

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za stilistiku

Luka Rovčanić

ULOGA PTICE U PJESNIŠTVU DANIJELA DRAGOJEVIĆA

Diplomski rad

Mentor:

dr. sc. Krešimir Bagić, prof.

Zagreb, 2023.

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Pjesnički opus i faze.....	2
2.1. Kontekst pjesništva šezdesetih	4
2.2. Elejska, efeška i fenomenološka strujanja	6
2.3. Pitanje esencije u Dragojevićevim tekstovima	8
2.4. Zamjениčne igre	10
2.5. Žanr u Dragojevićevoj poetici	12
3. Uloga ptice u Dragojevićevoj poetici.....	17
3.1. Uloga ptice u Dragojevićevoj ekopoetici	27
3.2. Stilističko čitanje ptice.....	37
4. Zaključak	44
Literatura	45
Sažetak	49

1. Uvod

Kornjača, vrapci, gušteri, cipli, leptiri, ose, puževi, olovke, šalice, ograde, oblutci, prozori, ljeta, praznici, kiša i mnoštvo još svakidašnjih predmeta, bića i pojava iz kojih isijavaju zvijezde i čijoj se svjetlosti na različite načine čude lirski subjekti, tvore specifični pjesnički svijet, kako medijski diskurs već duže vrijeme ističe, najboljeg ili najvećeg živućeg hrvatskog pjesnika, prozaika, esejista, kritičara, urednika, povjesničara umjetnosti Danijela Dragojevića (1934). Riječ je o autoru dvadesetak knjiga čiji se pjesnički projekt, izuzevši nekoliko pjesama izdanih krajem pedesetih u časopisu *Mogućnosti*, započinje konstruirati prvom zbirkom *Kornjača i drugi predjeli* (1961). Zajedno s nadolazećim dvjema zbirkama, *U tvom stvarnom tijelu* (1964), *Svjetiljka i spavač* (1965), kritičari su je redovito tumačili u okvirima fenomenologije i filozofije predsokratovaca, dok su četvrtu zbirku *Nevrijeme i drugo* (1968) uglavnom uzimali kao paradigmatički primjer promjene njegove poetike.

Kada je riječ o Dragojevićevoj poetici, ona se izvan i unutar akademskih krugova opisivala u kontekstu fenomenologije i stare grčke filozofije, simptomatike modernosti i antimodernosti, specifičnih žanrovskih kategorija, zamjениčnih igara kao temeljne ili krovne strategije njegova pisma, posebnog načina tretiranja animalističkog svijeta itd. Upravo će se u ovom radu detaljnije obraditi potonje obilježje, odnosno funkcija ili uloga ptice u njegovu pjesništvu.

Rad će se podijeliti u dva dijela. U prvom dijelu rada će se prikazati recepcija razvoja njegova pjesničkog opusa te će se njegova poetika smjestiti u kontekst hrvatskog pjesništva. Zatim će se prijeći na opis njegovih ključnih obilježja (fenomenologija, predsokratovstvo, zamjениčne igre i žanr). Drugi dio rada otvara animalistički segment autorove poetike. U tom dijelu će se govoriti o ulozi ptice iz tri rakursa. Prvi rakurs zahvaća funkciju ptice u autorovoj poetici, što znači da će se govoriti o tome kako se motiv ptice tretira unutar prethodno navedenih ključnih obilježja. Također, u tom dijelu se motiv ptice podvrgava i određenim teorijsko-književnim okvirima. Drugi rakurs podrazumijeva stanovitu nadogradnju prethodne funkcije, jer se opis uloge ptice pomiče u relativno svježije polje ekopoetike ili ekokritike. Cilj ekokritičke analize jest pokazati implicitnu etičnost ili kritiku antropocentričnog tretiranja prirode i okoliša koja istodobno artikulira i zamršen odnos književnosti i stvarnosti, fikcije i faksije, recepcije i teksta, književnih i izvanknjiževnih diskursa, tradicije i (post)modernosti itd. U trećem dijelu se motiv ptice podvrgava stilističkoj interpretaciji koja u prvi plan postavlja tekst i njegove jezične posebitosti, dok se teorijsko-književne implikacije evociraju po potrebi. Ideja potonjeg rakursa je stilističkom interpretacijom potencijalno otvoriti mogućnost novim čitanjima.

2. Pjesnički opus i faze

Kada je riječ o opusu i fazama Dragojevićeva pjesništva, Pavao Pavličić (2011: 213) u knjizi *Moderna hrvatska lirika* postavlja visoko granicu, govoreći da se promjena iz općeg u konkretno¹ dogodila u zbirci *Razdoblje karbona* (1981), da bi se kasnije ispravio u knjizi *Vrijeme u pjesmi* i istaknuo da se promjena počela primjećivati kasnih šezdesetih. Cvjetko Milanja (2001: 228) ističe da se u zbirci *Nevrijeme i drugo* polako nagovještava interes za konkretno čiji se „pad” počinje sve snažnije primjećivati u nadolazećim knjigama kao što su *Četvrta životinja* (1972) i *Prirodopis* (1974). Tonko Maroević (2010: 118) primjećuje da se od ranih sedamdesetih, dakle od *Četvrte životinje* pa nadalje, smanjio moralistički senzibilitet lirskih subjekata, a povećao interes za prirodu. Zvonimir Mrkonjić uočava da se u prvim trima zbirka primjećuje „kozmoški osjećaj prostora i mitsko ciklično vrijeme”. Hrvoje Pejaković (2003b) pomake u autorovu pjesničkom opusu određuje oprekom prostor – vrijeme, iščitavajući skupinu knjiga od *Nevremena i drugoga* do *Zvezdarnice* iz optike vremenske imaginacije, a prve tri zbirke iz optike prostorne imaginacije. Zbirka *Zvezdarnica* za Pejakovića označava sintezu prostorno-vremenskih imaginativnih koordinata. Pejaković također ističe da *Zvezdarnica* predstavlja pomak s „pjesnikovog moralizma” i „žestine i bijesa” prema dehijerahizaciji odnosno „puštanju svake stvari da bude ono što jest, u isti mah nastojeći oko nje, omogućavati njeno postojanje svojim gledanjem i zahvalnošću” (2003: 145). Krešimir Bagić primjećuje da se od *Zvezdarnice* zbivaju promjene u stilu, odnosno način na koji se tretiraju figurativni potencijali riječi preko morfoloških i fonetskih struktura i sl. Također, osvrćući se na posljednje zbirke *Negdje* (2013) i *Kasno ljeto* (2017), Bagić primjećuje otpor lirskih subjekata prema motivima „starosti”, „umora” i „smrti” (2013) koji se očituje u „lucidnom, zavodljivom, ritmičnom, živom” jeziku koji generira ambivalentnu sliku sebstva (2019). Uzimajući u obzir teme koje protagonisti obrađuju u posljednjoj zbirci, načine na koje se odnose prema prošlosti, Bagić (isto) ustvrđuje da je riječ o „opreznom i izbirljivom” govorniku koji je puno toga „iskusio, prošao i promislio”.

Branislavu Oblučaru (2017: 122) se pak čini, čitajući Pavličićevu interpretaciju pjesme iz *Četvrte životinje*, da bi upravo od te zbirke mogao započeti „pravi interes za predmetno”. Bez obzira kada se točno, u kojoj mjeri i brzini odvio spomenuti „pad”, fenomenološki ožiljak je i

¹ Pod pojmom „opće”, Pavao Pavličić (1999: 320) podrazumijeva interes Dragojevićevih lirskih subjekata „o najvažnijem, o posljednjim pitanjima čovjeka i svijeta”, iz čega počesto izbijaju imperativni, moralistički tonaliteti lirskih glasova. Pojam „konkretno” odnosi se na govor lirskih subjekata o konkretnim fenomenima i predmetima, lokalitetima i umjetničkim djelima (1999: 321).

dalje, kako ističe Oblučar (2017: 123), ostao primjetan u njegovim pjesmama i daljnjim zbirka:

Iako se fenomenološki „scenariji” u tekstovima iz knjiga od polovice 70-ih naovamo promijenio, uzajamnost je i u njima ostala potkom odnosa subjekta i svijeta, a motiv pogleda često je praćen motivima kretanja ili jezika.

Isto tako, Oblučar (2017: 205-208) će, promatrajući mijene koje se zbivaju na razini žanra i tematičnosti², primijetiti da se dogodila „progresivna homogenizacija” Dragojevićeva lirskoga diskursa. S obzirom na takvu simptomatiku, Dragojevićev će opus podijeliti u dvije etape – onu koja otpočinje zbirkom *Nevrijeme i drugo* i traje do *Zvezdarnice* te onu koja otpočinje zbirka *Hodanje uz prugu* (1997), *Žamor* (2005), *Negdje* (2005). Prvu etapu obilježava „proširenje lirskog diskursa esejističkim” (isto). Dakle, Dragojević bi nakon objave knjige pjesama izdao i knjigu eseja, stvorivši tako specifično sadržajno-formalno čvorište. Proširenje spomenutoga diskursa se očituje u činjenici da knjiga pjesama sadrži tekstove koji „najavljuju” nadolazeće knjige eseja, postajući tako njezin „integralni dio”, dok se na „lirskim marginama knjiga eseja već nalazi jezgra budućih knjiga pjesama” (isto). Tako se primjerice u zbirka *Četvrta životinja* i *Prirodopis* mogu još uvijek primijetiti „procjepi” između različitih tekstualnih struktura³ (isto). Zatim se od *Prirodopisa* nadalje počinje polako događati „postepeno približavanje različito strukturiranih tekstova, koje je potaknuto povećanim udjelom narativnosti i anegdotalnosti”. U konačnici, Oblučar (isto) na tragu Pavličićevih uvida o sintezi

² Zoran Kravar (2009: 153) u djelu *Uljanice i duhovi*, analizirajući Dragojevićev rani opus, govori o „krizi tematičnosti” koja nastaje tako što lirski obilježja („povezivanje riječi i fraza koja s obzirom na leksička značenja ne pripadaju jedna uz drugu”) raspršuju ili dezintegriju tematiku. Oblučar (2017: 6) ističe da se Kravarova teza o „drami retematizacije”, koja podrazumijeva sukob „tematičnosti i neprozirne tekture”, u Dragojevićevu prvijencu još može zamijetiti, ali da već od druge zbirke do *Četvrte životinje* nestaje (zbog podosta „tematskih cjelovitih tekstova”). Zatim se od *Četvrte životinje* i *Prirodopisa* taj sukob ponovno pojavljuje.

³ Oblučar (isto) ističe da su u toj etapi prisutne pjesme u prozi koje „slijede već naznačenu dvostruku putanju”. Dakle prisutne su pjesme u prozi koje su bliske pjesmama u stihu, pjesme u prozi koje su bliske esejističkim obilježjima te pjesme u prozi koje „istodobno funkcioniraju i kao eseji i kao lirika” (stihovni i esejistički). Oblučar navodi primjer vidljiva „procijepa” među različito strukturiranim tekstovima s obzirom na „krizu tematičnosti”. Tako se pjesma u prozi/esej „Gamaz” i esej „Druga strana svjetlosti” iz *Četvrte životinje* razlikuju od lirске dominante s obzirom na artikulaciju teme. Lirska dominantna ogleđa se u krizi tematičnosti, dok spomenuti tekstovi iz *Četvrte životinje* temu čine razgovjetnijom.

Dragojevićeva lirskog diskursa⁴ stiže da se proces homogenizacije diskursa može odrediti i kao „proces jačanja tematičnosti”. Zbirke *Zvezdarnica* i knjiga eseja *Cvjetni trg* (1994) se u tolikoj mjeri spajaju da se knjiga eseja *Cvjetni trg* može sagledavati „u okvirima pjesničke zbirke, odnosno žanra pjesme u prozi” (Oblučar, 2017: 205-208). Razlog spomenute homogenizacije lirskog diskursa je izostanak „raspravljачke dimenzije u autorovoj esejistici (koja je karakteristična za prve dvije knjige eseja) u korist narativno-meditativne” (što je postala manira kasnije Dragojevićeve esejistike) (isto).

Druga etapa obuhvaća knjige pjesama *Hodanje uz prugu*, *Žamor* i *Negdje* (valja nadodati i posljednju *Kasno ljeto*). U toj se etapi dogodila „asimilacija – rukavac esejističkog diskursa u njima se stopio sa središnjim lirskim tijekom” (isto). Autor od tog perioda počinje objavljivati po jednu knjigu, dok eseje u obliku „skupina ili ciklusa” objavljuje u određenim časopisima, a neke od njih čak ubacuje i u posljednje zbirke (isto).

Može se primijetiti da su kritičari različito, s obzirom na kriterije, uočavali točke u kojima se zbivaju pomaci ili promjene unutar Dragojevićeve poetike (opće-konkretno, prostor-vrijeme, jaka ili slaba tematičnost, žanr, stil, starost-mladost). Za kakvu se god razvojnu sliku odlučili, neosporno je da Dragojevićev opus čini istodobno zaokruženi i uvijek otvoreni sustav ili „poetsko-filozofičnu križaljku složenih relacija između riječi i stvari” (Maleš, 2010: 52). Hrvoje Pejaković (2003: 37) ističe da je riječ o sustavu „tema i motiva što se iz pjesme u pjesmu i iz knjige u knjigu na osebujan način ponavljaju, prepliću i variraju”, dok Tonko Maroević (2010: 2003) govori o spiralama, ondulatornim i cik-cak linijama pojedinih pjesnikovih razdoblja. Stoga Dragojevićev opus treba sagledati kao zamršenu cjelinu, kao polje singularnosti unutar kojeg se premrežuju različite karakteristike.

2.1. Kontekst pjesništva šezdesetih

Navedene će se filozofske discipline (predsokratovstvo i fenomenologija) nakon prve tri zbirke nastavljati dodirivati različitim aluzijama, izravnim referencama, parafrazama ili podtekstualnim signalima u točki koja upućuje „s jedne strane na svijet (...), a s druge na subjekt koji kozmos osmišljava percepcijom, govorenjem i kretanjem” (Oblučar 2017: 106). Filozofija je tako i dalje ostala, pokrenuta snagom krugovaškog vala s ponešto drugačijim tonom, osnovica za kreiranje tekstova pjesnika šezdesetih godina. Krugovaši su posredstvom filozofije egzistencijalizma nastojali preosmisliti zbilju odnosno, u svijetu koji je civilizacijskom

⁴ Pavličić (1999: 322) povezuje približavanje Dragojevićeva lirskog diskursa esejistici u trenutku kada su lirski tekstovi počeli tematizirati svakodnevno (konkretno).

katakлизmom izgubio kontingentnost i čvrste temelje, izgraditi neki tip vlastite esencije, povlačeći se u kutak svijetle ili mračne imaginacije. Krajem pedesetih godina polako se počinju pojavljivati poetike koje, zadržavajući elementarne filozofske preokupacije subjekata glede kozmosa, svijeta i njegova odnosa spram tih sastavnica, čine rekapitulaciju temeljnih egzistencijalnih pitanja. Na tragu toga, Zvonimir Mrkonjić (1971: 167-168) ističe:

Shvatimo li pjesništvo Danijela Dragojevića kao svojevrsnu rekapitulaciju egzistencijalnog pitanja na obuhvatnoj razini njegovih imaginativnih činjenica, uvidjet ćemo da je riječ o nekoj drugoj strogosti što se ne odnosi na ćutilnu pojavnost riječi nego na određenje njezinih izvorišta. U njoj se meditacija o maštovnoj datosti mjesta na kojem se egzistencija otkriva, i koje ju otkriva, izvornije zadaje u svojoj ukorijenjenosti.

Ante Stamać (1997:152) u eseju *Slikovno i pojmovno pjesništvo*, uspoređujući poetiku šezdesetih s poetikom pedesetih, ističe da pjesništvo nastalo u šezdesetima obilježava otklon od slike, odnosno otklon od „metaforičkih preskoka unutar globalno oslikane zbilje”. Stoga ono, „rušeći metaforu”, postaje „bitno racionalno” (isto). Dakle, „tijesna sročnost dijelova iskaza”, procedura koja zadržava „logiku i konceptualizaciju pjesničke poruke”, postaju manira pjesnika šezdesetih (isto: 150). Vjeran Zuppa (1970: 201-205) naglašava važnost pjesničkog jezika kao jedinog prostora u kojem je moguće postavljati egzistencijalna pitanja i time očuvati jezik od njegove potrošnje i praktičnosti koja služi sve većoj progresiji tehničko-znanstvene mašinerije. Cvjetko Milanja (2001: 26) također primjećuje svijest razlogaških pjesnika o važnosti pjesničkog jezika, vjeri u njegovu moć koja bi trebala spasiti društvo, egzistenciju i svijet.

Pavao Pavličić (2008: 216-219) uočava filozofičnu i izravnu retoriku tih tekstova iz kojih se često priziva nešto arhetipsko, promatrajući pritom apstraktne imenice i glagole kojima operiraju Daragojevićevi lirski subjekti. Oblučar (2017: 107) upozorava da se „filozofičnost Dragojevićeva diskursa ne nadaje kao puko filozofiranje u pjesmi, već se pojmovnost očituje kao poetska kategorija”. U tom smislu Dragojevićevo pjesništvo ne prethodi nekom zadanom ontološkom sustavu koji će za sobom povući sebi svojstven diskurs, nego od filozofije preuzima neki tip spekulativnog ili imaginacijskog prodora i promišljanja o zbiljskim entitetima koje se sudara s različitim lirskim strategijama, tvoreći tako neku osobnu ili iskustvenu filozofiju o svijetu. Takav će kratki spoj ujedno i generirati njegove fleksibilne i otvorene tekstualne vrste poput specifičnih pjesama u prozi i eseja. Tvrtko Vuković (2018: 290), u konačnici, navodi da se u hrvatskoj lirici od šezdesetih godina 20. stoljeća naovamo pojavljuje skupina pjesnika čiji je „tematski i idejni program organiziran oko zanimanja za prirodu stvari, predmeta i za odnos subjekta prema njima”. Oblučar (2017: 48) će, kao i Vuković, rezimirati i istaknuti da skupina

pjesnika šezdesetih okupljenih oko časopisa *Razlog* stvara tekstove pod utjecajem filozofije egzistencije Martina Heideggera, „čija razmišljanja o pjesništvu i jeziku uvelike određuju tadašnji pjesnički, ali i kritički senzibilitet”.

2.2. Elejska, efeška i fenomenološka strujanja

Ranije stvaralaštvo Dragojevićeva opusa određivalo se, kao što je bilo rečeno, u okvirima predsokratske filozofije i fenomenologije pogleda, promatranja, oka i sl. Tako će Mrkonjić biti prvi koji je progovorio gotovo o svim navedenim sastavnicama. Analizirajući Dragojevićev prvijenac, pa i dvije zbirke koje će uslijediti, a što će Milanja označiti prvom fazom (2001: 217, 225), Mrkonjić ističe kako se preko tog temeljnog animalističkog motiva, pored aluzije na Zenonovu filozofiju⁵, ističe i naklonost Parmenidovoj filozofiji glede shvaćanja kozmosa⁶. Prema Parmenidu (Diels, 1983: 212) biće „ima krajnju granicu, sa svih je strana konačno, nalik na masu lijepe okrugle lopte, posvud od središta jednako daleko”. Iako odbacuje parmenidovsku monističku misao u podtekstu ranijih Dragojevićevih zbirki, Oblučar (2017: 110) smatra da ipak postoji u njegovu pjesništvu „metaforička predodžba o stanju jedinstva subjekta i svijeta, no ona je prije konstruirana dvojnostima i oprekama”. Stoga su Dragojevićevi tekstovi bliže Heraklitovoj ideji kozmosa kao odrazu sklada suprotnosti čija se misao nadaje iz različitih intertekstualnih signala koji se protežu i izvan prvih (isto: 111).

Navedene predsokratske pulsacije koje prate Dragojevićevu kornjaču, ponajprije na motivskoj razini, iz zbirke u zbirku će se premrežavati s motivima iz „perceptivne i jezične

⁵ Zvonimir Mrkonjić (1971: 177) je Dragojevićevu kornjaču usporedio s onom iz Zenonova paradoksa ističući da doživljava sudbinu jednaku Ahilejevoj: „nju prestiže njezin vlastiti pogled ukoliko ga želi shvatiti kao nacrt svog kretanja”. Time Zvonimir Mrkonjić, kako primjećuje Branislav Oblučar (2017: 107), nastoji „problematiku nemogućnosti kretanja koja se u paradoksu iznosi povezati s motivima kornjačina pogleda i hodanja”. Mrkonjić (1971: 178) zaključuje: „Pošto se prvotno, u svojoj namjeri da se kreće, kornjača bila pobunila protiv drastičnosti elejskog paradoksa, ona će ga napokon prihvatiti, ali ovoga puta na nekoj višoj razini razumijevanja: kao spoznaju da je put k stvarima odnos u samom pogledu a ne izvan njega”.

⁶ Na sličan način Mrkonjić (1971: 15) primjećuje, u Dragojevićevom prvijencu i zbirci *Svjetiljka i spavač*, tekstove iz čijih se motiva („središnja voda”, „lopta” i sl.) primjećuje aluzija na Parmenidovu filozofiju, pa tako zaključuje da Dragojević „slijedi Parmenidovo mišljenje”. Cvjetko Milanja (2001: 218) ustvrđuje da Dragojevićeva prva faza izniče iz elejskoga svjetonazora: „Biće se, prema Parmenidovu kazivanju, pokazuje kao vlastita, u sebi pribrana jedrina onoga što je stalno, netaknuto tijekom nemira i mijenjanja, kome je Heraklitova *panta rhei* samo prividno protivna, jer u biti obje izražavaju napor grčke misli okupljene oko pitanja: sve je biće i sve je postojanje”. Branko Maleš (2009: 261) će slično ustvrditi govoreći o „heraklitsko-parmenidskoj sfernoj konstrukciji” u Dragojevićevim tekstovima.

sфере”, zbog čega se autora obično smatra fenomenološkim pjesnikom ili „pjesnikom oka”(Oblučar 2017: 115). I dok se prva razina motiva odnosi na „dinamiku kozmosa”, drugi se tip motivskog repertoara odnosi na subjekta koji egzistira u „kozmičkim mijenama i pridonosi njihovom očuvanju” (isto). Rijetko koji kritičar se nije pozivao na fenomenologizam Dragojevićeva pisma. Bilo da je riječ o fenomenologiji Husserlova, Haiddegerova, Pontyjeva, ili u književnom pogledu, Pongeova tipa. Fenomenološka će matrica tako ostati utkana do posljednje autorove zbirke *Kasno ljeto*, čineći neizbrisiv trag autorova poetskog idioma. Kada je riječ o fenomenologizmu u Dragojevićevu opusu, Branislav Oblučar (isto: 116) upozorava:

(...) kada je o Dragojevićevoj fenomenologiji riječ, treba istaknuti da oko, pogled i vid ne funkcioniraju kao jedini nositelji spoznajne problematike, već su dio perceptivno-kognitivnog registra koji čine tijelo i jezik, pri čemu motiv gledanja redovito prati i onaj kretanja.

Mrkonjić (1971: 175) ističe relevantne fenomenološke implikacije u prvim trima zbirkama, naglašavajući pontyjevsu ideju o odnosu subjekta i svijeta, odnosno pogleda i predmeta gledanja. Maurice Merleau-Ponty (1990: 277) u knjizi *Fenomenologija percepcije* naglašava da se čista svijest ne pojavljuje izvan tijela, nikada se ne pojavljuje neovisno o korelaciji svijesti i tijela. Svijet je sastavljen od iste materije kao tijelo čime se dokida čvrsta i jasna razlika između objekta i subjekta. Subjekt može spoznati sebe tek iz neke izvanjskosti. Budući da je svijest (jer je tjelesna činjenica) ograničena, proces samospoznaje ili, kako Oblučar (2017: 115) ističe „samorefleksije”, jest nezavršiv proces. On podrazumijeva neprekinuto preobličavanje subjekta. Kod Dragojevića postoji ta stalna utopljenost subjekata u svijetu u kojemu dolazi do igre pogleda – promatrač u pogledu predmeta postaje promatrani. U tradiciji fenomenologije poznato je da promatrano postoji tek kada je pogledom svedeno na sadržaj svijesti (jer je ona uvijek usmjerena na nešto) što omogućuje tom istom subjektu koji promatra neki tip (samo)svijesti o vlastitom odnosu s promatranim (isto: 116). Mrkonjić (1971: 174) primjećuje razliku Dragojevićeve „uzajamnosti“ lirskih subjekata spram fenomenološke poetike Francisa Pongeja:

Za razliku od Francisa Pongeja koji ustrajnim pokušajima nastoji odrediti obrise predmeta kao susretno pogleda i konkretnog svijeta, Dragojevića više zaokuplja ono što toj kritičkoj granici izmiče (...) točka gdje konkretan predmet ili tijelo rastjelovljujući se ponovno utječe u krajobrazni (kozmički) okvir u kojem se meditacija bila začela.

Slične uvide ističe i Oblučar (2017: 117) upozoravajući da se u Dragojevićevoj poetici pogled ne zaustavlja „na površini predmeta, već otkriva nutrinu bića i uvećava intimni prostor, usko preplećući unutrašnje i vanjsko”.

2.3. Pitanje esencije u Dragojevićevim tekstovima

Branko Maleš (2010: 53-54) u *Poetskoj čitanci suvremenog hrvatskog pjesništva* ustvrđuje da je Dragojević „uvijek tražio suštinu, bit stvari vlastitim iskošenim pogledom” odnosno nastojao „ogoliti predmet do njegove srži”. Također naglašava da je riječ o „huserlijansko-merlo-pontijevskom supstratu” (isto), što znači da se Husserlovi uvidi uzimaju uvjetno. Cvjetko Milanja na tragu toga, govori samo o „skeletu Husserlove paradigme” (2001:182), dok pri iščitavanju Dragojevićeve zbirke *Zvezdarnica* ističe da se radi o traganju za „prvobitkom kao sveopćim ishodištem i idealitetom, zapravo platonskoj idealnoj supstanciji” (2011: 244). Nastavlja i ističe da „zvijezda nije ništa drugo do simbolička transferacija čiste supstancije prvobitka” (isto). S druge strane, Oblučar (2017: 52) osporava Kravarovo čitanje Mrkonjićeva pjesništva (što se može primijeniti i na Dragojevićevo pjesništvo) kao odraza fenomenološke redukcije koja dolazi do čiste svijesti, čime bi svijet i svijest tom redukcijom trebali steći status „esencija, a ne realija.” Stoga upozorava da je u Dragojevićevim pjesmama:

svijest nemoguće shvatiti kao esenciju jer je presudna činjenica njezine utjelovljenosti, zbog čega su za Dragojevićev fenomenologizam značajniji uvidi Merleau-Pontyja, na kojeg je upućivao i Mrkonjić, nego kartezijanskog Husserla (isto).

Također ustvrđuje da „Bog u Dragojevićevim tekstovima nije transcendentna, nedostižna instanca; dimenziju drugosti subjekt zapravo zatječe u materijalnom svijetu” (isto: 217). Mrkonjić (1971: 172-174) primjerice ne koristi termine koji se tiču esencijalnosti (srce, izvor, srž, bit, čista svijest, esencija), zapravo niti ne spominje E. Husserla, već koristi lucidnija rješenja autorova fenomenologizma kao što su subjektova „sanjarija” ili „imaginacija”. Oblučar (2017: 117) se tako odlučuje, na tragu Mrkonjićeve odrednice, označiti Dragojevićevu fenomenologiju kao fenomenologiju „imaginacije” ili „sanjarije”. S druge strane, oslanjajući se na uvide Dana Zahvija o kasnom Husserlu i njegovom pojmu „konstitucije”⁷, ističe da se slični

⁷ Husserl odbacuje zdravorazumsko shvaćanje po kojem stvari postoje na svijetu neovisno o nama. Smatrao je da stvari ne postoje same po sebi, nego su onakve kakve ih mi predočujemo. Svijest aktivno konstruira svijet, a taj čin svijesti jest konstitutivni akt. Taj akt Husserl povezuje s procedurom fenomenološke redukcije ili *epoche* koja je, otklanjajući pretpostavke o svijetu koji se subjektu nudi neovisno o njemu, usmjerena na pronalaženje individualnog bitka, čiste svijesti. Dan Zahvi (2011: 116) , u djelu *Husserlova fenomenologija*, upozorava da se

mehanizmi „referencijalnosti” i „autorefleksije” odvijaju i u Dragojevićevim tekstovima te tako zaključuje da je iskustvo svijeta u Dragojevićevim pjesmama istodobno „iskustvo vlastitog bitka u njemu”, jer se „subjekt kao tjelesni bitak u svijetu pojavljuje sebi samo kad se odnosi prema nečemu drugom” (Oblučar, 2017: 120). Dakle, subjekt u Dragojevićevim pjesmama svojom „prisutnošću kreira svijet čime se istovremeno potvrđuje i njegova egzistencija” (isto: 121).“ Tvrtko Vuković, uvrštavajući Danijela Dragojevića u kategoriju „lirike stvari i predmeta”⁸, pri analizi također ne spominje E. Husserla (pa ni „kasnog” koji je, prema Zahvijevim uvidima, blizak M. Pontyju i M. Heideggeru), niti termine koji se tiču esencijalnosti, već primjenjuje heideggerovsko-pontyjevsko-poststrukturalističke spoznajne metode za koje smatra da u bitnome odgovaraju metodama i spoznajama koje pokreće Dragojevićevo pjesništvo.

Ono što zasigurno postoji u Dragojevićevim tekstovima, jest neki tip kritične točke, prostora ili „mjesta trenja” koja se stvaraju kada subjekt nastoji spoznati prirodu predmeta ili ga „uhvatiti u obzor vlastita tumačenja i razumijevanja svijeta” (Oblučar, 2012: 161). Husserla se dakle može uzeti tek uvjetno (spomenuto Zahvijevo tumačenje „konstitucije” i kasnijih radova Husserla), uglavnom kada se govori o redukcijском radu koji u Dragojevićevoj poetici zahvaća razinu govora (izostanak slika u korist pojma), subjekta (izostanak psihologizacije subjekta) i društvenog svijeta (prelazak iz govora o općim stvarima u govor o svakodnevnim zbiljskim entitetima). U konačnici, Oblučar (2012: 574) rezimira i upozorava:

Husserlova konstitucija valja razumjeti kao „proces koji dopušta očitovanje i značenje, tj. kao proces koji onomu što je konstituirano dopušta pojaviti se, izaći na vidjelo, artikulirati se i pokazati se kao ono što jest (Hua 15/434, 14/47)”. Stoga Zahvi (2011: 117) smatra da je opravdano zaključiti Husserlovu konstituciju kao „proces koji uključuje nekoliko međusobno prepletenih transcendentnih konstituenata, naime i subjektivnost i svijet”. Dakle, subjekt i svijet se ne mogu razumjeti u odvojenosti jedno od drugog što „kasnoga” Husserla približava pontyjevskoj fenomenologiji (isto). Zahvi time razbija naivna mišljenja o Husserlovoj konstituciji kao idealističkoj koncepciji u kojoj je subjekt artikuliran kao uzrok ili tvorac svijeta. Konstitutivna izvedba je dakle obilježena „određenom recipročnošću, utoliko što je i sam konstituirajući subjekt konstituiran u samom procesu konstitucije” (Isto: 119).

⁸ Prema Tvrtku Vukoviću (2018: 295-296) „lirika stvari” ili „predmeta” sadrži izvorište u poetikama nastalih šezdesetih godina koja je bila na tragu Heideggerovih uvida o jeziku, pjesništvu i umjetnosti. Lirika stvari ili predmeta što nastaje nultih godina dvadeset prvog stoljeća, po njemu, najviše duguje pjesništvu Danijela Dragojevića „koji se šezdesetih i kasnije nije slijepo povodio generacijskim, počesto reduktivnim čitanjima Heideggera, nego je razvijao vlastitu poetiku u kojoj su odnos subjekta i predmetnog svijeta stvari izneseni u nekoj začuđujućoj i neobjašnjivoj složenosti na koju je uostalom Heidegger stalno upozoravao”.

Dragojevićev subjekt zaista nastoji doprijeti do biti predmeta, bića ili pojave o kojoj govori, no pogled kojim im se nastoji približiti nije tek ogoljujući, već nosi stvaralački ulog, prikazujući suštinu neke stvari iz posve neočekivane perspektive ili preko začudnog asocijativnog sklopa.

2.4. Zamjenične igre

Jedna od temeljnih pjesničkih strategija, a i gotovo neizbježna tema kada se govori o Dragojevićevu pjesništvu, jesu „zamjenične igre”. Hrvoje Pejaković (2003: 47) smatra kako je ona „ključno mjesto oko kojeg se okuplja cjelina Dragojevićeva opusa”. Ta je strategija iznijeta, što znači da se govori o epicentralnim autopoetičkim i autoreferencijalnim mjestima, eksplicitno u zbirkama *Prirodopis*, *Izmišljotine* (1976) i *Razdoblje karbona*. Iako, tvrdi Pejaković (isto), tekstovi o navedenoj strategiji iz spomenutih zbirki „bacaju jasnije svjetlo i na one ranije” tekstove⁹ u kojima se ona ne ističe toliko razvidno, više u obliku „komentara ili dnevnika”. Na tragu toga, nezaobilazan je tekst „Virusi – riječi (zamjenična igra)” objavljen u *Prirodopisu*:

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

⁹ Oblučar (2017: 223) ističe da se i u novijim zbirkama (*Razdoblje karbona*, *Negdje*) nalaze pjesme s temom zamjeničkih igara. Krešimir Bačić (2019), govoreći i posljednjoj zbirki *Kasno ljeto*, također ističe da, kad je riječ o zamjeničnim igrama, na prvu može zbuniti čitatelja „opetovanje subjekta da odustaje od te igre odnosno da je u pitanju praska koja pripada prošlosti”. Međutim, „igra zamjena se u *Kasnom ljetu* eufemizira i dobrim dijelom seli u prostor jezika – može ju se voditi u svim smjerovima, ali samo do trenutka dok čovjek sam govori, asociira, zamjenjuje i nastanjuje riječi novim značenjima a duh novim iskustvenim položajima” (isto).

Oblučar (2017: 208) ustvrđuje da je riječ o „konceptiji koja povezuje problemsku i žanrovsku, odnosno formalnu razinu Dragojevićeve diskursa”. Može se slobodno reći da se ona odvija minimalno na trima razinama Dragojevićeve poetike: tematskoj, žanrovskoj i čitateljskoj. Prva se tiče zamjene subjekta i predmetnog stratumu koji ga okružuje. Druga se tiče zamjena, u svim mogućim varijantama: lirskih, esejističkih i pjesmopozornih diskursa. Treća razina se, u konačnici, odnosi na zamjenu čitatelja i teksta – čitatelj čitajući tekst postaje uvučen u istu igru zamjene kao subjekt, bivajući svjestan da je također uvjetovan svijetom, jezikom ili pjesmom. U tekstovima, u kojima je spomenuta konceptija tema, Pejaković (2003: 47) ističe da je ona prikazana kao „medij koji pisanju otvara prostor neslućene slobode”. Taj „prostor neslućene slobode” se, kako primjećuje Mrkonjić (1991: 285), proširuje „začudno formuliranom teorijom metafore” odnosno zamjenom riječi vrši se „metaforski pomak i prijenos značenja cijelog sustava”. Dakle, ne zamjenjuju se samo nazivi riječi, nego i sva njihova značenja, lingvističkim žargonom rečeno – semantička polja. U spomenutom tekstu „Virusi-riječi (zamjениčne igre)”, koji je podijeljen u dva dijela¹⁰, takva je zamjena očigledna. Kada se čita prvi dio teksta stvara se dojam da je riječ o subjektu koji je znanstveno potkovan s obzirom na evokaciju diskursa prirodnih znanosti, dok se u drugom dijelu artikulira subjekt koji tumači zamjenu koju je učinio subjekt iz prvog paragrafa te „izlaže razloge za njezinu potrebu” (Oblučar 2017: 210).

Bitno je istaknuti tri kategorije koje u bitnome sudjeluju u procesu zamjениčnih igara: viđenje ili predočavanje nečega „kao”, „pokretljivost i prostornost” te „jezični procesi koji su im u podlozi” (isto: 211-212). Subjekt određeni predmet, biće ili pojavu vidi kao nešto drugo, što čini temeljni mehanizam svake procedure metaforičke spoznaje. Zatim istodobno riječima čini da se određeni objekt njemu približi ili učini vidljivim. Navedene su tri instance kod Dragojevića uvijek isprepletene. One predstavljaju osnovne perceptivne kategorije u kreiranju svijeta. Imena koja sudjeluju u zamjениčnim igrama dobivaju stanovitu vrijednost. Virusi dobivaju apstraktnu vrijednost (riječi/jezik), a riječi dobivaju materijalna svojstva virusa (isto). Mrkonjić (1991: 285), tumačeći tekst „Zamjene” iz zbirke *Razdoblja karbona*, ističe da je zamjениčna igra shvaćena kao „egzistencijalna nužda, oblik nagona za samoodržanjem”, jer subjekt u prvom licu jednine izravno kaže:

¹⁰ Branislav Oblučar (2017: 2010) u interpretaciji navedenog programatskog teksta ističe da njegova dvodijelnost odražava „dva stupnja tekstualnosti koja bi se moglo nazvati predloškom, primjerom ili izvedbom (prvi dio) i komentarom (drugi dio), odnosno tekstom i metatekstualnim okvirom”. Dvodijelnost teksta ocrta dva različita subjekta – subjekta pisanja i subjekta čitanja.

Sa svime što vidim, slutim, znam, sa svime ću se zamijeniti samo da bih ostao u životu: nešto od toga jedem, nešto dodirujem, nešto sanjam. Čim osjetim umor i uvenuće preskačem (Dragojević, 1981: 29).

Mnogi su primijetili da navedena teorija suzbija artikulaciju o transcendentnim kategorijama, a time i o tradicionalnom poimanju subjekta, „povlaštenoj točki koja bi mogla ostati izvan igre” (Pejaković, 2003: 40). Pejaković (isto) stoga ističe da zamjениčne igre podrazumijevaju „silu raz-središtenja koja ništi hijerarhiju koja je uvjet svakom pokušaju eshatološkog istumačivanja vremena”, što znači da u igru zamjene mogu ući i motivi za koje se smatra da pripadaju izvan, iznad, onkraj i sl. U zamjениčnim igrama subjekt se također često projicira ili pretvara u nešto drugo, čime istovremeno subjekt to drugo i prisvaja, odnosno „integrira u vlastiti djelokrug” (Oblučar 2017: 216). Riječ je o „reverzibilnim, uzajamnim procesima širenja i sabiranja“ koji su bliski, kako Oblučar ističe, Dragojevićevoj parafrazi Heraklita – „pad obrnuti rast”. Kada Dragojevićevi lirski subjekti različitim figurama oživljavanja omogućuje predmetima „dignitet sugovornika“, to znači da istodobno sebi pripremaju teren za interakciju s njima, jer predmeti dobivaju „mogućnost izricanja zahtjeva da se na njih misli”. U konačnici, kada je riječ o zamjениčnim igrama, Oblučar (isto: 224) rezimira:

Glas subjekta u zamjениčnim igrama (...) udvojeni je glas; u mjeri u kojoj računa na inherentnu izražajnost kozmosa i materijalnog svijeta, subjekt ne tretira vlastiti jezik i govor kao opnu koja ga bespovratno odvaja od svijeta, već ga u njega smješta te tako obvezuje da o njemu govori, da se govorenjem s njime poistovjećuje ili zamjenjuje i da ga time širi, a sebe preobražava. Time se u zamjениčnim igrama, osim dimenzije slobode i lakoće, stječe i etička crta.

2.5. Žanr u Dragojevićevoj poetici

Dragojević je pisao pjesme u klasičnome stihu, pjesme u prozi i eseje. Svaka od spomenutih kategorija sadrži i specifične potkategorije zavisno o tome u kojoj se mjeri jedan oblik (ne) naginje drugome. Najviše se ipak govorilo, kada je riječ o žanrovskoj slici Dragojevićeva opusa, o pjesmi u prozi te njegovoj specifičnoj esejistici. Upravo se u tim dvjema autorovim oblicima prepoznaju karakteristike modernog¹¹ tretiranja žanra. Pjesma u prozi je središnja izvedbena os

¹¹Moderna teorija žanrova je nastala u drugoj polovici 20. stoljeća. na temeljima strukturalističkih, poststrukturalističkih i sl. filozofskih strujanja. Riječ je o teoriji žanra koja napušta statičnu sliku žanra kao

Dragojevićevih tekstualnih subjekata. Riječ je obliku čiji su potencijali u autorovu pismu iskorišteni u potpunosti. Ona već svojim oblikom remeti utabani teren recepciji po kojemu će jasno prepoznati tragove žanra. Pjesma u prozi je po tom pitanju „žanr koji ne želi biti žanr” (Monroe, 1987: 15). Oblik koji proizvodi „konvenciju subverzije” (Murphy, 1992: 65). Pejaković (1992: 9) ističe da je za pjesmu u prozi karakteristično „svakovrsno ispitivanje granica”. Također ustvrđuje njezino dvojstvo na kojemu počiva – ona se nalazi „između obuzetosti tvarnošću riječi i interesa za pretapanje poetskog iskaza s narativnim i esejističkim” (isto: 8). Slično dvojstvo, kako primjećuje Oblučar (2017: 43), ističe i Sanja Čerlek govoreći o dvama stožernim modelima koji su prisutni u pjesmi u prozi. Prema autorici postoje pjesme u prozi koje su bliže proznom modusu, pri čemu je njihovo „poetsko određenje varijabilno, ovisno o interpretaciji” te pjesme u prozi s „bitnim svojstvima poezije, koji se od uobičajenih predodžbi o ‘pjesmi’ distanciraju napuštanjem metričkih zakonitosti stiha i poprimanjem grafičkog oblika proze” (isto). Pejaković, proučavajući književnopovijesnu pozadinu tog hibridnog žanra, prepoznaje sličnu razdiobu već kod Bertnarda¹², no smatra da su u Rimbaudovim *Iluminacijama* iskorišteni puni potencijali jezične maštovitosti i imaginacije. Ta snažna jezična imaginacija se ne podređuje vanjskome svijetu ili velegradu kao u Baudelaireovu *Spleenu Pariza*, već „ocrtava prostor koji svoju jedinu realnost ima u samom činu pisanja” (isto).

Pejaković smatra da je pjesma u prozi na hrvatskoj sceni šezdesetih nastala kao reakcija na iskorištene potencijale vezanog i slobodnog stiha. U njoj dakle prepoznaje pokušaj da se na drugačiji način proširi pjesnički jezik u razdoblju kad je bila u okovima kolokvijalnog diskursa, odnosno kada je slobodni sih prigrio prozaičnost:

Ubrzo se, dakle, kao neodložna nametnula zadaća čija aktualnost traje i do danas: Da se za poeziju iznova osvoji neki vlastiti, njenoj prirodi primjeren prostor, to jest da se odnos između pjesničkog i svakodnevnog i, općenitije, bilo kojeg izvanjskim svrhama upravljano govora zasnuje na jasnoj svijesti o njihovoj suštinskoj različitosti. Ovakva su nastojanja dovela, s jedne strane, do povratka vezanom stihu, ovoga puta naravno sa sasvim drugačijom (...) sviješću o formi, a s druge, do pokušaja da se problem riješi unutar samog slobodnog

„logičke, klasifikacijske kategorije koja počiva na stabilnim skupovima tekstualnih karakteristika književnih djela kao članova klase” (Oblučar, 2017: 13).

¹² Riječ je o djelu *Gašpar noći* Aloysiusa Bertnarda (1807-1841) čija je uloga bila presudna za oblikovanje pjesme u prozi. Baudelaire u predgovoru *Spleena* proglašava Bertnarda i njegova Gašpara noćnika literarnim uzorom te tvorcem te vrste.

stih (..) Paralelno takvim kretanjima, ali vremenski ranije od njih, jest isključivo ili dominantno opredjeljenje za pjesmu u prozi u nekolicine najzanimljivijih pjesnika (...) šezdesetih godina (2003: 21-22).

Mnogi su Dragojevićevu pjesmu u prozi povezivali s idejom fenomenološke redukcije, a i nadrealističkim koncepcijama. Redukcija biografske subjektivnosti, manirističkog govora, pa i suvremenog svijeta stvorila je „antimimetičke i antitradicionalističke ispade” (Kravar, 1986: 513). Tako je fenomenološka redukcija liričarima šezdesetih bila ono što je nadrealistima bila „Freudova dubinska psihologija”. Na tragu toga, Mrkonjić (1971a: 150-151) dovodi u vezu fenomenologiju i nadrealizam, uspoređujući automatsko pisanje nadrealista s „gledanjem pomoću slika stvorenih ‘na licu mjesta’, napisanih bez predznanja”. Maroević (2010: 43-44) će govoriti o „relativnom povjerenju u semantičku funkciju riječi”, a Mrkonjić o „tvarnosti” ili „predmetnosti” jezika. Oblučar (2017: 53) upozorava da:

(...) relativizirano povjerenje u semantiku riječi nema za posljedicu posvemašnje odbacivanje semantike, kao što će se događati u poetikama 70-ih (...) Naprotiv, riječ je o razgradnji konvencionalnih semantičkih veza i zatamnjenu smisla pjesničkih tekstova, čija je transparentnost tek mjestimična, fragmentarno distribuirana.

Što se tiče Dragojevićeve esejistike, Oblučar govori o dva modela. Prvi model, „raspravljačko dijagnostički”, odnosi se na zbirke *O veronici, Belzebubu i kucanju na neizvjesna vrata* (1970) i *Izmišljotine*, a drugi, „narativno-meditativni”, prisutan je u zbirkama *Rasuti teret* (1985) i *Cvjetni trg*. Prvu esejističku skupinu obilježavaju „jasnoća i komunikativnost” koje se očituje u „raspravljačkom tonu tekstova – u njihovoj želji da oslove implicitnog sugovornika, da ga pridobiju ili s njim polemiziraju” (Oblučar, 2017: 149-150). Riječ je o esejima koje, osim raspravljačke dimenzije, obilježavaju i „česta pitanja” koja se katkada nalaze „na početku eseja, otvarajući njihovo problemsko polje, no najčešće služe za diskurzivne spona, mjesta koja usmjeravaju tijek rasprave” (isto). Esejistička dijagnostika tako otvara pitanja o suvremenom svijetu i modernoj umjetnosti, te „utjecaju civilizacijskih dostignuća moderniteta na čovjekovu egzistenciju i ponašanje” (isto).

Drugi model Dragojevićeve esejistike obilježava „narativna imaginacija” koja se razlikuje od „komentatorskog” tona karakterističnog za prve dvije knjige ogleđa (Pejaković, 2003-48-49). Također, kako Oblučar (2017: 165) primjećuje, za drugi je model karakterističan izostanak „društvene dijagnostike, s čim je povezano i iščeznuće savjetodavne pozicije esejističkog

subjekta”. Spomenute dvije sastavnice (komentiranje/raspravljavanje i dijagnostika) odmjenjuju „naracija i meditacija koje su usmjerene na konkretne okolnosti, autobiografske zgode i sl” (Oblučar, 2017: 166). Josip Užarević (2002: 59), analizirajući cjelokupni Dragojevićev esejistički opus, govori o „metanaraciji” ili „metanarativnosti” koja krasi drugi esejistički model autorove esejistike:

Mnogi Dragojevićevi eseji, pa čak i pjesme, sadrže neku ‘priču’, ali ta priča nikada nije svrha samoj sebi, nego je zapravo povod, polazište ili čak predmet misaono-filozofsko-analitičkoga komentara. Tako svaki esej postiže dvoslojnu ili dvorazinsku strukturu, gdje objekta razina uvire u meta-razinu, a ova pak nikada ne ostaje u samoj sebi, nego sve vrijeme pamti i aktivira razinu ‘ispod’ sebe.

Upravo je narativno-meditativni esejistički model uvjetovao već spomenuto proširenje Dragojevićeva lirskog diskursa, prostor da se lirika spoji sa specifičnom prirodom eseja i obrnuto. Dragojević je stvorio tako inovativni esejistički oblik, a i lirske oblike, u kojemu je uglavio sebi svojstvenu lucidnu filozofsku spekulativnost i literarne vještine. Zbog toga se i govori o njegovim esejima kao „književnim esejima”, „poetskim mikroesejima”, „esejističkim pjesmama u prozi” itd. Vrlo su važni uvidi Glaudesa i Louettea, ističe Oblučar (2017, 144-145), koji se pozivaju na djelo *Fikcija i dikcija* Gerarda Genetta da bi ustvrdili literarni status eseja¹³. Oblučar (isto) upućuje na kraj poglavlja *Fikcija i dikcija* u kojemu Genette ističe da je moguće preklapanje između „kondicionalne” i „konstitutivne” literarnosti koje se odvija unutar dikcije i koju Genette suprotstavlja fikciji. Takvo preklapanje poetika unutar dikcije dobro ilustrira strukturu Dragojevićeve poetske esejistike:

Unutar dikcije sada je smještena poezija kao konstitutivna literarnost i proza koja je svoj uvjetno literarni status priskrbila elementom stila – njihova je korespodencija omogućena zajedničkim karakterom „neprijelaznosti” diskursa koji se sastoji u neodvojivosti značenja i verbalne forme, čime se onemogućuje prevođenje u drugim tereminima bez gubitka dimenzije koja tekst čini literarnim (isto: 145).

¹³ Gerrard Genette u spomenutom djelu ističe da djela mogu steći literarni status u književnome polju na temelju udjela u dvama poetikama – *esencijalnoj (konstitutivnoj)* i *kondicionalnoj*. Da bi se djelo moglo odrediti na temelju esencijalne poetike mora sadržavati fikcionalni sadržaj i poetsku formu. Kondicionalnu poetiku određuje pojedinac prema vlastitom ukusu koji nije određen poetskim obilježjima. Primjerice, prema potonjem kriteriju, reklamni diskurs izrečen na televiziji za pojedinca, ako je u njemu primijetio određeni stil, može steći status literarnosti. Međutim, Genette na kraju svojeg djela ističe kako je moguće preklapanje između navedenih poetika, a ono se odvija unutar dikcije koju Genette suprotstavlja fikciji (Isto, 144-145).

Slično Oblučar zaključuje kada je riječ i o Dragojevićevoj pjesmi u prozi. Jedan kraj njezine strukture određen je onime što su Pejaković i Todorov primijetili – prezentacijskim diskursom ili tvarnim jezikom, koji priskrbuju pjesmi u prozi „nedvojbenu lirski status”, dok njezin drugi kraj čine „tekstovi koji posjeduju heterogena generička svojstva (lirike, ali i neka druga), čiji je identitet moguće utvrditi tek interpretacijom” (Oblučar, 2017: 145). Dakle, njezina „porozna i fluidna margina” koja zavisi od interpretacije pojedinca, otvorena je prema različitim tipovima diskursa, između ostalog i prema esejičkom. Kada je riječ o eseju, valja istaknuti da na dva načina osigurava mjesto u književnome polju – kada mu pojedinac prema vlastitom ukusu odredi stil i kada u dodiru s „poetskim ili pripovjednim diskursom svoju literarnost dodatno učvršćuje” (isto). Potonji je primjer slučaj s Dragojevićevom esejičkom pjesmom u prozi.

3. Uloga ptice u Dragojevićevoj poetici

Pored predmeta, biljaka i raznih prirodnih pojava, među kojima su Dragojevićeви lirski subjekti konstantno uronjeni i s kojima nastoje, spomenutom uzajamnošću i zamjениčnim igrama, izgraditi specifičnu sliku sebstva koje neprestano tendira ili žudi daljnjim pretakanjima i preobraženjima, životinje imaju povlašteno mjesto u njegovoj poetici. Između ostalog, Dragojević je svoje pisanje upravo otvorio animalističkim motivom – kornjačom koja funkcionira gotovo kao krovna figura njegova pjesničkog projekta i koja sabire pod svoj oklop njegove ideje o književnosti, jeziku, subjektu i svijetu. Najučestalije i najpovlaštenije životinje unutar Dragojevićeva bestijarija jesu svakako ptice. Povlaštenu poziciju ptice Dragojević je istaknuo u eseju „O pticama” u zbirci *Rasuti teret*. Riječ je o eseju koji se može označiti kao „svojevrсни programatski tekst na ptičju temu” (Oblučar, 2012: 580). U tom eseju ptice su prikazane kao „predmet poželjne identifikacije pjesničkog subjekta” koja čovjeka ne smješta samo u njezino biće, već ulaskom u njezino biće pozicionira ga i u sva ostala (isto). One su „glasnik i simbolički zastupnik” duše koja je za Dragojevića uvijek izložena stalnim zamjenama i preobraženjima (isto). Preciznije, svaki predmet i biće u procesima zamjene i preobraženja poprima nešto od ptičjih osobina „nestvarnosti, leta i harmonične zvučnosti”, jer „iz centra svih njih neka ptica pjeva” (Dragojević, 1985: 9). Ona omogućuje subjektu da „uspostavi harmoničan odnos spram bića koja ga okružuju”, ona je „agens zamjениčnih igara” (Oblučar, 2012: 581).

Dragojević je svjestan uvriježenih predodžbi o pticama kao simbolima duše i posrednika između neba i zemlje, što eksplicitno spominje u eseju „Paradoks pjevača” u knjizi *Cvjetni trg*. U tom eseju ptica zadobiva „prostorne konotacije”, ona „vrši ulogu posrednika između nebeske i zemaljske sfere” (isto). Dihotomija neba i zemlje prenosi se i na „ostale važne polarizacije prisutne u Dragojevićevu stvaralaštvu – one između svjetlosti i tame, vertikale i horizontale (...) pjeva i šutnje/nijemosti itd” (Oblučar, 2012: 581). U Dragojevićevim tekstovima navedene se suprotnosti drže u ravnoteži. S jedne strane, lirski subjekti nastoje se „osloboditi pretjerane vezanosti uz tijelo i tlo” zazivanjem „svjetlosnih, zračnih elemenata koji su uvjet preobrazbe i smještanja u drugo” (isto). S druge strane, lirski subjekti nastoje se braniti od „zračne apstrakcije” tvarnom imaginacijom, koja riječima uvijek podmeće tijelo – jer je cilj subjekta prebivati u konkretnome” (isto). Ptica stoga omogućuje „tijelu potrebnu lakoću ne napuštajući ga”, a subjekt, „identificirajući se njom u sanjariji, „rasprostora” (isto: 582). O prikazu ptice kao medija koji omogućuje subjektu iskustvo prepoznavanja vlastita tjelesna bitka u sebi i svijetu, prisutno je također i u tekstu „Također“ u zbirci *Žamor*:

(...) ptice lete; lete za nas, umjesto nas, oko nas, kao naše misli, želje i naša utjeha. Koliko težine, tereta, muka, krivnje, uskoće: što im sve nismo prepustili i gdje nas sve nisu zamijenile? (...) A ptica je mnogo više od stabla. Ptica je živo produženo stablo koje nas vodi, odvodi i vraća, smještajući se u jezik, ono najdragocjenije u čovjeku (Dragojević, 2005: 147).

Glagolski leksemi „vodi”, „odvodi” i „vraća” ilustriraju Dragojevićev fenomenološki mehanizam, temeljnu proceduru u činu razumijevanja sebe i svijeta: „pogled koji je ustanovio predmetnost vanjskog svijeta istodobno je mjesto sanjarskog rastjelovljenja, što (...) ne znači i dematerijalizacije” (Mrkonjić, 1971: 172). Taj povratak je neki tip „ostvarene prisnosti vanjskog svijeta i unutrašnjeg” (isto: 173). Oblučar (2012: 582) ističe da to subjektovo „rastjelovljenje” ili „rasprostiranje” istodobno generira „ekspanziju značenja”. U navedenom tekstu lirski subjekt uspoređuje ptice i jezik: „(...) Ako se prepustimo slutnji, doznajemo da je govor vjerojatno nastavak pjeva, kao što je pjev produžetak leta” (Dragojević, 2005: 147). Spomenuti iskazi evociraju Heideggerovu tezu o umjetnosti i jeziku:

Umjetnost ne reprezentira nešto što treba dekodirati, nego iznosi svoj model bitka. Zbog toga umjetnost nije povezana sa znanjem u metafizičkom smislu, nego s istinom u smislu *aletheia*: doslovno manjak skrivenosti, neskrivenost, rastvorenost koja se pojavljuje prije reprezentacije. Umjetnost nije nešto što dolazi (...) na čistinu svijeta usporedno s drugim stvarima, nego ona mijenja čistinu svijeta u kojoj se pojavljuje (Vuković, 2018: 293).

„Prepuštanje slutnje” u Dragojevićevom tekstu znači omogućiti svome djelu „da se samo odmota”, trenutak u kojem „autor dolazi u točku u kojoj je sam fasciniran samostalnošću djela” (isto). Ako je govor produžetak ptičjeg pjeva, a pjev produžetak leta, znači da su svi uvučeni u isti jezik Zemlje. U tom smislu „pjesnik govori nakon jezika”, odnosno „jezik kroz njega govori sam” (Vuković, 2018: 293-294). Takva holistička percepcija svijeta za Dragojevićeve subjekte je nepobitna istina: „Sve što im dajemo i što nam daju naravi je činjenica (Dragojević, 2005: 147). U pjesmi „Između ruže”, u posljednjoj autorovoj objavljenj zbirki *Kasno ljeto*, mogu se primijetiti slične implikacije o jeziku, književnosti, recepciji, odnosu umjetnosti i stvarnosti, subjekta i svijeta itd.:

Između ruže

Između ruže i rozete

nedostaje ptica što

sjaj i boju spaja

sa zračnim laticama,

kupi korak i pogled,

ljetu i njegovo ništa,

cvijet i cvjetanje. (Dragojević 2017: 70)

Prvim stihom tematizira se odnos stvarnosti i umjetničkog djela. Lirski subjekt smatra da između zbiljskog entiteta „ruže” i artificijelne tvorevine „rozete” nedostaje ptica koja bi ih povezala. Navedena ideja korespondira s maločas istaknutim Oblučarevim uvidima o ptici kao agensu koji omogućuje subjektu da se izjednači sa svim bićima, odnosno prepozna ptičje osobine i njihov pjev u svakom entitetu. Ako se pretpostavi da je „rozeta” pjesma kojom lirski subjekt nastoji prikazati „ružu” (stvarnost), onda mu nedostaje ključni medij ili ptica koja će mu omogućiti da uđe u nju i uoči njezinu narav u samoj ruži. Tek uz pomoć ptice rozeta neće biti puko mimetičko sredstvo kojim se nastoji preciznije opisati ili reprezentirati zbiljski entitet, već sredstvo kojim se „prikazuje samo ono što je ranije došlo na vidjelo u vlastitoj samostalnosti i pokazuje mu se u svjetlu koje je ono donijelo sobom”. Drugim riječima, rozeta razotkriva ružu u sebi, ali jedino uz pomoć ptice. Ona omogućuje kreaciju subjekta, umjetničkog djela, ona je čuvarica sanjarskog prostora koji sjedinjuje nebo i zemlju. Dakle, ruža prikazuje rozetu i rozeta/umjetničko djelo potvrđuje takvu operaciju, priznajući nemoć dodjeljivanja naknadnog smisla stvarnosti. Ta nemoć u rozeti „otvara prostor nemislivom”, „neizgovorivom”, „u njoj se iskazivo i neiskazivo susreću i rastavljaju na proturječan način koji ne može biti objašnjen tradicionalnim estetičkim mjerilima” (Vuković, 2018: 295). Ptica spaja temeljne subjektive spoznajne kategorije u procesu (samo)razumijevanja svijeta, a to su kretnja („korak”), jezik (govor) i „pogled”. Ona u pjesmi također spaja visinske („zračne laticice”) i zemljane entitete („cvijet”), čime se „zračna apstrakcija” prizemljuje „tvarnom imaginacijom”. Motivi „cvijeta” i „cvjetanja” s kojima završava pjesma, grafički gledano, simetrično odgovaraju motivima „ruže” i „rozete” s početka pjesme. U tom slučaju rozeta bi kao umjetničko djelo u sebi razotkrivala cvijet koji cvijeta. Pjesma završava glagolskom imenicom „cvjetanje” koja spaja,

logično, ime i kretnju. Riječ je o spomenutom mehanizmu „iskazivog i neiskazivog” u govoru Dragojevićevih lirskih subjekata. Iz svakog imena izbija primordijalna sila bitka koja se ne može do kraja pojmiti, obuzdati, označiti. Kraj pjesme ilustrira narav lirike iz čijeg se predmeta izvlači to neukrotivo „cvjetanje” u koje je uvučen i sam subjekt.

Dragojevićevi lirski subjekti ne uspijevaju uvijek uspostaviti skladan i harmoničan odnos s pticom. Stoga postoje i „elementi krize/prekida prilikom pokušaja čovjekove komunikacije s pticom”, odnosno neuspjeh da subjekt na svoj jezik prevede „jezika njezine okoline/*Umwelta*” (Oblučar, 2012: 584). Estonski biolog Jakob von Uexküll, kako Agamben opisuje u tekstu *Otvoreno: Čovjek i životinja*, smatra da čovjekov svijet nije istovjetan svijetu životinja. Svatko ima vlastitu okolinu – *Umwelt* odnosno:

Pčela, vilin konjic ili muha, što ih promatramo kako lete pokraj nas tijekom sunčanog dana, ne kreću se u istom svijetu u kojem ih mi promatramo i ne dijele s nama – ili međusobno – isto vrijeme i isti prostor (Agamben, 2012: 62).

Svaki okoliš je „u sebe zatvorena jedinica koja je posljedica selektivnog uzimanja uzoraka iz niz elemenata ili ‘markera’ unutar ljudskog svijeta koji je *Umgebung*” (isto: 63). Primjerice, grana drveta koju promatramo kao nositelja značenja, može u različitim okolišima predstavljati drugačiji element (grana na kojoj cvrkuću ptice, grana na kojoj gmiže gušter u potrazi za hranom, grana koja pluta na površini mora, grana na kojoj se galeb sunča itd.). Jedna životinjska vrsta ne zna ništa o *Umweltu* druge životinjske vrste, što ne znači da njihovi perceptivni svjetovi nisu usklađeni. Međutim, „mogućnost ‘prevođenja’ ili razumijevanja između njih ovisi o zajedničkim im čimbenicima” (Oblučar, 2012: 577). Agamben (2012: 63-64) uzima za primjer odnos pauka, muhe i paukove mreže koja ih sjedinjuje:

Pauk ne zna ništa o muhi i također ne može uzeti njezine mjere, kao što čini krojač prije nego što sašije odijelo za svoju stranku. Pa ipak, pauk određuje veličinu omče na mreži u skladu s dimenzijama tijela muhe i prilagođava otpornost niti u preciznu odnosu s moći udara tijela muhe u letu (...) Najviše iznenađuje činjenica da su niti točno proporcionalne s vidom oka muhe – ne može ih vidjeti i, dakle, leti neopazice u smrt. Perceptivni svjetovi muhe i pauka nipošto nisu kadri uspostavljati dodir, pa ipak su tako posve usklađeni da bismo mogli reći da izvorna partitura muhe (...) djeluje na paukovu mrežu tako da mrežu koju pauk tka možemo označiti kao ‘mrežu muhe’. Premda pauk nipošto ne može vidjeti *Umwelt* muhe, mreža izražava paradoksalno podudaranje te obostrane sljepoće.

Kada bismo navedeni primjer usporedili s Dragojevićevim pjesmama u kojima lirski subjekti ne uspijevaju uspostaviti komunikaciju s pticom, može se reći da „paukovu mrežu” predstavlja lirski pjesma koja je istodobno subjektov jezik okoline/*Umwelt* unutar koji nastoji uvući promatranu pticu. Rezultat jest takav da se u pjesmama, u kojima lirski subjekt ne uspijeva prevesti ptičji semiotički sustav, izražava „paradoksalno podudaranje obostrane sljepoće”. U tim se tekstovima ptice odupiru uvriježenim simboličkim određenjima, ne žele biti sudionici u igri zamjene odnosno ne „smještaju” se uvijek rado u „ono najdragocjenije u čovjeku” – jezik. U takvim situacijama, lirski subjekti su primorani dovršiti semiotičku igru, mireći se s vlastitim granicama spoznajne moći. Okvir kojim se uspostavlja komunikacija subjekta i ptice, ističe Oblučar (2012: 582-583), jest najčešće ovakav:

kontakt između subjekta i ptice najčešće je ostvaren u svojevrsnom međuprostoru, u kom se dodiruju njihove tipične okoline - subjekt pticu obično promatra kroz prozor radne sobe koji gleda u dvorište (...) On se ptici često izravno obraća, pita se o njezinim namjerama i sl., a pretpostavlja da i ona sama ima udjela u toj komunikaciji, smatrajući da se i ona obraća njemu. Njihov dijalog shvaća kao igru, pri čemu je ptica redovito ravnopravan partner.

Uzet će se za primjer nenaslovljeni tekst u zbirci *Četvrta životinja* da bi se iščitali učinci tih spomenutih prekida koji subjektu onemogućuju da dokraja pojmi, ne samo narav ptice, već i narav jezika, pjesme, književnosti, pa i vlastite subjektivnosti:

Gledam kroz prozor. Jutarnje privikavanje na ono izvan sobe. Na grani breze, koja je na početku lišća, stoji kos i gleda prema mom prozoru, u mene. I ja njega gledam, mislim lijep početak dana. Pred pticom, kada je doletjela i duže se zadržala, kao pred pjesmom, uvijek se upitam, što mi želi reći, kakvu vijest. Ova mala crna pjesma sa žutim kljunom stoji dugo, sigurno se radi o nečem važnom, nečem što sam zaboravljao čitavog života. I kao uvijek kada sam u neprilici, kada ne znam što, kako i gdje, i sada pomišljam na smrt. To malo crnog toplog, radosnog što pjeva i leti, možda... Ali čim sam, gledajući, s tom mišlju i počeo, ne dopuštajući mi da nastavim, kos odleti na drugu stranu prozora, na divlju trešnju, gdje se ugodno smjesti i nastavi gledati, kao da kaže, to je tema za drugo stablo, drugu granu, novi pogled (Dragojević, 1987: 55).

U uvodnom dijelu teksta se iz početnih iskaza može primijetiti da subjekt radnju gledanja prvo dodjeljuje kosu, a zatim sebi. Time već na početku ptici „daje dignitet subjekta, a ne tek mjesto objekta pogleda” (Oblučar, 2012: 583). Zanimljivo jest da subjekt anatomiju kosa i

njegove osobine uspoređuje s pjesmom. U tom slučaju, subjekt se pretvara u figuru čitatelja koji pita kakvu mu „vijest” kos ili pjesma poručuje. Njegovo „dugo stajanje” tumači kao da se „radi o nečem važnom”. Međutim, to je najviše što može reći o kosu/pjesmi. Nerazumijevanje pjesme ili „dugog stajanja kosa”, subjekta stavlja u „nepriliku”, ne zna kako da se nosi s „ekspanzijom značenja” koja izvire iz tog „malog crnog toplog, radosnog što pjeva i leti”. Razmišljanje o smrti mu se nadaje kao izlaz iz takve konfuzne situacije. U jednom trenutku djeluje kao da će prevesti to „dugo stajanje” kosa (pjesme) na grani, možda dokraja artikulirati povezanost njega i smrti. Međutim, jezik kosa ne uspijeva prevesti dokraja na svoj jezik, što se može primijetiti grafičkom uporabom trotočja. Čim je otpočeo svoju misao kos je odletio na „divlju trešnju”. Subjekt smatra da mu kos, svojim odlaskom, poručuje da tu temu ostavi za „drugo stablo, drugu granu, novi pogled”.

Lirski subjekt u navedenom tekstu ne uspijeva uspostaviti duži „dijalog” ili okvir za igru zamjene jer kos odmah „upada” u subjektovu intenciju koja ga nastoji podrediti mišlju ili usporediti kakvim pojmom ili slikom. Kos ili pjesma, u tom slučaju, „otvara prostor nemislivom i neizgovorivom”. Protumačiti smisao dolaska kosa i njegova dugog stajanja na grani istovjetno je protumačiti smisao života. Nemoguće je zaustaviti konstantno prebacivanje kosa s jedne na drugu granu ili njegovo prebacivanje s jednog na drugi prozor. Značenje pjesme, kosa ili subjekta jest u samom trotočju (nedovršenom procesu) ili „ostavljanju”, odgađanju teme za neku drugost („drugo stablo”, „drugu granu”, „novi pogled”). Kos ili pjesma svojom „zazornom neprobojnom materijalnošću, a ne dubokim uvidima” zapravo subjekta „određuje i poništava” (Vuković, 2018: 298). U kosu ili pjesmi se „rastvara skriveno”. Vuković (isto), primjenjujući lakanovsku konceptualnu aparaturu, objašnjava takav odnos subjekta i materijalnosti, preciznije odnos subjekta i objekta koji iz te materijalnosti nastaju:

Riječ je onome što Lacan naziva *jouissance*: tjelesno-jezična prekomjernost, neznani višak u znanju koji znanje kvari i ne može se obuzdati, a da bi znanje bilo znanje, mora se obuzdavati. To je užitek koji se uživati ne može, ali jedini način ophođenja s njim ustrajano je pokušavanje njegova hvatanja.

Dragojević prikazuje u svojim tekstovima to „ustrajano pokušavanje hvatanja” tog „užitka koji se uživati ne može”. Njegovi subjekti se ne srame priznati semantičku nemoć, nemogućnost da protumače ili označe predmetnost koja ih okružuje. U ovom slučaju da prevedu „dugo stajanje” kosa na grani. Riječ je o subjektu nagona ili proturječnog užitka. Ako bi subjekt u navedenom tekstu pokušao uputiti „novi pogled” ili novu misao prema ptici, vjerojatno bi kos opet poskočio na neku „drugu granu” i „drugu stranu prozora”. Primjerice, u tekstu „Ujutro”,

iz zbirke *Četvrta životinja*, lirski subjekt ih pred kućom „pokušava skupiti”, „htio bi s njima započeti dan”, međutim oni se odupiru takvom obuzdavanju, jer „neki odskaču iza grma, drugi odlete (...) svi su slični, nemirni i užurbani” (Dragojević, 1972: 62). Subjektova artikulacija neuspjeha ili promašaja u komunikaciji s pticom pretvara se u jedini smisao. Ideja je suočiti se s tim „ekscesom” značenja koja izbija iz materijalnosti (u ovom slučaju ptice), a da se pritom ne obustavi nekom jasnom odrednicom (usporedbom ptice s nekom temom, pojmom smrti itd.). Ako bi se potonje učinilo, to bi značilo osiromašiti pjesmu, priskrbiti si povlaštenu poziciju reprezentiranja svijeta, „posjedovati sablast estetike” (Vuković, 2018: 299).

Kos nije jedina vrsta ptice koja se opire subjektivim nastojanjima, preciznije „jednosmjernom odnosu manipulacije, reprezentacije” (isto: 296). Riječ je, dakako, o vrapcima čiji je otpor još radikalniji, jer „ni jednog ne možemo pratiti samog, ne možemo ga odvojiti od grupe, ne možemo ga razlikovati” (Dragojević, 2005: 139). Kazivač odmah na početku navedenog teksta ističe da vrapčevo ponašanje, „njegov let i prelet ne možemo prevesti (vidjeti) kao rečenicu” (isto). Na tragu toga, Oblučar (2012: 586-587) ističe:

Zbog te grupne (ne)organizacije, rečenica, koja traži linearnost nije moguća – nema pridjeva ni imenica (...), zbog čega su vrijeme i prostor ukinuti, pa je svaki smisao nemoguć. Stoga ni njihovo glasanje, tj. žvikanje, za pripovjedača nije pjev, kao kod drugih ptica: s njihovim žvikanjem uopće i nije moguće stupiti u dijalog (...) Zbog ove ravnodušnosti spram svake komunikacije, oni nisu zajednica za izuzetne ciljeve (...) kontrola se nad njima ne može uspostaviti, zbog čega ih sistemi utvrđeni na hijerarhiji i vlasti ne podnose.

U tekstu „Cvrkut” iz zbirke *Žamor*, subjekt ističe da ih ne može prebrojati, rezimirati pogledom: „Nekoliko puta dnevno u krošnjama ispred moga prozora skupe se desetci, možda stotine vrabaca i stvore neopisivu graju” (Dragojević, 2005: 79). Tema tog teksta jest upravo ta „neopisiva graja”, njihovo spomenuto „žvikanje” koje odstupa od cvrkuta drugih ptica. Vrapčevo „žvikanje” ili cvrkut je „neka vrsta zvučne tapiserije, tako je gust da se čini kako se kroz njega ne može probuditi nikakva misao, želja projekt”. Njihovo „žvikanje” u subjektu izaziva „raspoloženje divljenja i živahnosti” koje se dodiruje s „osjećajem prijetnje, opasnosti i straha pred opsadom nepoznatog” (Oblučar, 2012: 586). Dakle, subjekt vrapčevo žvikanje u tekstu opisuje kao „napad”, „invaziju” ali i kao „laganu vrstu straha” (isto). Ono se ne može jezično ni misaono objasniti: „Njihova je bezbrižnost beskrajna, naše riječi mukle, zatvorene, tihe, nikakve” (Dragojević, 2005: 79). Ta pomutnja koju vrapci stvaraju cvrkutima, subjekta ubacuju u nepoznanicu: „Moj prozor i ja upali smo negdje / ne znamo točno gdje” (isto).

Oblučar, primjenjujući također Lacanovu aparaturu, vrapčev „napad” i „invaziju” uspoređuje s prodorom Realnog u simbolički registar¹⁴. Specifičnost Dragojevićevih subjekta jest u tome da oni ne bježe od tjeskobe uvjetovane Realnim, niti nastoje zakrpati njegovu pukotinu, već „kaos i krizu” koja izbija iz njih nastoje očuvati. To se očuvanje primjećuje u tipu osjećajnosti koje ublažava tjeskobu. U tekstu „Ptice”, u zbirci *Hodanje uz prugu*, lirski subjekt ističe: „Kada lete i sam malo letim, kada se uzlepršaju odlijećem od sebe, kada pjevaju ćutim ljekovitu nemoć” (1997: 40). Subjekt može jezikom prevesti ili „oponašati” segmente koje se tiču ptičje kretnje, ali ne može prevesti sferu koji se tiče njezina govora, pjeva ili jezika. Međutim, ta je nemogućnost ili nemoć za njega „ljekovita”:

(...) to izmicanje ptica kojim subjekt ne može ovladati nije tek nešto što govor ostavlja hendikepiranim u smislu konačne lišenosti ili amputiranosti, već je to u Dragojevića prije konstitutivni trenutak samog jezika – praznina kojom se on „hrani”, neki potencijalitet, nedovršenost, nemoć koja ga drži u napetosti, ne dopušta mu da se zatvori ili mu naprosto pruža dokaz o postojanju *drugosti* (Oblučar, 2012: 588).

Takva uloge ptice u Dragojevićevu pjesništvu koja se odupire subjektivim „željama” bliska je otporu objekta, preciznije stvari koja iz njega izbija (Oblučar, 2012: 161). Može se stoga slobodno reći da se nerijetko u Dragojevićevim tekstovima ptica „udvaja”. To udvajanje se sastoji od „ptice-objekta” koja pripada „svijetu kao sustavu znakova i poretku stvari” i od „njezine dvojnice, ptice-materija, nekog preostatka značenjskog procesa, inertnog i rezistentnog koji ima dvostruku funkciju” (Oblučar, 2012: 161). Materija omogućuje upravo „nastajanje sveza i oblika, ali i ono što u konačnici ostaje nesimilarano kada se značenjski poredak konstituira” (isto). U tom je slučaju materija bliska spomenutom Realnom. Reći u pjesmi da je ptica simbol duše, slobode ili smrti, značilo bi podčiniti njezinu materijalnost Simboličkome poretku odnosno podčiniti je sustavu objekta.

¹⁴ Lacan nakon 1953. razvija teoriju o trima registrima – *imaginarnom*, *simboličkom* i *realnom*. Za prvi je karakterističan zrcalni odnos koji utječe na oblikovanje jastva. Jastvo u njemu stječe iluziju ili privid o vlastitoj cjelovitosti. Simbolički poredak „prokazuje jastvo kao manjkavo: slika koju je pokušavalo stvoriti o sebi uvijek je proizvod neke pukotine (...) koju se pokušava zacijeliti” (Oblučar, 2012: 579). Ta pukotina jest Realno, odnosno „uzurpirajući element koji upućuje da subjekt u Simboličkome (...) ne može pronaći stabilno (...) utemeljenje vlastitog identiteta” (isto). Simbolički poredak nastoji podčiniti realni poredak i podvrgnuti ga simbolizaciji i zahvatiti ga jezikom. No to nije moguće jer realno u potpunosti izmiče svakom pokušaju simbolizacije. Nemoguće ga je zamisliti ni zahvatiti jezikom. Ta nemogućnost u subjektu izaziva tjeskobu, „zbog čega ga jastvo mora locirati u nekom elementu Simboličkoga i zatim nastojati isključiti” (isto).

S druge strane, opisivati pticu i njezinu unutrašnjost apstraktnim, bezobličnim motivima, značilo bi izvući njezinu materijalnost, „ludilo”, značenjski višak na vidjelo. Dragojevićeve lirski subjekti čitatelj(ic)e ostavljaju u tom prostoru pozitivne ludosti ili „ljekovite nemoći”. Kada subjekti „otvore”, „uđu” ili „izvuku” iz ptice njezinu neprobojnu materijalnost, oni su uglavnom konfuzni, ne znaju tko su i gdje se nalaze, prostor koji su poznavali postane im nepoznat i sl. U tom trenutku dolazi istodobno do „dvostrukog udvajanja” – ono koje se odvija unutar ptice i ono koje se odvija unutar subjekta (isto: 165). To dvostruko udvajanje može se povezati i s Pontyjevom tvrdnjom o tome da jedinstvo vlastita tijela možemo razumjeti samo u „jedinstvu stvari” (1990: 374). Rezultat je takav da nakon pročitane pjesme čitatelji(ca)ma ne preostaje ništa drugo do prihvatiti razmrvljenog ili „ludog” subjekta i predmeta iz kojih izbija značenjski višak koji se ne može obuzdati, označiti, uobličiti ili antropomorfizirati. To ne znači da Dragojevićeve tekstovi negiraju, destruiraju ili ironiziraju smisao, kao što će biti manira pjesništva sedamdesetih, već od nespoznatljivog, nejasnog, mračnog, mutnog, kaotičnog i iracionalnog što izbija iz predmeta oko nas, kreira neki tip smislenosti, „moderne misli” (isto: 168). Oblučar (isto), oslanjajući se na Michela Foucaulta, ističe da Dragojević artikulira:

moderni *cogito* koji nije utemeljen u nekoj točki izvjesnosti kao u Descartesa (kartezijanski *cogito*) ili u Kanta (transcedentalni subjekt), na koju se daju svesti sve misli, već je ukorijenjen u „nemišljeno” (...) Moderna se misao konstituirala kao promišljanje nemišljenog.

Upravo o tom antikartezijanskom cogitu i „promišljanju nemišljenog” govori Derrida (1992: 9) u svojoj knjizi *L'Animal que donc je suis (a suivre)* (engl. *The Animal That Therefore I am*), opisujući bezdanost ili golotinju vlastite ljudskosti u mačjem pogledu. Naravno, s obzirom na sve dosad rečeno, može se zaključiti da se slični mehanizmi konstruiranja subjektivnosti mogu primijetiti i u Dragojevićevim pjesmama. Oni artikuliraju spoznaju da su u pogledu drugoga objekt, preciznije da su drugo od životinje. Subjekt u njegovim pjesmama, kao što je bilo rečeno, ne podređuje ili definira svijet, predmete, stvari i životinje kao neku drugost naspram sebe, već kreira spoznaju da je drugo od životinje. Valja istaknuti da Dragojevićev subjekt, kada ga promatra životinja, ne pristiže do nekog transcedentalnog „ja” koje bi mu omogućilo privilegiranu poziciju epistemološkog podčinjavanja svijeta, već otkriva (kao što Derrida otkriva u pogledu vlastite mačke) vlastitu bezdanost ili prostor koji mu izaziva ambivalentne osjećaje, spomenutu „ljekovitu nemoć”. Tek u njezinom pogledu Derrida osvješčuje golotinju sebstva. Udar pogleda drugog čovjeka istodobno podsjeća na postojanje te druge svijesti i vlastita odnosa prema njoj. Derrida upozorava da se životinja nalazi „tu” prije njega, oko njega i ispred njega, a da je on tek naknadno slijedi. Zbog toga ona uživa poziciju

promatranja, ali isto tako ne treba zaboraviti (Derrida napominje da je tradicionalna filozofija to zanemarila) da i ona može promatrati. Ta točka iz koje nastaje mačji pogled (apsolutni drugi) Derridi pruža najviše hrane za razmišljanje (isto: 11). Ne artikuliraju li takav tip naslade Dragojevićevi subjekti koja proizlazi istodobno iz zagonetnosti ili bezdanosti ptice i njih samih? Njegovi lirski subjekti žude za prekoračenjem ljudskosti, neprekidnim prelaženjem u nešto drugo baš kao što to čine i ptice (jer ionako, kako ističe Derrida, ne postoji granica između čovjeka i životinje, već je riječ o nedjeljivoj singularnosti (isto: 47):

U vrtu

Čitavo jutro ptice lete iz svoje boje, svog oblika i cvrkuta u svoju boju, svoj oblik i cvrkut. Nekada časak stanu i odmore se u svojoj boji, svome obliku i cvrkutu, a onda opet krenu u svoju boju, svoj oblik i cvrkut. (Dragojević, 2005: 69)

Ključni motivi koji se vezuju uz pticu (boja, oblik i cvrkut) nisu slučajno odabrani kao što ni njihov poredak u tekstu nije slučajan. Boja se vezuje uz pogled, percepciju, vizualnost, nešto što se ljudskom oku prvo nadaje u pogledu predmeta. Oblik podrazumijeva drugi stadij u razumijevanju predmeta, podrazumijeva mišljenje ili pojam o njemu, dok bi cvrkut, u konačnici, predstavljao sam jezik kroz koji se predmet konstituira. Ako se navedeni motivi interpretiraju iz autopoetičkog i autoreferencijalnog rakursa, može se reći da boja predstavlja slikovnu dimenziju teksta (ono o čemu se govori u tekstu ili površina njegove predmetnosti), oblik predstavlja njegovu formu (žanr), a cvrkut njegovu izvedbenu razinu. Sam bi tekst bila ptica čiji se sadržaj, žanr i govor konstantno prebacuju u drugu predmetnost, formu i diskurs. Kod Dragojevića se često određeni motiv pojavljuje u različitim tekstovima, stoga i žanrovima kao što se isti ti tekstovi i žanrovi uokviruju različitim izvedbenim ili diskurzivnim razinama. Uzme li se navedena interpretacija u obzir, prebacivanje ili premještanje ptice podsjeća na dekonstrukcijsko tretiranje teksta i žanra. Prema Derridau „svaki tekst sudjeluje u jednom ili nekoliko žanrova, nema teksta bez žanra, uvijek postoji žanr i žanrovi, ali tako sudjelovanje ne dovodi do pripadanja” (1992: 230). Može se reći da je svaki Dragojevićev tekst propustan. Pjesme u klasičnome stihu isprepliću se s pjesmoproznim i esejističkim tekstovima i obratno. Stoga se „ludilo” koje Dragojevićevi lirski subjekti pronalaze u materiji očituje, kako i sam Derrida ističe, u „zakonu žanra” (isto: 251). Trenutak ili „časak” ptičjeg odmora u jednoj sferi podrazumijeva zakon, jer zakon (karakteristike žanra) mora postojati, ali on se određuje prema tom „ludilu”, neprekidnim ptičjim letovima ili prekoračenjima tih žanrovskih zakona. Odmoriti se na „časak” u jednoj sferi značilo bi tekstu odrediti stabilnost (žanrovsku ili koju drugu),

međutim taj „časak” odmora je, u kontekstu cijeloga teksta, privid – priprema ili prikupljanje snage za novo prebacivanje. Ono što uporaba Dragojevićevih hibridnih žanrova pokazuje jest to da je zakon žanra nešto što žanr nije.

Uzme li se u obzir sve dosad rečeno o načinima tretiranja ptica u Dragojevićevim tekstovima, može se primijetiti da one u tekstovima obnašaju najmanje dvije uloge. O toj „dvostrukoj kodiranosti” ptica u Dragojevićevoj poetici, Oblučar (2012: 588) ističe:

(...) ptice su najprije jezik sam, subjekt ih identificira s moći i potrebom vlastitog govora – koji želi postojati u prostoru otvorenih mogućnosti i zamjena, onom istom kojim bolje od njega (...) vlada ptica. Zatim, ptice tom uspostavljenom govoru subjekta, u konkretnim susretima, izmiču – nastanjuju posve različit prostor koji subjekt ne može valjano označiti (...) Ipak, Dragojevićeva poetika harmoniju pretpostavlja kaosu i krizi, pri čemu taj kaos i kriza u skladu ne bivaju izbrisani, već sačuvani (...) Upotrijebi li se psihoanalitički vokabular, moglo bi se ustvrditi kako su ptice *želja* jezika, neka viša stvarnost kojoj govor nastoji prići i o kojoj imaginira, one su njegova aktivna sanjarija, ali su ujedno i Realno jezika, ono disruptivno, nemoguće, koje želju uvijek ostavlja otvorenom. Otuda i dvojstvo subjektivih raspoloženja.

3.1. Uloga ptice u Dragojevićevoj ekopoetici

U ovom će se poglavlju iz ekopoetičkog pristupa „koji se unutar širega polja ekokritike¹⁵ usmjerio na analizu i tumačenje poezije zainteresirane za teme prirode i okoliša” (Oblučar, 2022: 238), analizirati etičnost koja implicitno izbija iz Dragojevićeve poetike. Ona se očituje istodobno u neizravnom pozivu čitatelj(ic)a da na reflektivniji i brižniji način pristupe svijetu okoliša koji, između ostalog, nastanjuju i ptice te na specifičnu izgradnju percepcije prirode koja ne isključuje i njezin urbani stratum. Kada se kaže „neizravni poziv” misli se na činjenicu da Dragojevićeva poezija ne spada u onu vrstu ekopoezije¹⁶ koja eksplicitno, aktivistički i denotativno progovara o ekološkoj krizi. Također, Dragojevićeva poezija, svojim stilom i idejama, otvara mogućnost ekopoetičkog čitanja jer dovodi u pitanje tradicionalnu estetiku ili

¹⁵ U knjizi dvojice autora (Cheryll Glotfelty, Harold Fromm) *Ecocriticism Reader* (1966), Glotfelty navodi da je ekokritika „studij veze između književnosti i okoliša” (2015: 18).

¹⁶ Samantha Walton u tekstu *Ecopoetry* (2018: 393) ističe da postoje dvije vrste ekopjesnika čija djela progovaraju o svijetu okoliša. Riječ je o eksplicitnim i implicitnim ekopjesnicima. Prva skupina piše o ekološkoj krizi s ciljem da čovjeka približe prirodi, dok drugu skupinu čine oni preko čijih se tematskih slojeva i ideja mogu primijetiti takvi obrasci.

shvaćanje poezije kao vjerodostojne reprezentacije svijeta te stereotipna shvaćanja o prirodi kao tihom, mirnom i zasebnom prostoru.

Jonathan Bate smatra se osnivačem fenomenološkog pristupa proučavanja poezije o prirodi „u čijem je središtu pjesništvo engleskog romantizma” (Oblučar, 2022: 239). U svojoj knjizi *The Song of the Earth* (2000), Bate ističe da je ekopoetika „s onu stranu pragmatike, ali i politike – njezino područje djelovanja ljudska je svijest i mašta”, a fenomenološka je „jer joj je uporište ponajprije u subjektivitetu, u percepciji i osjećajnosti, a ne u društvenom habitusu” (isto). Riječ je, kako Oblučar dobro primjećuje i upozorava, o naivnom shvaćanju ekopoetike kao polja koje je odvojeno od polja etike i politike:

Odluka da se ekopoetika odlučno odvoji od sfere etike ili politike, međutim, sama je politički dvojebena – a u svjetlu današnje kriz djeluje kratkovidno i anakrono. Ako naš doživljaj okoliša i jest bitno ukorijenjen u percepciji i osjećaju, on je isto tako posredovan kulturnim predodžbama koje nužno imaju društvene i ideološke implikacije (isto).

Greg Garrard i Susan Lindström (2014: 37-41), na tragu Bateovih uvida, razlikuju ekofenomenološke pjesnike od pjesnika okoliša. Prva skupina pjesnika fokusira se na opise i uvažanje neljudske prirode, što je u vezi s već spomenutom fenomenološkom redukcijom ljudskog svijeta s ciljem podizanja svijesti čitatelj(ic)a na njihovo prirodno okruženje, dok druga skupina pjesnika, govoreći o odnosu čovjeka i prirode, uključuje sve one sfere koje ekofenomenološka skupina reducira (politiku, povijest, kulturu i sl.). Potonja skupina pjesnika posreduje iskustvo koje je fizičko i društveno. Oblučar (2022: 240), oslanjajući se na spomenute autore, ističe da poezija okoliša ne nudi „odgovor na planetarnu krizu već složenosti same krize nastoji dati prikladnu formu”. Obje skupine pjesnika podastiru kritiku antropocentrizma koja je u korijenu ekokritike, ekpoetike, a i ekologije općenito. Timothy Clark (2011: 2) ističe da je za ekologe suštinski problem ideja da samo u odnosu na ljude sve drugo ima vrijednost. Ekolozi upravo pozivaju na drastičnu promjenu u ljudskom samorazumijevanju. Sve bi ljudske radnje trebale biti vođene osjećajem onoga što je dobro za biosferu u cjelini. Poezija koja zauzima takvo stajalište, eksplicitno ili implicitno, naziva se ekopoezijom te nastoji potaknuti čuđenje i poštovanje prema neljudskom svijetu te istaknuti njegovu različitost prema okolišima drugih vrsta (Lindström, Garrard, 2014: 38). Oblučar (2022: 238), o ulozi književnosti u kontekstu okolišne i klimatske krize, ističe:

(...) ako je kriza okoliša nužno i kriza imaginacije, odnosno kriza načina na koji doživljavamo svijet i osmišljavamo svoj odnos prema njemu (...) tada su književnost i umjetnost mjesto na kojem je moguće istraživati imaginativne alternative postojećem društvenom poretku te strukturama osjećaja koje on podupire.

Sličnu relevantnost poezije, u kontekstu spomenutih kriza, naglašavaju Lindström i Garrard (2014: 37) koji smatraju da poezija, za razliku od ostalih književnih žanrova, svojom otvorenom strukturom omogućuje različite mogućnosti značenja koja dovode u pitanje ustaljene obrasce ekološke misli i time rješavaju zamršene odnose čovjeka i okoliša dvadeset prvog stoljeća. Budući da književni tekst nije puko mimetičko sredstvo, on „promjenom optike i forme prikazivanja” omogućuje „redefiniciju našeg viđenja i poimanja prirodnog, ali i urbanog okoliša” (Oblučar, 2022: 238). Zbog toga navedeni autori smatraju da ekofenomenološka poezija „nastala na tradiciji romantizma teži neposrednosti”, dok „poezija koja naglašava složenost forme poseže za modernističkim i avangardističkim tehnikama i rješenjima” (isto).

John Linstrom u tekstu *Seeking a center for ecopoetics* (2011) pita se u kojemu će smjeru angažman otploviti kod modernih ekoloških pjesnika i pjesnikinja. Hoće li angažiranost podvrći temu okoliša izvedbenoj razini, odnosno jezičnoj materijalnosti ili će se angažiranost odraziti u činjenici da se pjesnički govor podvrgne temi okoliša, preciznije naglasi referencijalna uloga jezika. Potonje bi pjesništvo stoga temu okoliša podvrglo razini „što”, dok bi pjesništvo prve skupine temu okoliša podvrglo razini „kako”. U kontekstu hrvatskog pjesništva, prva bi skupina pratila liniju avangardnih, pitanjaških i kvorumaskih strujanja koje su išle uskorak s poststrukturalističkim i postmodernističkim diskurzima, dok bi druga skupina bila bliska „stvarnosnoj”¹⁷ poetici. Scott Knickerbocker (2012: 2) u svojoj studiji *Ecopoetics: The Language of Nature, the Nature of Language* ukazuje na važnost jezične materijalnosti poezije za koju smatra da je prirodna, jer je i sam čovjek dio prirode. Takve poetike svrstava u „osjetilnu poeziju” koju strogo razlikuje od spomenutih poetika koje nastoje što vjerodostojnije reprezentirati svijet. Ona se temelji na izravnim učincima „zvučnih efekata (...) te vizualnih efekata, kao što su opkoračenje i oblik strofa, čak i kada riječi istovremeno prizivaju refleksivnu usmjerenost intelekta” (isto: 17). Čovjek dakle jezikom izgrađuje most s prirodom koja ga

¹⁷ Stvarnosna lirika pojavljuje se krajem devedesetih i nultih godina kao reakcija na prethodne poetike. Karakterizira je kolokvijalnost, komunikativnost, denotativnost, narativnost, ekonomičnost, uporaba vulgarizma i žargonizma, autobiografičnost lirskog subjekta, urbanost, manjak figurativnosti, izravniji angažman prema tranzicijskom društvu. Značajni predstavnici ove poetike jesu Tatjana Gromača, Drago Glamuzina, Vlado Bulić, Rade Jarak, Krešimir Pintarić, Tomica Bajsić i dr.

istodobno drži na stanovitoj udaljenosti i koja je „stvarna i jezično konstruirana” (isto: 17). Oblučar (2022: 242), oslanjajući se na Knickerbockerove uvide i njihovu relevantnost po pitanju ekopoetike, ističe:

Međutim, ta distanca, taj jaz između „riječi i svijeta” prema Knickerbockeru nije prepreka za ekopoetiku već šansa: potvrditi autonomiju jezika koja je najvidljivija u sferi jezične figurativnosti znači priznati i autonomiju odnosno drugost same prirode na koju je pisanje usmjereno. Govoreći o pjesničkom jeziku, Knickerbocker stoga inzistira na njegovoj izvedbenoj moći.

Slične uvide o neposrednom iskustvu pjesničkog jezika s prirodom istaknuo je i spomenuti Jonathan Bate, smatrajući da artificijelnost pjesničkog jezika (vezani stih, strofa, njezin oblik, sintaksa, ritam) najbolje prikazuju organsku prirodu. Međutim, riječ je o drugačijem tipu mimeze koja ne nastoji što vjernije podvrći prirodu pjesničkim govorom, već nastoji mimetizirati ono što se vraća na papir kao tajanstveno ili neukrotivo. Preciznije, mimeza se tako vraća „na drugoj razini – pjesnički jezik više ne zrcali okoliš, nego ga sam proizvodi i tako posredno evocira stvarno iskustvo” (isto: 242). Knickerbocker upozorava da takvu poeziju ne treba poistovjećivati s avangardnim i sličnim poetikama koje destruiraju smisao različitim jezičnim eksperimentacijama (iako pokazuje razumijevanje za njih). Stoga je za njega bliža „suvremena poezija u kojoj postoji određena napetost između pravilnosti i otklona” (isto: 243).

Lawrance Buell (2005: 32), govoreći o odnosu književnog teksta i stvarnosti, smatra da čak i „realistični” tekstovi ne mogu kopirati stvarnost, jer je jezik jednostavno kulturno kodirani sustav simbola, a pisanje je sustav apstraktnih grafičkih zapisa. Svi pokušaji da se svijet (re)prezentira književnim tekstovima podložni su „asimptomatskoj granici” iznad koje se okolina ne može u potpunosti osvijestiti. Tu granicu čine niz različitih faktora (sociokulturnih, individualnih) koji sudjeluju u iskrivljenju same okoline. Dakle, jezik ne može vjerodostojno kopirati krajolike, ali može biti „savijen” prema njima ili od njih. Buell tu nemogućnost da se jezikom izravno podvrgne okolina smatra plodotvornom za ekopjesnike, jer su time primorani „na priznavanje neovisnosti prirode i vrednovanje njezine drugosti” (Oblučar, 2022: 245). Parafrazirajući Buellove tvrdnje o ulozi okolišne imaginacije u kontekstu (eko)mimeze, Oblučar (isto) navodi:

Okolišna imaginacija jezik nužno usmjerava prema svijetu, a Buell zagovara pluralnost postupaka i predodžbi koje svoju vjerodostojnost ne moraju tražiti u sferi konvencionalno pojmljene realističke mimeze. Zadatak okolišne imaginacije, prema Buellu, jest da nam omogući da u okolišu vidimo ono što bismo inače previdjeli, a za to je

katkad pogodnija stilizacija od trezvenoga opisa – da bi se vidjelo, treba zamisliti, poslužiti se maštom (...) (Post)strukturalističke lekcije o jeziku jesu važne za ekopoetiku, ali priznavanje inicijalnog manjka (ili tvarnosti) jezika samo je polazište, nikako i cilj.

Na tragu navedenih ekokritičkih uvida, Dragojevićeva poezija bi se stoga mogla smjestiti između ekofenomenološke i okolišne poezije. Također, ona u sebi sadrži Buellovu okolišnu imaginaciju i obilježja Knickerbockerove „osjetilne poezije”. Ona bi se također mogla smjestiti u okvir onoga što francuski filozof Jacques Rancière u svojim radovima o politici estetike naziva „estetskim” režimom¹⁸. Navest će se pjesma „Ptica“ iz zbirke *Žamor* da bi se detaljnije elaborirale i potvrdile istaknute implikacije u pogledu Dragojevićeve (eko)poetike:

PTICA

Gotovo svaki dan prolazim pored izloga u Dežmanovoj ulici
u kojemu su male glinene ptice, onakve kakve su se nekada vidale
na sajmovima. U velikoj sam napasti da uđem i kupim jednu,
odnesem je kući i s vremena na vrijeme puhnem u nju, a ona
zapjeva. Kazao bih joj pjevaj, pjevaj, dobra moja, zimsko je doba,
tvoje su žive drugarice ionako posustale. I onda bih se počeo
brinuti o njoj, gledati je, kako ptica pjeva i zaslužuje. (Dragojević, 2005: 68)

¹⁸ Rancière razlikuje tri režima razumijevanja umjetnosti. U kontekstu *etičkog* režima umjetnost govori u ime zajednice, ona je bitna za zajednicu i njezin diskurs dotiče njezin ili pojedinčev *ethos*. U okviru *reprezentacijskog* režima, koji za Rancièrea otpočinje Aristotelovom kritikom Platonova razumijevanja umjetnosti, umjetnost poprima diskurs koji je odvajanje od onih djelatnosti koji su izravno u službi moralnih, religioznih, društvenih i sličnih kriterija. U tom režimu se pokazuje kao posebna forma koja na specifični način može prikazivati svijet. Tek u reprezentacijskom režimu umjetnost je postala djelatnost koju je moguće jasno razlikovati od drugih kulturnih proizvodnih praksi. Prema Rancièreu, kako primjećuje Vuković (2018: 255), mimezis nije „umjetnički postupak zasnovan na ideji sličnosti, nego je mimezis režim koji umjetnost čini vidljivom kao poseban način činjenja i djelovanja u društvu (...) Ono što je izrečeno mora se poklapati s onim što se podrazumijeva”. U umjetničkim tekstovima reprezentacijskog režima zrcali se hijerarhijska politika prisutna u izvanknjiževnom svijetu i politici. U *estetskom* režimu umjetnost referira na samu sebe te se time ne može odrediti „ni prema jednom pragmatičnom kriteriju; ni prema stupnju društvene iskoristivosti ni prema različitosti modela ili tehnika društvene proizvodnje”, odnosno prekida s „ropstvom prikazivanja jer se više ne može svesti na neko sredstvo izražavanja koje je u službi (...) zbiljskog referenta” (isto).

U navedenoj pjesmi u prozi lirski subjekt iznosi svoje ritualno iskustvo koje se odnosi na svakodnevnu šetnju Dežmanovom ulicom. U obavještavanju vlastite rutine lirski subjekt naglašava što mu zapinje za oko i što ga dovodi redovito u „napast”. Početak je dokumentarističkog tona koji se, tipično za Dragojevićevu poetiku, postepeno raspršuje, poetizira ili fenomenološki reducira na određeni motiv. U ovome slučaju, riječ je o „maloj glinenoj ptici” koja postaje indikator subjektova promišljanja i imaginacije. Kao i u spomenutoj pjesmi „Rozeta” iz prethodnoga poglavlja i u ovome se tekstu otvara problem mimeze, preciznije odnos stvarnosti (žive ptice) i ljudske kreacije (glinene ptice). Imaginacija ritualiziranog iskustva otvara se u trenutku kada lirski subjekt počinje promišljati što bi učinio s glinenom pticom kada bi je kupio i odnio kući. Motivi „izloga”, „sajma” i „kupnje” evociraju ekonomski diskurs koji otvara implicitno i problem (književne) tržišne politike. U tekstu ne postoji signal da se kupnja izvršila, već lirski subjekt uporabom kondicionala i imaginacijom prisvaja ili „kupuje” glinenu pticu. Na taj način refleksija se postavlja u prvi plan, dok doslovna kupnja pada u sekundarni. Čak i da čitatelji/ce kupe zbirku i pročitaju navedenu pjesmu, neće moći prisvojiti subjektovu lamentaciju o glinenoj ptici, preciznije pjev koji proizlazi iz nje nakon što se u nju „puhne”, ali će možda biti potaknuti/e da na svoj način „puhnu” u nju i osjete ili čuju njezin neukrotivi pjev. Lirski subjekt ne govori ništa o tom pjevu, ne ističe što bi on značio, ne uspoređuje ga s ničim itd. Radi se samo o ptičjem pjevu čiju zagonetnost ne bi trebalo istiskivati. Vuković (2018: 299), oslanjajući se na Derridaovo čitanje Marxa, ističe:

Ako ništa drugo, Dragojevićeva lirika predmeta upozorava nas na to da posjedovanje objekata iz njih nužno nastoji istisnuti sablasnost koja se opire gomilanju, zauzdavaju i trženju. U tom smislu bilo kakvo posjedovanje nije etički ili politički neutralno. Ono je na koncu uvijek posjedovanje onoga što se prisvaja bespravno ili lažno.

Neposredno iskustvo vlastite svakodnevice popraćeno određenim osjećanjima i radnjama (prolaženje, napast, briga, puhanje, gledanje, kazivanje), redukcija predmeta glinene ptice do momenta u kojemu ga ona asocira na „žive drugarice”, momenta u kojemu se ona i lirski subjekt raspršuju, smješta Dragojevića u red ekofenomenoloških pjesnika. S druge strane, njegova imaginacija okoliša zahvaća i urbani ambijent čime dovodi u pitanje uvriježena shvaćanja o prirodi i okolišu kao prostoru koji se tiče isključivo nenaseljenih prostora, divljine ili provincijalnih mjesta. Dragojevićevi lirski subjekti o životinjama, biljkama i predmetima jednakom snagom razmišljaju na Cvjetnom trgu, uz željezničku prugu, na otoku, nasipu, u parku, vrtu, gradskim ulicama itd. Bez obzira na opis neposrednog iskustva i vlastite osjećajnosti urbanog okoliša, mimetičnog i narativnog tona, karakteristike koje smještaju

Dragojevića u red okolišnih pjesnika odnose se i na poetizaciju tog neposrednog iskustva, a ona podrazumijeva formalnu i izvedbenu razinu teksta koja pretvara mimetičnost ili „trezveni” opis svakodnevice u drugu mimetičnost koja ukazuje na distancu ili nikad premošteni jaz između „riječi i stvari”, čovjeka i prirode i sl. Ako u prvom dijelu subjekt zrcali urbani okoliš, u drugom ga svakako proizvodi čime njegovo iskustvo biva još stvarnije. Mala glinena ptica postaje metafora pjesme koja se nalazi pred čitatelji(ca)ma, a puhanje podrazumijeva rad na njoj koji se očituje u specifičnoj uporabi figura ponavljanja i dikcije: „Kazao bih joj pjevaj, pjevaj, dobra moja, zimsko je doba”. U navedenom iskazu kombinira se asonanca vokala /a/ i /o/ baš kao što se u pjesmi dovode u specifičan odnos živa i neživa ptica. Ritam, ponavljanje određenih leksema i figure dikcije korespondiraju s ptičjim pjevom o kojemu se, baš kao što se maločas istaknulo, samo može „brinuti” i „gledati” ga, a nikako ušutkati, označiti ili utržiti.

Osjetilna poetičnost, koja raspršuje dojam izravne (re)prezentacije svakodnevnog iskustva, prepoznaje se i u specifičnom obliku teksta, pomnom tretiranju sintakse, prebacivanju određenih leksema u novi redak i sl. Primjerice, prijedložna konstrukcija „na sajmovima”, s kojom završava prvi iskaz, može se dovesti u odnos s prebačenom riječju „zapjeva” unutar druge rečenice i izrazom „brinuti o njoj” iz posljednje. Prvi sintaktički lom smješta pticu u sferu ekonomije ili tržišta, drugo prebacivanje odraz je njezina oslobađanja koju subjekt vrši svojom imaginacijom, a treće se odnosi na njezino očuvanje. Iako Dragojevićeva pjesma u prozi ne progovara izravno o krizi okoliša, kraj se može tumačiti dvoznačno. Ako se „mala glinena ptica” sagleda kao metafora pjesme ili književnosti onda lirski subjekt iznosi implicitnu etičnost po pitanju književne recepcije koja podrazumijeva pomirenje s činjenicom da nismo njezini vlasnici ili kupci, već samo promatrači, kako Oblučar (2022: 246) parafrazira Kinckerborkea, kojima je „jedno oko na stranici, a drugo na materijalnom svijetu”. S druge strane, ako se „mala glinena ptica” promotri kao odraz svih živih ptica, onda subjektov ton poprima i one angažirane karakteristike okolišnih pjesnika koji izravnije upućuju čitatelj(ic)e na brižnost, a ne ugrožavanje ptičjih vrsta i njihovih stambenih okoliša.

Ono što ovaj tekst uvrštava u okvir estetičkog režima jest jezik koji istodobno ispod prvotnog mimetičnog sloja biva svjestan vlastite performativnosti u kreiranju okoliša. Jezik navedene pjesme u prozi, referirajući na „malu glinenu pticu”, specifičnim stilskim strategijama, figurama ponavljanja i dikcije, pomnom konstrukcijom izvedbene razine, prebacivanjima specifičnih riječi, otvorenost drugim disciplinama poput ekonomije, referira istodobno i na sebe. Time se brišu granice između različitih žanrova, književnih i izvanknjiževnih diskursa, tradicionalne i moderne poetike, zavičajnog i gradskog okoliša itd.

Preciznije, u navedenoj pjesmi u prozi dolazi do „dehijerarhizacije stilova i uopće na brisanju granica između svih mogućih krajnosti” (Vuković, 2018: 256). Neka još jedna pjesma iz istoimene zbirke, ovoga puta u klasičnom stihu, posluži za analizu spomenutih teorijskih uvida:

SLAVUJ S KOVANICE

Slavuju s kovanice, iz ruke u ruku
nećeš poletjeti i zapjevati.
Eto prigode da izglačan i sjajan
stanjiš ime u suhu kišu, pusti zrak.
Ide čovjek, ide kuća, ide zeleno uz rijeku,
pravdom istodobnosti traže nebo
u drugom glasu, na drugom mjestu.
Nekoliko čudesa potrebnih a nezapočetih
čeka na sebe. Ona će se dogoditi.
Takva je snaga rujanskog jutra.
Osnažuje oganj događaja. (Dragojević, 2005: 65)

Već prvim stihom, slično kao i u prethodnoj pjesmi, lirski subjekt otvara problem ljudske kreacije (slavuj na kovanici) i stvarnosti. U prethodnoj pjesmi lirski subjekt maloj glinenoj ptici svojom sanjarijom otvara mogućnost „pjeva”, dok u ovoj pjesmi govori slavuju da neće „poletjeti i zapjevati”. Međutim, upravo u toj nemogućnosti slavujeva poleta i pjeva, lirski subjekt uočava potencijal jedne druge živosti i promjene: „Eto prigode da izglačan i sjajan / stanjiš ime u suhu kišu, pusti zrak”. Ljudska tvorevina (kovanica) potiče lirski subjekt da slavuju omogući „stanjivanje imena”. Stanjivanje slavujeva imena pozitivno je konotirano, dok ime, u tom kontekstu, djeluje kao teret slavuju. Ono se ne tiče nužno imena „slavuj”, već zahvaća i širi spektar imenovanja te ptice. Oblučar, proučavajući književne profile slavuja, ševe, lunje i žute strnadice, analizira načine na koje su se ustalile (pa i iščeznule) predodžbe o njima od antike do moderniteta. Za slavuja ističe da je „primjer duge tradicije koja se nadomak 20. stoljeća petrificirala kao stereotip” (2022: 382). Riječ je o ptici koja je u „starijoj poeziji umirala u ekstazi od sumraka do jutra” da bi u modernitetu postala „obični tiranin koji se neprestano dere u žbunju kraj parkirališta” (isto: 8). Međutim, upozorava da slika slavuja ipak nije tako crno-bijela, a tomu svjedoči engleska čelistica Beatrice Harrison koja je u svome vrtu svirala uz pratnju slavuja koji je reagirao na njezinu melodiju (isto). Stoga, omogućiti slavuju jedan

drugačiji polet i pjev znači stanjiti mu ime u oksimoron, „suhu kišu, pusti zrak” ili lirsku pjesmu kao kontradiktornu i uvijek otvorenu strukturu koja se ne može do kraja imenovati.

Motiv „ruku” iz kojih se slavuj ili kovnica prebacuje može predstavljati metonimiju čitatelja ili recepcije iz kojih uvijek izmiče. Lirski subjekt stoga na svoj način prebacuje slavuja iz slike na kovanici u neki tip trećeg oka ili apstraktnog prostora između vlastitih stihovnih redaka koje dobiva dignitet promatrača „čovjeka”, „kuće” i „zelenog“ koji „idu” uz rijeku i „pravdom istodobnosti traže nebo / u drugom glasu, na drugom mjestu”. Okolišna imaginacija lirskog subjekta odraz je perspektive koja se proširuje s pogleda kovanice na okoliš rujanskog jutra koji čine „čovjek”, „kuća” i „zeleno” uz rijeku. Upravo to proširenje pogleda djeluje kao podizanje glave lirskog subjekta koje se istodobno može usporediti s puštanjem ili oslobađanjem slavuja s kovanice u „drugog” slavuja. U pjesmi nije naznačeno da se on pretvorio u živog slavuja, već se stanjivanjem imena pretvorio u samu pjesmu koja se nalazi pred čitatelji(ca)ma. Kao što „čovjek”, „kuća” i „zeleno” uz rijeku „traže nebo / u drugom glasu, na drugom mjestu”, tako je i slavuj zadobio pravdu u subjektovu „glasu” i „mjestu”. Jednako će tako i ova pjesma koju je lirski subjekt stvorio dobiti pravdu u drugom čitateljskom „glasu” i „mjestu”. I u ovoj pjesmi subjektova okolišna imaginacija proširuje pojam prirode i okoliša te podjednako zahvaća „čovjeka”, „kuću” i „zeleno” uz rijeku. Pozicionirajući sva tri motiva na malom diskurzivnom prostoru (unutar jednog stiha), lirski subjekt briše granicu između prirode i kulture, sela i grada itd. Motiv „zeleno” može predstavljati obrađenu travu, konstruirani nasip u gradu kao i neobrađenu travu, gusto raslinje uz rijeku koja teče seoskim mjestom. Također, unutar seoskog konteksta „zeleno” može označavati obrađena stabla (voćnjake) ili kakav vrt, što spada pod pojam ljudske kulture jednako kao i konstruirani nasip ili kuće uz rijeku. Dakle, Dragojevićeva poetika dovodi u pitanje uvriježene tradicionalne predodžbe o prirodi (izostanak kulture) koja se nastojala odrediti u opoziciji prema urbanom prostoru (prisutnost kulture). Oblučar (2022: 247) ističe, parafrazirajući Raymnonda Williamsa, da takav kontrast seže u „klasično doba i temelj su ideje pastoralizma”.

Stih „nekoliko čudesa potrebnih a nezapočetih / čeka na sebe” referira na čudo koje se upravo dogodilo u pjesmi, a to je transgresija ili „stanjivanje imena” slavuja iz slike na kovanici u neki tip rasprostranjene apstrakcije koja, u konačnici, performativno tvori pjesmu kao otvorenu i kontradiktornu bezimenu strukturu. Isto tako, navedenim stihom, lirski subjekt implicitno potiče da čovjek na sličan način imaginacijom ili refleksijom pristupi stvarima i bićima oko sebe i otkrije ili učini „čudesa” koja „nezapočeta čekaju na sebe”. Iskaz „Ona će se dogoditi” može upućivati na ono što se događa dok subjekt izgovara taj iskaz odnosno dogoditi

će se pjesma, ali može označavati i nadu koja se polaže na čovjeka da će izniknuti čudesa iz stvari i bića koji ga svakodnevno okružuju. Posljednji distih rezimira takvu proceduru iznalaženja koja se ilustrativno prikazuje kao „snaga rujanskog jutra” ili „oganj događanja”.

Osjetilnost navedene pjesme očituje se u formalnoj ili izvedbenoj razini teksta. Uporaba futura prvog („nećeš poletjeti i zapjevati”, „ona će se dogoditi”) još je jedan primjer kontradikcije, jer se čudo i dogodilo odnosno slavuj s kovanice postao je sama pjesma, druga paradoksalna artificijelnost stanjenog imena. Takvim nerijetkim poetičkim strategijama, Dragojevićevi lirski subjekti usložnjavaju odnos označitelja i označenog što ne predstavlja „prepreku” za ekološku svijest, već prednost. Stanjivanje imena slavuju odraz je angažmana spram antropocentričnih pogleda na ptice i animalistički svijet općenito. Osloboditi je s kovanice, različitih ruku ili stanjiti joj ime, značilo bi osloboditi je antropocentrične ili novčane vrijednosti, što se može dovesti nanovo u vezu i s (književnom) tržišnom politikom. Osjetilnost se tako i u ovoj pjesmi odražava u figurama ponavljanja i dikcije, opkoračenjima i sintaktičkim paralelizmima: „ide čovjek, ide kuća, ide zeleno uz rijeku”, „u drugom glasu, na drugom mjestu” itd. Zvuk i ritam koji izbijaju iz navedenih figura kreiraju slavujev pjev u obliku lirske pjesme. Takvo direktno iskustvo prirode lirskog subjekta (promatranje kovanice) istodobno proizvodi novu prirodu (pjesmu ili slavuja stanjenog imena). No navedeno izravno iskustvo, kao u prošleme tekstu u kojemu subjekt prolazi Dežmanovom ulicom, ne završava u jednostavnom realističkom opisu prirode, već stvara iskustvo koje je još realnije od zablude „realističnog” opisa.

Upravo se u tom „još realnijem” pristupu okolišu krije Dragojevićeva implicitna etičnost ili ekološka svijest. Njegovi lirski subjekti egzistiraju u različitim prostorima, ostavljajući za sobom trag bogate refleksivne svijesti o trgovima, parkovima, vrtovima, pticama, prozorima, ulicama, brodovima itd. Ona time stvara sebi svojstvenu optiku svijeta koja omogućuje čitatelji(ca)ma drugačiji „osjećaj prisnosti s okruženjem koji je osnova ekološke svijesti” (Oblučar, 2022: 253). Iz dosad navedenog može se ustvrditi također da njegovi lirski subjekti preko motiva ptice dovode u pitanje granice između grada i zavičaja, prirode i kulture, književnih i izvanknjiževnih diskursa, tradicije i modernosti, fikcije i faksije, označitelja i označenog, različitih žanrova, recepcije i teksta.

3.2. Stilističko čitanje ptice

U ovom će se poglavlju, koji se može sagledati kao fina dopuna prijašnjih područja analize Dragojevićeve poetike, stilistički interpretirati pjesma „Ptica” iz posljednje zbirke *Kasno ljeto*. Kada se kaže „fina dopuna” misli se na semantički potencijal stilističkog rakursa koji može otvoriti (a i ne mora) nove mogućnosti čitanja Dragojevićeve animalistike i pjesništva uopće. Ono što se želi istaknuti jest da se u ovom poglavlju neće postavljati u prvi plan teorijski okvir kojemu će tekst služiti kao ilustracija, nego će se recepcija prvenstveno fokusirati na jezične posebitosti Dragojevićeve pjesme i njihov polisemični potencijal. Pritom nije zgorega upozoriti da se „jezične posebnosti” ne bi smjele tretirati kao „otklon” od takozvanog „običnog jezika”, jer kako ističe Bagić (1995: 11) u studij *Živi jezici*:

‘Pjesnički jezik’ ne može biti – kao zaseban entitet – suprotstavljen ‘običnom’ jeziku. Tako postavljena opozicija išla bi na štetu shvaćanja obaju varijeteta (...) Naime, mislim da ne postoje pouzdani književnoteorijski i lingvistički parametri uz čiju je pomoć moguće pokazati ‘pjesničnost’ odnosno ‘običnost’ neke jezične postave. Poezija nije (ili: nije samo) rad s kanoniziranim jezičnim idiomima, već ponajprije rad u jeziku – maksimalna poraba njegovih potencija, i u tom smislu teorije devijacije i teorije otklona nekonzistentne.

Stoga će se navedena Dragojevićeva pjesma, prije svega, promatrati kao ona jezična tvorevina koja, „jednim okom na stvarnosti, drugim na stranici”, tvori vlastiti „model zbilje” (isto). U tom smislu će se pri stilističkoj interpretaciji navedene Dragojevićeve pjesme nastojati iznjedruti „nadosobono iskustvo čitatelja” da bi se pjesnički tekst oživio ili stekao status „komunikacijskog entiteta” (isto: 13)

Ptica

Ja sam riječ u križaljci,
to će reći, dio u drugim
riječima i dio drugih
Riječi u meni. Od njih
podržavana, presijecana,
stisnuta, došla iz jedne
glave u drugu glavu,
iz kvadrata u kvadrat,
u ispunjen raster.
Zapravo, u sredini

vodoravno, gotovo
nevidljivo, ja sam
šutljiva ptica
u sedam slova:
neću poletjeti. (Dragojević, 2018: 77)

I ovoga puta polazi se od nežive ptice čime se dodatno usložnjava odnos stvarnosti i umjetnosti, fikcije i faksije, recepcije i teksta. Za razliku od prethodno navedenih tekstova, u ovome tekstu neživa ptica govori. Riječ je, dakako, o prozopopeji kao figuri misli koja se odnosi na „davanje riječi odsutnim i iščezlim osobama, nevidljivim i nadnaravnim bićima, životinjama, predmetima, konceptima” ili figuri „oljuđivanja živog i oživljavanja neživog” (Bagić, 2012: 268-269). Već se prvim stihom očučuje¹⁹ sadržajna razina teksta time što se neživoj ptici pridaje ljudski govor i doza samorefleksije o činjenici da je jezična tvorevina (riječ) unutar igre koja se uglavnom može pronaći u raznim novinama i časopisima (križaljka). Leksem „križaljka” asocira na leksem „krletka” koja podrazumijeva malu rešetkastu nastambu za ptice. Već se u tim dvjema riječima mogu prepoznati određene sličnosti. Oba motiva, na određeni način, mogu predstavljati kućicu ili nastambu za ptice. Isto tako „križaljka”, kao što i nalaže njezin naziv, podrazumijeva presijecanje ili križanje vodoravnih i horizontalnih linija. Određene krletke također mogu biti konstruirane od vodoravnih i horizontalnih šipki koje se presijecaju. Ako se dovedu u odnos ptica (kao jezični konstrukt) i kuća, teško je ne prizvati ranije spomenute implikacije po pitanju Dragojevićeve poetike i Heidegera koji je jezik promatrao kao „kuću bitka” u kojoj je biće uronjeno i unutar koje se istodobno konstituira. Križaljka i njezina asocijativna inačica krletka stoga mogu predstavljati jezik koji govori kroz pticu, ostavljajući traga u obliku od „sedam slova”.

Kada je riječ o temi jezika u Dragojevićevu stvaralaštvu, Bagić (2013) ističe da se u njegovu pjesništvu „iznova oživljuju dvojbe”, jer se ne zna u potpunosti „tko zapravo govori – pjesnik ili jezik? Tko se kime sluti – čovjek jezikom ili jezik čovjekom? Postoje li misao i svijet izvan jezika? Ako se pjesnik može igrati riječima, mogu li se riječi igrati pjesnicima”? S druge strane,

¹⁹ Začetnik pojma „očučenje” (rus. *ostrannenie*) je teoretičar ruskog formalizma V. B. Šklovski koji ga je uveo u književnu teoriju početkom dvadesetog stoljeća, točnije u svojoj studij *Umjetnost kao postupak* (1917) Riječ je umjetničkom postupku koji proširuje percepciju stvari dajući im novo viđenje. Očučenjem se dakle razbija uvriježeno opažanje stvari tako što ih se u umjetničkom djelu prikazuje kao strane ili nepoznate. Cilj je takvim umjetničkim postupkom šokirati recepciju. Očučenje može zahvatiti tri razine teksta: sadržajnu, jezičnu (govornu) i formalnu.

motiv križaljke može predstavljati metaforu teksta kao jezične tvorevine koja je (kao i ptica, subjekt, identitet itd.) u relaciji spram „drugih riječi”. Nešto njegovo sadržano je u drugim tekstovima kao što je nešto od drugih tekstova istodobno prisutno i u njemu. Takva perspektiva uvelike podsjeća na pojam intertekstualnosti Julije Kristeve koji se odnosi na činjenicu da je svaki tekst konstruiran kao mozaik (križaljka) citata odnosno da svaki tekst apsorbira i transformira drugi tekst. U prvoj rečeničnoj konstrukciji se, koja je razlomljena u četiri stiha, nizom opkoračenih leksema, sintaktičkih paralelizama, figurama ponavljanja i dikcije podupire sadržajna razina teksta: „dio u drugim / riječima (...) dio drugih / riječi”. Kao što se prelama ili presijeca sintaktična konstrukcija tako se presijecaju ili križaju riječi u križaljci. Prebačeni leksemi u novi stih su upravo „riječi” čime se još snažnije ističu nakon kraće stanke u čitanju prethodnog stiha. Konsonanti u prvoj rečenici (/ž/, /č/, /ć/, /r/ i /d/) zajedno se s vokalima također križaju, tvoreći stanoviti zvuk sklada i prekida.

U drugoj rečenici atmosfera ili napetost podiže se za razinu više. Ptica-subjekt za nijansu detaljnije opisuje utjecaj drugih riječi na nju: „Od njih / podržavana, presijecana, / stisnuta”. Prebačeni leksemi „podržavana” i „presijecana” se također ističu, jer su prikazane samostalno u stihu i glasovno se podudaraju, dok treća opkoračena riječ „stisnuta” podupire vezu označitelja i označenog. Upravo kao što je leksem „stisnuta” prebačen na početak šestog stiha, tako je ptica „stisnuta” u križaljci. Utjecaj drugih riječi ptica dovodi u vezu s glavama što izoštrava problematiku već spomenute dvojnosti riječi i misli. Teško se može saznati je li ptica nastala riječima koje naknadno tvore identitet ili je nastala „drugim glavama”, nečijom mišlju koja je naknadno kreirala jezičnu tvorevinu od „sedam slova”. Može se reći da su u Dragojevićevoj pjesmi, pa i poetici općenito, navedene implikacije „stisnute” ili se „križaju”. Ptica prvo ističe da je „došla iz jedne / glave u drugu glavu”, zatim ističe da je došla „iz kvadrata u kvadrat”. Međutim, ptica ne govori o kauzalnoj vezi tih dvaju motiva odnosno je li ono što je u glavi nastalo iz kvadrata ili su kvadratna polja (slova, jezik) nastala naknadno iz glave. Porijeklo će uvijek biti zagonetno, stoga se motiv križaljke može dovesti u vezu i sa životom ili „rasterom” koji asocira na riječ „eter” odnosno tvar koja nema mjerljivu masu.

U prvom dijelu pjesme ističu se „riječi”, dok u drugom dijelu „glave”. No u trećem dijelu pjesme (trećoj rečenici), ptica „zapravo” otkriva svoju poziciju i određene karakteristike: „u sredini / vodoravno, gotovo / nevidljivo, ja sam / šutljiva ptica / u sedam slova: / neću poletjeti”. Priložna oznaka „sredina” može se odnositi na prostor između „riječi” i „glave” (prvog i drugog dijela kompozicije pjesme ili prve i druge rečenice), dok priložna oznaka „vodoravno” asocira na motiv „ravne vode” ili jednostavno „vode”, pa čak i iskaze iz autorova prvijenca: „kada tijelo

krene, središnja voda stalno ga vraća na okup; vuče pokrete u sjenu, pritječe da im dade težinu, da ih stegne granicom” (Dragojević, 1961: 73). U tom smislu, može se iznova prizvati motiv „središnje vode” kao „savršena imanentnost pogleda u kojemu prebivaju sva mjesta” (Mrkonjić, 1971: 180). Riječ je o „središnjosti prostora, po kojemu se svaka protežnost i prostor organizira oko nekog svog središta kao svrhe svoje zakrivljenosti” (isto). Isto tako, leksem „vodoravno” može se odnositi na prizemnost, zemlju ili svijest o činjenici da ne može iskoraciti iz sebe, svijeta ili jezika, jer ptica, u konačnici, kaže: „neću poletjeti”. Sljedeća priložna oznaka „nevidljivo” može se dovesti u vezu s riječju „raster” preciznije njezinom asocijativnom inačicom „eter”, jer se radi o tvari koja nije mjerljiva (pa i vidljiva), stoga i „šutljiva”.

Zanimljiv je paradoks u kojemu ptica ističe da je šutljiva, međutim ono što se nalazi pred čitatelji(ca)ma jest njezin govor koji čini pjesmu. Time se postavlja pitanje što se zapravo može vidjeti i čuti od pjesme, a što ne može. Pjesma svakako potiče čitatelji/ce da zamisle nešto što izmiče njihovim očekivanjima. Spominjanjem „križaljke”, „kvadrata”, „rastera”, „riječi” i „slova”, čitatelji/ce očekuju da će ptica reći da se njezina riječ sastoji od „pet slova”. Međutim, ona ističe da je „u sedam slova”, čime potvrđuje zagonetnost i mističnost sebe i teksta (iako „sedam slova” može aludirati na naziv neke specifične vrste ptice, a ne isključivo same riječi „ptica”). Šuteći, ptica nastoji istaknuti da nema privilegiju govoriti iz iskošene ili izdignute kartezijske pozicije o svijetu. Ona je konglomerat drugih sastavnica ili identiteta (riječi) u sebi i obratno. Ona o sebi zna jedino iz takve spoznajne relacije, stoga i govor nije „čisto” njezin, nego mozaik drugih govora u njoj. Zbog toga ona skromno ističe da je „šutljiva” jer ne može sa sigurnošću odrediti smisao sebi i svijetu. S druge strane, govoreći o šutnji ili takvom tipu „neznanja”, ptica-subjekt konstruira pjesnički tekst kao otvorenu strukturu čije je značenje tek djelomice vidljivo i čujno, dok joj je potpuno ili konačno značenje uvijek „nevidljivo” i muklo. Čitatelji/ce su dakle suočeni s onim što se prikazuje kao „nevidljivo” i „šutljivo” odnosno s onim što istodobno dovodi u pitanje čulno. U tom smislu, prozopopejski učinak navedene pjesme djeluje, kako Paul De Man (1981: 34) ističe, kao „vizualni oblik onoga što nema čulnu egzistenciju: „halucinacija”. Odnosno kao „lice urušavanja njegova smisla” (Vuković, 2018: 61). Spomenuti sintaktički paralelizmi, ponavljanja, opkoračenja i figure dikcije kao da proizvode ritam poskakivanja ili prebacivanja ptice s jedne riječi na drugu, čime potvrđuju svoju „nevidljivu” i „šutljivu” prisutnost u svakoj od njih. I upravo kad se pjesma prelama između drugog i trećeg dijela (od devetog stiha nadalje), počinje se polako i smanjivati broj riječi u stihu (dvije do tri riječi), što također utječe na ritam. Dakle, lomovi posljednje sintaktičke konstrukcije u više stihova stvaraju stanoviti prekid ili kratkoću u izgovoru što se

može povezati s karakteristikama („nevidljivo” i „šutljiva”) ptice koje se i spominju u toj rečenici. Kada je riječ o broju sedam, zanimljivo je sagledati na koji način se taj leksem tretira u pjesmama „Na putu za sedam”, „Brojevi” (*Zvezdarnica*), „Sedam“ (*Kasno ljeto*) da bi se jasnije mogle uvidjeti potencijalne sličnosti u odnosu na pjesmu „Ptica”:

Na putu za sedam

Na putu za sedam
treba ti proći jedan

Na putu za sedam
treba ti proći dva

Na putu za sedam
Trebalo ti proći dva

(...)

a kada si na putu za sedam
prošao jedan dva tri četiri pet šest
i došao do sedam učinio si mnogo učinio si
sve što treba: mala je igra gotova: za sedam
si krenuo u sedam si došao: obraduj se
i reci: zdravo sedam! (Dragojević, 1994: 47)

U navedenoj pjesmi broj sedam može se odnositi na posljednju životnu etapu u kojoj biće prelazi u „veću igru”, prostor u kojem postaje dio svega kao što se i ptica razotkriva i rasprostire po „sredini”, „vodoravno” i „nevidljivo”. Ona je „u sedam slova”, dakle u svakoj sastavnici života, ona je odraz Zemlje koja se ne može ni imaginacijski ni jezično obujmiti ili podvlastiti. Slično glasi i pjesma „Sedam“ iz zbirke *Kasno ljeto*:

Sedam

U sedam bilo je
rano,
kasno
i točno.

U sedam više nije
ni rano,
ni kasno,
ni točno.

U sedam što je sada,
gdje je sedam? (Dragojević, 2017: 59)

Lirski subjekt opisuje promjenu u percepciji broja sedam. Iz pozicije prošlosti, broj sedam je lirskom subjektu služio kao stabilni orijentir, dok u sadašnjosti izmiče jasnim odrednicama ili spomenutim priložnim oznakama. O broju sedam je bilo moguće govoriti sve dok se u njega nije pristiglo. Ono što se u *Zvezdarnici* istaknulo, u *Kasnom ljetu* se ostvarilo. Lirski subjekt je završio s „malom igrom“ te mu preostaje uzviknuti „zdravo sedam!“. Međutim, lirski subjekt se ipak pita „gdje je sedam?“. Biti u jeziku ili ptici znači osjetiti prisutnost svega (svih brojeva i ptica) koje je nemoguće obuzdati, pojmiti ili sagledati. Lirski subjekt djelomice prepoznaje broj sedam (jer je svjestan da je „u njemu što je sada“), dok neki njegov preostatak, neka utvarna drugost uvijek izmiče, tjera ga na daljnje traganje. Tu se krije snaga Dragojevićeva pisma, u oslobađanju plodotvornog ludila iz razuma, kaosa iz reda, pitanja iz naizgled jasnog odgovora itd. Nije zgorega navesti i evokaciju starozavjetnog diskursa koji se odnosi na opis Božjeg stvaranja svijeta u šest dana iz *Knjige postanka*. Zanimljivo, sedmi dan predstavlja zagonetni *locus* Njegova počinka kao što je i ptičji prostor, pa i njezina riječ „u sedam slova“, čitatelji(ca)ma zagonetan. U pjesmi „Brojevi“ lirski subjekt zauzima pozitivan stav o njima: „tko ne bi želio brojeve. / Tako su neporočni i čisti“ (1994: 40).

Brojevi

(...)

Pet i dva su sedam. Stoji čovjek
pred tim razoružan obeshrabren.
Prošli su ratovi, vode se ratovi,
očekuju se novi i drukčiji,
a pet i dva su sedam.

(...)

Cvijeće u vazi vene,
starica je zaboravila kada je
rođendan najmlađoj unučici,

a pet i dva su sedam.

(...)

Pet i dva su sedam jabuka, govore djeci.

Djeca, međutim, znaju da tu o jabukama
ne može biti ni govora. (isto)

Sve je dakle prolazno osim kombinacije brojeva „pet” i „dva” koji daju broj sedam i čija se zagonetnost, kao i u pjesmi „Ptica”, ističe u završnici pjesme. Brojevima, a može se slobodno reći, stihovima i njihovim semantičkim odnosima objašnjava se svijet, vidljivo ili čulno (jabuke), ali oni izmiču bilo kakvoj reprezentativnoj ulozi ili jednostavnoj pedagoškoj proceduri kao što to čini i jezik lirske pjesme. O čemu točno govori broj sedam, šutljiva ptica u sedam slova ili pjesma? Prije svega o vlastitom „modelu zbilje” koji se otvara za svako „nadosobno iskustvo” čitatelj/ica, a ono može biti jasno, zbunjujuće, kontradiktorno, ugodno ili odbojno.

4. Zaključak

Ptice u Dragojevićevu pjesništvu nisu samo pernata bića koja lete zrakopraznim prostorom. Njegovi tekstovi pokazuju da one znače istodobno i nešto drugo, a upravo „to nešto drugo” otvara mogućnost, kako lirskim subjektima tako i čitatelji(ca)ma, da na drugačiji, refleksivniji ili iskošeniji način promotre sebe i stvarnost. Kao što se moglo primijetiti u radu, takvo „otvaranje mogućnosti” u tekstu prikazuje se u različitim inačicama koje se međusobno premrežavaju. Na prvoj razini, zbog čega zauzimaju povlaštenu ulogu u animalističkom svijetu Dragojevićeve poetike, one omogućuju lirskim subjektima da na drugačiji način prodru u stvarnost i uđu u bliski odnos sa svim njezinim entitetima. Međutim, „otvaranjem mogućnosti” ptice istodobno održavaju distancu između sebe i lirskih subjekata koji ih nerijetko nastoje uvući u (zamjениčnu) igru odnosno njihov semiotički svijet prilagoditi vlastitom semiotičkom univerzumu. Upravo taj istodobni uspjeh (prva razina) i neuspjeh (druga razina) čini u isti mah Dragojevićevu poetiku skladnom i kaotičnom. Potonja razina ne umanjuje harmoniju, već otvara prostor plodnosti u kojem će harmonija poprimiti drugačiji oblik. Ludilo, kaos, zagonetnost i zbunjenost odraz su subjektova suočavanja s nepojmljivim prostorom jezika te puštanja njegovog preobilja značenja da skladnost ili harmoniju prikažu u tekstu u drugačijem svjetlu.

Tretiranje ptice kao indikatorice drugačijeg razumijevanja svijeta i vlastite egzistencije te suočavanja s nemogućim u jeziku, otvorilo je i mogućnost ekokritičke analize Dragojevićeva animalističkog svijeta. Njome se nastojalo prikazati autora kao ekopjesnika čija okolišna imaginacija, implicitna etičnost ili ekološka svijest, u priznavanju misaone i jezične nemoći, dovodi u pitanje antropocentrizam. Ptice se, u tom pogledu, u tekstovima tretiraju kao most ili spona koja povezuje urbani i seoski okoliš, prirodu i kulturu, fikciju i fankciju, književne i druge diskurse, recepciju i tekst, dovodeći u pitanje čvrsto postavljene granice među njima. U konačnici, stilistički rakurs izoštrenije je, prije svega, ukazao na neke od već ranije postavljenih teorijskih implikacija, ali je istodobno i pokazao promišljena i lucidna jezična rješenja lirskog subjekta koja isprepliću sadržaj i formu teksta i čiji će procijepi možda otvoriti nova „nadosobna iskustva” čitatelj/ica.

Literatura

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

Bagić, Krešimir (2012) *Rječnik stilskih figura*, Zagreb: Školska knjiga.

Bagić, Krešimir (2013) „Svjetlo țarulje i svjetlo vijka“, u: *Vijenac: novine Matice hrvatske za književnost, umjetnost i znanost*, br. 502, str. 9

Bagić, Krešimir (2019) „Mali svemiri na radnom stolu“, u: *Kolo: časopis Matice hrvatske*, 2.

Buell, Lawrence (2005) *The World, the Text, and the Ecocritic. U: The Future of Environmental Criticism — Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden–Oxford–Carlton: Blackwell Publishing, str. 29–61.

Clark, Timothy (2011) *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, Cambridge: Cambridge University Press.

De Man, Paul (1981) *Hypogram and Inscipion: Michael Riffaterre’s Poetics of Reading. Diacritics* (4): 17-35

Derrida, Jacques (1992) “The Law of Genre”, u: D. Attridge (ur.): *Acts of Literature*, 221–252. New York–London: Routledge.

Derrida, Jacques (2008) *The Animal That Therefore I Am*, Éditions Gaililée: Fordham University Press.

Diels, Herman (1983) *Predsokratovci: fragmenti, I svezak*, Zagreb: Naprijed.

Dragojević Danijel (1972) *Četvrta životinja*, Zagreb. Naprijed.

Dragojević, Danijel (1974) *Prirodopis*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.

Dragojević, Danijel (1981) *Razdoblje karbona*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine.

Dragojević, Danijel (1985) *Rasuti teret*, Beograd: Nolit

Dragojević, Danijel (1994) *Cvjetni trg*, Zagreb: Durieux.

Dragojević, Danijel (1994) *Zvezdarnica*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Dragojević, Danijel (1997) *Hodanje uz prugu*, Zagreb: Matica hrvatska.

Dragojević, Danijel (2005) *Žamor*, Zagreb: Meandar.

- Dragojević, Danijel (2017) *Kasno ljeto*, Zagreb: Fraktura.
- Garrard, G., Lidström, S. (2014). Images adequate to our predicament: Ecology, Environment and Ecopoetics. „Environmental Humanities” br. 5, str. 35–53. <https://doi.org/10.1215/22011919-3615406>
- Giorgio, Agamben (2012) *Otvoreno: Čovjek i životinja*, u: Marija Bašić, Tea Benčić Rimay, Snjin Dragojević, Srećko Horvat, Dražen Katunarić (gl. urednik), Dubravka Kisić, Žarko Paić (zamjenik gl. urednika), Hrvoje Pejaković, Andriana Škunca, Tatjana Tarbuk (ur.): *Europski glasnik*, Godište XVII, br. 17., Zagreb, str. 37-95.
- Glotfelty, Cheryll (2015) *Literary Studies in an Age of Environmental Crisis*. U: *Ecocriticism – The Essential Reader*. Ur. K. Hiltner, London – New York: Routledge, str. 120-130.
- Knickerbocker, Scott (2012) *Ecopoetics: The Language of Nature, the Nature of Language*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Kravar, Zoran (1986) *Pjesme i poetike Zvonimira Mrkonjića*, U: *Republika*, sv. XLII, br.5-6.
- Kravar, Zoran (2009) *Uljanice i duhovi*, Zagreb: Profil.
- Linstrom, Jonathan (2011) Seeking a Center for Ecopoetics. „Valparaiso Poetry Review” vol. 12, br. 2. <https://www.valpo.edu/vpr/v12n2/v12n2prose/linstromseeking.php/> (20.12.2021).
- Maleš, Branko (2009) *Poetske strategije kraja 20. stoljeća*, Zagreb: Lunapark.
- Maleš, Branko (2010) *Poetska čitanka suvremenog pjesništva*, Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca.
- Maroević, Tonko (2010) *Skladište mješte sklada*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Merleau-Ponty, Maurice (1990) *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo: Veselin Maleša, Svjetlost.
- Milanija, Cvjetko (2001) *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000., II. dio*, Zagreb: Altagama.
- Monroe, Jonathan (1986) *A Poetry of Objects: The Prose Poem and the Politics of Genre*, New York: Cornell University Press.
- Mrkonjić, Zvonimir (1971) *Izum beskraj*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Mrkonjić, Zvonimir (1991) *Izvanredno stanje: književni ogledi*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Murphy, Margueritte S. (1992) *A Tradition of Subversion – The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, Amherst: University of Massachusetts Press.

Oblučar, Branislav (2012) „Kako govoriti (o) pticama i gušterima? Priroda i kultura u poeziji i esejistici Danijela Dragojevića“, u: Suzana Marjanić i Antonija Zaradija Kiš (ur.): *Književna životinja. Kulturni bestijarij*, II. dio, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Oblučar, Branislav (2012) *Tvar i njezini dvojnici: Problem materije u Hodanju uz prugu Danijela Dragojevića*, u: *Umjetnost riječi*, LVI (2012); 3-4, Zagreb, str. 159-182.

Oblučar, Branislav (2017) *Na tragu kornjače. Pjesma u prozi i tvarna imaginacija u poetici Danijela Dragojevića*, Zagreb: Disput.

Oblučar, Branislav (2022) „Ekopoetika i problem mimeze (s osvrtom na poeziju Slađana Lipovca)“, u: *Poznanske Studia Slawistyczne: Uniwersytet Adama Mickiewicza*, (22), 237-254.

Oblučar, Branislav (2022) „Kulturni profili ptica (o slavuju, ševi, lunji i žutoj stradnici)“, u: Suzana Marjanić i Antonija Zaradija Kiš (ur.): *Književna životinja. Kulturni bestijarij*, III. dio, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Pavličić, Pavao (1999) *Moderna hrvatska lirika, Interpretacije*, Zagreb: Matica hrvatska.

Pavličić, Pavao (2008) *Mala tipologija Moderne hrvatske lirike*, Zagreb: Matica hrvatska.

Pavličić, Pavao (2011) *Vrijeme u pjesmi*, Zagreb: Matica hrvatska.

Pejaković, Hrvoje (1992) „Predgovor“, u: Zvonimir Mrkonjić, Hrvoje Pejaković, Andriana Škunca (ur.): *Naša ljubavnica tlapnja – antologija hrvatskih pjesama u prozi*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 5-20.

Pejaković, Hrvoje (2003a) *Kružnica nade – Djela Hrvoja Pejakovića, sv. 3*, Zagreb: Matica hrvatska.

Pejaković, Hrvoje (2003b) *Prostor pisanja i čitanja – Djela Hrvoja Pejakovića, sv. 2*, Zagreb: Matica hrvatska.

Stamać, Ante (1997) *Slikovno i pojmovno pjesništvo*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Užarević, Josip (2002) „Prvo stanje (O mikroeseju Danijela Dragojevića)“, u: *Između tropa i priče: rasprave i ogledi o hrvatskoj književnosti i književnoj znanosti*, Zagreb: Sveučilišna naklada, str. 41-62.

Vuković, Tvrtko (2018) *Na kraju pjesme*, Zagreb: Meandar.

Walton, Samantha (2018). Eco-poetry. U: *Companion to Environmental Studies*. Ur. N. Castree, M. Hulme, J.D. Proctor. London–New York: Routledge, str. 393–398. <https://doi.org/10.4324/9781315640051-80>

Zahvi, Dan (2011) *Husserlova fenomenologija*, Zagreb: AGM.

Zuppa, Vjeran (1970) *Lirika i navika*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.

Sažetak

U ovom radu analizira se funkcija ptice u pjesništvu Danijela Dragojevića. U početnom dijelu rada opisuju se kritička razmatranja autorova opusa te ga se smješta u kontekst hrvatskog pjesništva. Zatim se izvode njegova ključna poetska obilježja. Drugi dio, koji je posvećen motivu ptice, dijeli se u tri segmenta. Na prvoj razini nastoji se opisati uloga ptice u odnosu na autorova temeljna obilježja, uz pridodanu posstrukturalističku perspektivu. Na drugoj razini, analitička optika ptice se prebacuje u polje ekokritike da bi se ukazalo na okolišnu imaginaciju koja je kritički usmjerena prema antropocentričnim pogledima prirode i okoline, proizvodeći pritom specifičnu ekološku svijest ili implicitnu etičnost. Funkcija ptice, u kontekstu autorove ekopoetike, također razbija uvriježene granice između urbanog i seoskog, prirode i kulture, umjetnosti i stvarnosti, forme i sadržaja, književnih i izvanknjiževnih diskursa, žanrova te recepcije i teksta. Na posljednjoj razini, motiv ptice se podvrgava stilističkoj interpretaciji koja u prvi plan postavlja tekst i njegove jezične posebitosti, a teoriju, kao njegovu potencijalnu nadogradnju, u sekundarni plan.

Ključne riječi: Danijel Dragojević, ptice, fenomenologija, poststrukturalizam, ekopoetika, ekokritika, stilistička interpretacija

Summary

This paper analyzes the function of the bird in Danijel Dragojević's poetry. The first part of the paper describes the critical considerations of the author's work and places it in the context of Croatian poetry after which its key poetic features are derived. The second part, which is dedicated to the bird motive, is divided into three segments. At the first level, an attempt is made to describe the role of the bird in relation to the author's basic characteristics, with the addition of a poststructuralist perspective. On another level, the analytical optics of the bird is transferred to the field of ecocriticism to indicate an environmental imagination that is critically oriented towards anthropocentric views of nature and the environment, producing a specific ecological consciousness or implicit ethics. The function of the bird, in the context of the author's ecopoetics, also breaks established boundaries between urban and rural, nature and culture, art and reality, form and content, literary and non-literary discourses, genres and reception and text. On the final level, the bird motive is subjected to a stylistic interpretation that puts the text and its linguistic peculiarities in the foreground, and the theory, as its potential extension, into the secondary plan.

Keywords: Danijel Dragojević, birds, phenomenology, poststructuralism, ecopoetics, ecocriticism, stylistic interpretation