granica kako konvencionalnog jezika tako i jezika klasičnog poetskog izraza, njihove se prakse pisanja ne mogu smjestiti pod okrilje kakva jedinstvenog programa, poetičkog pravca, pokreta ili škole. Mogli bismo reći kako im je nužnost individualnosti poetskog razračunavanja sa spomenutim umjetničkim dilemama, demonstrirana u njihovim na razne načine međusobno različitim opusima, najznačajnija sličnost. U tom kontekstu prve pjesme objavljuje i goranska pjesnikinja Anka Žagar. Nakon što je niz godina gradila svoj poetski univerzum u već spomenutim časopisima i zbornicima, 1983. godine zahvaljujući nagradi za mlade pjesnike *Goran* objavila je svoju prvu pjesničku zbirku *Išla i... sve zaboravila*. Od te pa do zasad posljednje zbirke *Pjevaju razlike tihotapke* poetsko pismo Anke Žagar ne prestaje plijeniti interes čitatelja.

U pogovoru zbirke probranih Žagarićinih pjesama *Crta je moja prva noć* Zvonimir Mrkonjić Žagarićin poetski govor naziva “zagonetnim” i “tajnovitim”. Tekst je nazvao *Govoriti otajno* i tako naglasio važnost upravo te Žagarićine karakteristike za interpretaciju njezine poezije. Zagonetnost, piše Mrkonjić, autorica u pjesme uvodi gradeći tematske krugove “sinkretičkim slaganjem nepovezanih i često alogičnih slika”, a intenzivira u teksturi teksta “samovoljnim odmakom od uobičajenog i gramatički propisanog” (2012: 251). Tim postupcima Anka Žagar oblikuje unikatan poetski jezik koji prema Benčić Rimay otvara vrata “novim smjerovima poetskog iskaza” (2005: 259-261). Branko Maleš naziva ga izvornim i čistim (cit. prema *ibid*), a Krešimir Bagić sažimlje imenom “privatni pravopis” (1994: 142). Mrkonjić oba spomenuta postupka, slaganje nepovezanih slika i odstupanje od pravogovora tumači kao prepreke interpretaciji kojima pjesnikinja nastoji kompromitirati postavke prirodne priopćajnosti jezika pa im stoga pripisuje određeni stupanj performativnosti. Poetski tekst u Žagarićinim rukama tako postaje događaj koji nije opterećen dužnošću da vještom i iskusnom čitatelju poezije omogućí osmišljavanje cjelovite interpretacije svih motiva i temata, neologizama i agramatema koji ga grade, štoviše teži otežati ili onemogućiti interpretatoru da izvrši tu zadaću.

Mrkonjić pomoću pojma tajnovitosti razvija tezu o autoričinoj sustavnoj i promišljenoj konstrukciji poetske nejasnoće. U njegovom tekstu koncept poetske nejasnoće podrazumijeva postupke kojima se destruiraju uvjeti tradicionalno shvaćene poetske komunikacije. Žagaričin promišljen rad na nejasnoći očituje se stoga u “razdešenosti smisla na planu scenarija pjesme” i “na planu sintakse pjesme koja se u Anke Žagar događa u karakterističnim prekidima slijeda smisla i konstrukcije teksta” (2012: 253/254). Upravo je ova Mrkonjićeva ideja o Anki Žagar kao pjesnikinji koja sustavno gradi i razvija nejasnoću tako da svoj poetski izraz pozicionira promišljeno i dosljedno na granicu djelovanja “jasnoće i nejasnoće” i “pravogovornog i nepravogovornog” (ibid) bila poticaj pisanju ovog diplomskog rada. Namjerna interpretativno izazovna “razdešenost” smisla u njezinim pjesmama i obilježja konstrukcije kako semantike tako i sintakse Žagaričinih pjesama u kontekstu koncepta poetske nejasnoće u središtu su rada.

U prvom će se dijelu rada nejasnoća kako ju je zamislio Zvonimir Mrkonjić detaljnije razraditi u odnosu na koncept poetske opskurnosti kako su ga opisali američki teoretičari Daniel Tiffany i Marjorie Perloff. Ta će se dva imena, nejasnoća i opskurnost, zbog sličnosti koju koncepti koje imenuju dijele, uzeti kao sinonimi. U tom će nam dijelu rada važni biti pojmovi tajnovitosti i performativnosti poetskog iskaza i postupci destruiranja uvjeta klasične poetske komunikacije. Uslijedit će opis instance lirskog subjekta, prvo s obzirom na opskurne tekstove uopće, a zatim na Žagaričinu poeziju. Lirski ćemo subjekt definirati kao iluzivnu, fragmentiranu i fluidnu poetsku instancu, a te karakteristike protumačiti kao posljedice nemogućnosti da se zadovolji njegova žudnja za stabilnim identitetom; što se ostvaruje pomoću tematskih slojeva utemeljenih na ljudskoj tjelesnosti i konceptu imena. Zatim ćemo opisati montažnu konstrukciju motivskih mreža pjesama s obzirom na djelovanje motiva, mitologema i temata kojima se Anka Žagar koristi i proučiti je na primjeru njezinih stihova. Pritom će nam pomoći Tiffanyjevo tumačenje opskurnih tekstova kao “uprizorenja nestajanja opsega značenja” (2009: 15). Veći dio rada bavit će se interpretacijom Žagaričine pjesme *Učila govoriti*, koja će nam pomoći da proučimo ulogu mitologema kiše i snijega u Žagaričinu poetskom univerzumu, Žagaričinu autocitatnost i njezinu zaokupljenost metapoetičkim promišljanjima. Uz *Učila govoriti* interpretirat ćemo i prve pjesme zbirki *Išla i... sve zaboravila* i *Zemunice u snu*, pjesme *Šuma* i *Pohod*. *Šuma* je najinterpretiranija Žagaričina pjesma pa samim time neizostavna u tekstu o Anki Žagar i zbirci *Išla i... sve zaboravila*, a pomoći će nam da promotrimo odnos lirskog subjekta i jezika. Pjesma *Pohod* će nam omogućiti da uvedemo u rad odnos instance lirskog subjekta i instance autora i promislamo način na koji

lirski subjekt percipira svoj odnos s jezikom. Posljednji dio rada bavi se idejom kanadskog književnog teoretičara i pjesnika Stevea McCafferyja, koji opskurnu poeziju vidi kao konstrukt sile jezika koja djeluje u poetskom prostoru i vremenu. Njegovu ćemo teoriju o poetskoj metafizici vezati uz Žagaričin tretman motiva *vode* i slovnog, odnosno glasovnog slijeda koji tvori autoričino ime, a koje si u svojoj potrazi za identitetom diskurzivno nastoji posvojiti lirski subjekt. Pokušat ćemo interpretirati pjesmu *Između* u kojoj su se glasovni skupovi koji čine autoričino ime našli kao tema pjesme.

Preostaje nam još objasniti izbor primarne literature. Većina citiranih stihova u radu preuzeta je iz zbirke *Išla i... sve zaboravila* i *Zemunice u snu*, a tim zbirkama pripadaju sve u radu analizirane pjesme. Iako je Anka Žagar između zbirke *Išla i... sve zaboravila* objavljene 1983. i zbirke *Zemunice u snu* objavljene 1987. godine objavila zbirku *Ona on*, Mrkonjić je u *Govoriti otajno* podijelio s čitateljem kako su “po svjedočenju Anke Žagar (...) zbirke *Išla i... sve zaboravila* i *Zemunice u snu* izvorno tvorile jedan rukopis koji je tek naknadno podijeljen u dva“ (2012: 256). Mrkonjić tu informaciju donosi kako bi ustvrdio: „Uzmemo li u obzir izvorno jedinstvo dviju spomenutih zbirki, riječ je o jakom autorskom nastupu“ (ibid). Zbog te je Mrkonjićeve teze o „autorskom nastupu“ ovaj rad usmjeren upravo na te dvije Žagaričine zbirke.

2. POETSKA OPSKURNOST

Opskurnost kao teorijski koncept u teoriji umjetnosti ima određenu tradiciju. Neizostavni je dio analiza srednjovjekovnih religijskih kako umjetničkih tako i neumjetničkih tekstova, no javlja se u promijenjenom izdanju u interpretacijama modernih i postmodernih djela. U tom je kontekstu transformiran u stilsko uporište umjetnika, a vezan uz metapoetska i metatekstualna promišljanja književnosti i jezika kao komunikacijskih sustava uopće.

2.1. Teorijski opis pojma

U hrvatskim rječnicima opskuran je „onaj koji nema dovoljno svjetla, do kojeg ne dopire dovoljno svjetla“, „koji je mračan, taman“, „koji se ne može lako razumjeti ili je nerazumljiv, nejasan“ (Anić 1998b: s. v. *öpskūran*). Medijevalistica Lucie Doležalová u uvodu svog rada o opskurnosti srednjovjekovnih kršćanskih tekstova etimološkom analizom latinskog leksema *obscurus* pobliže objašnjava izvore semantike izložene u navedenoj rječničkoj definiciji. Detaljnim opisom značenja latinskog *obscurus* te svih njegovih sinonima i sinonimnih mu sintagmi dokazuje da ti iskazi sastavnicama svog imena konzistentno prizivaju optičku tamnoću: tamnoću noći, sljepoću, mutnu i prljavu vodu, skrivenost u magli ili dimu (2013: 2/3). Ističe i sklonost tog leksema da se posudi tvorbi glagola namijenjenih imenovanju procesa zatamnjavanja koji su izravno značili pomrčinu mjeseca i sunca, a preneseno označavali zatamnjavanje istine ili znanja. I u indoeuropskim su korijenima sinonimi *obscurusa* vezani uz izvore neznanja. Ističe se u indoeuropskom sanskrtski leksem *tamas*, koji je označavao kreativnu silu koja po hinduističkom uvjerenju stvara neznanje i sva iracionalna stanja. Iskazi su opskurnosti stoga simbolizirali bol i patnju izazvanu susretom čovjeka s nerješivim životnim zagonetkama i nenadvladivim neznanjem. *Obscurus* je bio tama, patnja, teret i tajna, zaključuje Doležalová, leksem tradicionalno negativno obilježene semantike. No opskurnost ne prijeti učinkovitosti jezične komunikacije kako bi se to možda moglo zaključiti na temelju njegovih korijena, a i njegove rječničke definicije. Pogrešno je razumjeti opskurnost kao prepreku u komunikacijskom kanalu koju je potrebno ukloniti. Opskurno je funkcioniralo kao indeks onog što se ne može znati i razumjeti te što se ne može razumljivo artikulirati. Tako već i Ciceron u *De inventione* nudi naputke o tomu kako govoriti o opskurnim temama. Govorniku preporuča prvo izravno priznati nemogućnost artikulacije materije o kojoj kani govoriti, kako bi u

slušatelja izazvao simpatiju i razumijevanje. Zatim mu izlaže dva moguća modusa govora o opskurnosti: govorniku je ili pokušati objasniti opskurni entitet do posljednjeg poznatog detalja, kako bi se iscrpljivanjem materijala ostvario na planu cjeline, ili posegnuti za insinuacijama i aluzijama s nadom kako će se opskurno ocrtati pukotinama praznina koje će takav tajnovit govor proizvesti (Mehtonen 2013: 186). Opskurno stoga nije izjalovljena poruka, ona je svjedočanstvo čovjekove svijesti o postojanju entiteta koji izmiču percepciji. Iako možda nelagodna, nije nekomunikabilna činjenica. Upravo obrnuto, od samog početka europske kulture opskurnost je prepoznata kao moć jezika da artikulira neshvatljivo i neobjašnjivo (Doležalová 2013: 1). Modernu opskurnost kakvu Perloff i Tiffany u svojim studijama pripisuju nizu modernih i postmodernih autora karakterizira propitivanje odnosa označitelja i označenog uopće. Umjetnici dakle za njom posežu kako bi kreirali nove načine umjetničke komunikacije s čitateljem; kako bi diskurzivirali neiskazivost iskustva o kojem pišu i samog iskustva pisanja.

Iako hrvatski rječnici tvrde kako je opskuran i „onaj koji se ne može lako razumjeti“ i „onaj koji je nerazumljiv i nejasan“ (Anić 1998b. s. v. *öpskūran*), uz problem razumijevanja i interpretacije umjetničkog djela teoretičari vežu dva odvojena teorijska koncepta, poetsku teškoću i poetsku opskurnost. Michael W. Clune u svojoj knjizi o poetskoj teškoći tvrdi kako se teškoća od opskurnosti razlikuje u vrednovanju koncepta razumijevanja smisla teksta kao interpretativnog alata čitanja (2018: 172). Tekstovi kojima su upisane tehnike otežavanja čitanja vijugavi su puteljci koji vode do smisla. Njihova nepristupačnost varira od čitatelja do čitatelja jer privilegiraju interpretatore koji imaju dovoljno znanja i interpretativnog iskustva da u njegovoj strukturi detektiraju taj upisani mu aha!-ključ koji će otključati teksturu označitelja i poravnati je s označenim (*ibid.*). Konstitutivno je teškim pjesmama da nisu opskurne, no opskurne pjesme mogu, ali i ne moraju biti teške (Castiglione 2019: 225). To znači da tekstovi mogu biti sintaktički tečni, gramatički točni, poštivati pravopisna pravila, a ipak biti sasvim opskurni. Iako se opskurnost može manifestirati u disrupcijama na razini sintakse i gramatike teksta, štoviše često se i manifestira, opskurnost se prvenstveno odnosi na prisutnost namjernog i pažljivo konstruiranog kratkog spoja u odnosu označitelja i označenog, koji ostaje nerazrješiv. Pjesmi upisana opskuracija događajne je prirode jer se njome diskurzivno kreira ta disharmonija. Tiffany s obzirom na tu tezu ustvrđuje kako pisati opskurno podrazumijeva verbalno načiniti da „stvari nestanu“ (Tiffany 2009: 15). Taj događaj kako ga postulira Tiffany, „nestajanje stvari“, odnosi se na kreiranje apstraktnog prostora koji čitatelj

percipira kao semantički manjak, višak ili alogičnost u slijedu slika koje tekstura označitelja priziva, pri čem pjesma onemogućava čitatelju da je osmisli kao sveobuhvatnu semantičku cjelinu. Pjesma postaje „legitimni materijalni događaj proizvodnje nestanka pretpostavljene cjeline“ (ibid). Prisutnost tog neotklonjivog nestalog smeta interpretacijama koje Tiffany naziva kriptografskim. Kriptografska interpretacija vjeruje u čitanje kao dekodiranje pretpostavljene harmonije sekvenci označitelja i označenog i traga za smislom umjetničkog djela. Takva su čitanja nepomirljiva s fenomenologijom nerješive opskurnosti jer je dosljedno upisivanje izmicanja interpretativnog ključa za kojim interpretator traga toj opskurnosti preduvjet (2009: 6). Tiffany propituje tezu koju nepažljivo izriče Clune u svom tekstu o teškoći čitanja, da su opskurni tekstovi tekstovi bez smisla. Opskurni tekstovi, kaže Tiffany, definirat će se kao tekstovi bez smisla samo u interpretacijama čitatelja koji vjeruju da kritički vrijednog pristupa umjetničkim djelima nema bez iznalaženja razrješenja kriptograma. Opskurnosti, zaključuje Tiffany, nasuprot tomu su vječno zaključani kriptogrami; formule su s previše nepoznanica. Računajući s čitateljevim kriptografskim sklonostima događaj su jasnog deklariranja izostale kohezijske logike kao izostavljene, pri čem to apstraktno “nestalo” nije prazan prostor ili vakuum već okupiran i konzekventan epistemološki prostor ukotvljen u strukturu tog tekstualnog performansa nestajanja i o toj strukturi ovisan (2009: 15). On sudjeluje u gradnji pjesme, njezinog značenja i metaforičkih i metonimijskih lanaca iako odbija čitateljima omogućiti razumijevanje izvora i opsega uvjeta pod kojima u poetskom univerzumu djeluje.

Bliskost koncepta opskurnosti konceptu tajne, što je u svom tekstu *Govoriti otajno* istaknuo i Mrkonjić, uzima se ključnom karakteristikom opskurnosti. Tajna je u sociolingvističkom smislu zanimljiva pojava. Društveni je čin kojem je konstitutivna nekomunikabilnost. Opskurni je tekst stoga osmišljen kao javna tajna koja svojom bjelodanom tajnovitošću mami interes interpretatora. Poput tajni, takvi su tekstovi performativni komunikacijski događaji apokaliptični po prirodi jer je činjenica njihove konstitutivne nekomunikabilnosti namijenjena konzumiranju; tajne postoje na samom rubu razotkrivanja (Tiffany 2009: 16). Opskurnost je stoga kao i tajnovitost struktura na granicama bivstva i nebivstva, identiteta i bezimenog, reda i anarhije (ibid). Osjetljivost posla kreiranja umjetničkog teksta koji će postojati na tim granicama ilustrira Perloff kad piše kako previše plauzibilno interpretativnih mamaca u opskurnim tekstovima uništava iluziju nerješive zaključanosti strukture opskurnosti, a premalo njih stvara umor, dosadu i gubi interes čitatelja, dovodeći tekst u opasnost da bude odbačen

kao djelo dvojbenog umjetničkog statusa (Perloff 1981: 263). Tiffanyjevim rječnikom, iako je opskurni tekst formula s previše nepoznanica, očitovanje je umjetnikovog umijeća da konstruira formule koje će čitatelja pozvati na pažljivu analizu i uvjeriti ga da promisli svoje interpretativno iskustvo i interpretativne alate.

Epistemološki status lirske opskurnosti teoretičari su skloni vezati uz tamnoću metafizičkog materijalizma, koji drži da predmeti postoje jer ih možemo percipirati, ali objašnjava i da su sastavljeni od atomskih supstanci koje, paradoksalno, ne možemo vidjeti, čuti ili dodirnuti (2009: 21). Tiffany objašnjava kako je atom suštinski sasvim simboličan. Fizički predmeti koje percipiramo u tom su smislu cjeline sastavljene od simbola koje ne možemo percipirati same za sebe (ibid). Unatoč tomu, atome koristimo u formulama, računamo im težinu, crtamo ih, stavljamo ih u odnose, drugim riječima, znakovljem indeksiramo tu nevidljivu građu materijalnih tijela. Ne čudi stoga što se taj moderni i postmoderni impuls, sklonost k opskurnosti kojoj je cilj osvijestiti problem reprezentacije (koji jezik dijeli s metafizikom) povezuje često sa sumnjom u znanost i podobnost znanstvenih objašnjenja prirode. U stanovitom je smislu pomak k opskurnosti pomak k obnovljenoj mističnosti. Ne treba čuditi stoga ni to što se opskurnim poetikama često pridaju odrednice mitskog, fantastičnog, iracionalnog ili nadrealnog, a katkad i infantilnog i afazijskog. Cvjetko Milanja tako piše u svojoj interpretaciji Žagaričina opusa kako „Žagaričino 'infantilno' pjesništvo (...) hoće naglasiti 'povratak' u predmodernu (kozmičko, 'kaosno')“, a nešto kasnije u tekstu ističe Žagaričinu sklonost „jezičnom bakanju“ iz kojeg proizlaze „elementi narodnog, folklornog, dječjeg“ (2010).

Interpretacijom opskurnih religijskih tekstova, piše Doležalova, upravljala je u srednjem vijeku ideja prestiža obećanog onima koji će opskurna mjesta u tekstu što bolje prevesti u razumljiviji diskurz. Interpretatori su tako na opskurnosti gradili autoritet koji je imao moć stvarati čitave interpretativne zajednice. Tiffany napominje kako je jedini uvjet govora o inkoherentnoj stvarnosti modernih opskurnih tekstova da joj se ne nameću očekivanja inteligibilnosti. Sažeto rečeno, interpretirati tekst koji djeluje kao nerješivi kriptogram znači pokušati utvrditi uvjete njegove nerješivosti (Perloff 1981: 262). Beckett, autor omiljen u interpretacijama opskurnosti piše:

Nered nije moj izum. Svuda je oko nas i jedino što možemo je pustiti ga unutra. Jedina šansa renovacije je da otvorimo oči i vidimo nered. To nije nered koji može postati smislen... naći formu koja odgovara tom neredu, to je sad zadatak umjetnika. (cit. prema Perloff 1981: 217)

Opskurni su tekstovi dakle forme nereda u koje red ne može ući jer bi se tako zaniijekalo promišljeno zatamnjenje koje te tekstove proizvodi. To ne znači da je interpretacija nemoguća. Perloff podsjeća, a svojom knjigom i dokazuje kako je moguća ako postavljamo drugačija pitanja: pitanja koja se tiču strukture događaja opskurnosti i silnica koje ga usustavljaju i oblikuju, njegovih teksturalnih očitovanja i njegova odnosa s čitateljem.

2.2. Žagaričina opskurnost

Hrvoje Pejaković nas vraća optičkoj tami utkanom u etimologiju i semantiku leksema opskurnost u svom osvrtu na Žagaričine *Nebnice* kad ističe bliskost Anke Žagar sa semantičkim konkretizmom 80-ih. Kao što konkretisti privilegiranjem označitelja „devalviraju označeno“ i uprizoruju “sumnju u smisao kao povlaštenu kategoriju pjesničkog teksta” (2003: 389) tako i Žagaričine pjesme “nisu mehanizmi proizvodnje značenja”, već prostori “zatamnjenja smisla” (2003: 395). Već smo spomenuli kako Mrkonjić u uvodu svog osvrta na Žagaričine zbirke gradi tezu o sustavnom radu Anke Žagar na poetskoj nejasnoći. Govoreći o tajnovitosti i performativnosti njezinog poetskog govora, njezinoj metapoetskoj orijentiranosti te montažnoj, autocitatnoj izgradnji tematskih svjetova, ustvrđuje: “Recimo napokon da je Anka Žagar uspostavila nejasnoću u poetsku kategoriju koju ostvaruje na mnoge samo njoj svojstvene načine” (2012: 255). Iskazujući kako “transparencija teksta ne mora biti semantički plauzibilna” (2012: 253) Mrkonjić je blizu Tiffanyjevog zaključka kako je zagonetna struktura opskurnosti najkonzistentnija i najinterpretabilnija karakteristika opskurnog poetskog teksta.

Uz navedene kritičke osvrte koji Žagar vezuju uz opskurno, napomenimo i kako bismo mogli ustvrditi da se Žagar i sama vezuje uz umjetnost uprizorenja potentnog odsustva značenja koje propituje umjetničku komunikaciju kad prvu pjesmu zbirke *Išla i...sve zaboravila*, pjesmu *Šuma* posvećuje umjetniku i pjesniku Josipu Vaništi. Vaniština kulturna fotografija izloga trgovine u kojem se nalaze prazne police umnožena je devet puta i objavljena na naslovnici

prvog broja umjetničkog časopisa *Gorgona*. Vaništa je zastao upravo pred tim izlogom “fasciniran bliskošću prizora zakucanih daski”, okomitih i vodoravnih, koje su u tom trenutku gradile “konstrukciju bez jasne svrhe” izloženu za konzumaciju i ponuđenu na prodaju (Janković 2011). Umnažanjem te praznine koja se Vaništi učinila prepunom kolebljivih mogućnosti, ilustriran je nabijen prostor praznine koji je sam sebi i svrha i interpretacija (ibid). Čitav niz projekata umjetničke skupine *Gorgona* mogli bismo vezati uz Žagaričinu poeziju, od projekta rezanja Sljemena do projekta odljeva svih šupljina u gradu jer im je cilj dokinuti imperativ konačne produkcije djela i afirmirati ideju kao umjetnički čin (ibid). Kad kazuju “mi nismo *Gorgona*, mi samo tražimo *Gorgonu* u okolnom svijetu” (ibid) blizu su Beckettovoj izjavi o neredu koji oduvijek postoji, a kojem umjetnik mora pronaći formu. Uz Vaništinu fotografiju izloga, istaknuti bismo mogli performanse skrivanja slika gorgonaša u šumi. Ta događajna umjetnička djela tako konkretne slike stavljaju u drugi plan, a postupak činjenja odsutnim i učinke koje on ima na recipijenta i na njegov koncept umjetničkog djela uopće postaju predmet umjetničkog događaja.

Marjorie Perloff u svojoj studiji opskurnosti kreće od Rimbaudove poezije i njegovu sasvim osobitu poetsku opskurnost naziva neodređenošću (izv. *indeterminacy*). Tako ćemo i u ovom radu opskurnost izgrađenu u Žagaričinim pjesmama nazvati nejasnoća, a misliti je kao upravo opisan teorijski koncept. Razlog tomu nije samo što je Mrkonjić čitajući Žagaričinu poeziju i interpretacije Krešimira Bagića detektirao značaj tog koncepta za Žagaričinu poeziju i odlučio ga nazvati nejasnoća, već i zato što nam leksem nejasnoća omogućava da na umu imamo i njegov antonim, jasnoću. To je važno ne samo za koncept koji su oblikovali teoretičari pod pojmom opskurnost, već i jer ćemo i u ovom radu nastojati istaknuti kako upravo jasnoću i čitateljevu sklonost traganju za jasnoćom Žagar vješto upošljava u gradnji svog poetskog govora.

3. ILUZIVAN LIRSKI SUBJEKT

Studija opskurnosti Marjorie Perloff započinje analizom opskurnih tekstova moderne francuske poezije. Njome ustvrđuje kako umjetnici u razdoblju od Rimbauda do Baudelaira promišljeno destabiliziraju vjerodostojnost i cjelovitost lirskog subjekta te njegov povlašteni status u umjetničkom djelu. Novost koja je povod toj promjeni, a koja je i povod stilskoj opskurnosti teksta uopće, Perloff vidi u svijesti umjetnika o svom shizoidnom statusu u odnosu na svoj tekst; svijesti o pisanju kao rađanju misli pri čem nastalo govoreće ja umjetnik percipira kao da pripada nekom drugom (1981: 61). Takva promišljanja pozicije umjetnika u odnosu na njegovo djelo reprezentaciju nalaze u promijenjenom tretmanu lirskog subjekta, koji postaje neodvojiv dio poetskog operacionalnog procesa i o njemu ovisan. To znači da mu pjesnici ne dopuštaju da zauzme tekstu nadređenu kreatorску ulogu, a ni neutralnu kontemplativnu, promatračku poziciju. Destabilizacijom tih tradicionalnih uloga lirskog subjekta uvjetovana je nemogućnost odvajanja lirskog glasa od događajnosti pjesme koja ga konstruira. Lirski subjekt stoga postaje iluzivna i promjenjiva sastavnica poetskog univerzuma kolebljivog statusa i ograničene moći, u čijem se neodređenom identitetu u tekstu očituju pjesnikove matapoetičke preokupacije. I u Anke Žagar se jezična tjeskoba lirskog glasa i njegov kompliciran odnos s realnim i vantekstualnim ilustrira u nemogućnosti da zauzme stabilnu iskaznu poziciju i ostvari cjelovit identitet. Na tom tragu o Anki Žagar piše Milanja kad ustvrđuje kako pjesnikinja „dekonstruira cjelinu lirskog subjekta i propitkuje logocentrizam poetskog univerzuma“ (2010). Milanja pritom naglašava kako 70-ih u hrvatskom kontekstu takav tretman instance lirskog subjekta nije bio novost pa povezuje tu karakteristiku Žagarićinih pjesama s tekstualnim pjesništvom autora pitanjaške grupacije. S druge strane, tu preoznačivost subjekta koji „unatoč dubokoj ovisnosti o simboličkom poretку istom se izmiče“ (cit. prema Brajdić 2009: 122) Vuković naziva aporijom prikazivanja karakterističnom za kvorumaše pa Katarina Brajdić povezuje Anku Žagar s kvorumaškom poetikom. Te metamorfoze identiteta lirskog glasa, potaknute promišljanjem njegove osobite percepcije svijeta, posljedica su interesa umjetnika hrvatske književnoumjetničke scene 70-ih i 80-ih godina za poetski prikaz prijelaznih stanja, stanja kretanja i dinamičnu poetsku procesualnost uopće (Brajdić 2009: 123).

3.1. Na granici stvaratelja poetskog govora i govorom stvorenog

Hrvoje Pejaković u svojim analizama Žagaričine poetike njezin lirski subjekt naziva dislociranim: “Dislociranju je u ovom pjesništvu podvrgnut i iskazni subjekt (...) praktički uvijek — ‘pjesnik je da ga nema na okupu’, kaže se u prvoj pjesmi ciklusa *Zlatna žila*” (2003: 392). To obilježje lirskog subjekta, izmicanje jasnom definiranju statusa u odnosu na poetski univerzum primjećuje u Žagar i Benčić Rimay kad Žagaričine pjesme opisuje kao poligone neprestanog “premjestu pjesničkog subjekta, jestva, sebstva, svojine” (2005: 260). Mrkonjić pak kompromitiranu autonomiju lirskog glasa vidi kao jedan od izvora Žagaričine poetske nejasnoće: “Nejasnoća je učinak nekog ‘medijumskog stanja’ u kojem su pjesnikinji ‘nesebznano’, svojevrsnim automatizmom diktirani njezini tekstovi” (2012: 255). Govor lirskog ja biva predstavljen kao zapisivanje ili pokušaj zapisivanja diktiranog govora, što destabilizira njegov status kreatorске instance i usložnjava odnos lirskog subjekta, teksta i čitatelja, stvarajući dojam udaljenosti od pretpostavljenog izvora govora. Pozivanje na čin prepisivanja, piše Katarina Brajdić, izmješta autorstvo van subjekta kako bi se iskazala sumnja i nepovjerenje u vlastiti glas (2009: 123). Mrkonjić piše kako je kršenje gramatičkih i pravopisnih pravila s obzirom na ideju prepisivanja diktiranog govora “kršenje pravila u afektu” (2012: 255). To se kršenje pravila govoreće instance koja ne zna ili ne može samouvjereno zauzeti stvarateljsku funkciju jer je, kako je napomenula Perloff, i sama produkt poetskog svijeta, očituje u iskazima koji ne postaju katkad ni pravi leksemi i cjelovite rečenice pa ni semantički koherentni i sintaktički kompletni stihovi i strofe. Kršenje sintaktičkih i gramatičkih pravila posljedica je subjektove muke s jezikom koja je, kako kaže Mrkonjić, a i Perloff, i egzistencijalna muka. Destabilizacija identiteta i statusa lirskog glasa očituje se i u činjenici da se lirskom subjektu iz pjesme u pjesmu mijenja iskazno lice, rod, a katkad i broj. Kad sam o sebi izravno govori, lirski se subjekt katkad percipira kao stvaratelj poetskog univerzuma, katkad kao stvoreni, a katkad se razumije kao oboje. Rječnikom Žagaričinih pjesama, on se koleba između statusa roditelja i rođenog. Primjerice, u stihovima “u grafitnoj posteljici / moje dijete plače” (*Igračke sv. Franje*) i „moje pjesme su vanbračna djeca“ (*Zlatna žila*) lirski subjekt koristeći odnos roditelja i djeteta kao metaforu odnosa umjetnika i teksta sam sebe percipira kao proizvodnu instancu poetskog govora. No stihom „što nema djecu i ne rađa ih / neka se same“ (*Igračke sv. Franje*) odriče se te stvaralačke odgovornosti. Kad kaže „a planina je kad se sruši / znači da sam se rodila“ (*Maglena*) proglašava se objektom govorenja, a shizofrenost koju uzrokuje disharmonija tih uloga ilustriraju stihovi „ne želim se naroditi / u

svojim rukama“ (*Balada za flautu i ljudski glas*). I stihovima „bosa još kružim oko sojenica / tko je komu dijete od nas četiri“ (*Igračke sv. Franje*) lirski subjekt koristeći odnos roditelj-dijete kao metaforu odnosa izvor govora-produkt govora iskazuje kompliciranost svoje kreacijske uloge. U prvoj pjesmi ciklusa *Igračke sv. Franje* stihovima „zašto su roditelji nježni dok ih gledamo / sve dok se ne sjetim da sam i ja / pa onda iziđu na ista vrata kao / ova knjiga, nedovršena, dok je živa“ govor se zbog paradoksalnog statusa lirskog subjekta dokida. Pokušaj oblikovanja odnosa stabilnih uloga koji bi omogućio lirskom glasu da zauzme koju od njih i nastavi govoriti propada pa govor prestaje, a metaforom žive i nedovršene knjige naznačen je kraj strofe i najavljen kraj pjesme.

Već smo istaknuli kako se muka lirskog subjekta s jezikom može uzeti kao posljedica njegovog paradoksalnog statusa u odnosu na govor: on mora govoriti iako još ne postoji identitet koji bi mu omogućio da svijet stvara ili ga percipira i promišlja, a ne postoji jer si ga jedino govorom može konstruirati. Lirski je subjekt tako zapeo u zatvorenom krugu u kojem isprekidan i fragmentiran govor uvjetuje nestabilnost identiteta, a nestabilnost identiteta onemogućava konstrukciju jasnog i cjelovitog poetskog iskaza o sebi i svijetu oko sebe. Ne čudi stoga što je u većini Žagarićinih pjesama moguće detektirati postupke kojima lirski subjekt uvjetno rečeno nastoji iznaći rješenje svog neodređenog statusa i svoje jezične tjeskobe. Pejaković o Žagarićinu opusu konstatira:

(Žagarićin) govor (se) nikad ne uspijeva izvanjšiti do te mjere da bi omogućio zanatski korektnu prezentaciju nekog iskustva ili teme: jezik je za nju neš o čime se načelno ne može ovladati, svaka njena pjesma kao da iskazuje tu izvornu ne-moć, daje joj privremeno tijelo koje će joj omogućiti da ipak izmakne šu nji, uplete se (vazda polovično, vazda s jedva prikrivenom nelagodom) u komunikacijsku razmjenu. (2003: 396)

Izvor proturječnih iskaza o ulozi lirskog subjekta u odnosu roditelja i rođenog, odnosno odnosu govoreće instance i govorom stvorene kategorije, mogli bismo vidjeti u nastojanju lirskog glasa da si iznađe privremeno tijelo koje će omogućiti početak govora. Koristeći metaforu roditelja lirski glas okupira privremenu ulogu u poetskom univerzumu koja će biti otkrivena kao privremena i nestabilna ako ne već u istom tekstu, nepravogovornim iskazima, naglim i često

alogičnim promjenama diskurzivnih registara i tematskih slojeva ili neočekivanim odustajanjem od govora uopće, onda u idućoj pjesmi, zauzimanjem drugačije uloge ili drugog iskaznog lica ili roda.

Pejaković je u svom tekstu posegnuo za motivom tijela jer nastojanje lirskog glasa da si kreira identitet, koje će u tekstu poslužiti pri demonstraciji nemogućnosti da se to i dogodi, Anka Žagar često prikazuje gradeći metaforičke i metonimijske lance oko koncepta ljudskog tijela.

3.2. Antropomorfni opisi lirskog subjekta

Slojevit metaforičku mrežu kojom se iluzivni status lirskog subjekta kolebljivog identiteta kreira u pjesmama mogli bismo krenuti analizirati od karakteristika koje se uz Žagaričina lirskog subjekta često vežu, a to su nemogućnost zadovoljavajućeg imenovanja prikazanih entiteta te koncept manjkavog pamćenja. To insinuira već i ime prve Žagaričine zbirke *Išla i... sve zaboravila*, a demonstrira prva pjesma te zbirke, *Šuma*.

Pjesma *Šuma* beziznimno se interpretira kao demonstracija impotencije lirskog ja da kreira žuđeni entitet, naslovom najavljen u šumu. Samouvjerena optimističnost koja se čita u tom inicijalnom istupu “napišem šuma i bude šuma” destrui se stihovima koji je slijede. Muka lirskog subjekta da čitatelju opiše što se s njim i tijelom koje si kreira na početku pjesme događa kad se magijska formula “napišem šuma i bude šuma” pokaže nepodobnim modusom umjetničke kreacije prostora koje će to tijelo nastaniti postaje događaj pjesme. U *Šumi* se s nemoći lirskog subjekta da kreira stabilnu poetsku prirodu vežu posljedično njegova nestabilnost, nesigurnost i zaboravljivost, čime se otkriva činjenica da je destabilizacija identiteta lirskog subjekta utemeljena na autoričinom koncipiranju te govoreće instance kao entiteta s antropološkim karakteristikama. Stabilnost sebstva, moć komunikabilnog iskazivanja i moć pamćenja nisu jedine antropološke karakteristike koje se toj instanci pripisuje, kako bi se njihovom performativnom impotentnošću cjelovitost identiteta lirskog ja dovela u pitanje. Neizostavno je spomenuti i koncept ljudskog tijela, uz koji se veže jedan od bogatijih tematskih slojeva Žagaričinih zbirki uopće. Štoviše mnogi su tematski slojevi njezinih pjesama, a osobito oni koji se tiču prostornosti i proizvodnje iskaza u doslovnom, sasvim tjelesnom smislu

(govorenje, pjevanje i pisanje) upravo tom tjelesnošću uvjetovani. Naime, već u pjesmi *Šuma* lirski subjekt prisvaja tjelesnost kad naizgled naivno vjeruje da može bešavno nastaniti poetski univerzum. Očituje se to ne samo najavom kreacije govorenjem i pjevanjem (“pjevam šuma”, “mene je strah / zato pjevam”), već i najavom upošljavanja moći percipiranja i kretanja pri interakciji s kreiranim šumskim prostorom (“idem moram u šumu po drva”). Stoga, uz to što će posljednjih nekoliko stihova poentirati nedjelotvornost kreiranja izravnim konvencionalnim kazivanjem, poentirat će istovremeno i nemogućnost subjekta da u kreiranom bude ljudsko tijelo: “korak mi spotaknut”, zaključuje lirsko ja u posljednjoj strofi *Šume*. Od *Šume* pa nadalje nedostupna, a žuđena tjelesnost lirskog ja postaje temeljem komplicirane metaforičke mreže koja će indeksirati žudnju za stabilnim identitetom koji bi omogućio kompletni, semantički logički poetski govor. To se odražava u konzistentnom fragmentiranju cjeline tijela na niz motiva raštrkanih u pjesmama, pri čem se kretanje lirskog subjekta kroz zemljopis poetskog univerzuma često ostvaruje u liku traganja za tim zagubljenim sastavnicama: “šaljite mi ruke” i “šaljite mi noge”, vapi tako lirski subjekt u pjesmi *Kupa-brizni hod*.

S obzirom na ideju ljudskog tijela kao simbola cjelovitosti i stabilnosti i dislociranost motiva koji pripadaju ljudskom tijelu, mogli bismo rekonstruirati konceptualni rascjep poetskog prostora na dvije disonantne instance postojanja, horizontalu i vertikalnu. Kad govorimo o čežnji za antropomorfno koncipiranom cjelovitošću, lirskom bismo subjektu mogli pripisati težnju k vertikalnosti, dok se dislociranje motiva tjelesnosti događa horizontalno. To znači da su u poetskom krajoliku Žagaričina univerzuma motivi tjelesnosti, a ističu se frekventnošću pojavljivanja motivi glave, očiju i ušiju, ruku i nogu, prstiju i stopala, ulegnuti u tematske krugove u kojima ih ne bismo očekivali: u prostorne temateme zemlje, mora i neba. Dojam koji takvi tekstovi ostavljaju tom rascjepkanošću i izmještenošću snovidan je i katkad nadrealistički. U tom je smislu žuđena cjelovitost lirskog subjekta rascijepljena s jedne strane na pretenziju na vertikalnost, a s druge na dislocirane motive dijelova tijela koji se vezuju u alogične lance mimo lirskog subjekta, a u kojima im se mijenja ili ča neutralizira funkcionalnost. Ta se promjena funkcionalnosti provodi po određenim obrascima. Prvi na koji nailazimo tiče se transformacije motiva tijela u prostorne entitete, a tim se postupkom pjesnikinja koristi dosljedno u tretmanu motiva osjetila. U njezinim su tekstovima osjetilima oduzete konvencionalne uloge; osjetila su transformirana u entitete prostora, kako bi bili djelatni u događajnom univerzumu Žagaričine poezije. Primjerice, uho biva transformirano u prostor u koji se “baca” i “lije” pa lirski subjekt u *Šumi* kaže “ptice od drva u uho mi padaju”,

u *Uličnoj* “koštice šutne / preko plotu / u moje uho”, a u *Molitvi* “za kim slijem noć u uho”. Oko je transformirano po sličnom principu, primjerice u stihovima “rudačo oko ti kopaju i kopaju” (*Učila govoriti*) i “iz gola oka pije si / životinja” (*Učila govoriti*), “snijeg ti iz očiju / sipi iz zemlje vaze (*Kala – mrtva priroda*), “u oči svoje pristavit ću te neka se / griješ zauvijek” (*Ljubavna*). Uz tu transformaciju osjetila u prostorno koncipirane entitete, mogli bismo primijetiti kako lekseme koji bi signalizirali da čitamo opis osjetilne percepcije nekog fenomena nailazimo pridjevene entitetima kojima logično ne pripadaju, čime se komplicira osjetilna percepcija svijeta, a katkad i neutralizira moć perceptivnih alata. Osjetila dakle postaju prostori u kojima se materija pjesme kreće. Motivi koji tradicionalno insinuiraju moć percepcije postaju poligoni namijenjeni transformacijama, poredbama i premještanjima, odnosno cjelokupnoj poetskoj događajnosti.

Druga promjena funkcionalnosti tijela tiče se antropološki zamišljene djelatne moći koju si lirski subjekt najčešće nastoji prisvojiti, a to je pokret. Pokret uopće, a osobito je česta tematizacija hodanja, biva stoga predstavljen kao događaj poreknute funkcionalnosti. Očituje se to u iskazima koji signaliziraju izjalovljenje kretanja, a primjer nam je i već citiran stih pjesme *Šuma* “korak mi spotaknut”. Uz motiv spotaknutog koraka čest je i motiv “naginjanja”, primjerice u stihovima “kamo ćeš se nagnuti kamo” (*Posveta*), “a ne znam odakle kome / se to opasno nagnjem” (*Znak*), “ne nagnji se van” (*Namjesto mene*). Ta opasnost propasti kretanja očituje se intenzivirano u stihovima iz pjesme *Učila govoriti*, u formi prijetnje: “popnut ću se, s vrha na drugu / stranu srušit ću se / skočit ću ti na glavu / ljosnuti niz padinu”. Lirski subjekt načelno od tog spotaknutog koraka strahuje, pa tako kaže “mogla sam pasti ali nisam” (*Asinhronija*) i obećaje “neću pasti duboko” (*Talitha kum*). U *Sentimenti* motiv naginjana pretvoren je u imenicu gib: “što neću snijeti gib pa ga neću”, a u *Post Scriptum* “kakav gib kakav luk bio je / zamalo ne prevagnem” (*Post scriptum*). Tu bismo moć kretanja mogli vezati uz liniju vertikale, pri čem neprestano urušavanje vertikalnosti iskazano motivima padanja i naginjanja iskazuje prevlast linije horizontale, što nam potvrđuje i lirski subjekt kad kaže: “tiho sam govorila / sam tiho govorila / da mi siše košanu srž / iz svake okomite kretnje” (*Igračke sv. Franje*). Tu neprestanu promjenu položaja od uspravnog do ulegnutog i obrnuto mogli bismo vezati uz cikličnost identiteta lirskog subjekta koji je u Žagarićinoj poeziji sklon zaboravljanju jer neprestano počinje iznova govoriti. “Nagnutost” bi stoga u tekstu bila simbol točke u kojoj lirski subjekt odustaje od prethodnog iskaza i počinje govoriti ponovno. Tu karakteristiku lirskog subjekta interpretatori ističu citiranjem stihova “a kojiput kad mi je teško

/ ja samo umrem i idem dalje” (*Igračke sv. Franje*) u kojem se lirski subjekt otkriva kao instanca koja je, koliko god željela iznaći za sebe tijelo, bliža energiji nego ljudskom tijelu; jer nikad ne nastaje ni ne nestaje, već samo mijenja oblike. Uz tjelesnost kao simbol vertikalnosti suprotstavljenosti sklonosti horizontali, odnos vertikale i horizontale bit će nam važan i nešto kasnije u radu, kad ćemo govoriti o tematu vode kao idealnom tvarnom korelatu Žagaričinu jeziku, a koji ćemo vezati uz horizontalnost. Rascjep na vertikalnu i horizontalnu kojim se preko motiva tijela ostvaruje nestabilnost identiteta lirskog subjekta zrcali se u rascjepu s jedne strane na ideju o pjesmi kao vertikalnoj činjenici (“jer iz mene i dokle sežem je (opisno: ta radosna, okomita pjesma)” (*Balada za flautu i ljudski glas*)), a s druge strane na horizontalnost na koju je pjesma osuđena zbog linearnosti slova i glasova od kojih je sastavljen njezin grafički i auditivni lik. Upravo smo iz tog razloga o raštrkanosti motiva tijela u raznim tematskim slojevima i govorili kao o „ulegnutostima“; kako bi ilustrirali kako se i motivski lanci načelno tretiraju kao poetska građa koja je osuđena da djeluje kao i sav jezični materijal pjesme. Tako će upravo horizontalni položaj grafičkog i auditivnog materijala koji čini tekst lirski glas često okriviti za nemogućnost da se ostvari kao tijelo i cjelovito izrazi: u pjesmi *Posveta* priznaje “crta je moja prva noć / u nju sam legla kao u tijelo svoje”. Tijelo pjesme i u ovom smislu mislimo kao simbol cjelovitosti; kao finalni produkt govora stabilnog lirskog subjekta u kojem bi se združile sve disharmonične instance. Pjesmi kao finalnoj formi svog poetskog govora lirski subjekt nastoji metaforički pripisati razna tijela; najčešće ljudsko tijelo, ali se katkad odlučuje i za motiv zrna, bisera, kugle, jabuke. Ideja o pjesmi kao svojevrsnoj trodimenzionalnosti nastavlja se na žudnju lirskog subjekta za cjelovitim identitetom, pri čem izjalovljenje ostvarenja i jedne i druge cjelovitosti, a uvjetovano nemogućnošću sinteze horizontalnih i vertikalnih razina, metaforički utjelovljuje autoričino metapoetsko promišljanje o pisanju umjetničkog djela; odnosa označitelja i označenog te poetskog teksta i konvencionalnog jezika. Milanja tu karakteristiku Žagaričina opusa da metapoetske teme uprizori u sasvim doslovnom smislu, koji sudjeluje u kreiranju metaforičkih mreži koje sačinjavaju njezin lirski univerzum općenito opisuje iskazom „Anka Žagar često proces diskurziviranja shvaća predoslovno, predoslovno u odnosu na 'stvarnosni, zbiljski prostor'“ (2010). To rezultira, piše dalje Milanja, njezinom sklonošću da verbalno „amortizira“ karakteristike svog lirskog subjekta i njegovih dilema. Branislav Oblučar u svojoj analizi Dragojevićeve poeme *Kornjača* Dragojevićev poetski prostor promatra baš u odnosu prostorne horizontale i vertikale. O Dragojevićevu poetskom prostoru konstatira sljedeće: “prostor nije objektivni, 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” (2017: 76). Isti bismo opis mogli primijeniti i na Žagaričinu poeziju, no Dragojević i Žagar razlikuju se u konačnom statusu koji u njihovom poetskom univerzumu zauzima lirski subjekt. Dok Oblučar Dragojevićev lik Kornjače vidi kao instancu harmonične sinteze vertikale i horizontale i svih krajnjih točaka prostora u kojem postoji, Žagaričin lirskom subjektu dosljedno je oduzeta moć sinteze. Dok Kornjača iskazuje umjerenost stihovima “znam snagu i mjere svoje” (cit. prema Oblučar 2017: 70), Žagaričin lirski subjekt djeluje neumjereno (“kakav gib kakav luk bio je / zamalo ne prevagnem”). Rasap stabilnosti govoreće instance u Žagaričinoj se poeziji očituje u skakanju s tematskog kruga na tematski krug, uloge na ulogu, prvog lica na drugo i treće, ženskog roda na muški, a i u stalnim disrupcijama u cjelovitosti leksema, rečenica, stihova pa i čitavih pjesama. Razlog opetovanog uprizorenja nemogućnosti postojanja cjelovitog identiteta lirskog subjekta ostvarenog pomoću antropoloških opisa, a koje je simptomatično za Žagaričin opus u cijelosti, mogli bismo naći u uvjerenju kako je događajnost njegov jedini mogući identitet.

Lirski subjekt je dakle u Žagaričinoj poeziji iluzivan i fragmentaran. Traga za cjelovitošću, a iskaze kojima katkad nastoji fingirati cjelovitost i stabilnost nudi baš zato jer će se već možda u idućem stihu, a u idućoj pjesmi svakako zbuniti i morati krenuti iznova. Fragilnost i fluidnost njegova statusa temeljne su njegove karakteristike; prostor kojim se kreće nestabilan je i fluidan poput njegova identiteta, kako bi tekst bio vjerodostojna replikacija egzistencijalne muke lirskog glasa, odnosno njegove muke s jezikom. Krajnje točke među koje smješta taj pokret ostaju stoga van njegove percepcije kako bi čitateljev fokus bio na cikličnosti kreacije i destrukcije identiteta, a pjesma postala izvođenje njegove kompleksne uloge u umjetničkom univerzumu.

4. PRVE PJESME ZBIRKI *IŠLA I... SVE ZABORAVILA I ZEMUNICE U SNU, ŠUMA I POHOD*

Analizu pjesme *Šuma* započet ćemo izlaganjem mitologema šume kako ga tumači kritika. *Šuma* će nam pomoći da detaljnije promislimo u radu već spomenutu svezu Anke Žagar i Josipa Vanište kojem je pjesmu posvetila, a i omogućiti da spomenemo važnost Andersenove bajke o djevojčici sa šibicama kao vrelu motiva Žagaričine poezije. Pjesmom *Pohod* uvest ćemo u rad odnos lirskog subjekta s instancom autora, a i proučiti njegov neodređen i u mnogočemu kontradiktoran stav prema samom činu jezične kreacije.

4.1. Interpretacija pjesme *Šuma*

Žagaričinoj pjesmi *Šuma*, prvoj pjesmi njezine prve pjesničke zbirke *Išla i... sve zaboravila* kritika pridaje povlašteni status programa zbirke. Tin Lemac tu najinterpretiraniju Žagaričinu pjesmu naziva ogledalom njezine poetike. U ponavljanjima stiha “napišem šuma” i leksema šuma vidi pokušaj da se jezikom magijski dozove i uprisutni entitet šume (2013: 245). U tom čita Žagaričino “privilegiranje označiteljske razine teksta nad pripadnim označenim” te privrženost metaforizaciji utemeljenoj na “metatekstualnim i metajezičnim iluminacijama” (2018: 7). Šuma je jedan od značajnih mitologema Žagaričine poezije; motiv je koji se u pjesmama neprestano ponavlja pa se pri interpretaciji pjesme *Šuma* interpretacija tog mitologema ističe kao preduvjet čitanja pjesme. Bagić prateći pojavnost motiva šume kroz Žagaričin čitav opus bilježi pretvorbu tog entiteta u “prostor iskonske intime, u moguću metaforu nesvjesnoga i napokon u uporište oniričkog iskustva” (2004: 79). Mrkonjić šumu tumači kao “neprovidno elementarno počelo” koji Anka Žagar “misli kao tekst”, a izražava “kao strah pred ispisivim” (2012: 252), a na istom je tragu i Bonislav Kamenjašević kad ustvrđuje kako je šuma “utekstovljena ontološka razina” (2015: 201). Spomenute se interpretacije podudaraju i u tumačenju da susret lirskog glasa i poetskog prostora šume izložen u centralnom strofoidu pjesme, a obgrljen iskazima “napišem šuma i bude šuma” i “napišem šuma i nije šuma” predstavlja “performativno izjalovljenje diskurzivirajućeg procesa uprisutnjenja” (Lemac 2013: 247) i rezultira povratkom lirskog subjekta “u nultu okvirnu, predpjesmovnu poziciju, koja je status quo balansiranja subjekta između jezika i zbilje” (Kamenjašević 2015: 201).

U posljednjoj strofi pjesme “napišem šuma i nije šuma / bistroća je oka / ukočena” pjesnikinja ilustrira posvetu umjetniku Josipu Vaništi stihovima koji prizivaju viziju mitske Gorgone, trojstva zvjerskih čudovišta ženskog lika okamenjujućeg pogleda po kojem je Vaništa nazvao svoju umjetničku skupinu. Već smo u uvodnim poglavljima rada istaknuli bliskost prve Žagaričine zbirke Vaništinu umjetničkom opusu i poetici umjetničke skupine Gorgona. U stihovima “bistroća je oka / ukočena” Gorgonin okamenjujući pogled nije pripisan lirskom subjektu, već centralnom motivu pjesme, entitetu šume. Ni gorgonaši ne pripisuju Gorgonin pogled umjetniku, već predmetu umjetnikova promatranja. Radmila Iva Janković u tekstu *Gorgonska aura* opisuje umjetnost gorgonaša kao traganje za prostorom koji “prima pogled” (2011). Fenomeni pod umjetnikovom pažnjom zrače aurom, piše Radmila Iva Janković, a iskusi auru nekog predmeta ili prostora znači “omogućiti joj da podigne pogled” (ibid). Gorgonaško iskustvo utemeljuje ideja o “uznemirujućem auratičkom (uz)vraćanju pogleda”; pogled aure predmeta i pojava promatrača skamenjuje, a nakon inicijalnog šoka i sledenosti susreta s aurom ona u umjetnikovoj svijesti iskrsava kao nepamtljivo i zaboravljeno iskustvo koje izaziva tjeskobu jer “nepamtljivo je proganjajuće” (ibid). Gorgonaška je umjetnička filozofija tako veoma bliska tumačenju Jeana-Pierra Richardsa koje citira Perloff kad tumači izvore opskurnih poetika: “umjetnik ne može ništa bolje no sam čitatelj objasniti sadržaj svojih vizija; jer doseže nepoznato, i kada lud izgubi razumijevanje nad njima, tada ih je vidio!” (1981: 61). U tom se smislu gorgonaši bave umjetnošću odraza ili sjene, prepoznajući oblička umjetnikove nutrine u vremenski i prostorno udaljenim ogledalima, auri stvari. U centralnom strofoidu pjesme stoga Žagar pri ulasku u prostor šume ustvrđuje “pjevam šuma i nije šuma - ja sam / kako sam ponizna kako sam moćna / stablasta ja najmojija”; lirski glas u prostoru šume prepoznaje samog sebe. Dok su prve dvije i posljednje dvije strofe pjesme gramatički i leksički konvencionalne strukture i semantički razumljive, moć koherentnog i kohezivnog jezika se u strofoidu dokida. Lemac stoga te stihove tumači kao dugu afazijsku poetsku rečenicu u kojoj se značenje gradi alogičnom vezom motiva i njihovim sintaktičkim spajanjem (Lemac 2018: 246). U opisanom strofoidu šuma postaje dinamičan prostor transformacija. Kad lirski subjekt u njoj prepoznaje sebe, izvodi se promjena prostora šume u entitet koji destabilizira moć govora; izraženo je to u stihovima koji iskazuju graničnu egzistenciju entiteta šume pozicioniranog između izvornog biljnog, preuzetog ljudskog i prijetee čudovišnog: “ptice od drva u uho mi padaju - i lišće su”. Proces transformacije nastavlja se stihovima “pa šuma ima pune ruke straha” koji su kontrapunkt stihovima “mene je strah / zato pjevam”. Transformacija

kulminira stihom “pa šuma ima kružne oči zvijeri” kao utjelovljenje moći pogleda. Uz zvjerski okamenjujući pogled koji bismo u poetskom događaju mogli uzeti izvorom zaborava lirskog subjekta koji će uslijediti u pjesmi (“što je ono bilo”), a ostavljati traga i u ostatku zbirke, čudovište-šuma preuzima i izravno moć govora, stihovima “i daha udvojena” koje Anka Žagar često koristi kao metaforu moći govora. Pozicija lirskog subjekta na kraju pjesme jest nulta i predpjesmovna. Ako je želja za govorom ilustrirana stihovima “idem moram u šumu po drva”, govor je zaustavljen stihovima “korak mi spotaknut”; ako je žuđeno stanje lirskog ja koje uzrokuje govor izraženo čežnjom za “toplijim”, iskaz “naga je uspravnost” može značiti jedino hladnije. Već tematiziran odnos horizontale i vertikale i u ovoj pjesmi uvlači lirski subjekt u svoj kompliciran odnos. Lirski se subjekt postavlja vertikalno kad zaposjeda ljudsko tijelo, no njegovo zapetljavanje u šumu izvedeno je prateći horizontalnu liniju; sugeriraju to iskazi “kako sam ponizna”, “hoću se srušiti” i “korak mi spotaknut”, a stih “ptice od drva u uho mi padaju” svjedoči o horizontalnom položaju izmašanog tijela. Povratak uspravnosti u posljednjoj strofi ima za posljedicu “nagost”, sugerirajući kako je lirski subjekt iz iskustva izašao promijenjen. Motiv nagosti značajan je graditelj Žagaričina poetskog imaginarija kao dio metaforičkog lanca odjeća-tijelo-tekst. Time lirski subjekt proglašava pjesmu pokušajem da si iznađe tijelo i daje dodatni sloj značenja težnji za “toplijim”, a povratak u izvorišnu nagost otkriva tekst kao odjeću, odnosno ostatak tijela u kojem je lirsko ja privremeno prebivalo.

U pjesmi *Ulična*, lirski glas koji sebe imenuje “malim ja” optužuje svog susjeda smrdljive duše (“susjedu blato curi iz očiju / i duša mu stalno smrdi”) za nasilje nad šumom izvedeno zbog čežnje za stanjem topline pa tako kazuje: “čuj sad kolje drva za zimu / da mu duša ne ozebe valjda”. Motiv klanja personificira šumu i drveće na sličan način kao i pjesma *Šuma*. Motiv konzumacije zbog topline prisutan i u *Šumi* i u *Uličnoj* oslanja se na motiv djevojčice sa žigicama, omiljen zbirkama *Išla i... sve zaboravila* i *Zemunice u snu*. “Djevojčica je sa šibicama jer voli da je priča opisala krug” zapisano je u ciklusu *Zlatna žila* i povezuje ideju vatre kao čina konzumacije svršenog entiteta, odnosno lirskog identiteta. Priča o djevojčici sa žigicama prožimlje čitav Žagaričin opus. Radnja te Andersenove priče smještena je u zimu, pred noć: “Bila je hladna zimska noć. Snijeg je padao i počelo se smrkavati” (2001). Zima, snijeg i hladnoća u čitavom su Žagaričinu opusu privilegirani kao izvorišna pozicija, a noć postoji katkad kao cilj, katkad kao prijetnja (npr. pjesma *Skoro noćenje i dalje skoro*). Mrkonjić pišući o Žagaričinu odnosu s jezikom, zaključuje: “svjesna svoje jezične ne-moći, ona govori o njoj, stoji pred jezikom kao pred nekom nepoznatom prijetećom silom - kao Andersenova

djevojčica sa šibicama pred neprovidnim elementarnim počelom” (2012: 252). U priči o djevojčici sa šibicama paljenje šibica čin je privremenog dokidanja neprovidnosti: “ona kresnu još jednu šibicu, pa i ona zaplamsa, i zid po kojem zasja postade providan poput koprene” (2001). Djevojčici se ukazuje niz vizija koje reflektiraju njezine najveće želje; prema njima ona “izdiže obje ruke” samo kako bi susrela “debeli i hladni zid”. Naposljetku “pred njom je ležalo puno potpuno izgorjelih šibica” koje je palila kako bi vratila te “lijepe slike” (...). Strofoid pjesme *Šuma* završava stihovima “oganj / ukrešu” pa vatra označava kraj te kontinuirane poetske rečenice, pri čem čitatelju ostaje osjećaj da žuđena toplina ima cijenu stabilnosti entiteta pjesme, odnosno stabilnosti i cjelovitosti lirskog identiteta uopće. Pjesmu *Šuma* u zbirci *Išla i... sve zaboravila* slijedi pjesma *Bajka svakodnevna*. Početne stihove “U kutijskoj nekoj zemlji / življahu složno pedeset drvaca / sva okrunjena / sva prosječna / sva vodoravna” slijedi najava dolaska čudovišta, i stihovi: “pa ih obeskruni / onda raspali / pa ugljeniše / sve jednu po jednu”. Lemac tumači tu kutijsku zemlju punu šibica kao motiv prelaska “iz izvanpoetske stvarnosti do diskurza” (2018: 122). Pjesama je u zbirci *Išla i... sve zaboravila* uistinu pedesetak pa tako motiv šume, u kojem je i lirski subjekt “stablast” preko događaja klanja drva zbog željene topline opisuje krug od kreacije do konzumacije, od sirovine do produkta, ili od pjesme do zbirke, u vrtlogu visokih uloga, kako bi se zadržalo i uprizorilo proganjajuće nezapamtljivo, te “lijepe slike” iza zida.

4.2. Interpretacija pjesme *Pohod*

Guar, rosna životinja donosi niz pjesama o ratu i ratnim stradavanjima pa kritika tu Žagaričinu zbirku ističe zbog odmaka od metapoetskih i metatekstualnih preokupacija. No Branislav Oblučar u članku *Odlučiti govoriti* napominje kako su “motivi i prizori preuzeti iz sfere svakodnevne realnosti uvučeni na manje ili više očit način u gotovo svaku od Žagaričinih knjiga” (2008: 2). On ističe autoričinu sklonost određenim toponimima (mostu u Mostaru i rijeci Gerovčici), poigravanju kolokvijalizmima i imenima javnih osoba, a primjećuje i stihove u kojima se “općenitije govori o stvarima kao nečemu vrijednom opjevanja” (ibid). U zbirci *Zemunice u snu* motivi i prizori koje bismo mogli smatrati utemeljenima na stvarnosnom sloju vezani su uz temu djetinjstva. U pjesmi *Ružičasto je* lirski subjekt stoga kazuje: “ružičasto je zorino izdanje m. prousta / jednom sam ga s vrha ljestava / iz kutije prosula kao djetinjstvo”. Događaje preuzete iz autoričina djetinjstva i odrastanja pronalazimo fragmentiranim u

mnogim pjesama. Uz već spomenute toponime autoričinog rodnog kraja, u pjesmama nailazimo na niz anegdota vezanih uz članove obitelji i obiteljske prijatelje, sjećanja na školske i studentske dane, a imena autora i njihovih umjetničkih djela kao što su već spomenuti Proust pa Bukowski te Cesarić i njegova *Voćka poslije kiše* mogli bismo interpretirati kao sjećanje na školsku lektiru. U skladu s Žagaričinom sklonosti autopoetskom komentiranju, sam lirski subjekt opisuje fragmentiranost tih iskustava i njihovu distribuiranost u zbirci pa u prvoj strofi pjesme *Talitha kum* objašnjava “gustu kosu, djetinjstvo, i oni su češljali, niz smrkli / vršak jezika”, a kasnije u pjesmi napominje “od pamćenja je zamršeno, što se ne da češljati”. Da je sam čin raščješljavanja sjećanja niz „vršak jezik“ iskaz koji priziva horizontalnost, iskazuje i sam lirski subjekt u pjesmi *Stavi se u službu jastreba spusti se* “u pramene razjezičene češljala te. horizontalo”. Već i prva pjesma zbirke *Zemunice u snu*, pjesma *Pohod*, najavljuje djetinjstvo kao značajnu tematsku nit zbirke jer ima formu prisjećanja anegdote iz autoričina djetinjstva.

Pohod, uz to što je jedna od narativnijih pjesama zbirke *Zemunice u snu* istovremeno je i jedna od koherentnijih i kohezivnijih Žagaričinih pjesama, zahvaljujući svojoj sintaktičkoj konvencionalnosti. U prvim stihovima lirski subjekt vremenski situira događaj koji je predmet tog pjesmi naslovljenog pohoda i predstavlja protagoniste i konačni cilj: “jednom smo / moj tata i njegova kći pošli na medojede strahopije / kukuruzojede / da obranimo naš kukuruz u Vrbju”. Tim stihovima pjesma uvjerljivo zauzima formu stvarnosno utemeljenog prisjećanja, uvodeći likove oca i psa Bruna i situirajući radnju u Vrbje, uz rijeku Gerovčicu. Lemac imena te prijetnje u priči, “medojedi strahopije kukuruzojedi” tumači kao infantilizaciju motiva medvjeda (2018: 50), što se podudara s prirodom sjećanja na djetinjstvo. No da se pjesma ne može samo čitati kao priča o Žagaričinu djetinjstvu upozorava raskol lirskog subjekta i protagonista centralnog prisjećanog događaja izveden iskazom “moj tata i njegova kći”. Lirski subjekt time se našao na granici stvarnosnog i diskurza o stvarnosnom, kao instanca koja ne može u potpunosti nastaniti familijarni odnos otac-kći. Ta se distanca lirskog glasa i lika kćeri dosljedno provodi čitavom pjesmom pa čitatelj sumnja u vjerodostojnost prikazanog prisjećanja. Da je uprizoreni događaj obilježen naporom lirskog subjekta da usidri prisjećanje i sebe u njemu svjedoče nam i stihovi koji opisuju te poetske protagoniste.

s dvocijevnom puško opasnom
s kuhinjskim krivoglednim nožem

siđosmo lopovski do malog luga
do zaglušn Gerovčice
predvodnik nam jadan bješ
naš runo pasjega roda
hoda cikcakastoga
moj tata je imao pahuljaste korake
ogromne korake poput opasne puš e
njegova kći sramežljiv nož
u mrak okrenut u medvjedski mrak

Opis oružja slijedi stih “moj tata je imao pahuljaste korake”; taj iskaz nejasne semantike djeluje nenamjerno i slučajno, odnosno lirski subjekt ga takvim obilježava kad prekida ustaljeni slijed opisa otac-kći-pas ponavljajući već izrečeno: stih “moj tata je imao pahuljaste korake” slijedi stih “ogromne korake poput opasne puške / njegova kći sramežljiv nož”. Pahulje bismo, uzmemo li u obzir značaj motiva snijega i pahulja u Žagaričinu opusu, mogli smatrati prijetnjom diskurzu koji pretendira na narativnost. Lirski glas stoga ponavljanjem izrečenog kao da izolira u tekstu prijetnju razilaženja prizora na prijeteću, izvornu i konačnu bjelinu, kako bi mogao nastaviti kazivati.

Kulminaciju zapleta pohoda nalazimo u stihovima “siđosmo lopovski do malog luga / do zaglušne Gerovčice”, no za tom će konstatacijom ubrzo uslijediti stihovi “i tako se mi / moj tata i njegova kći / nabujalih strahova / vratismo po lugu / uzvodno od medojeda” bez da se opiše što se između te dvije narativne točke dogodilo. Između stihova “jednom smo / moj tata i njegova kći pošli na medojede” i “tako se mi / moj tata i njegova kći / nabujalih strahova / vratismo po lugu / uzvodno od medojeda” ostala je praznina namijenjena izostavljenom ili zaboravljenom događaju, svojevrsni kratki spoj koji je sličan onom koji se pjesmi *Šuma* smjestio između stihova “idem moram u šumi” i “korak mi spotaknut”. Dok je u *Šumi* pokušaj rekonstrukcije zamršenog iskustva izložen u centralnom strofoidu, u pjesmi *Pohod* to je iskustvo naznačeno posljednjom strofom, u formi posljedice: “neki je mrkonja / polomio kukuruz u Vrbju”. Izlomljeni leksem “ku-kuruz” lirskog subjekta otkriva kao pravog protagonista, ali i pravog antagonista prikazane priče. Ta grafička izlomljenost tjera čitatelja da promisli imena prijetnji tom “kukuruzu”, “medojedi strahopije kukuruzojedi”. S iskustvom pjesme *Šuma*, u kojoj lirski subjekt priznaje “mene je strah / zato pjevam”, odrednica

“strahopije” bi se mogla odnositi na čin diskurzivizacije. Prijetnja “medojedi” prijetnja je čitavoj atmosferi pjesme. Lirsko ja nosi “sramežljiv nož / u mrak okrenut u medvjedski mrak / jer - sve bješe medvjede”. Kad se kćerkin “krivogledni nož” okrene u “medvjedski mrak” i kad se čitava atmosfera pjesme opiše iskazom “sve bješe medvjede” pa je u poetskom krajoliku i Gerovčica “brundala”, a pas nazvan Bruno (mrki medvjed koji jede kukuruz na latinskom je *Orso Bruno*), trojstvo ja-moj otac-njegova kći otkriva se kao utjelovljenje lirskog subjekta u njegovom pohodu na jezik, koji percipira kao nasilnički čin; jer odgovornost za polomljeni leksem kukuruz snosi lirski subjekt. Pjesma kao da izrasta iz motiva tog izlomljenog leksema, što uklapa pjesmu *Pohod* u ciklus u kojem se u zbirci *Zemunice u snu* i nalazi. Naime, prvi ciklus pjesama u zbirci čine pjesme koje bismo mogli nazvati pjesmama igre riječi; eksperimente utemeljene na zvučnim i grafičkim oblicima riječi koji se razlikuju po tonu od značajno duljih i metapoetskih Žagaričinih pjesama kao što su *Talitha kum*, *Učila govoriti* i *Maglena*. Lirski subjekt često tematizira ta dva lica odnosa s jezikom: primjerice, u stihovima “igra ili crna molitva si ti araukarija” (*Tebe urekli*), “malo bi se igrala malo bi ozbiljno” (*Zlatna žila*), “jer što je ljepše praviti djecu ili se s njima zafrkavati” (*Zlatna žila*). Uz ta bismo dva lica baratanja jezikom mogli vezati i proturječan stav lirskog subjekta o samom činu manipulacije tom građom, ovisno o tom kako vrednuje konzekvence tog čina. Kad komentiraju stav lirskog subjekta o njegovom odnosu s jezikom, kritičari najčešće ističu njegovu “blagost”. Pejaković piše:

Poput neke moderne pastirice (lik pastirice, uostalom, nerijetko susrećemo u njenim pjesmama) pjesnikinja pokušava biti bliska sa svim stvarima i bićima svijeta i prizvati ih u svoje krhke, svedene stihove — “nauči me / gledati ih / tako da ih ne boli”, ta molba iz jedne od kratkih pjesama ciklusa *Igračke sv. Franje* možda najbolje iskazuje spomenutu nježnost, onu želju da se drugo biće ne povrijedi čak niti odviše grubim pogledom koja autorici i dopušta da svoju poeziju, na završnim stranicama *Zemunica u snu*, poveže s imenom svetog Franje. (2003: 389/390)

U Žagaričinoj poeziji lirski se subjekt zaista često čitatelju predstavlja kao instanca koja se grozi nasilja nad bićima koje priziva riječima pa bismo uz Pejakovićev citat preuzet iz *Igrački sv. Franje* mogli još istaknuti iskaz iz ciklusa *Zlatna žila* “ne ranjavam ga riječima” i stih iz pjesme *Maglena*, gdje kaže “(...) tamo tamo tamo će / me svi voljeti jer neću govoriti njihovim jezikom / pa nitko neće / umrijeti od moje rečenice / pa neću ni ja”. No želja iskazana u

citiranim stihovima da se riječima ne načini šteta poreknuta je pjesmom *Odlomak*, koja počinje stihovima “tako tako treba pisati / da me nitko zbog toga ne voli”. Na isto se i referira stihovima “tako možeš pisati, u svojoj pjesmi si” (*Nagovor*) kojima preuzima vlast nad tekstem. Iako Pejaković ističe kako se blagost lirskog subjekta očituje u *Zemunicama u snu* činom uvođenja imena svetog Franje, upravo je ime ciklusa kojem taj lik pripada, *Igračke svetog Franje* ilustracija neodređenosti konstatirane u stihovima “igra ili crna molitva si ti araukarija” i “malo bi se igrala malo bi ozbiljno”. Iako je iskaza milosti i blagosti kad se tematizira tretman elemenata koji grade poetski univerzum, a naročito tretman jezične građe zaista mnogo, Žagaričina poezija obiluje i iskazima koji evociraju nasilje. Primjerice, u *Učila govoriti* dokazuju nam to stihovi “bumerang jezik u nepcu reže” i “a ja te imam da si mi nož”, dok se motiv pastirice transformira stihovima “glas, ti reži reži ovčice odrezane” i “iz grla potkreši sve stvari”. I u pjesmi *Kora raspuknuta* govorenje se uzima kao čin nasilja: “tebe ću jezikom nožem gusarskim, u / dah i dah (...)” i “(...) oštrica vitičasta, k tebi / idem bijelu glazbu iznutra izvijugati”.

Pjesma *Pohod* lirski subjekt postavlja u žarište kompliciranog odnosa s instancom autora. U pjesmi kao i u čitavim *Zemunicama u snu* nailazimo na elemente koje možemo situirati u Žagaričino djetinjstvo, a kojima bismo stoga morali moći pripisati nostalgičan ton. No u rukama lirskog glasa sjećanje se otkriva kao paravan za njegovu jezičnu zaigranost. Kad sam sebe shizofrenično stavi između lika oca i lika njegove kćeri, otkriva se kao entitet kojemu tek predstoji otkriti kako se postaviti prema toj stvarnosnoj građi. S obzirom na to da je koncept imena uopće u univerzumu Žagaričina opusa značajan i važan, vratit ćemo se tom odnosu lirskog subjekta i instance autora kasnije u radu, kad ćemo govoriti o sklonosti lirskog subjekta da u tekstove uvlači autoričino ime i prezime.

5. MONTAŽNA KREACIJA POETSKOG UNIVERZUMA

U tekstu *Poezija od A do Ž* Krešimir Bagić Žagarićinoj montaži nadjeva ime *Cik-Cak*, a definira kao poetsku strukturu sastavljenu od diskurzivnih fragmenata preuzetih iz različitih razgovornih i poetskih registara (2013: 39). Naziv *Cik-Cak* preuzima od same Žagar, koja piše “cickakasto (je) tako divno sliveno da nikako ne možeš razaznati tko je u njemu cik, a tko cak” (cit. prema Bagić 2013: 39). Na tom tragu u pogovoru zbirke *Stišavanje izvora* piše kako “njezin tekst, poput spužve, upija ispisane tekstove, važne i nevažne fragmente zbilje, škrti govor suvremenih medija... on je neodvojiv od tragova kojima je prošaran” (Bagić cit. prema 1996). Iako je teza o cickakastoj strukturi tekstova koja pod pojmom montaže podrazumijeva slaganje iskaza preuzetih iz najrazličitijih konteksta jedna od istaknutijih karakteristika Žagarićina opusa, u ovom ćemo poglavlju montažu uzeti u smislu u kojem je uz opskurne tekstove veže Marjorie Perloff; kao postupak postepene izgradnje semantičkog polja pojedinih motiva i mitologema te tema i temata, kako bi se tekst pozicionirao na granicu jasnoće i nejasnoće. Katarina Brajdić piše kako Žagar kreira “rječnik u kojem je svaka riječ izdvojena i očiđena kao strana koju je potrebno ponovno naučiti” (2009: 122). To ponovno učenje riječi otežano je postupkom dinamiziranja sidrišnih točki njihove semantike, na temelju kojih generiraju i pritežu ostale motive i idejnu podlogu pojedinih pjesama (Brajdić 2009: 120). Tako shvaćenom montažom nastaje poetski prostor istaknutih točaka, no zamućenih granica među njima, “prostor istovremenog utjecaja raznorodnih entiteta i njihove zamjenjivosti” (Brajdić 2009: 123). Izostavljeni semantički temelji i prešućeni opseg značenja motiva i tema izvori su nejasnoće, dok samouvjerenost lirskog subjekta pri baratanju tim motivima i temama, očitovanu u primjedbi Branislava Oblučara kako ga je frekvencija uporabe pojedinih sintagmi i iskaza koji su mu isprva djelovali iznenađujuće i čudesno dovela pri čitanju Žagarićine posljednje objavljene zbirke do čitateljskog zamora (2008 : 257), predstavljaju mamac mogućnosti otključavanja strukture nejasnoće.

5.1. Montažna izgradnja značenja

Marjorie Perloff definira montažu kao “tekstualnu tehniku razaranja rezervoara vječnih modela” s ciljem vraćanja označenog primarnom kaosu stvari (1981: 142). Koristeći se montažnim slaganjem motivskog i tematskog repertoara poetskog univerzuma, umjetnici

destruiraju konvencionalna značenja riječi konstrukcijom inovativnih sekvenci označitelja s ciljem stvaranja stvarnosti bez antecedenta, da bi umjetnost bila autentičnija i inovativnija kreacija. Umjetnici montažnim postupcima u svojim opskurnim tekstovima nastoje “odrezati riječima zalijepljene im aureole i maknuti ih iz masnih konteksta” (Perloff 1981: 105), što za posljedicu ima tekst neprozirne semantike. Pri montažnim ulančavanjima iskaza kad se riječ A nađe uz riječ B, riječ A gubi status riječi A i biva pred očima čitatelja transformirana u onu kvalitetu koja veže riječi A i B, odnosno postaje karika u sasvim novom lancu reprezentacije (ibid). S obzirom na ta ulančavanja, cjelina se ne može svesti na skup svojih dijelova, već je interferencija kako označitelja među sobom, tako i konteksta iz kojih su preuzeti i konteksta koji tvore. Čitatelj je tako primoran da promisli svoje interpretativne alate, pozvan da pri interakciji s tekstom zauzme aktivnu ulogu. Marjorie Perloff u svojim opisima montaže inzistira na razlikovanju avangardističke montaže od one karakteristične opskurnim tekstovima. Dok se pri avangardističkoj montaži ulančavanje označitelja u alogičnim sljedovima odriče pretenzije na dosljednost uvjeta montaže, pri analizi opskurne montaže u tekstovima probranih pisaca Perloff objašnjava kako opskurni tekstovi ne odustaju od stvaranja dojma mogućnosti rekonstruiranja logike koja diktira montažnim procesima. Da se ni Žagaričin tretman jezičnog materijala u smislu destruiranja konvencionalnih značenja ne može u potpunosti nazvati avangardnim zaključuje i Pejaković kad piše kako “Žagar oblikuje proturječje između avangardističkih tretmana poetske građe i intimističke” (2003: 389). On ističe njezinu “unutarnju blagost, blagost na prvi pogled nespojivu s konkvistadorskom žestinom (neo)avangardističkih pisama” (ibid).

Pejaković tvrdi “u pjesnikinjinom iskustvu jezika sva su značenja unaprijed data, čim je neka riječ izgovorena već su prisutne i asocijacije što ih ona priziva”. Iako bi se na prvi pogled moglo činiti da ta Pejakovićeva primjedba pobija Perloffinu tezu o montaži kao kreativnom postupku koji propituje konvencionalnost riječi, to što lirski subjekt djeluje kao da su svim riječima značenja “unaprijed data” ne podrazumijeva da su ta značenja čitatelju i poznata ili dostupna. Riječi u Žagaričinu poetskom univerzumu, nastavlja Pejaković, “dislocirano su dislocirano”; prvim se dislociranjem riječima destruiira značenje koje imaju u kontekstu konvencionalnog govora, a zatim ih se dislocira iz nekog pretpostavljenog neutralnog prostora u kojem bi se čitatelju jasno objasnilo njihovo novo značenje. Drugim riječima, lirski se glas od prve pjesme zbirke *Išla i... sve zaboravila* laća posla usložnjavanja tematskog svijeta tekstova, pri čem združuje i razdružuje razne motive i temateme, širi im i sužava značenje, pronalazi im

metonime, metaforički ih priziva i na njih aludira, a bez da zastane s čitateljem podijeliti nova značenja na temelju kojih tim riječima barata. Perloffinim leksikom, čitatelju je omogućeno da pretpostavi kako postoje određeni uvjeti u kojima se vezivanje lanaca označitelja događa, no semantičko polje na temelju kojih se riječi povezuju, ostaje skriveno. U tom se kreativnom principu združuje Pejakovićeva teza o “dislociranju dislociranog” s Tiffanyjevom interpretacijom opskurnih tekstova kao izvedbenih procesa koji “kreiraju nestalo”; naime, tim zakulisnim dvostrukim dislociranjem prešućen je pretpostavljeni posrednički prostor koji sadržava novu semantiku riječi, a koji je čitatelju nužan kako bi s pjesmama mogao lagodno komunicirati. Lirski glas insinuira da razumije novu semantiku riječi i njihov status u poetskom univerzumu te da se njima može i zna samouvjereno koristiti činjenicom da ih povezuje često na iste načine, služeći se sličnim principima, u sličnim kontekstima. Učinak tog mehanizma na čitateljevu interakciju s tekstom je dvojak; s jedne se strane čitatelju ne dopušta da pjesme otpusti kao alogične konstrukcije koje neće moći razumjeti, a s druge mu je strane serviran mamac moguće jasnoće koji ga navodi da značenja riječi pokuša rekreirati retrogradno.

Ta montažna izgradnja značenja riječi koja se izvodi iz pjesme u pjesmu rezultira semantički kolebljivim i složenim stihovima u kojima je tih ponovljenih motiva koji čitatelju djeluju poznato veoma mnogo. To je postupak koji nadilazi ne samo granice pojedinih pjesama, već i čitavih zbirki, zbog čega kritičari često ističu kako Žagaričine zbirke daju manje povoda no što smo navikli da ih smatramo autonomnim cjelinama. Čitatelj je pozvan odmjeriti i promisliti svoj angažman; u kojoj mjeri mu je dopušteno u tekst ući s unaprijed pripremljenim značenjima riječi, kako onih iz konvencionalnog govora, tako i onih iz iskustva čitanja umjetničkih tekstova. U te prostore između pomaka koje čitatelj detektira iako ih ne može protumačiti, neprestano je prisiljen u tekst unositi nejasnoću, a pri interpretaciji se dogovarati s vlastitom težnjom k jasnoći. Pjesnikinja namjerno spaja motive koje bi čitatelj povezao na temelju svog jezičnog znanja i iskustva bez da naznači kad je to povezivanje opravdano, a kad nije; odnosno već će sljedećim tekstom to povezivanje dovesti pod upitnik. Osobito je zanimljivo promotriti kako pojedini motivi preuzeti iz pjesničke tradicije postoje u Žagaričinu poetskom univerzumu, motivi poput bijelog i tamnog, dana i noći, smrti i rođenja. Oni predstavljaju često ključne granice, krajnje točke prostora s kojima u odnose ulaze lirski subjekt i svi entiteti koji nastanjuju njegov poetski univerzum. Teško je detektirati koja je, ako ijedna, od tih pozicija u idejnom smislu privilegirana. U skladu je s teorijom opskurnosti kako konačna interpretacija odnosa tih granica ne postoji, a ni iznalaženje sveobuhvatne cjeline. U Žagaričinoj događajnoj

poeziji pokret ostaje jedino pravilo, čime biva sasvim usklađen s Tiffanyjevim prijedlogom razrješenja takvih pjesama: opis koji ne pretendira na cjelovitu i sveobuhvatnu interpretaciju, već se fokusira na strukturu koja interpretaciju odgađa i komplicira.

5.2. Analiza montažnih stihova

U kontekstu promišljanja montažnog kreiranja Žagaričina poetskog univerzuma, a i kao uvod u interpretaciju pjesme *Učila govoriti*, mogu nam poslužiti stihovi kojima *Učila govoriti* započinje: “jezik će prvo malo ubiti / sve će potom u nj stati / i mrvice i trupac u ustima”.

Kad bi prvi susret čitatelja s Ankom Žagar bili citirani stihovi pjesme *Učila govoriti*, mogli bi mu se učiniti alogičnima. No čitatelju koji je već pročitao *Išla i... sve zaboravila* i *Zemunice u snu* ti bi motivi koji u stihove unose semantičku neprozirnost, mrvice i trupci, bili poznati. Pri tumačenju motiva mrvica čitatelj bi se mogao prisjetiti pjesme *Akt*, u kojoj se taj motiv našao u stihovima:

odbjegne mi mrvica
na ulici
u lokvicu
stanem
srezano mi lice
u lokvici
pa stojim
(...)
cerim se
pa to mi lice
u mrvici
srca
počiva
na ulici
u lokvici

U toj se pjesmi tjelesnost koju si prisvaja lirski subjekt rascjepljuje pomacima u okviru rimujućeg niza mrvica-ulica-lokvica. Mrvica postaje prostor u kojem lirski subjekt prepoznaje svoje lice, zatim i srce, pri čem su motivi tjelesnosti smješteni horizontalno, “na ulici / u lokvici” i u kontrastu su sa statičnošću lirskog subjekta, koja je iskazana nemoćnim “stojim”. U zbirci *Zemunice u snu*, u ciklusu *Zlatna žila* nailazimo na autocitiranje pjesme *Akt* “sad će se na- / praviti lokvica u ustima pa malo veća i / onda more mrvica usnama tim dvjema / mitskim polovicama koje nikad se / ne poklope, onda na slici mene u ilici / lijevom ću je vratiti desnom išama / rati (...)”. Zahvaljujući kontekstu koji motivu mrvice daju pjesme *Akt* i odlomak iz ciklusa *Zlatna žila* on je uхватljiviji no što nam se to učinilo kad smo ga našli u *Učila govoriti*; mrvljenje usnama tematizirano u *Zlatnoj žili* mogli bismo interpretirati kao metaforu govorenja, a i težnje da se govorenjem (kao i u stihovima “pjevam šuma i bude šuma”) kreira entitet ili identitet, pri čem bi mrvica i u *Zlatnoj žili* i u *Aktu* predstavljale izjalovljenje izravne komunikacije, iskazni višak ili manjak koji onemogućava prikaz cjelovitog identiteta. Motiv trupca bi u tom kontekstu mogao imati značaj antoniman konceptu mrvica; predstavljati diskurzivnu cjelinu, odnosno, metaforički označiti pomak od sirovine do produkta namijenjenog konzumaciji. Čitatelj bi se pročitavši prve stihove pjesme *Učila govoriti* mogao prisjetiti kako lirski subjekt u pjesmi *Skoro noćenje i dalje skoro* izjavljuje kako “krči šumovlje”; u pjesmi *Šuma* tvrdi “ptice od drva u uho mi padaju – i lišće su”, a u *Igračkama sv. Franje* insinuira da proces proizvodnje ilustriran u pomaku drveće-trupac može rezultirati iscrpljenjem građe koje traži ponovni početak: “zašto bi se šume pošumljavale / neka se same”. U tom smislu bi nam mogla poslužiti i pjesma *Bajka svakodnevna*, koja počinje stihovima “u kutijskoj nekoj zemlji / življahu složno pedeset drvaca / sva okrunjena / sva prosječna / tijesno pakovana - nije bitno kad“. Ta vizija drvaca stiješnjenih u “kutijskoj zemlji” evocira kutiju šibica, koja je metafora zgotovljenog proizvoda namijenjenog konzumaciji kad joj se pridruži djevojčica sa šibicama. Pjesma i završava stihovima koji najavljuju konzumaciju uvođenjem motiva plamena “dođe jednom čudovište / (...) / onda raspali / pa ugljeniše / sve jednu po jednu”. Već smo napomenuli kako je šibica u pjesmi pedesetak, a pjesama u *Išla i... sve zaboravila* 47 pa da možda nije slučajno što ta pjesma dolazi odmah nakon *Šume*. Kao naličje *Šume* ilustrira pomicanje od inicijalnog kreativnog čina “pjevam šuma i bude šuma” do stiješnjenih “drvaca u kutijici” kako bi se poetski govor pomaka, nizanja, usložnjavanja tematskih svjetova i motiva otkrio kao alternativa izjalovljenom izravnom govorenju.

Stihovi “jezik će prvo malo ubiti / sve će potom u nj stati / i mrvice i trupac u ustima” imaju temelja pozicionirati mrvice i trupac u prostor usta; oboje se tiču problematiziranja proizvodnje poetskog iskaza koji se, već smo to ustvrdili, često reprezentira tjelesno uvjetovanom proizvodnjom govora. To nam tumačenje omogućava da uvidimo kako bi pjesma *Učila govoriti* pod konceptom učenja govora mogla podrazumijevati recikliranje izrečenog, kako bi se u rekonstruiranoj pjesmi pokušala iznaći zadovoljavajuća sekvenca iskaza lirskog glasa, bez viška, manjka ili alogičnosti. Stih “sve će potom u nj stati” uz to što bi mogao misliti na jezik, mogao bi misliti i na lirski subjekt kao spremnik cjelovitog identiteta koji bi nastao tom sintezom. Ne čudi stoga ni činjenica da je izravno autocitiranje pjesama koje *Učila govoriti* prethode, ali i onih koje joj slijede ključna karakteristika te pjesme. U tom bi kontekstu stih “jezik će prvo malo ubiti / sve će potom u nj stati” označavao točku ponovnog započinjanja govora koji nikad ne može, a nikad nije ni mogao započeti iz istinski neutralne, nulte pozicije. To stanje stvari ilustrira nemogućnost poetskog izražavanja bez oslanjanja na konvencionalni jezik; odnosno, suštinsku nemogućnost poetske kreacije bez antecedenta. To se stanje nastoji nadići tako da se većina leksema koje bismo mogli uzeti zdravo za gotovo konstruirati tako da moramo zanemariti što o njima znamo i kako ih povezujemo. Žagar tako traži od čitatelja pažljivo promišljanje pretpostavki s kojima ulazi u njezin poetski univerzum. Montaža alogičnih slika, promotrena u kontekstu čitavih zbirki, stoga, nikad se neće ostaviti bez logike; motivi se ponavljaju i djeluju poznato, no u kontekstu uvijek pomaknutom i iščašenom u odnosu na prethodni i na slijedeći tako da se onemogućuje jednoznačno otključavanje značenja motiva. U tom smislu kreiranje nestajanja koje Tiffany opisuje u Žagaričinoj poeziji funkcionira tako da se konzistentnim autocitiranjem motiva u dovoljno bliskim tematskim kontekstima da nam djeluju prepoznatljivima kreira među njima neka pretpostavljena povezanost. Drugim riječima, ako postoji instanca koja kreira to ponavljanje, postoji prostor karakteristika koje te instance dijele. On je performativno izmaknut i nedostupan, no čini se uhvatljivim; repeticija daje nadu kako se značenja s kojima se računa kad se leksemima koriste mogu retrogradno rekonstruirati. Problem je što tako funkcioniraju gotovo svi motivi Žagaričine poezije, od onih koji se često ponavljaju kao što su šuma, snijeg, noć, do onih koji se jave tek nekoliko puta, kao što su mrvice. Motivi se neprestano usložnjavaju, vežu uz druge motive na temelju sve složenijih i složenijih simboličkih pretpostavki. Lirski glas svoje fragmentirano bivstvo u univerzumu iskomunicirao je mamcima cjelovite interpretacije; pri čem čitatelju ostaje osjećaj kako još jedna pojavnost, i mogao bi otključati značenje teksta.

Takva nejasnoća onemogućava iznalaženje sveobuhvatne interpretacije. Zbirke je teško smatrati autonomnim cjelinama, a pjesme zahtjevno komunicirati mimo konteksta čitavog Žagaričina kompleksnog opusa i svih njegovih postavki. Rješenje te nemogućnosti koja je nemogućnost iskazivanja identiteta uopće mimo procesa kreacije mogli bismo naći u definiranju tih instanci kao promjenjive energije, no tomu ćemo se vratiti kasnije u radu.

Čini nam se da motiv trupaca insinuira kako od prve pjesme zbirke *Išla i... sve zaboravila* pa do posljednje, *Gromade daha*, postoji prikriveni put pretvorbe jezične građe od sirovine do produkta, bez da se sudionici te pretvorbe potpuno i izravno artikuliraju. Takvo bi tumačenje montaže kao kreativnog postupka ilustriralo uvjerenje karakteristično za nejasne tekstove uopće, kako stabilnog identiteta kao proizvoda poetskog izraza nema mimo kompleksnog procesa kreacije tog izraza.

6. INTERPRETACIJA PJESME *UČILA GOVORITI*

S obzirom na opisani mehanizam montažne izgradnje Žagaričina poetskog govora, u kojem skoro svi motivi imaju razrađenu i kompleksnu povijest, mogli bismo pretpostaviti kako bi se svaki stih pjesme *Učila govoriti* mogao analizirati kao što smo u poglavlju o montaži analizirali uvodne stihove. No imajući na umu činjenicu da je opskurnim tekstovima konstitutivno da onemogućuje interpretativno iscrpljenje materije pa onda i upitnu produktivnost takve interpretacije, pri analizi pjesme *Učila govoriti* usmjerit ćemo se na promišljanje odabranih ulomaka koji će nam pomoći pri našoj zadaći da oprimjerimo česte tematske preokupacije Anke Žagar. Nastavit ćemo se na već izloženu interpretaciju prva tri stiha pjesme daljnjim promišljanjem govorenja i pisanja shvaćenih tjelesno kao simbola poetskog govora. Proučit ćemo motiv kiše kao ilustraciju procesa govorenja, a zatim pokušati rekonstruirati apstraktno mjesto „između“ koje lirski subjekt u pjesmi apostrofira i konceptualno smješta „između stihova“, a percipira kao prostor nedostupne sinteze govorenja i govorenog, pisanja i napisanog, procesa govorenja i pisanja i produkta govora i pisma.

6.1. Od snijega do vode

Edita Hercigonja-Mikšik ovako komentira Žagaričinu poetiku:

Ankin poiesis obilježava kružni tok koji se začinje u zgusnutom, smrznutom, nultobijelom, neopipljivom i bezličnom, iz kojeg odlazi na put prema jeziku (...) pa mu se opet vraća obnovljenom pjesničkom težnjom za orječenjem – riječi začete u neizgovorenim, u tišini, orječuju je iz bjeline, emaniraju u stihove, udaljuju se od nultobijelog, prenatalnog bezobličnog mjesta postanja, ulaze u materiju teksta, gdje se jezično opredmećuju – kao projekcija bitkalogosa iz apstrakcije stvaralačkog daha u protočnost lomne, bježne prelivode, u nemirnu površnu mora. (2012: 969)

Interpretatori Žagaričine poezije često, kao i Hercigonja-Mikšić, ističu važnost uloge motiva snijega u Žagaričinoj poeziji. Ta ishodišna točka koja omeđuje prostor događajnosti pjesama predstavlja nultu razinu riječi, apstraktni prostor nastanka misli koji je izvor “jezičnog opredmećenja” (ibid). Hercigonja-Mikšik na temelju Žagaričina imaginarija povezuje motiv

snijega s motivom vode, a Katarina Brajdić vodu naziva „drugim licem snijega“ (2009: 120). U tom odnosu vidi odraz Žagarićine sklonosti “raspolućenostima”, pri čem se “lice uvijek uvjetuje naličjem” (2009: 121). Motivski niz pahulja-bjelina-snijeg tumači kao i Hercigonja-Mikšik kao potrebu za pisanjem: definira je kao “prazninu u kojoj je sve moguće, ali ništa nije vidljivo” (ibid). U pjesmi *Učila govoriti* razvojna je linija od snijega do vode oprimjerena izravno stihom koji se pjesmom ponavlja, “snijeg kiša i ništa”. Ta je formula temeljna tematska okosnica pjesme i aludira na naslovom evociran čin učenja govorenja.

Kad se motiv snijega suprotstavi motivu vode, motiv kiše biva transformiran u dinamičan koncept čija će metaforička nabijenost preuzeti teksturu pjesme i rezultirati u konceptualnom kretanju od jednog do drugog tvarnog korelata Žagarićinu promišljanju jezika i njegove reprezentacijske funkcije. “Stvaralački silazak u materiju je u slojevima, od tišine do oblika” (2012: 970) kaže Hercigonja-Mikšik; slojevit silazak u materiju mogao bi nam poslužiti kao sažetak teme pjesme *Učila govoriti*. Usklađenost pjesme i citirane primjedbe Hercigonje-Mikšik ilustriraju nam stihovi u kojima se lirski subjekt smješta na svoju usnu i najavljuje govor: “na usni sam svojoj sjedila sjedim / u grozdove misli krotila ih / te slatke kao:”. U tim je stihovima ljudsko tijelo pretvoreno u prostor u kojem lirski subjekt ne može izravno prebivati; s jedne strane nam posezanje za konceptom ljudskog tijela potvrđuje subjektovo privilegiranje metafore ljudskog tijela pri prikazivanju čina kreacije poetskog govora, a s druge je strane nemogućnošću da lirski subjekt tim tijelom ovlada proizvodnost poetskog govora vezana uz poetsku događajnost. Dvotočka u stihu “te slatke kao:” nagovještava da će iskazi koji će uslijediti biti najavljeni „grozdovi misli“, odnosno cjelovit iskaz koji je zadovoljavajuća reprezentacija apstraktnog stvaralačkog duha. No umjesto neke konkretne misli, uslijedit će gomilanje nedovršenih rečenica u brzom tempu čiju strukturu dodatno narušavaju opkoračenja, a i onomatopejski zapisi iskaza boli i neugode:

ti ćeš oje riječi u more bacati
ti ćeš h kraaah kao grane grančice
kao usta ribice kao košice pljunuti
ti ćeš h jaoh zbilja ako ih te moje
ruke u more staneš b cati kao mačke
krepane kosti oglodane listje staračko tvoje
kao gole činjenice jaooh bog će te kao
š o je meni ruke ubio ako ih

moje u more staneš bacati

te namrtvo moje riječi: (...)

Na temelju citiranih stihova mogli bismo ustvrditi kako je čin iskazivanja koncipiran kao nasilnički čin koji ne dopušta stvarima koje želi kazati da žive, već ih prevodeći ih u riječi i rečenice neizbježno i ubija. U Žagaričinu je stilu, a u skladu s već opisanim tretmanom ljudskog tijela, da govorenje oduzima lirskom subjektu i njegovo privremeno posvojeno tijelo; na to nas upućuje poredba riječi s rukama u stihovima “ako ih te moje / ruke u more staneš bacati”. Ta radnja govorenja utjelovljena u iskazima “bacanja u more” i “pljuvanja koštica” rezultirat će u motivu kiše koji će uslijediti, a simbolizirati u pjesmi njezin površinski plan, njezino teksturalno naličje. Motiv sline evociran u iskazu “kao usta ribice kao koštice pljunuti” Anki je Žagar jedna od omiljenih metafora čina govorenja. Vidimo to u stihovima iz pjesme *Maglena* “iz flaute slina i kovina teče”, u pjesmi *Putovanje* “(...) kad / počinjem učiti strane jezike da ne bih izašla, neka sam / unišla poniziti se pod bijelom kožom zida, što po slini / dolazi (...)”, u *Talithi kum* “(...) jer slinom baš svezala jesam”. Ta nam je činjenica značajna jer je motiv sline posrednik poredbe kiše i procesa govorenja, što nam u samoj *Učila govoriti* ilustriraju stihovi “kiša pada ili netko pljuje / te riječi zgasnule / kiša snijeg i ništa - / učim ih govoriti”.

Stihovi “gasne kiše u resama dublje su / zavjese nacrtane” otkrivaju kišu kao metaforu strukture teksta pjesme koja je i uprizoreni i tematizirani događaj pjesme. “Zavjese nacrtane” nam ovdje znače neprozirnu tkaninu teksta koji konstruiraju riječi koje se nižu kao da kaplju, odnosno kao da se pljuju. Ta se kiša riječi kao uprizorenje čina govorenja koncipira kao neprozirna tkanina i u pjesmi *Talitha kum*: “(...) vidiš kako leluja / se plahta razapeta kanda resa kišina, čekam da / sva padne i na ugarku od crnila će, rukom / se ispisati, sav suprotan i”. U tom smislu, lirski subjekt na početku pjesme nastupa s fingiranom samouvjerenošću stvaratelja medija misli koja podsjeća na pjesmu *Šuma*, a kao i u *Šumi* tekstom koji proizvodi demonstrira nemogućnost stvaranja izravnim iskazivanjem; odnosno, otkriva autoričino uvjerenje kako je opis muke s jezikom jedina forma primjerena diskurzivizaciji apstraktnog i nedostupnog. U ostatku pjesme *Učila govoriti* motiv padanja kiše kao da se gradira; postepeno biva intenzivniji. Tako se ističu stihovi: “kiše još gasnije i dublje su”; “u rešetki moga oka šaka tonova / naglavce ubija se / kiša ona je”; “kiša pada ili netko pljuje / te riječi zgasnule”. Kako se bliži kraj prikaza kiše tako se bliži i kraj pjesme. Posljednje što o kiši saznajemo je “kiša se je srušila nisam stigla / taknuti,

govori kako se je duboko zarila”. Te bismo stihove mogli povezati s već citiranim stihovima iz *Talithe kum*, u kojoj se lirski subjekt u čekanju da kiša sva padne kako bi vidio što se ispisalo odriče kreativne kontrole nad pjesmom koja je pred čitateljem, pretvorivši samu ruku u iskazni subjekt. Motiv propuštene prilike za dodir u iskazu “kiša se je srušila nisam stigla / taknuti” lirski subjekt koristi kao ilustraciju izgubljene kontrole nad govorom, kao i u *Talithi kum*. Ugarak i crnilo u pjesmi *Talitha kum* povezuju motiv kiše s još jednim Anki Žagar omiljenim motivom, vatrom. U pjesmi *Učila govoriti* nakon točke prestanka padanja kiše glasova, slova i riječi slijede stihovi: “životinja / pod oknom začavljena / pitomi se / melankolija neupotrebljiva / još tinjava tapkala”. Iskaz “još tinjava tapkala” priziva i u *Učila govoriti* motiv vatre, koji je antonim one izvorišne točke snijega. Motiv je na koji smo naišli i u pjesmi *Šuma*, u kojoj se javio kao težnja za toplijim i pjesmi *Bajka svakodnevna*, u kojoj čudovište “ugljeniše” jednu po jednu šibicu. Snijeg i vatra omeđuju događaj prikazan pjesmom, kao krajnje točke pjesmine događajnosti među kojima se lirski subjekt kreće, vrednujući snijeg kao ishodišnu, a vatru kao žuđenu, konačnu poziciju, no misleći ih obje kao nedostupne instance van dometa svog poetskog govora.

Da je kiša lirskom subjektu neugodan događaj u Žagaričinim zbirkama uopće, svjedoče nam stihovi iz *Maglene* “ (...) i pila bi ono što / ti govoriš ili će me grafitna kiša / tvoja kao kiša tuče šumu da je dobra i / pila kišu i plesala / po bokovima malo krvava” i pjesme *Tebe urekli, mene si ti* “piši mi čavle zabijane kišom nagusto / mila stalno ispočetka, drži me na nišanu”. Povezivanje kapi kiše (koje označavaju riječi, glasova ili slova) s čavlima koji pribijaju neki entitet, na koje nailazimo u pjesmi *Tebe urekli, mene si ti* identično funkcionira i u *Učila govoriti*, u viziji “pod oknom začavljene životinje”. Da se taj motiv životinje kao simbola entiteta zatočenog riječima ponavlja često u Žagaričinoj poeziji primjećuje i Hercigonja-Mikšik, kad citira stihove iz pjesme *Zagrljaj* iz zbirke *Stišavanje izvora*: “riječi su u nastambama su riječi su / životinje nepripitomljene njegove / u zoološkom vrtu u željeznom rječniku / neutješno neutješno” (cit. prema 2012: 963). Pitoma životinja u pjesmi *Učila govoriti* stoga bi mogla predstavljati posljedicu te pjesme, pri čem ne možemo odrediti je li zamišljena kao namjerna ili nenamjerna; je li očekivani učinak tekture pjesme ili nepredviđeni višak. U pjesmi lirski subjekt tu posljedicu kiše slova i glasova na dva mjesta imenuje melankolija: “eno je / melankolija” i “pitomi se / melankolija neupotrebljiva”, čemu ćemo se vratiti u poglavlju o konceptu imena i problemu imenovanja te važnosti glasova koji tvore autoričino ime; naime, u riječi „melankolija“ zatočeno je ime „anka“. U svakom slučaju, ne bi nas začudilo da

„melankolija“ u pjesmi predstavlja neočekivani učinak riječi koje nisu bile podobne iskazati što se iskazati željelo. Ako bismo se vratili uvodnim stihovima, mogli bismo reći da mrvljenje “usnama tim dvjema / mitskim polovicama” proizvodi nove mrvice koje lirski subjekt nije mogao upregnuti u konzistentnu cjelinu. To se tematizira stihovima “molim te imenuj ih / neka se vrate svojim kućama”; lirski subjekt time iskazuje kompliciranost uplitanja u govor koje priziva entitete kojima ne može iznaći podobno ime. U širem smislu time uprizoruje konzekvencije pristanka na kompromis prizivanja neimenivih stvari konvencionalnim jezikom. Ilustrira kako motivi Žagarićinih pjesama djeluju na čitatelja u Žagarićinoj poeziji uopće; dvostruko dislocirani, pri čem nenaznačenim ostaje u kojoj mjeri konteksti iz kojih su riječi dislocirane sudjeluju u kreaciji novih tekstova.

6.2. Tematizacija govorenja i pisanja

Stihove kojima pjesma počinje “jezik će prvo malo ubiti / sve će potom u nj stati / i mrvice i trupac u ustima” interpretirali smo kao znak početka govorenja smještenog između još jednog para krajnjih točaka poetskog prostora, rođenja i smrti; pri čem valja napomenuti kako smrt u Žagarićinu opusu ne označava konačni svršetak, kao što ni rođenje ne označava nov početak, već transformaciju materije koja je prethodila i one koja će uslijediti. Već smo naznačili kako bismo motive mrvica i trupaca, vodeći se pjesmama Žagarićinih zbirki *Išla i... sve zaboravila* i *Zemunice u snu* mogli uvrstiti u motivski krug koji se tiče tematizacije govora kao proizvodnje iskaza u sasvim fizičkom smislu. Motiv jezika tako označava u ovom kontekstu apstraktni sustav komunikacije, no istovremeno i organ fizičke proizvodnje glasova, riječi i rečenica. U poglavlju o pjesmi *Pohod* već smo naznačili sklonost lirskog subjekta da se razumije kao nasilnik, a svoju moć manipulacije jezičnim materijalom kako u vokalnom tako i u grafičkom smislu prikaže kao vršenje nasilja nad jezikom. To nam ilustriraju stihovi iz pjesme *Kora raspuknuta*, gdje lirski subjekt iskazuje “tebe ću jezikom nožem gusarskim, u dah i dah”. Motivi nasilja nad jezikom protežu se čitavom *Učila govoriti*. Mogli bismo ustvrditi kako se tematizacija govorenja kao nasilja nad jezikom, a s ciljem kreacije smislenog iskaza našla u središtu ove pjesme. Motiv kiše koji se konzistentno javlja u pjesmi postaje simbolom procesa govorenja, a okrutnost tog čina manipuliranja jezičnom građom očituje se u već citiranim stihovima o bacanju i pljuvanju jezičnog materijala, kao i u poredbi kapi s čavlima.

U pjesmi *Učila govoriti* lirski subjekt naizgled gubi kontrolu nad vokalnim materijalom, što je ilustrirano činjenicom da tijekom pjesme neprestano pada prijeteća kiša od koje i sam lirski glas traži utočište: “skrij se sklopi se / u stranu zemlju / ispod šešira”. Stihovi “raspni ga, dušu na leđa / sveži je naprtnjaču i / adresu joj daj” uvode ponovno u pjesmu motiv žuđene tjelesnosti, koji će se nastaviti razvijati u metaforičkoj mreži traganja za cjelovitošću. Ako bismo kišu mogli definirati kao simbol vokalne proizvodnje govora, u pjesmi će uslijediti prijelaz na tematiziranje grafičkog iskazivanja. Svezu ljudskog tijela i grafičke forme pjesme koju razvija lirski subjekt ilustrira pjesma *Posveta*, stihovima, “crta je moja prva noć / u nju sam legla kao u tijelo svoje”. Ti stihovi nas dovode do teze već artikulirane u poglavlju o lirskom subjektu, da je traganje lirskog subjekta za tjelesnošću traganje za cjelovitom reprezentacijom njegova identiteta, što se u pjesmama često poistovjećuje s traganjem za podobnom formom same pjesme. U pjesmi *Učila govoriti* lirski subjekt od kiše bježi u crtovlje pa se okreće tematiziranju grafičkog lika pjesme. Nakon stihova “vidiš mirna olovka plovka / ovako urežem - urezujem” slijedi nizanje crtica koje izgledaju kao kakve rane na površini tekstone pjesme. U iskazu “hodam tetoviram” ta se crta očituje kao tijelo lirskog subjekta i kao jedini modus kretanja poetskim univerzumom. Iskazi koji slijede “vidiš koža a crnilo a / vidiš mirna / tako samo” obavještavaju nas kako čin pisanja nije shvaćen ništa manje nasilnički od čina govorenja pa lirski subjekt kao da se obraća nečemu živom. U pjesmi kretanje uskoro biva zaustavljeno, stihovima “ano nećeš doći tamo / kamo ideš”, no pjesma tim iskazom ne prestaje. Nastavljena je ponovnim vraćanjem na čin govorenja, stihovima “snijeg trusi se na čelo / krhotina daha je”. Povratkom na motiv tog snijega, tog izvornog, nultog prostora lirski subjekt govoriti kreće iznova. Taj stih dodatno argumentira tezu koju smo uveli na početku analize; kako postoji neka pretpostavljena sveza između motiva snijega i kiše. Ciklus transformacije snijega u vodu se zatim ponavlja, ali ulogu metafore proizvodnje govora preuzimaju motivi odrezanih ovčica, možda povezljivi uz motiv pahulja: “ali Margaretice ti pod strehom / glas, ti reži reži / ovčice odrezane ići će daleko / niz noć, i skoro, uho je na- / stavljeno / runo ćeš prostrti orguljsko / glazbu lijevati jednom rukom”. Transformacija materije od motiva runa do motiva tekuće glazbe predstavlja pomak od entiteta snijega do entiteta vode. Motiv runa se i inače u Žagaričinoj poeziji veže uz motive glasa i glazbe s jedne, a snijega s druge strane. U *Nostalgiji jezera*, stihovi “u mreću ih pahulje s mene silazeće / u runo orguljsko i dalje ih povijala” opisuju identični pomak od motiva pahulja preko motiva runa do motiva “runa orguljskoga”, simbola glazbe.

6.3. “Između” stihova

Kiša, kao tekstura pjesme, predstavlja pjesmin prvi plan; prostor glasova i riječi u kojima se jezični materijal niže i slaže ubrzanim tempom kako bi uprizorio padanje kiše. Lirski glas tijelo traži u crtovlju grafičkog zapisa, čime se govorenje i pisanje postavljaju kao povezani, ali odvojeni procesi. Prostor tih pokreta omeđuje s jedne strane snijeg, a s druge vatra, pri čem obje točke djeluju van prostora pjesme. U motivu životinje pod oknom začavljene i iskazu o imenovanju entiteta koji su u pjesmu prizvani nenamjerno postoji u pjesmi i prostor namijenjen “ljubavničkim” odnosima glasova i riječi, kojim se lirski subjekt koristi kako bi uprizorio muku koju uz jezični iskaz veže zbog konvencionalnosti jezika kojim mora govoriti. No u pjesmi postoji i plan koji se tiče prostora u pjesmi smještenog “među” stihove. U prvom dijelu pjesme lirski glas uvodi taj apstraktni prostor stihovima: “između redaka kaktus je / očima zalijevan da ne uquine / dobro odgajan jež / između redaka kruške rastu / diraju prsti”. Motivi kaktusa i ježa nisu u pjesmi *Učila govoriti* novi, u zbirci *Išla i... sve zaboravila* na njih nailazimo u pjesmi *Kaktus* u kojoj simboliziraju isti skroviti i nedostupni prostor: “nazubio se kaktus / da ga ne grizu / da ga ne bodu / ni u obraze / ni u dušu”. U *Učila govoriti* lirsko ja taj nedostupni prostor između “dira prstima”, što je još jedan od motiva koje lirski glas duguje ljudskom tijelu; a činjenica kako prsti preuzimaju u iskazu ulogu subjekta mimo lirskog glasa mogla bi signalizirati udaljenost lirskog subjekta od žuđene tjelesnosti, odnosno od tog prostora “između”. I na motiv kruške ćemo često naići u Žagaričinim zbirkama, a osobito nam je značajna ulogu koju ima u pjesmi *Oni*. Pjesma *Oni* koncipirana je kao polemičko obraćanje umjetnicima čije poetike Anki Žagar jednostavnošću i izravnošću iskaza ne odgovaraju. Svoju kritiku izravnosti upućuje i iskazom, ili bolje rečeno, prijetnjom “o čistino jednom ću se tako osloniti na tebe da ćemo se / zajedno srušiti kao dvije pijane prezrele kruške / pa normalno da će slatkost teći iz jedne pjesme u drugu”. U *Učila govoriti* nakon što kruške smjesti u pukotine “između”, referira se na tu “slatkost” iz pjesme *Oni* kad lirski glas sam sebe smjesti na usne i najavljuje kroćenje glasova u iskaze misli: “na usni sam svojoj sjedila sjedim / u grozdove misli krotila ih / te slatke kao:”. No nakon dvotočke za kojom bi trebao uslijediti samouvjeren i koherentan govor, odnosno, Žagaričinim rječnikom iz pjesme *Oni*, “slatkost”, utjelovljena u motivu kruške kao simbolu sklada razine teksture i razine značenja, ne slijedi “slatkost” već nizanje riječi koje su nam sve redom poznate jer su motivi odlomljeni iz prethodnih pjesama, u već citiranomu odlomku: “ti ćeš moje riječi u more bacati / ti ćeš ih kraaah kao grane grančice / (...)”.

U trećem dijelu pjesme tematizirana nemogućnost harmonije govorenja i plodova govora nastavlja se stihovima, “namjesto mene ciganina bijela / s papira uberi, jezdio ti, noć / crnjela mu”. Stihovi “namjesto mene ciganina bijela / s papira uberi” mogli bi nas uputiti da zaključimo kako je “plod” govorenja u pjesmi *Učila govoriti* trebao biti vezan uz identitet lirskog subjekta. U tom bi se kontekstu mogli sjetiti stihova iz pjesme *Tebe će noć* “(...) s koje / strane izlazim na vidjelo tebe će noć / taknuti umjesto mene” koja nam ilustrira izjalovljenje moći kreiranja stabilnog identiteta lirskog subjekta, čime se izmiče čitatelju; postaje neuhvatljiva instanca koja ne prebiva u tekstu koji je proizvela. Simbol je nemogućnosti lirskog subjekta da postoji kao zgotovljeni proizvod; proces bijega iz jedne pjesme u drugu uvjet je njegova postojanja.

U pjesmi *Učila govoriti* uz tematizaciju čina kreiranja poetskog govora, reprezentiranog metaforom govorenja i pisanja, Žagaričin lirski subjekt tematizira dva dodatna plana: plan iskaznog viška, kao posljedice konvencionalnosti jezika i plan iskaznog manjka, koji se ne može izravno izreći, već samo ocrtati kao obris prizvan u pjesmu. Zbog intencije da se jezičnim materijalom konstruira idealna cjelina, Hercigonja-Mikšik Žagaričino pismo tumači kao pokušaj ispisivanja idealne, nikad napisane i izgovorene “nad-pjesme”. Hercigonja-Mikšik citira pjesmu iz *Igrački sv. Franje* “tvoja pjesma je srodnica / samo su joj krila malo šira i srce ima oko sredice pribodeno, da se / ne razleti” i čita u tim stihovima Žagaričino priznanje kohezijskih silnica nad-pjesme te dodaje:

Ta je cjelina (nad-pjesma), pustimo navolju malo stvarnosnoj usporedbi, kao paukova mreža prostom prvotnom pogledu gotovo nevidljiva, sve dok se ne orosi ili se u nju ne uhvati kakva muha pa zatim odjednom zatitra po cijelom svome tkanju sve do središta, i tek je tada čitavu ugledamo. (2012: 966)

6.4. Motiv ribica

Stihovi koji se nalaze na početku pjesme “čita se u zatvorenom prostoru / golo ostrugan zid - zid - zid - zid / što hoćeš vidjeti što hoćeš vidjeti / sjeti se da ćeš vidjeti” zrcale se na njezinom

kraju, pri čem pjesma ima skoro obgrljenu strukturu. No ako su stihovi na početku htjeli nagovijestiti kako će baš *Učila govoriti* dobiti žudenu cjelovitu i zaokruženu formu, ta se ideja napušta kad se lirski glas ponovno vraća zidovima:

dobar dan zidovi, kako ste
bole li vas leđa, zidovi, jedan
drugomu usuprot hodili, zidovi
jedan drugomu u susret hodili, nag-
nute male riječi dobar dan u njima
stanovale ribice zazidane, tamo
gdje cvijeće gori, tamo bi
ribice, učim ih putovati
ribice ribici najbolji prijatelj

Ako se u inicijalnim stihovima *Učila govoriti* nastojao usustaviti zid - zid - zid - zid kao zatvoreni prostor čitanja, ovdje se on razilazi; zidovi se naginju jedan drugom kao što se nagine i lirski subjekt kad se nastoji kretati. Oni jedan prema drugom idu i jedan se od drugog istovremeno i udaljavaju; inicijalno trodimenzionalno zamišljen izmaštani prostor prikazan je kao da kipi i zgrušava se poput tekućine, a taj je proces i grafički ilustriran:

dobar dan zidovi, kako ste
bole li vas leđa, zidovi, jedan
drugom usuprot hodili, zidovi

Činjenica da lirski subjekt iskaz “bijelu knjigu kako je govorim.” završava dvotočkom, nakon koje se obraća zidovima kao granicama prostora i to granicama koje mu bježe, umjesto da izrekne nešto novo vraća nas početku pjesme, ilustrirajući kako pri kraju pjesme *Učila govoriti* nije naučio govoriti bolje no što je to već znao. Dvotočke su u ovoj pjesmi s obzirom na Žagaričin opus u kojem su interpunkcije rijetke, a osobito dvotočke, zanimljiva pojava. Javljaju se nekoliko puta i uvijek imaju istu funkciju: čitatelju najavljuju govor samo kako bi lirski subjekt otkrio da govoriti još uvijek ne može, čime iznevjerava naslov pjesme.

Što su te u zidovima zazidane ribice, koje su ključne za pomak poante od “učila govoriti” k “ribice učila putovati”? Ako se vodimo ostatkom zbirke, ribice su najvjerojatnije glasovi ili slova, zapeli u riječima-zidovima zamišljenima bilo kao govorne bilo kao pravopisne cjeline. Dokaza za to pronalazimo mnogo: “kome sam ribama svirala” (*Maglena*), “od dodira vrela a ustukne jer usta su joj puna riba a / da ih otvori kako bi ne mogla jer bi ribice vani tihe / ne bile” (*Pjesma žene koja ne može govoriti*), “o ribama još malo pošutim” (*Zlatna žila*), “ (...) vijugava svezala ribe u / rijekama (...)” (*Besani bijeli moriš me moriš*). Pomak od “učila govoriti” k “ribice učila putovati” mogao bi nas ciklično vratiti ideji crte kao tijela lirskog subjekta; govorenja, pjevanja i pisanja kao modusa kretanja lirskog glasa poetskim univerzumom.

Ako bismo *Učila govoriti* promotрили kao pjesmu-proces lirskog subjekta da si iznađe tijelo i identitet, što podrazumijeva razumijevanje njegova odnosa s jezičnim materijalom i njegovim transformacijama, na kraju se pjesme njegov ponovni pokušaj govorenja izjalovljava: nakon iskaza “govorim:”, govorenja nema, a zidovi koji su na početku pjesme trebali postati čvrste granice pjesme naginju se kao i sve horizontale u Žagaričinu poetskom univerzumu. Ribice-glasovi i ribice-slova ili ribice-riječi bježe van iz zatvora, k mitskom mjestu gorenja. Odnos snijega i vatre, pri čem je voda prijelazni oblik, jedna je od onih dihotomija kojima krajnosti ostaju teško uhvatljive jer je tekst koji nam je dostupan utjelovljenje kretanja od jedne do druge instance.

Učila govoriti komplicirana je izmjena planova; od plana glasa do plana crte i od plana te ucertane ili glasovne površine do plana autopoetičnosti. Ona zasigurno nastoji upregnuti čim više motivskog materijala preuzetog iz pjesama iz čitave zbirke, što izravnim autocitiranjem, a što ponavljanjem motiva i temata i uposliti ih u izgradnju jednog tijela ili jednog zatvorenog prostora. No mreže motiva i njihove ambigvitetnosti koje proizlaze iz konteksta u kojima su se izvorno pojavile nerješivo su komplicirane; jedino što možemo napraviti je u strukturi pjesme nastojati detektirati sidrišne točke i pokrete među njima. Značajni pokret je zasigurno kiša, prijelazni oblik od točke snijega do točke vatre, ta neuhvatljiva voda jezične materijalnosti. U već citiranoj pjesmi *Oni* Anka Žagar priznaje tu neuhvatljivost svog poetskog govora i sasvim nam jasno daje do znanja da je svjesna učinka koje taj govor ima kad se sretne s našim interpretativnim težnjama. Ključni su stihovi:

ali ti mene voliš u lijepoj čaši vode znam i rado bih
da me čitaju muškarci za šankom kad su bestežinski i
lijepi kao sv. franjo kad govori sebi i laže jer mu previše
zraka ulazi u ove haiku rečenice koje bi bile dojmljivije
da se od njih istoči prava pjesma.

Čaša je u citiranom odlomku pjesme kao i u objema pri ovom radu korištenim zbirkama jedan od motiva neostvarive cjelovitosti poetskog teksta. Simbolizira ideju cjelovitog i koherentnog tijela za poetski govor koji bi ga učinio lakšim za razumijevanje i konzumaciju, no koji je nespojiv s prirodom poetskog jezika kako ga doživljava Anka Žagar.

7. NADOMAK POETSKE METAFIZIKE

Steve McCaffery svoju teoriju metafizičnosti poetske opskurnosti počinje promišljati na temelju opskurnosti konstitutivnoj udaljenosti označitelja i označenog. Strukturu pjesme interpretira kao čin transformacije označitelja i njegovih sastavnica i prikrivenog mu označenog, interpunkcije i grafičkih karakteristika tekstova u prostorne i vremenske jedinice. Pjesma tako postaje događaj igre jezičnog materijala kojom umjetnik promišlja svoje metapoetičke preokupacije i dileme.

7.1. McCafferyjev koncept poetske metafizike

U knjizi *Prior to Meaning* teoretičar Steve McCaffery na pjesmama prepunim pomicanja i rekombinacija motiva i kršenja lingvističkih pravila usustavljuje svoju tezu o poetskoj metafizici opskurnih tekstova. Pjesme čiji su leksemi i njima prizvani entiteti u neprestanom tranzitu, bijegu ili premjestu, koji u tekstu imaju proizvodni potencijal, a tekstom su i proizvedeni i čije pomake kroz stihove osjećamo od same njihove geneze, McCaffery naziva poezijom kretanja, odnosno sile (2001: 16). Ta se poezija odriče tradicionalnog diskurzivnog konteksta tako da “kinetizira jezične materijale, stvarajući sustav turbulencija sistemskih kompleksnosti” pjesme (2001: 154). McCaffery zaključuje “disruptivna struktura nova je epistema postojanja, njezina priroda i ponašanje mogu se objasniti idućim postulatom: kompleksni sustavi bježe od identiteta” (2001: 18). Time se McCaffery dotiče već opisane destabilizacije statusa lirskog subjekta koja se zrcali u dinamičnom, fragmentiranom i fluidnom poetskom govoru.

McCaffery značajni dio svoje knjige posvećuje kinetizaciji slova i glasova, ustvrđujući kako su slova riječima što su atomi tijelima te su poput atoma heterogeni, devijantni i i transmorfnii (2001). Pripisuje im ljubavnički potencijal; slova su nevina kad su sama, ali su zahvaljujući svojoj ljubavničkoj dimenziji sklona vezivanju u složenije strukture. McCaffery ih naziva erotskim paradoksima jer u trenutku vezivanja u svršen konstrukt gube erotsku snagu kretanja u sustavu (2001: 19). Opskurnosti McCaffery stoga pripisuje težnju da se slovima i glasovima vrati status “protosemantičkog događaja” (ibid). Dokidanjem ustaljenih odnosa označitelja i

označenog vraća im se zaboravljena dinamična, erotska moć. Vodeći se ciljem izbavljanja tekstova od prijeteće zatupljenosti osjetilnosti čitatelja, tekstovi sadrže “subsistemske nemire slova”; tako slova koja tvore slogove, riječi i rečenice postaju tekstura u kojoj riječi nisu isključivo opozicije u sintagmatskom lancu, već “verbalna serijalnost momentuma - kontinuuma tekstualnog vremena” (2001: 149). U takvoj interpretaciji riječi su jedinice kvantitete, a ne samo logike ili argumenta. McCaffery ističe kako je učinak koji na čitatelja ostvaruje tekst kao trajanje slova i slogova u prostoru inherentno provokacija naučenoj tendenciji čitatelja k udruživanju riječi u sve veće i smislenije sintaktičke jedinice. Igra materijalom kojim se oblikuju ambigviteta značenja, piše McCaffery, razvodnjava semantičke točke u volumen (2001: 153). Tekstura koja se ističe dinamičnom semantičkom i grafičkom strukturom je i za McCafferyja jedini interpretabilni rezultat suspendiranja relacije poetskog jezika s klasičnom jezičnom referencijom. Tako se uprizoruje opskurnim tekstovima inherentna i kolebljiva performativnost znakova, pri čem nestabilnu i nepredvidivu vezu jedinica sintakse i jedinica semantike i totalnosti teksta McCaffery vidi kao presliku sveze atoma, tijela i prirode.

McCaffery se dotiče i dinamičnosti odlomljenih iskaza u montažnim konstrukcijama pa tako ističe kako je fraza u montaži uz to što je simbol fizičkog premjesta, i semantički događajna: “retorički je naglasak na promjenu mjesta koja uvjetuje da čitanje postane iskustvo prolaska kroz transformacije semantičkog prostora” (2001: 154). Time podrazumijeva proces interakcije konteksta iz kojeg se fraze preuzimaju i konteksta koji montažno kreiraju. Kad su riječi kinetizirane u semantičkom sloju, McCaffery zaključuje, kolebljivo značenje se registrira pluralno, kao evaporativni efekt tekture teksta. Hvatanje fraza za druge fraze proizvodi tekst u kojem je lingvistički materijal distribuiran kroz poetski kontinuum prostora-vremena, kako bi procesi transformacija sastavnih jedinica tog složenog poetskog univerzuma zamijenili odbačeni koncept cjelovitog, stabilnog identiteta (ibid).

U univerzumu transformacija, koji tekst čini demonstracijom sila i intenziteta ništa nije rođeno, ništa ne nestaje; ništa ne umire i ne rađa se, a McCaffery zaključuje tu misao citatom:

Sve je akcija i reakcija materije; sve je poput oceana koji hvata sve što raste ili pada, kao plima i oseka, nadolazeći i odlazeći beskrajno, bez da bude manjak ili viška i jedne kapi u volumenu voda; sve je perpetuelni pokret koji je uvijek bio i uvijek će biti. (Sade cit. prema 2001: 139)

7.2. Žagaričina poetska metafizičnost

McCafferyjevu diskurzu koji opskurni tekst tumači kao silu kretanja jezičnog materijala u prostoru i vremenu poetskog univerzuma približili smo se već nekoliko puta u radu; kad smo identitet lirskog subjekta prozvali fluidnim i fragmentiranim te pri analizi pjesme *Učila govoriti*, kad smo ustvrdili da se poetski izraz kreće od izvorišnog, predmaterijalnog pola snijega do krajnjeg, žuđenog, ali i zazornog pola vatre. Iskazni višak i manjak koji smo istaknuli u *Učila govoriti* naizgled se ne uklapa u spomenuti Sadeov citat, koji tvrdi kako u univerzumu perpetuelnog pokreta nema viška i manjka. No za Žagar ta manjkavost poetskog izraza, koncipirana bilo kao nerješivi višak bilo kao nedohvatljivi manjak priroda je njezinog pristupa poetskom izrazu; njom je proizveden temeljni konflikt na kojem počiva dinamičnost tekstova, a čija je nerješivost uvjet poetskog govora. Pišući o sklonosti Žagaričina lirskog glasa da poetski prostor konstruira krajnjim granicama kao što je to slučaj u *Učila govoriti* često ističu interpretatori Žagaričina opusa pa Milanja piše kako je Anki Žagar cilj diskurzivno uprizoriti genezu svog poetskog univerzuma. Opisuje autoričino vraćanje jezičnoj izvornosti kao “vraćanje neizdiferenciranom stanju ‘magmatičkih mogućnosti’, prvobitnom kaosu, prirodi” (2010). U tom poetskom svijetu, piše Milanja, ni “nema protuslovlja jer je *svemoguć*, i kao takav je ‘potencijalno’ skladan, kao što su skladni svemirski svjetovi antimaterije i materije” (ibid). Time Milanja, kao i McCaffery, prirodu takvog poetskog jezika prisposobljuje energiji kojoj su promjenjivost i dinamičnost najvažnije karakteristike.

Korištenje jezičnog materijala u svrhu uprizorenja dojma pokreta kritika često ističe u svojim osvrtima na Žagaričine zbirke. U tom bismo smislu mogli krenuti od uloge interpunkcije. U prve dvije Žagaričine zbirke nailazimo na pjesme u kojima točka djeluje kao ilustracija lomljenja zapisanog teksta na jedinice namijenjene govoru. Pjesme isprekidane točkama i zarezima na mjestima gdje oni nisu sintaktički opravdani mogle bi predstavljati uputu za izgovaranje, odnosno biti grafička ilustracija izlomljenosti teksta na dahove, kako to kaže sam lirski subjekt u pjesmi *Kora raspuknuta*: “tebe ću jezikom nožem gusarskim, u / dah i dah

(...)”. Interpunkcija, uz to što se ne poklapa sa pravilima sintakse, ne odgovara često ni rasporedu stihova, a katkad ne poštuje ni cjelovitost riječi. Takva bi se interpunkcija stoga mogla opisati kao oruđe težnje da se naglaskom na čin izgovaranja glasovnih odlomaka destabilizira označiteljska kredibilnost jezičnog materijala, a i pjesme kao jezičnom materijalu nadređene konstrukcije.

Na tragu je McCafferyjeve teorije kinetiziranja jezične materije Milanjin opis Žagaričina ciklusa iz zbirke *Zemunice u snu*, ciklusa *Zlatna žila* „koji verbalnim kumuliranjem amortizira nemoć jezičnog izražavanja Žagaričina lirskog subjekta“ (2010). U pjesmama tog ciklusa se gomilanjem jezičnog materijala kreira osobit „grafički snimak stranice“ koji Milanju podsjeća na slap vode. Ta nas primjedba dovodi do entiteta vode, koji se često tumači kao tvarni ideal koji raspored jezičnog materijala Žagaričinih pjesama nastoji rekreirati. Pejaković tako piše kako je „kritika već upozorila na riječnu vodu kao element koji bi mogao predstavljati idealni ‘tvarni korelat’ Žagaričina poetskog govora” (2003: 392) jer “njen jezik poprima neka privlačna obilježja vode, biva omekšan, učinjen lelujavim na posve neobičan način” (ibid). Nadalje piše kako “tekstovi Anke Žagar kao da se kreću nekim vlastitim, nepredvidivim putovima”, pri čem “pokazuju sklonost da i čitatelju i autorici isure između prstiju poput vode prije no što se okončaju u krutosti kakva dovršenog oblika” (ibid). Teza kako tekstovi djeluju kao da će čitatelju i autorici iscuriti između prstiju nesumnjivo se može povezati s montažnom tehnikom kreiranja pjesama i njihovih tematskih slojeva, kojom nastaju riječi nejasne, neodređene semantike. U svezi je i s nestabilnošću lirskog subjekta koji govoreći proturječno uprizoruje svoju nemogućnost da poetski pamti, čime se otkriva kao fragmentirana instanca koja svojim govorom svjedoči o svojoj neodređenoj poziciji u poetskom univerzumu. Koncept vode kritika će suprotstavljati često snijegu kao simbolu krutosti dovršenog oblika s jedne, a prostoru nultobijelog, odnosno prenatalnog bezobličnog mjesta postanja s druge strane. U tom smislu on postoji kao apstraktni prostor van poetskog univerzuma pjesme, nedostupan i neprikaziv. U pomacima uvjetovanim tim točkama nastaju tekstovi sastavljeni gomilanjem leksema kolebljive semantike. Okončavanje u stabilnom obliku je tako trajno odgođeno nemogućnošću da lirski subjekt nastani stabilni identitet i tako cjelovit izgovara i cjelovitu pjesmu. U motivu čaše, a u svezi s idejom vode kao ilustracije fluidnosti poetskog govora mogli bismo pronaći simboliku idealne jezične konstrukcije ili pjesme kojoj bismo mogli pripisati status tijela lirskog subjekta. U pjesmi *Oni* lirski glas stoga iskazuje “ali ti mene voliš u lijepoj čaši vode znam i rado bih / da me čitaju muškarci za šankom (...)”. Tu je želju zbog

konstitutivne nestabilnosti lirskog subjekta i prirode Žagaričina poetskog jezika nemoguće ostvariti pa nam lirski subjekt opasnost te želje ilustrira stihovima iz pjesme *Zdravica G*: “pozdravljeni / još se nakrmi u / napuštenoj krčmi / srca mojega. pij i / poživ i / do ruba / svanuća / i onda me / praznu / buditi nemoj”. Citirani stihovi motivom napuštene krčme signaliziraju da lirski subjekt ne prebiva u pjesmi koja je čitatelju dostupna, već je utjelovljen u perpetualnom pokretu i premjestu (“a kad ste vi u pjesmu unišli, već sam odavno bila izašla” (*Asinhronija*)).

Karakteristika je Žagaričinih pjesama njezina sklonost iskazima koji bi proizveli što dinamičniji pokret kroz semantičke registre. Kao primjer bismo mogli uzeti stihove “štap koji curi / je produžena ruka / kost koja zvuči” (*Znak*). U tom se iskazu pažnja čitatelja usmjerava sa štapa koji simbolizira krutost na tekućost (jer “curi”) pa ponovno na krutost vezanu uz tjelesnost (“produžena ruka kost”) pa pomiče u registar proizvodnje zvuka (“koja zvuči”). Takva brza pomicanja iz jednog tematskog registra u drugi osobito se djelotvorno očituju u Žagaričinim novotvorenicama. Novotvorenice tako intenziviraju dojam brze izmjene registara, a koji podsjeća na vodu brisanjem granica među riječima. Njihovu ulogu u postizanju dinamičnosti teksta i intenziviranju tempa primjećuje i Mrkonjić kad ih vidi kao posljedicu medijumskog stanja lirskog glasa koji zapisuje u žurbi i stoga krši pravogovorna pravila. Mogućnost povezivanja novotvorenica i entiteta vode opisuje zapravo pjesnikinja Marija Čudina, čiji tekstovi dijele s Žagar čitav niz motiva pa tako i motiv vode:

Neke mjesečarske duš imaju tu strast da zapisuju, na površni tekuće vode graviraju svoje zamisli, moćne i mračne opsesije š'o se kristaliziraju u slike-riječi, viš smislene i otužno dvosmislene rečenice. Sintaksu tih riječi čini vodeno jezgro koje se neutješno brzo utapa u drugim, jurećim, u vodopad slijevajućim jezgrama. (cit. prema Benčić-Rimay 2005: 83)

Ideja očuvanja mističnog „vodenog jezgra“ tako postaje svrha novotvorenica, sastavni element sveopće težnje da se jezičnim materijalom prikaže vodoravna i dinamična priroda poetskog jezika. Žagaričine su novotvorenice uopće neiscrpna tema; od iznimne su važnosti pri tumačenju unikatnosti njezinog poetskog izraza. Uz to što intenziviraju odmak poetskog izraza od konvencionalnog jezika, destabiliziraju čitateljeve interpretativne alate; one vraćaju i

riječima erotski potencijal pa tako čitatelj propituje konvencionalnost i onih riječi koje su rječnikom ovjerene. Primjerice, pjesma *Ružičasto je* počinje stihovima “ova spavačica mlađa je od mene / to je moj cvijet (...)”. Motiv cvijeta ponavlja se čitavom pjesmom, a i u čitavom Žagaričinu opusu ima privilegiran, iako neodređen status pa se i riječ *ružičasto* transformira u novotvorenicu koja bi mogla značiti “nalik ruži”. Isto se s riječju ružičasto događa i u pjesmi *Ruže ne kradaj*, u prvom stihu pjesme “krikne ti ružičasto”, a kasnije i s riječju *ružnoća* koju bismo mogli interpretirati kao kvalitetu cvijeta ruže. U pjesmi *Učila govoriti* nailazimo na još jedan zanimljiv primjer kolebljivosti semantike riječi koja je uvjetovana čestotnošću neologizama, u stihovima “drvo god bog tvoj po krugovima stari / (...) riječi izuvam / koje su mi narasle od godina što te nema / hodati / učim / od ivera do srčike / dalje ne mogu stići”. Temelj tih stihova motiv je debla, a godovi (kojima se drveću određuje starost) simboliziraju u pjesmi prolazak vremena (“drvo god bog tvoj po krugovima stari”). Stihovima “hodati / učim / od ivera do srčike” taj je prolazak vremena simboliziran godovima debla transformiran u prostorni entitet. Sintezu godina kao motiva prolaska vremena i debla kao prostornog entiteta mogli bismo vidjeti u riječi „godine“: koju bismo mogli razumjeti kao sintezu vremenske simbolike koju Žagar pridaje riječi „god“ i transformacije u prostornost izvedene dodatkom sufiksa -ine. Tu vrstu novotvorenice kojom se transformacija u prostor izvodi tako da se riječi pripoji sufiks -ina nalazimo često u Žagaričinim pjesmama: primjerice, “dušina nigdina”. Tim se kolebljivostima čitatelja poziva na aktivnu interakciju s poezijom i dodatno usložnjava semantika riječi.

McCafferyjeva primjedba o opskurnim pjesmama kao tekstovima kojima je cilj obnoviti erotsku moć slova od osobitog nam je značenja pri interpretaciji Žagaričine poetike jer je lirski subjekt sam često komentira. U pjesmi *Oni* motiv djeteta kao zgotovljenog proizvoda ljubavničkog odnosa jezičnog materijala diskurzivira neizravno stihovima “on tamo ima muškarca ženu i dijete pa mu je rečenica / bogata kao zimnica (...)”, a izravno kad sebe i svoj diskurz kontrastira tim neimenovanim njima i zaključuje: “ali erotika je prije riječi još dok su bile mrtve”. Dinamičnost koju lirski subjekt pripisuje motivu ribica, odnosno slovima i glasovima već smo istaknuli pri analizi pjesme *Učila govoriti*. Dokaz važnosti opisanog tretmana pojedinih glasova/slova i glasovnih/slovnih skupova detaljnije ćemo promotriti u poglavljima koji slijede, koji se bave Žagaričinim igrama riječi.

8. IGRE GLASOVIMA

Bagić piše kako su “pitoreskne fonetske slike i zvučne pjege” arhitekti zbilje Žagaričina teksta; “pjesmama gospodare asonantne i aliteracijske silnice” (1994: 101). Lemac u svojoj knjizi *Stil pjesništva Anke Žagar* razlaže kompleksnu fonostilistiku Žagaričinih pjesama, ističući važnošću već spomenute asonancije i aliteracije, zatim rimu i poetsku etimologiju (koje tumači kao fonološki infantilizacijske elemente), a s obzirom na Žagaričinu metaopoetičnost uvodi i kategoriju metafonosemantičkih signala (2018: 38).

Žagaričin je lirski subjekt sklon metafore kojima se koristi kako bi opisao proces geneze svog poetskog govora transformirati u tematsku okosnicu ili organizacijsko načelo stihova, strofa i pjesama. Lirski glas stoga kad komentira asonantne i aliteracijske silnice koje pjesme pretvaraju u igre riječi, osmišljava si tri postupka, a imenuje ih rez, obrt i duljenje. Uz to što ih imenuje, opisuje i komentira, on ih i upošljava pri kreaciji pjesama koje čitamo kao igre riječima. Upravo će te pjesme postati prostor predstavljanja postupaka koje lirski subjekt naziva rezanjem riječi, obrtanjem slogova i duljenjem glasova i slogova.

Činom „rezanja“ lirski se subjekt koristi u pjesmi *Vožnja*, kad izolira glasove *d* i *r* u stihovima „d ubiš se r ubiš se na bok izvaljeno / —jezero“. Oni su nositelji značenjskog potencijala stiha, koji se ne ostvaruje u pjesmi već u svijesti čitatelja kad donese odluku da ih prisloni na materijal koji im slijedi kako bi stvorio lekseme „dubiti“ i „rubiti“. Izdvajanju tih glasova cilj je možda istaknuti zvučnost nizanja glasovno podudarnih riječi „dubiš“ i „rubiš“; možda je cilj naznačiti semantičku svezu riječi „dubiti“ i „rubiti“ s riječju „ubiti“ kako bi se insinuirala inherentna nasilnost imenovanih radnji. U svakom slučaju, o glasovima *d* i *r* i čitateljevoj odluci što će s njima napraviti ovisi interpretacija tog stiha. U *Vožnji* lirski subjekt stihovima „kližu skalpovi sklopova / u nultu igru jezera“ izravno komentira taj postupak odvajanja dijela riječi od cjeline, insinuirajući kako slova odvojena od cjeline riječi ulaze u prostor transformacije, „nultu igru jezera“ u kojem im se vraća izvorna nevinost i neostvoreni ljubavnički potencijal. U pjesmi *Nagovor* nailazimo na stihove:

tvoji polifonijski
organi razvoze ti tijelo

na primjer u novu krivudicu:
ti ružna tužna vrbo, moraš
pasti u vodu, dok mi prsti
do nokta dogore, daj padni u
vodu, nitko te neće gledati

Stihovima „tvoji polifonijski / organi razvoze ti tijelo“ lirski subjekt riječi „tužna vrba“ pretvara u materijal, a glasove koji tu sintagmu čine u nositelje semantike koji će se razići i rasplinuti prikazanu sliku. U pjesmi *Vožnja* „skalповi sklopova“ koji „kližu u jezero“ na sličan način znače oduzimanje dijela nekoj cjelini koju lirski glas koncipira kao tijelo. Kad u pjesmi *Nagovor* lirski glas apostrofira tu glasovnu cjelinu „tužna vrba“ uputom „moraš pasti u vodu“ povezuje ovu pjesmu i pjesmu *Vožnja* motivom vode; ako bismo motiv vode shvatili kako ga shvaća Žagaričin lirski subjekt, kao korelat prirodi jezika kojim govori, obje pjesme tematiziraju pad riječi kao jezičnog materijala u nepredvidivu i fluidnu jezičnu igru. Istaknuli smo svezu ova dva citata kako bismo mogli promotriti pjesmu *Grane tužne, grobne vrbe*. U tom se tekstu sintagma „tužna vrba“ našla raskomadana na slogove *tuž* i *vrb* i postavljena uz riječ „grana“ kako bi nastao tekst u kojem se glasovni skupovi *tuž*, *vrb* i *gr* nastali, Žagaričinim rječnikom iskazano, oduzimanjem skalпова riječima „tužna“, „vrba“ i „grana“, neprestano rekombiniraju. Stihovi koji nastaju podsjećaju na zagonetku: „grne tuž / grcne ž / grbne vrbe / nema ž nema / o-o-jj vrbe / grb si vrb ž / tuž grana“. Karakteristično je za takve Žagaričine pjesme upravo njihova zagonetnost; koliko god semantički neprozirne, konstruirane su kao da postoji neka logika iza postupaka destrukcije poznatih riječi i neprekinute konstrukcije i rekonstrukcije glasovnih sklopova, neka formulaičnost koju bismo pažljivim čitanjem možda mogli otkriti. Na to nas osobito upućuju stihovi kojima se lirski subjekt iz nereda glasova i slogova koje, kad ih je izrezao, obrće, krati i dulji obraća čitatelju kojim sintaktički cjelovitim i razumljivijim iskazom, kao što to čini u *Grane tužne, grobne vrbe* iskazima „nema ž nema“ ili „grb si vrb“. U tim pjesmama nerješiva formulaičnost Žagaričine poezije, u smislu teksta kao strukture s nepoznanicama čije se otključavanje čini katkad nadohvat ruke, najizravnije dolazi do izražaja. U pjesmi *A dam mir* koju bismo kao i *Grane tužne, grobne vrbe* mogli smatrati zagonetnom igrom riječima, lirski subjekt pjesmu izravno pretvara u zagonetku kad u posljednjoj strofi kaže „sveza je lipanj / ispitni rok / lijevom i desnicom / panj ulatičen“, a i kad proziva čitatelja, gotovo ludički i u zagradi, nakon stihova koji se ne mogu povezati u neku smislenu cjelinu: „rep klijanje svuče / (proljetnu spavaćicu) / drvosječa ne sluti / da drvo sebi ruši / pa ne hlapi oštricu „c“ / u rečenici križara / (pitajte čitaoca)“.

Što se „obrta“ tiče, komentar tog postupka mogli bismo naći u pjesmi *Za lava reče*. Čitava je pjesma apostrofa entiteta lav, koji lirski subjekt u pjesmu uvodi citiranjem poslovice „pusti lava dok spava“. No kako pjesma dalje odmiče, čitatelju se sve manje čini da riječ „lav“ označava životinju i da ima istu metaforičku ulogu kao i u poznatoj poslovice, već da djeluje kao glasovna/slovna cjelina. Lirski subjekt kao da glasovnoj skupini „lav“ najavljuje opasnost svoje igre jezičnim materijalom, pri čem razoriti cjelinu riječi znači razoriti i njezinu semantiku: „pusti lava dok spava“, kaže tako lirski subjekt, „jer kako ga okreneš dosta iznošeno / za lava / ga ne duljim ne obrćem / lijepo mu gore; on je do zuba dovoljan sebi i nimalo zgranut“. Iskaz „on je do zuba dovoljan sebi“ insinuira kako lirski subjekt cjelinu „lav“ shvaća kao izgovornu cjelinu. Za razliku od glasovne skupine „lav“, skup „ruž“ u pjesmi *Ruže ne kradaj* nije bio izbavljen od procesa obrta; vidi se to osobito u verziji pjesme objavljenoj u *Zborniku Off poezije* jer je Anka igru obrtanja *ruž* u *žur* i duljenje glasovnih skupova *ne, je, ti* i *ka* u razne lekseme naglasila grafički, velikim tiskanim slovima:

krikNE ti RUŽičasto
posliJEpodne u
luksuzno RUŽogojstvo
pa bi
ta JE
slegnuta RUŽnoća
u ŽURnoći RUŽe
otegnuTI papci
š o bje TUČak
kaj čaṣ A
(...)

Kad govorimo o Žagariči u poigravanju jezičnim materijalom, činu rezanja, obrtanja i duljenja suprotstavlja se samovoljna i prevrtljiva priroda jezika. Kad komentira prirodu vokalne građe, lirski joj subjekt katkad pripisuje i određenu autonomiju. Lirski subjekt vjeruje kako su glasovi sami skloni djelovanju, kao atomi kojima je u prirodi da se u određenim kontekstima vežu jedan uz drugog, pri čem svaka kombinacija i rekombinacija građe, svaki rez i obrt te svako duljenje, zahtijevaju od njega značajan napor.

Rez, obrt i duljenje i muku lirskog subjekta da uposli glasove u iskaze kojima želi govoriti važni su nam jer će nam pomoći pri interpretaciji pjesme *Između*, pjesme pomoću koje ćemo promisliti „ljubavničku“ dimenziju glasa *a* i slogova *an* i *ka* koje lirski subjekt preuzima od instance autora, od imena Anka; a čiju je cjelinu sklon kompromitirati rezanjem, obrtom i duljenjem glasova i slogova u objema zbirkama.

8.1. Ime „Anka“

Na promišljanje uloge imena „Anka Žagar“ u interpretacijama Žagaričine poezije nailazimo u svezi s autoričnim prezimenom. Interpretatori su istaknuli bliskost glasovnog sklopa „Žagar“ i čestih motiva njezinih pjesama, motiva „žar“ i „gar“, no promišljanje te sveze konkretniji oblik dobiva nakon objave zbirke *Guar, rosna životinja* jer neke interpretacije vide ime „guar“ kao varijaciju autoričinog prezimena. No i ime „Anka“, a osobito u prvim dvjema zbirkama, ima u pjesmama istaknutu ulogu. Javlja se nekoliko puta u svojoj cijelosti. Primjerice, u *Učila govoriti* lirski subjekt kaže „ano nećeš doći tamo / kamo ideš, natrag po svoju / riječ (...)“, u pjesmi *Tamariska* „i onda ustukne / kao od uzaludnosti // ankina djevojčica“, a u pjesmi *Tamariska tu i tamo* „anka objašnjava mrtvom čovjeku snijeg“. Uz stihove u kojima se glasovni sklop *ana* ili *anka* uvodi u cijelosti mogli bismo istaknuti i iskaze u kojima bismo mogli, kad bismo ih tražili, detektirati skupove *ana* ili *an* i *ka*. Primjerice u *Pjesmi žene koja ne može govoriti* lirski subjekt ponavlja konstrukciju „biljana, biljana“; a ta se riječ često javlja u njezinim zbirkama, primjerice u pjesmi *Nagovor* u stihu „bistra voda biljana“. Na isti način djeluje konzistentno ponavljanje leksema „maglena“ u istoimenoj pjesmi, kao neka vrsta novotvorenice koja sadrži skup *ana* nastala slijevanjem iskaza „ma gle ana“ u jednu riječ. Kad govorimo o glasovima koji se javljaju izolirani, glas *a*, kao i skup *an* statistički su najčešći jezični materijal koji je u pjesmama izoliran, možda kao posljedica nekog zakulisnog reza. Primjera ima mnogo: „aa ništa mi ne značiš“ (*Učila govoriti*), „čija koža a crnilo a / vidiš mirna / tako samo“ (*Učila govoriti*), „otkresan san an, tebe je potihno no“ ; (...) smrtno zrela šaka kroz prste an procuri“; „odabrat ću dan koji slijedi a neću priznati da je / o njemu riječ, jer slušajte an slušajte starog ze- / ca, otrovat će vas san, od toga boli glava“ (*Zlatna žila*). Na rekombinacije, odnosno moguća duljenja sklopova *an* i *ka* nailazimo u nekoliko riječi i sintagmi na kojima lirski subjekt inzistira: „tanka“ i „tanjiti“ („šumna tanka“ u *Ali tisa tisa*), „tkanina“ („tkanino, je li mi hladno / ako se zovem tako kao ti“ iz *Tebe urekli, mene si ti*),

“rana” (ono što je taknula rana je i niknut će” iz *Maglena*), “ciganka” (“bijela ciganka bila, egocentrični sustav” iz *Tebe će noć* i “namjesto mene ciganina bijela / s papira uberi” iz *Učila govoriti*). Svi se navedeni leksemi javljaju u pjesmama koje tematiziraju na različite načine pitanje identiteta lirskog subjekta i pitanje njegova imena. Leksem “tkanina” postaje tako u pjesmi *Tebe urekli, mene si ti* privremeno, zamjensko ime lirskog subjekta, a motiv “ciganka” u stihovima iz *Tebe će noć* i *Učila govoriti* biva transformiran u pandan lirskom subjektu u cijelosti. U pjesmi *Učila govoriti* posljedicom pjesmom prikazanog govora imenovana je riječ melankolija, koja također u sebi sadrži skup *anka*.

U kontekstu promišljanja uloge glasa *a* i slogova *an* i *ka* kao jezične materije koja ima za lirskog subjekta osobito značajnu “ljubavničku” moć koju nastoji insinuirati jer je ne može lagodno ostvariti zanimljiva je pjesma *Gonitelj sk*. Tu bismo pjesmu načelno uvrstili u pjesme igre riječima, glasovima i slogovima; čine je pretežno leksemi koji sadrže naslovom istaknuti glasovni skup, skup *sk*. No zanimljivo je istaknuti da se u pjesmi u kojoj skup *sk* konstruira tekst nije pojavio leksem “tamariska”, riječ kojoj je lirski subjekt sklon u toj mjeri da se neke pjesme tako zovu, a i čitav jedan ciklus nosi ime *Tamariska, po listovima*. No kad promotrimo kako “gonitelj sk” izvodi naslovom najavljeni progon, uočavamo da bi pjesma zapravo u svojoj cijelosti mogla biti pročitana kao opis pretvaranja entiteta koji u ovoj pjesmi govori u leksem sa skupom *sk*: “u oku je gonitelja okno / krasno miriše pijesak / u mojoj hrskavici ks trsi se / huškam ks u koštanoj srži / pa uskrsava u novo izdanje / možda ks praskavo me tjesnači KAS”. Stihovi “možda ks praskavo me tjesnači KAS” navode nas na zaključak kako smo svjedočili transformaciji jedne glasovne cjeline u drugu, iako nam pjesma izostavlja obje te točke, izvornu i krajnju. No pjesmu *Gonitelj sk* i entitet tamariske mogli bismo možda povezati na razini čitave zbirke *Išla i... sve zaboravila*; naposljetku, to i ne bi bio prvi primjer iskaza intencije u jednoj pjesmi, koja će se ostvariti negdje drugdje u zbirci. Igra glasovnim materijalom u pjesmi *Gonitelj sk* bi stoga tematizirala duljenje riječi “anka” u novo izdanje u kojem je *an* prognan kako bi nastala “tamariska”, “huškanjem ks u koštanoj srži”. Tako u pjesmi *Tamariska, koja* lirski subjekt kao da se natkriven imenom “tamariska” prisjeća *Gonitelja sk*; “iz kostiju me istjerala / da se spuštam nisko niže / još niže / gdje se plašim otiska”. Ideju da se čin prikazan u *Gonitelju sk* može možda čitati kao čin imenovanja, mogli bismo naći i prateći povijest motiva pijeska, koji se u *Gonitelju sk* javlja u stihovima “krasno miriše pijesak”. U pjesmi *Namjesto mene* tako primjerice lirski subjekt govori o “prebiranju pijeska” kao postupku imenovanja: “sipak pijesak prebiri ljepše se zove”. U pjesmi *Namjesto mene* nailazimo na

stihove “daj odgrni more otkrij ga / po ribama mrtvo more tiskano”; njima se tematizira spomenuta sklonost lirskog subjekta da o glasovima govori kao o samoživoj materiji koja se voli mimo volje lirskog subjekta grupirati u riječi i rečenice.

Potragu za imenom iz pjesama zbirki *Išla i... sve zaboravila* i *Zemunice u snu* iščitavamo kao značajnu preokupaciju lirskog subjekta kad promišlja entitete koje u pjesme priziva uopće; već smo citirali u interpretacijama često citiranu izjavu lirskog subjekta iz pjesme *Učila govoriti* “dok taru se molim / iz grla potkreši sve stvari / molim imenuj ih neka se vrate svojim kućama”. Ime je koncept od velike važnosti pa ne čudi stoga da lirski glas i sebi nastoji iznaći neko zadovoljavajuće ime. U pjesmi *Lirika* lirski subjekt kaže: “knjigo, ti imaš / puno listova, a nijednom ne vjerujem / kad noćuju, budim ih na prepad, otvaram možda mi odaju kako se ja zovem“. I u toj pjesmi nailazimo na taj izolirani glas *a*, u stihu „trijebim te od lišća i činim ga a“. Stih koji slijedi je „hoću ti mir, botaniko, dosta, jabuko“: u centru je tog stiha riječ „botanika“ koja sadrži u sebi *an* i *ka* pa kad bismo ga promotрили u odnosu na stih koji mu je prethodio, moglo bi nam se učiniti kako lirski subjekt iskazuje svoj napor da od „botanika“ dođe do „anka“. Pritom bi iskaz „trijebim te od lišća“ metaforički označavao odmicanje nepotrebnih slova, što bi nam potvrdio iskaz koji slijedi „činim ga a“. U *Zlatnoj žili* nailazimo na priznanje da se lirski subjekt muči s konstruiranjem svog imena, što je posao koji ga katkad nadvladava do mjere da mora od njega odustati: „bila bih prije došla ali vjetar vjetar nosi moje ime pa dok sam ga svezala, zapleo me zauvijek“. Ta ideja da je glasovna građa uz sve napore lirskog subjekta da govori kako želi katkad sila s nekim pretpostavljenim vlastitim zakonima ponašanja pokazuje nam pjesma *Između*.

8.2. Interpretacija pjesme *Između*

Između

a ribe su gle već tamo
gdje je sama nježnost
taj poetski prostor

a koje si ti

od muke ruže vezla
sve prespore i kroz zimu

kao lanac s gležnja
svlači se i ne svuče se
š o jedino dahom i
dahom ću zapisati
dok još ma svjetla:

da nigdje nikamo ne možeš
odložiti ono š o ne možeš no iti

kao riba živi u ovoj vodi
koja joj šu i u ustima
i to je mir u državi

ali ja ću zatvoriti oči
izaći ću i govoriti:
nacrtaj mi na koži taj cvijet
od kojeg se trese cijela kina
i barem polovica japana

Naslov pjesme *Između* čitatelju prvih dviju Žagarićinih zbirki već je poznat koncept: već smo analizom pjesme *Učila govoriti* ustvrdili kako lirski subjekt apostrofira apstraktni, nedostupni prostor imenom “između”, a metaforički ga smješta “među stihove”. Taj su prostor u pjesmi *Učila govoriti* nastanjivali kaktusi, ježevi i kruške, motivi koji su u objema zbirkama indeksi prostora koji okupira nedostupno nestalo koje se ocrtavanjem pukotina nastoji prizvati u postojanje, baš kao što je to u *De inventione* davno predložio Ciceron.

Pjesmu *Između* i pjesmu *Učila govoriti* povezuje više od apostrofiranja prostora mističnog “između”: veže ih i tema čina govorenja i pisanja. *Učila govoriti* je utemeljena na pomicanju od uprizorenja jednog do uprizorenja drugog čina, a i u pjesmi *Između* lirski se glas odlučio na govorenje i zapisivanje, što nam kao i u *Učila govoriti* najavljuje, a zatim potvrđuje uporabom dvotočki. U *Između* na dvotočke nailazimo u stihovima u trećoj strofi, “što jedino dahom i /

dahom ću zapisati / dok još ima svjetla”: i u šestoj u stihovima “ali ja ću zatvoriti oči / izaći ću i govoriti”: U tim se stihovima očituje interferencija govorenog i napisanog kao i u pjesmi *Učila govoriti*. Pisanje je tako u ovoj pjesmi neodvojivo od govorenja vezivanjem motiva zapisivanja s dahom, pa će lirski subjekt “dahom zapisati”, a govorenje je neodvojivo od pisanja jer nakon iskaza “izaći ću i govoriti” slijedi iskaz koji počinje riječima “nacrtat ću”. Ako smo ustvrdili u dijelu rada o lirskom subjektu kako se u kretanju od vertikale do horizontale očituje nemogućnost izvršenja zadaće da se te dvije instance susretnu u savršenoj sintezi, mogli bismo ustvrditi kako se u pjesmama *Između* i pjesmi *Učila govoriti* u prebacivanju od govorenja k pisanju i obrnuto očituje ista takva nemogućnost sinteze. Uz govorenje i pisanje, pjesme *Između* i *Učila govoriti* povezuje još motiva: ribice i cvijet. Dok se ribice, koje predstavljaju glasove i slova, odnosno materijal koji lirski subjekt nastoji organizirati u riječi procesom pisanja i govorenja u *Učila govoriti* javljaju na kraju pjesme, pjesma *Između* njima počinje. Štoviše pomak poante od “učila govoriti” k “ribice učila putovati” iz pjesme *Učila govoriti* kao da se izravno nastavlja u pjesmi *Između*. Tako stihovi kojima *Učila govoriti* završava „tamo / gdje cvijeće gori, tamo bi / ribice“ svoj nastavak imaju u prva tri stiha pjesme *Između* “a ribe su gle već tamo / gdje je sama nježnost / taj poetski prostor”. Već smo ustvrdili kako su ribice simboli glasovne građe riječi i rečenica. No pri usporedbi pjesme *Učila govoriti* i *Između* i cvijet se ističe kao motiv koji mora nositi određeni značenjski naboj; njim se lirski subjekt u svom diskurzu često koristi. Tako ga u pjesmi *Između* nalazimo dva puta. Prvi je put kad lirski subjekt kaže „a koje si ti / od muke / ruže vezla / sve prespore i kroz zimu“. Zanimljivo je da se u ovom stihu, kao i u pjesmi *Učila govoriti* motiv cvijeta našao uz krajnju točku prostora koncipiranog od „izvora“ do „cilja“; no, dok je u *Između* vezan uz snijeg, koji smo definirali kao ishodišni prostor, u *Učila govoriti* bio je vezan uz vatru, koji smo opisali kao točku konzumacije. Motiv cvijeta dakle motiv je kretanja lirskog glasa iz jednog prostora u drugi. U pjesmi *Ahasver jezik u ustima* koja tematizira čin govorenja stihovima “klatež si poluživa u mojoj radnoj sobi / od zemljanoga do nepca od cakline do / ruba (...)” motiv cvijeta istaknut je velikim tiskanim slovima: “KALA U USTIMA CVIJET (...) / (...) / zapahnu me iz cvijeta kojim gorim”. U pjesmi *Molitva* motiv cvijeta identično je naglašen u iskazu “MISAO JE CVIJET”. U pjesmi *Asinhronija* lirski glas ustvrđuje „tamo doma, gdje runolist rastem tamo se zovem”. No u pjesmi *Tebe urekli, mene si ti izjavljuje* „cvijetom ne nikada / jezikom oprашenim / cvijetom jezikom hrapavam kojim si me / cvijetom jezikom u pećini zauzdao nikada”. Ti nam stihovi dokazuju kako lirski subjekt koristi motiv cvijeta dosljedno i promišljeno, u sličnim kontekstima; veže ga uz apstraktne krajnje točke kojima je omeđio proces geneze svog govora, uz čin govorenja, a i problem imenovanja. no

pritom ne otkriva koje mu je značenje pripisao kako bi njim mogao u tim kontekstima baratati. Drugi put ga u pjesmi *Između* koristi u stihovima “nacrtaj mi na koži taj cvijet / od kojeg se trese cijela kina / i barem polovica japana“. Sveza tih motiva cvijeta i ribica u ovoj pjesmi dala bi naslutiti kako cvijet funkcionira kao simbol nekog cjelovitog iskaza kojem lirski subjekt ne može iznaći pogodnije ime, pa ga metaforički imenuje cvijetom kao nekom vrstom nepoznanice u formuli koja nastaje kad prevodi misli iz prostora ishodišta u prostor jezika. Motive „kine“ i „japana“ kad bismo ih shvatili doslovno morali bismo razumjeti kao egzotizme, orijentalne motive koji su se našli u poanti pjesme (poentičnost je naglašena je iskazom „ali ja ću zatvoriti oči / izaći ću i govoriti:“) iako ih ne možemo povezati uz ostatak pjesme. No kad bismo u obzir uzeli problem imena lirskog subjekta, njegovo oslanjanje na instancu autora i njegovu kompromitiranu kontrolu nad glasovnom građom te bismo motive mogli pročitati kao glasovne cjeline u kojima su zatočeni ostali lirskom subjektu važni glasovni skupovi. Kad bismo se, kako nas je na to uputio lirski subjekt iskazom „trese se“, riječima japan i kina poigrali vodeći se njegovim umijećem obrta, od cijele „kine“ bismo dobili glasovni slijed „anki“, a kad bismo izdvojili „polovicu japana“, dobili bismo „na“ ili „ana“.

Hercigonja-Mikšik o Žagaričinoj poetici piše:

Ako se uopće može govoriti o tematskoj i poetičkoj određenosti u pjesništvu Anke Žagar, onda je to prije svega stalna zaokupljenost vlastitim pjesničkim jezikom koji sam govori, koji se, posve nestalan, uvijek iznova čas stvara, čas rastvara, istražuje i pomiče vlastite granice u neiscrpoj igri preosmišljavanja i preoblikovanja krhotina koje su ostale nakon njezina razornog pohoda na granice konvencionalnog jezika (2012: 963)

Nestalan status lirskog subjekta u odnosu na poetski govor očituje se, između ostalog, i u njegovoj konfuznoj vezi s autorskom instancom. Već smo to istaknuli pri analizi pjesme *Pohod*, u kojoj lirski subjekt nastoji nastaniti sjećanje iz djetinjstva koje pripisujemo autorici. I ime “Anka” djeluje u njegovom poetskom univerzumu kao “krhotina” kojoj lirski subjekt pripisuje znatnu važnost, no ne može uvijek ustvrditi zašto, neovisno o tom kako koncipira razlog te nemogućnosti: kao rupu u sjećanju ili kao rezultat sile jezične građe koja poput vode žuri popuniti prazne prostore. Kad Hercigonja-Mikšik u svom radu promišlja prirodu Žagaričina poetskog govora, koristi Heideggerov koncept “kaze”. Anka Žagar, piše Hercigonja-Mikšik

“traga za bivstveno događajnim izrazom za kojega u jeziku nema znaka” i čini to povratkom “od imena prema datosti”, “od jezika tu-bitka prema izvornom jeziku bitka” (2012: 964). Izmicanje pogodnog “imena” kako za entitete koje priziva u tekst tako i za samog sebe stoga je konstitutivno Žagaričinu lirskom subjektu. Tretmanom glasova koji sastavljaju autoričino ime lirski subjekt iskazuje krizu ili, kako kaže Perloff, shizofreniju koja nastaje u tekstu kad se misao od autora rađa kao da nije njegova. Žagaričin lirski subjekt je od Anke Žagar, ali se ne može nazvati njezinim imenom; progovara o njezinim sjećanjima i osjećajima, ali ih ne može nastaniti. Mrkonjić kad govori o lirskom subjektu citira Dalibora Cvitana i njegovu primjedbu kako je Žagaričin lirski subjekt sastavljen od “stvari i tvari” (2012: 256); za njega nema jedinstvenog imena, on je kao i pjesma izmičući bivstveni događaj (Hercigonja-Mikšić 2012: 964). U pjesmi *Oni* u kojoj lirski subjekt najizravnije iskazuje autoričine autopoetizirane misli, onima kojima se obraća predbacuje upravo lakoću imenovanja, stihovima “ja sam Ivan kaže se i još se podigne ruka”.

9. ZAKLJUČAK

Svim pjesmama koje smo u radu analizirali, pjesmama *Šuma*, *Pohod*, *Učila govoriti* i *Između* Anka Žagar na različite načine autopoetično tematizira vlastito poetsko pismo. Već prva pjesma *Šuma* uprizoruje neproduktivnost izgradnje poetskog univerzuma kako ga zamišlja Anka Žagar izravnim kazivanjem i najavljuje pjesnikinjinu odlučno opredjeljenje za događajnost kao temelj izgradnje poetskog univerzuma. „Kompleksni sustavi bježe od identiteta“, piše McCaffery pa su Žagaričinu lirskom subjektu u njezinom događajnom poetskom svijetu iluzivnost i nestabilnost najistaknutije karakteristike. One se očituju u njegovom isprekidanom govoru, često gramatički neispravnom i sintaktički kolebljivom pa posljedično katkad i teško razumljivom. Sastavni dio poetskog mišljenja i literarnog postupka Anke Žagar je i semantička kolebljivost pojedinih motiva i mitologema; „čitateljevo kolebanje između ponuđenih značenja unaprijed je upisano u tekst“ (1994: 101), piše tako Bagić. Riječi ispražnjene od konvencionalnih značenja “dolaze u stanje višestrukih mogućnosti” pa pjesma biva pretvorena u “otvoreno polje u kojemu su dopustiva sva prepoznavanja, povezivanja i preoblike” (Bagić 1994: 102). Te su preoblike oslonjene na autoričino shvaćanje kako jezičnog materijala tako i svih sastavnica poetskog univerzuma kao vrste energije, nestalne i nestabilne supstance čija je dinamičnost njezina jedina priroda. Tako smo opisana obilježja Žagaričina opusa u ovom radu nastojali povezati uz koncept nejasnoće i proglasiti ga stilskim uporištem njezinog poetskog jezika. Nastojali smo iznaći potvrde za sve nejasnoći ključne karakteristike: prevlast autopoetičkih i autotekstualnih tematskih preokupacija, destabilizaciju stvaralačkog i promatračkog statusa lirskog subjekta, kratki spoj između tekture označitelja i prostora označenog pri čem se opsegu označenog iz teksta u tekst preosmišljavaju granice te naposljetku shvaćanje poetskog jezika kao nestabilne i nestalne energije. I u Anke Žagar tako pjesme nastaju kao i u ostalih umjetnika opskurnih tekstova kao posljedica promišljanja temelja komunikacije. U središtu njezinog iskaza je lirski subjekt koji, zapevši u cikličnosti stvaratelj-stvoreni oblikuje lingvistička stabla koja će biti prisposodobiva njegovim ontološkim odlikama (Bagić 1994: 101).

U zaključku ovog rada spomenut ćemo već citiranu Žagaričinu pjesmu, pjesmu *Oni*. Pjesma ima strukturu polemičnog obraćanja umjetnicima čije se poetike razlikuju od Žagaričine pa njome lirski subjekt najizravnije iskazuje postavke svog poetskog univerzuma. Pjesma počinje stihovima „oni // koji cijeli život samo putuju i čitaju arenu“; njima ti apostrofirani oni lagodno

nastanjuju Žagaričinu lirskom subjektu žuđeno, a nedostupno tijelo, koje je nedostupno jer simbolizira stabilni identitet. U radu već citiran stih „ja sam ivan kaže se i još se podigne ruka“ problematizira koncept imena lirskog subjekta, suprotstavljajući lakoću imenovanja nestabilnosti Žagaričina lirskog subjekta. Da problem imenovanja utječe ne samo na stabilnost identiteta lirskog subjekta, već i svih entiteta koje u svoje stihove priziva, svjedoči stih „ujutro ljudi vani hodaju i probude me jer odlaze“; taj lagodni odlazak spomenut u pjesmi *Oni* kontrast je muci Žagaričina lirskog subjekta da podobno imenuje entitete koji se opiru identifikaciji izraženoj stihovima „molim imenuj ih neka se vrate / svojim kućama (...)“ (*Učila govoriti*). Prijetnju iskazanu stihovima „kupi mi jednu veliku bijelu ograđenu bilježnicu u nju ću / o čistino jednom ću se tako osloniti na tebe da ćemo se / zajedno srušiti kao dvije pijane prezrele kruške“ već smo citirali. Motiv velike bijele ograđene bilježnice odnosi se na čvrst identitet kojem bježe svi entiteti Žagaričinih pjesama pa tako i lirski subjekt. Koncept cjelovitog i dovršenog iskaza nepomirljiv je s pravom prirodom lirskog subjekta i njegove jezične tjeskobe; u pjesmi *Talitha kum* lirski subjekt tako o svom jeziku ustvrđuje: „ali tvoja knjiga još nema korica a nemaš ni ti ti, ni / rubova ni išta krajnje, sav je tu i tamo“. Dojam događajnosti ostvaren poetskim jezikom koji se događa različito i istovremeno opire se zatvaranju u dovršene konstrukcije pa tako kruška koja u pjesmi *Oni* kao i u pjesmi *Učila govoriti* simbolizira produkt govora u Žagaričinu univerzumu postoji latentno, neizravno, kao obris pokreta jezične materije, što je ilustrirano stihovima iz *Učila govoriti* „između redaka kruške rastu / diraju prsti“. Lirski subjekt u pjesmi *Oni* tako tu razliku između lirskog subjekta kako ga koncipiraju „oni“ i svog statusa osuđenosti na promjenjiv identitet intenzivira stihovima „kad opna sama zine i pokrije me sobom da me nije stid / prljavih cipela i zanoktica / dočim on mali princ u tim / bijelim startasicama hoda kao u svojim prirodnim koricama“. I predsemantičkog potencijala jezičnog materijala koji se oslobađa kad ga se izbavi iz konvencionalnosti i postavi u kontekst u kojem djeluje kolebljivo dotiče se lirski subjekt u pjesmi *Oni*, napominjući „ali erotika je prije riječi dok su još bile mrtve“. Usporedivši svoj status s ljubavnicom iskazom „ustat ću i otići u sunce kao ljubavnica“ najavljuje i svoju uklopljenost u predsemantičko. Lirski subjekt dakle izravno opisuje nestalnost poetskog univerzuma kojeg kreira i kojeg nastanjuje. To je njegova karakteristika posljedica Žagaričina razumijevanja umjetnosti kao zapisa igre uma sa svijetom pred njim, pri čem je pisanje iz pozicije jasnog znanja o prirodi stvari uvijek u procesu. Lirski subjekt može biti očitovan samo kao faza u vremenu i mjestu postojanja. Ništa ne može biti imenovano, sve bježi identitetu jer postoji kao događaj. Riječi postaju žive u brzini svijesti; gomilaju se vezane uz objekt kojeg se želi prikazati bez da se on izravno imenuje.

Tako dolazimo do posljednje karakteristike poetske opskurnosti koju u ovom radu vrijedi istaknuti: neodvojivost teksta od iskustva čitanja, tog proteina kineze strukture dinamičnih tekstova (McCaffery 2001: 17). Iako bi se na prvi pogled možda moglo zaključiti kako bi opskurne pjesme morale brzo izgubiti šarm i interes čitatelja, uvijek autopoetične, nikad potpuno interpretabilne, svaka je Žagaričina zbirka izazvala velik interes kritike. Ona je svoj opus pozicionirala vješto na samu granicu jasnoće i nejasnoće, mameći interpreatore svojim dosljednim i samouvjerenim baratanjem jezičnom građom čime nastaju pjesme koje umjesto da budu potpuno nejasne, djeluju mnogim licima, istovremeno na mnogim razinama. Žagaričine pjesme umjesto da ostave čitatelja s dojmom da pročitati jednu pjesmu znači pročitati ih sve, uvjeravaju nas da smo čitavo vrijeme čitali jednu dugu, neiscrpnu i kompleksnu pjesmu. Čitatelj je tako, piše Tin Lemač, pozvan da „stalno bdi uz tekst i nanovo uči govoriti ne bi li od čestice značenjskog viška ili grama nepročitanog stvorio nove beskonačne krugove nadopunjujućih tumačenja“ (2018: 299).

10. LITERATURA

Primarna literatura:

Andersen, Hans Christian. 2001. *Djevojčica sa šibicama*. U: *Bajke*. Zagreb: Zagrebačka stvarnost.

Zbornik off poezije. 1979. Ur. *Mirko Andrić*. Zagreb.

Žagar, Anka. 1983. *Išla i... sve zaboravila*. Zagreb: Goranovo proljeće.

Žagar, Anka. 1987. *Zemunice u snu*. Zagreb.

Sekundarna literatura:

Anić, Vladimir. 1998b. *Rječnik hrvatskog jezika*. Treće izdanje. Zagreb: Novi Liber.

Altieri, Charles i Nicholas D. Nace. 2018. *The Fate of Difficulty in the Poetry of Our Time*. Northwestern University Press.

Bagić, Krešimir. 2013. *Poezija od A do Ž*. U: *Vijenac* 496.

Bagić, Krešimir. 1994. *Živi jezici*. Zagreb: Naklada MD.

Benčić-Rimay, Tea. 2005. *I bude šuma: mala studija o poeziji žena*. Zagreb: altaGama.

Brajdić, Katarina. 2009. *Dvaput u isti tekst zagaziti ne možeš (strategije tematskog i stilskog presvlačenja pjesničkog rukopisa Anke Žagar)*. U: *Fluminensia* 21, 2, str. 115-139.

Castiglione, David. 2019. *Difficulty in Poetry, A Stylistic Model*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.

Doležalová, Lucie et al. 2013. *Textual Obscurity in the Middle Ages (Introduction)*. U: *Obscurity in Medieval Texts*. Krems.

Hercigonja-Mikšik, Edita. 2012. *Heideggerova 'kaza' i jezična potraga Anke Žagar*. U: *Forum* 84, 7-9, str. 959-977.

Kamenjašević, Bonislav. 2015. *Anka Žagar: „šuma“ (analiza i interpretacija)*. U: *Jat: časopis studenata kroatistike* 1, 2, str. 194-204.

Lemac, Tin. 2018. *Stil pjesništva Anke Žagar*. Zagreb: Biakova.

Mehtonen, M. Päivi. 2013. *The Darkness Within: First-person Speakers and the Unrepresentable*. U: *Obscurity in Medieval Texts*. Krems.

McCaffery, Steve. 2001. *Prior to Meaning. The Protosemantic and Poetics*. Northwestern University Press.

Milanja, Cvjetko. 2010. *Pjesništvo Anke Žagar*. U: *Kolo* 19, str. 177-193, <https://www.matica.hr/kolo/317/pjesnistvo-anke-zagar-20773/>, [Web-stranica posjećena 8. prosinca 2021]

Mrkonjić, Zvonimir. 2012. *Govoriti otajno*. U: “Crta je moja prva noć”. Zagreb: Matica hrvatska.

Oblučar, Branislav. 2017. *Na tragu Kornjače: Pjesma u prozi i tvorna imaginacija u poetici Danijela Dragojevića*. Zagreb.

Oblučar, Branislav. 2008. *Odlučiti govoriti (Anka Žagar: Stvarnice, nemirna površina)*. U: *Quorum: časopis za književnost* 97, 5-6, str. 254-258.

Pejaković, Hrvoje. 2003. *Sipi ekran jezika i Ona koja u hrvatsku književnost unosi snijeg*. U: “Prostor pisanja i čitanja”. Zagreb: Matica hrvatska.

Perloff, Marjorie. 1981. *Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Princeton University Press

Janković, Radmila Iva. 2011. *Gorgonska aura*. <https://digitizing-ideas.org/hr/eseji/gorgonska-aura> [Web-stranica posjećena 8. prosinca 2021]

Tiffany, Daniel. 2009. *Infidel Poetics. Riddles, Nightlife, Substance*. The University of Chicago Press.

SAŽETAK

NEJASNOĆA KAO STILSKO UPORIŠTE PJESNIŠTVA ANKE ŽAGAR

Ishodišna teza ovog diplomskog rada tvrdnja je Zvonimira Mrkonjića kako je poezija Anke Žagar rezultat njezinog dosljednog rada na poetskoj nejasnoći. Cilj je rada koncept poetske nejasnoće objasniti kao stilsko uporište Žagaričine poetike koje osigurava da se njezini tekstovi opiru interpretativnom iscrpljenju i ostaju otvoreni novim i drugačijim čitanjima. Rad stoga počinje teorijskom razradom pojma poetske nejasnoće i njegove internacionalne inačice, poetske opskurnosti. Opskurni su tekstovi definirani kao poetsko utjelovljenje umjetničkih dilema modernih i postmodernih pjesnika: njihova propitivanja tradicionalnog odnosa označenog i označitelja te promišljanja poezije kao komunikacijskog sustava uopće. Kolebljive su semantike i traže aktivni angažman čitatelja. Kazuje ih iluzivni lirski subjekt koji zazire od stabilnih identiteta, a koji jezičnu građu tretira kao dinamičnu supstancu blisku energiji. Navedene karakteristike poetske nejasnoće u ovom su radu pronađene u Žagaričinim zbirkama *Išla i... sve zaboravila* i *Zemunice u snu*. Rad donosi interpretacije pjesama *Šuma* i *Pohod*, *Učila govoriti* i *Između*. Pri analizi pjesama *Šuma* i *Pohod* ističu se pjesnikinjine metapoetske preokupacije i opisuje kompleksan karakter njezinog lirskog subjekta te učinci koje on ima na njegov govor. Pri analizi pjesme *Učila govoriti* opisuju se Anki Žagar omiljeni mitologemi i montažna izgradnja njihove kolebljive semantike. Interpretacijom pjesme *Između* opisuje se Žagaričina jezična igra, u kojoj se očituje metafizičnost njezinog promišljanja o jezičnoj materiji.

Ključne riječi: Anka Žagar, nejasnoća, stilske figure, semantika, igre riječi

SUMMARY

OBSCURITY AS A STYLISTIC STRONGHOLD OF ANKA ŽAGAR'S POESIE

The starting point of this master's thesis is an assertion by Zvonimir Mrkonjić that Anka Žagar's poetry is a result of her consistent work on poetic obscurity. This paper therefore attempts to consider the concept of poetic obscurity as the stylistic stronghold of Žagar's poetry as well as prove that obscurity ensures that Žagar's texts resist interpretive exhaustion and remain open to new readings and different interpretations. The paper begins with a theoretical elaboration of the concept of poetic obscurity. In this paper, poetic obscurity is defined as a stylistic stronghold of modern and postmodern poets who question the traditional relationship between signifier and signified as well as poetry as a form of communication. The texts they create are semantically ambiguous and demand an active and engaged reading. They are spoken by an illusive poetic voice that fears stable identities and considers language as a substance that resembles energy. The aforementioned features of poetic obscurity are explored through a reading of two volumes of poetry by Anka Žagar, *Išla i... sve zaboravila* and *Zemunice u snu*. This paper contains interpretations of the poems *Šuma*, *Pohod*, *Učila govoriti* and *Između*. Interpretations of poems *Šuma* and *Pohod* attempt to prove the author's preference for metapoetic themes and describe the complex character of Žagar's poetic voice and her poem's language. The analysis of poem *Učila govoriti*, which features many of Žagar's favourite motifs, attempts to demonstrate the montage creation of the motif's obscure meaning. The interpretation of the poem *Između* attempts to describe the metaphysical impulse evident in Žagar's wordplay.

Keywords: Anka Žagar, obscurity, stylistic figures, semantics, wordplay