

Ispisivanje starosti: o Žamoru, Negdje i Kasnom ljetu Danijela Dragojevića

Magdić, Matea

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:581500>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-27**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

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



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Odsjek za komparativnu književnost

Matea Magdić

ISPISIVANJE STAROSTI: O ŽAMORU, NEGDJE I KASNOMU LJETU

DANIJELA DRAGOJEVIĆA

Diplomski rad

Mentori:

dr. sc. **Krešimir Bagić**, prof.

dr. sc. **Branislav Oblučar**, doc.

Zagreb, 2021.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Kontekst pjesništva i kasnih zbiraka	3
2.1. Kritika i recepcija	10
3. Zamjениčne igre	18
3.1. Brada, prije sna.....	21
3.2. Ruke, gušteri.....	27
4. Kad su ljeta bila mlada	37
4.1. Napuštanje obilja	45
5. Zaključak	56
6. Sažetak.....	58
7. Literatura	59

1. Uvod

Danijel Dragojević hrvatski je pjesnik, esejist i književni kritičar koji je na književnu scenu stupio zbirkom *Kornjača i drugi predjeli* (1961) koju otvara stihovima „Stojim pred jednom od mene različitom moći“. Tvrdnja je to koja će obilježiti hrvatsko pjesništvo 20. stoljeća i koja je u velikoj mjeri nagovijestila Dragojevićevo poimanje jezika i njegove zadaće u stvaranju krajolika (prostora) koji će za njega biti „poprište i pozornica totaliteta obnovljenog na temelju otkrića njegovih elementarnih sastojina“ (Mrkonjić 1971: 168). Njegovo je poimanje jezika i njegove (ne)moći u imenovanju i ispisivanju stvarnosti istovjetno Bachelardovu poimanju pjesničke imaginacije i njezine uloge u gradbi „novih pojavnosti“:

„Fenomenologija pjesničke imaginacije omogućuje nam da istražujemo bivanje čovjeka kao čovjeka koji je biće *površine*, površine koja razdvaja područje istoga od područja različitoga. Ne treba zaboraviti da u toj zoni senzitivirane površine, prije bivanja, osoba mora govoriti; ako ne drugima, onda barem sebi. I uvijek mora napredovati. Po toj orijentaciji svemir govora upravlja svim pojavnostima bivanja, to jest novim pojavnostima. Sredstvima pjesničkoga jezika valovi novine teku preko površine bivanja. Jezik u sebi nosi dijalektiku otvorenoga i zatvorenoga. *Značenjem* obavlja, ograničuje, a pjesničkim izražavanjem otvara.“ (1969: 222)

Prve su se tri Dragojevićeve zbirke (*Kornjača i drugi predjeli*, *U tvom stvarnom tijelu*, *Svjetiljka i spavač*) oslanjale na „kozmoški osjećaj prostora i mitskoga cikličnog vremena“ (Mrkonjić 2010), da bi u sljedećim zbirkama hermetički okvir njegove poezije lagano otpuštao, otvarajući mjesto kolokvijalnom, svakodnevnom, nepoetičnom i sporednom (Milanja 2001). Od *Četvrte životinje* (1972) i *Prirodopisa* (1974) primjećuje se pomak prema predmetnom okružju, kao i spajanje konkretnoga i apstraktnoga, što će ostati obilježje Dragojevićeva stila sve do posljednje zbirke *Kasno ljeto* (2017).

Kritika je Dragojevića od njegove prve zbirke pozitivno ocjenjivala, izuzevši vjerojatno jedinu negativnu kritiku upućenu Dragojevićevoj poetici koja je pristigla iz Mandićeva pera (1970). Iako je već nakon prve zbirke slovio kao „ozbiljan“ pjesnik, njegovo je pjesništvo uvijek ostalo blisko i neprofesionalnom čitateljstvu. Dragojevićevo pismo, iako često hermetično i metaforično, prisutno je u aktualnoj dnevnoj kulturi. U tom se kontekstu Dragojevića najviše pamti, ipak, po karakteristikama koje ne obilježuju njegovo pismo, već njegovu osobu. On je u okvirima popularne kulture postao prepoznat i opisivan na račun mitske aure koju je stvorio oko sebe. Odbijanjem nagrada (od kojih je najzvučnije u javnosti

odjeknula Nagrada „Vladimir Nazor“ za životno djelo)¹, izbjegavanjem pojavljivanja na bilo kakvim događanjima, bježanjem od znatizeljnika, objavljivanjem zbirke koje su vrlo teško nabavljive, Dragojević si je u popularnoj kulturi osigurao ulogu gotovo mitološkoga bića koje navodno postoji, ali nitko ne može posvjedočiti o njegovu bivstvu.

U ovom se radu neću baviti Dragojevićevom osobom, već ću nastojati ukazati na promjene koje se događaju lirskome subjektu u okviru triju zadnjih njegovih zbirki te ustvrditi kako te promjene utječu na organizaciju i stil objavljenih tekstova.² Osim toga, bit će riječi o konceptu tvarne imaginacije koji je obilježio Dragojevićevo poetsko pismo i njegovo promišljanje o prostornosti, kao i o posebnoj „začudnoj teoriji metaforike“ (Mrkonjić 1991: 285) koju Dragojević gradi: zamjениčnim igrama. Rad će se temeljiti na detaljnome iščitavanju i analizi spomenutih zbirki kao i interpretaciji odabranih tekstova iz tih zbiraka koji će služiti za oslikavanje i konkretizaciju načelnih pretpostavki i tvrdnji. U radu ću nastojati izdvojiti i opisati jedan od provodnih motiva zbirki, starost, s obzirom na njezinu opreku prema mladosti kao i vezu s antimodernističkim težnjama Dragojevićevega kazivača. S obzirom na to da motiv starosti poprima ponešto drugačije ruho u *Žamoru* (2005), nego što je to slučaj u *Negdje* (2013) i *Kasnomu ljetu* (2017), taj će motiv biti promatran u kontekstu svake zbirke zasebno.

¹ Iako će neki kao još zvučnije istaknuti odbijanje Nagrade Željezare Sisak 80-ih godina prošloga stoljeća jer je, za razliku od odbijanja gore spomenutih nagrada, bilo poprilično neočekivano (pogotovo uzevši u obzir da su dobitnici te, tada vrlo prestižne, nagrade bili veliki autori poput Danila Kiša, Milivoja Solara, Marije Čudine, Mirka Kovača...).

² *Žamor* (2005), *Negdje* (2013), *Kasno ljetu* (2017).

2. Kontekst pjesništva i kasnih zbiraka

Govoreći o Dragojevićevu (ranu) pjesništvu, Mrkonjić ističe važnost i značaj pogleda (1971: 169). Pogled je lirskoga subjekta konstruiran u njegovoj razlici s i prema stvarima (isto). Upravo ta razlika omogućuje da pogled bude gradbeni element cjelokupnoga svijeta te da od bilo koje pojave učini „maštovno počelo“ (isto). Pogledom se vrši elementarizacija stvari, one se pojednostavljaju, raščlanjuju i ponovno slažu (isto), na neki način dekonstruiraju. Slično zaključuje i Bagić ističući „pitanje onoga koji gleda, pitanje percepcije“ kao ono što čini Dragojevićevu poeziju izuzetnom (2019). Pogled je dakle a ne stvari, počela, pojave, temeljni alat lirskoga subjekta u izgrađivanju poetskoga univerzuma. Ipak, motivi oka i pogleda u tekstu imaju dvostruku ulogu. Osim spomenute uloge isticanja vlastite percepcije i gradnje svijeta na temelju iste, a koju Oblučar naziva „autorefleksivnom“, pogled ima i „referencijalnu“ funkciju (Oblučar 2017: 115). Naime pogled uistinu jest temelj izgradnje lirskoga univerzuma i mjesto lirskoga subjekta čini „opažljivim (...), kao instance koja gleda i govori“ (isto). S druge strane, viđenje pretpostavlja postojanje onoga što se gleda. Međutim *gledano* ne postoji samo po sebi u pjesničkome tekstu, već je posredovano od *onoga koji gleda*. Stoga se Dragojevića često naziva fenomenološkim pjesnikom ili „pjesnikom oka“ (isto). U igri pogleda koji (de)konstruira predmetnu stvarnost nije pošteđena ni riječ koja potpada u istu kategoriju drugotnih elemenata kao i stvari: ona se „definira određenošću pogleda“ (Mrkonjić 1971: 169). Dragojević će zadržati pogled kao osnovno *počelo* gradnje vlastitoga univerzuma koje ima svaku prednost nad jezikom i u svome kasnome pjesništvu, točnije u razdoblju kojim se u ovome radu bavimo. Tako će svojim često ironičnim tonom u pjesmi u prozi *Katulbo* izjaviti:

„Ima mnogo riječi koje ako ih čitamo obrnuto zvuče ljepše (muzikalnije), a sličnije su predmetu koji bi trebale predstavljati. Tako, tim činom, nastaje nešto slično i nešto posve različito, i *ogledalno* i *dalekozorno*. Jedna takva riječ je, bez sumnje, i oblutak, od natrag *viđena*: katulbo. Da provjerite, ponovite je naglas nekoliko puta: katulbo, katulbo, katulbo. Kako se čuje, divna igra. Za razliku od pravog oblutka, ovaj novi se kotrlja, poskakuje, zvuči veselo, kao neki nepoznati stranac iz toplijih krajeva. Katulbo.“ (Dragojević 2017: 100. Istaknula: M.M.)

Osim što je iz navedene pjesme u prozi razvidno ono što Mrkonjić naziva „poetikom očitosti“ kojom označava opjevavanje nepoetičnih i sporednih stvari, ovdje oblutka (Milanja 2001: 220), uočljivo je i poimanje jezika kao nečega provizornog, nečega što nema prednosti nad

subjektivitetom. Jezik je, štoviše, u ovoj pjesmi predstavljen toliko nemoćan pred stvarnošću i *zahvaćanjem* iste da je upravo ono potpuno oprečno njegovom obliku („oblutak“ kao oblik riječi koji je čovjek namijenio stvarnoj pojavi) kazivaču intuitivno (katulbo, kako ga kazivač naziva i na koji naziv pristaje). Osim pogleda koji se, zapravo, otkriva kao postupak ispisivanja stvarnosti, bitan je i motiv igre odnosno pjesničkog ludizma (pogotovo u kasnom razdoblju Dragojevićeva stvaralaštva). Pjesnička dosjetka i igre riječima postaju, pogotovo u zadnjim dvjema zbirkama (*Negdje* i *Kasno ljeto*), jednim od osnovnih načela gradnje teksta: primjerice, samo se u zbirci *Kasno ljeto* na planu izraza može pronaći pravo mnoštvo začudnih verbalnih igrarija: „sve je svemir“ (*Uostalom*), „ja sam jedno svejedno“ (*Svejedno*), „bez samoće a sam“ (*Malo stariji*), „gol glagol“ (*Kuće*), „nesanica želi željeti“ (*Nesanica*), „nomad onomad“ (istoimena pjesma), „vrtinja se vrti“ (*Vrtinja i uteg*), „u zavičajju viču spavači“ (*Usta*)... (Dragojević 2017). Te se zvukovne igre pojavljuju već i u *Žamoru* gdje su najčešće zaokružene u okviru brojalice. Najočitiye su one vjerojatno u pjesmi u slobodnom stihu *Ekspozicija* koja već samim naslovom upućuje na značaj forme:

„Brojimo jaja crna i bijela,
u njima piliće crne i bijele.
U crnim jajima piliće bijele,
u bijelim jajima piliće crne.
Tako o njima i mislimo,
o crnim jajima mislimo bijelo,
o bijelim jajima mislimo crno,
zabune nikakve ne može biti,
slika zna što s čime ide.
Pa kada jednom izađu iz jaja,
iz crnih jaja pilići bijeli,
iz bijelih jaja pilići crni,
crni će se pojaviti danju,
bijeli će se pojaviti noću,
crni će pijuknuti bijelo,
bijeli će pijuknuti crno (...)“ (Dragojević 2005: 74)

U ovoj se pjesmi pojavljuje i ritmom i zvukom određena sintaksa, što nije često u Dragojevićevu opusu koji većinom teži razgovornoj sintaksi i jeziku koji se svojim ritmom

neće otkriti kao poetski (najbolje se to očituje u stihu „zabune nikakve ne može biti“ gdje je inverzijom postignut odmak od uobičajene sintaktičke forme).³

Dakle Dragojevićeva (kasna) poetika određena je s jedne strane pogledom kao glavnim načelom gradnje poetskoga univerzuma, a s druge strane igrom, dosjetkom i jezičnim ludizmom kao tvorbenim stilskim i semantičkim elementom.

Oblutak je samo jedan od ponavljajućih i konstantnih Dragojevićevih motiva koji se pojavljuju u većem broju zbirki. Dragojević korištenjem istih motiva, pojmova i tema uspijeva „izgraditi samosvojan i potpun pjesnički sustav, gustu mrežu motiva“ koji se u konstantnom međudjelovanju „ponavljaju, prepliću i variraju“ (Pejaković 2003: 37). Još su neki od takvih motiva vrtnja (vrtlog), posuda, krumpir, žlica, kornjača, uteg, zrno, praznina, ptice, zvijezde... Gotovo opsesivno vraćanje, prerađivanje pa i „prepisivanje“ tekstova i motiva iz jedne zbirke u drugu postupak je koji je obilježio Dragojevićev opus. Katkad možemo primijetiti i pomicanja samo naslova iz jedne zbirke u drugu čime pjesnik „upućuje na kontinuitet vlastitog pisanja“ (Oblučar 2017: 293). Motiv oblutka pojavljuje se i u *Zvezdarnici* (1994) u pjesmi u prozi⁴ *Fabula rasa, oblutak* u kojem kazivač nemuštos jezika opisuje ovako: „(...) Ali uhvatiti riječi za čas divljenja nije baš lako. Često se događa da se mi divimo, a da one šute. Naša volja i želja riječi nisu usklađene (...)“ (Dragojević 1994: 136). Također, tema odnosa jezika i stvarnosti jedna je od najčešćih fluktuirajućih konstanti koja se „poput crvene niti provlači čitavim Dragojevićevim opusom, a veći stupanj tematske zaokruženosti stječe u kasnijim knjigama“ (Oblučar 2017: 244). Ovu problematiku opisuje i zamjećuje i Bagić⁵:

„Dragojević je uvjeren da ljude i događaje okružuju riječi, dapače da su ljudi i događaji u riječima. U tom se pjesništvu uvijek iznova oživljuju dvojbe: Tko zapravo govori – pjesnik ili jezik? Tko se kime služi – čovjek jezikom ili jezik čovjekom? Postoje li misao i svijet izvan jezika? Ako se pjesnik može igrati riječima, mogu li se riječi igrati pjesnicima?“ (2013)

Kao što je natuknuto, *problem* koji se pojavljuje u *Zvezdarnici*, *problem* jezika koji ne može obuhvatiti oblutak kojega „oblog, bez ijednog kuta mimoilaze riječi, nemaju se na čemu

³ U *Žamoru* je zanimljiva i jezična igra zvukovnog povezivanja leksema „papir“ i „tapir“ u lirskoj pjesmi *Tapir* (Dragojević 2005: 76), kao i poigravanje različitim prefiksima glagola –zvučati („Ova će nas zvučnost nadzvučati, odzvučati, prezvučati, prozvučati, ozvukozvučati.“ Dragojević 2005: 79).

⁴ Ili „poetskom eseju“ (Oblučar 2017: 262) ili „poetskom mikroeseju“ (Bagić 2019). O problematici određivanja žanra u Dragojevićevu stvaralaštvu nešto kasnije.

⁵ Ovaj je dio preuzet iz kritike zbirke *Negdje* objavljene u *Vijencu* 2013. godine.

zaustaviti“ (Dragojević 1994: 136), ironično se rješava dvadesetak godina kasnije. U *Kasnomu ljetu* (2017) kazivač ne sluša ono na što kazivač *Zvezdarnice* upozorava: „Oblutak treba pohoditi, a ne imati“ (Dragojević 1994: 136). U *Kasnomu ljetu* kazivač ponovno pokušava imenovati predmetnu stvarnost tematizirajući svojstvo jezika koji pokorava, zauzima, gotovo *kolonizira* i time ga parodirajući. Jezik (tj. riječ) je, čini se, kazivaču potpuno stran, točnije, ima autonomnu ulogu (Oblučar 2017: 246). Upravo autonomnost riječi, njihovo izmicanje i (ne)mogućnost kao i ambivalentna volja subjekta da njima ovlada potporanj su posebnoj teoriji metaforike, zamjениčnim igrama (isto), koje se temelje na esencijalnoj želji subjekta da se u riječi *smjesti, zaposjedne* ih. O semantici će zamjениčnih igara i konkretnim primjerima biti riječi kasnije u radu. Zasad je bitno zaključiti da zamjениčne igre predstavljaju neku vrstu „značenjskog pomaka“, odnosno da se radi o svojevrsnom zamjenjivanju značenja (Pejaković 2003). To zamjenjivanje značenja možda najjasnije opisuje Bagić ističući: „u tom [je] lirskom konceptu gledanje dvosmjernan proces u kojemu subjekt i objekt zamjenjuju uloge“ (2013). Mrkonjić zamjениčne igre opisuje kao „egzistencijalnu nuždu, oblik nagona za samoodržanjem lirskog subjekta“ (Mrkonjić 1991: 285). Dakle subjekt u isto vrijeme *gleda* i biva *gledan*, postavši tako istovremeno i subjekt i objekt metaforizacije. „Klaustrofobičnost“ subjekta koja se pojavljuje kad mu je onemogućeno da sudjeluje u zamjениčnoj igri (Užarević 2002: 45) iz *Zvezdarnice* preobražava se u prihvaćanje predmetne stvarnosti kao nečega izvanjskoga, ali i nečega što zrcali nutarnost subjekta u *Kasnomu ljetu*. Tako od oblutka koji „neće u priču“ (Dragojević 1994: 136), „'fabule rase', kako se naslovom sugerira“ koji bi figurirao kao „prazna priča, priča bez događaja, antipriča“ (Oblučar 2017: 246) nastaje oblutak koji „se kotrlja, poskakuje, zvuči veselo, kao neki nepoznati stranac iz toplijih krajeva“ (Dragojević 2017: 100).

Slično što se u *Kasnome ljetu* događa s oblutkom, u *Žamoru* se događa s uzlom (u istoimenoj pjesmi). Lirski subjekt započinje kazivanje sentenciozno: „Misao na uzao uz bilo koju priliku./ Tako počinje priča.“ (Dragojević 2005: 17), zatim zaključuje da „fabula nestaje čim se pojavi more“ pa zazivlje zaokruženu priču i apostrofira: „Ne podmeći mi prije sna,/ ma tko da si, ravnu crtu, treba mi krivulja koja/ preciznošću neba ide iz uvale u uvalu, sve ih/ obilazi, tako čitav otok, i vraća se na mjesto/ odakle je počela.“ (isto) Uzao, za razliku od oblutka iz *Zvezdarnice*, hoće u priču, ulazi u jezik, a na isto pristaje i vijak, odnosno žarulja, u *Negdje*:

„Nije svaki vijak tako izuzetan,
a moglo bi se reći ni sretan,
kao što je to obična žarulja.

Ona kada je uvrćemo i kada
dođe do kraja, zasja.
Priča nije duga, samo nekoliko
navoja, ali je sa sretnim završetkom,
što je važno ako se zna kako je mrak
čest i dugotrajan i kako je promjena
poželjna. (...)“ (Dragojević 2013: 63)

Zaključit ćemo, objekti više nisu izvanjski i nedokučivi, zatvoreni i odijeljeni, oni „pred našim očima stječu stvarno tijelo“ (Mićanović 2021: 83), postaju aktivni i, poštujući subjektive pomirljive tonove i izuzeće bijesa, ne pružaju otpor. Promjena se, ipak, ne događa i na razini subjekta jer on i dalje, u odnosu na objekte, nema nikakvu povlaštenu poziciju, već je s njima istovjetan – u ovome poetskom univerzumu svi imaju jednako mjesto i svi su zamjenjivi svime.

Osim što nam može poslužiti kao primjer fluktuiranja istovjetnih tematskih preokupacija i motiva, *Zvezdarnica* (1994) predstavlja i svojevrsni zaokret u Dragojevićevu stvaralaštvu. Njoj bismo, smatram, i promjenama koje su se u njoj dogodile mogli zahvaliti razdiobu Dragojevićeva opusa na rani i kasni period. Riječ je o zbirci koja je oslobođena „tamnosti, težine i zagonetnosti ranijega Dragojevićeva poetskoga rukopisa“ (Bagić 1995: 60). U njoj se događa svojevrsno *otvaranje* stila, odnosno *rastvaranje* prethodno hermetične lirske fraze koja postaje „laka i duhovita“ (isto). Dok su prijašnje zbirke imale „intelektualno zaoštren ton“ (Pejaković 2003: 151) i sadržavale „drugo lice pjesnikovog moralizma“ koje se iščitavalo u „bijesu i žestini“ (Pejaković 2003: 144), *Zvezdarnica*⁶ donosi glas koji „nastoji ne dijeliti, odabirati, hijerarhizirati, nego pustiti svaku stvar da bude ono što jest“ (isto) i za kojega svi obični predmeti predstavljaju „čudesni višak, radosnu zamjenu“ (isto). Novosti se događaju i na planu imaginacije. U prvoj Dragojevićevoj knjizi *Kornjača i drugi predjeli* imaginacija je prostorno utemeljena te „prekoračuje zbiljski prostor kako bi ispitala uvjete koji ga oblikuju“ i kako bi, istovremeno, ustanovila „razinu iskustva na kojoj prapočela (...) postaju razvidna“ (Pejaković 2003: 147). Imaginacija se potom, u zbirkama koje slijede, počinje zanimati i vremenskim okvirima. U tome srazu „predsokratovskog“ svijeta s vremenom nastaje univerzum tjeskobe u kojemu izmiču označitelji, riječi postaju „umorne“, govor se svodi na trag odsutnog (isto). *Zvezdarnica* donosi pomirenje dviju vrsta imaginativnih načela: u njoj se dopušta da izmaštana tekstualna stvarnost *postoji* iako pruža

⁶ I njezin esejistički „dvojniki“, *Cvjetni trg* koji je objavljen iste godine (1994).

otpor subjektu koji se u tu stvarnost želi projicirati (Oblučar 2017: 207), bez tjeskobne želje subjekta da se cjelokupno iskustvo te stvarnosti obuhvati, bez bijesa kad se to ne uspije. Ta se vrsta izmirenosti sa stvarnošću i pomirdbenih tonova nastavlja i u zbirkama koje slijede: *Cvjetni trg* (1994), *Hodanje uz prugu* (1997), *Žamor* (2005), *Negdje* (2013), *Kasno ljeto* (2017).

Cvjetni trg zbirka je proznih tekstova koja je izdana neposredno nakon *Zvezdarnice* i tematski ju i stilski prati. Taj postupak izdavanja „dvojnika“, odnosno zbirke poezije koju onda tematski i stilski prati i objavljivanje zbirke proze i obrnuto put je k svojevrsnoj homogenizaciji lirskoga diskursa (Oblučar 2017: 205-208). Homogenizacija se lirskoga diskursa, drži Oblučar, može sagledati u dvjema etapama. Prva etapa, po toj podjeli, zahvaća zbirke od *Nevremena i drugog* (1968) do *Zvezdarnice* (1994) i „obilježava je proširenje lirskoga diskursa esejističkim“ (Oblučar 2017: 206). Drugim riječima, redovno se događa situacija u kojoj se u zbirci pjesama pojavljuju tekstovi koji se zatim ponavljaju u zbirci eseja ili se „na lirskim marginama knjiga eseja već nalaze jezgre budućih knjiga pjesama“ (isto). Heterogenost diskursa u ranijim je zbirkama značila, ponajprije, raspravljalački element u eseju usporedno s asocijativnošću u lirici. Sa zbirkom *Nevrijeme i drugo* raspravljalački se diskurs uklapa u lirsku asocijativnost pa u pjesmama raste element narativnosti. Taj pomak označava usko približavanje pjesama i eseja (v. Oblučar 2017: 206). Radi se o svojevrsnom „prebacivanju“ tekstova iz poetskog u esejistički okvir čime se podcrtava ambivalentnost žanrova i mogućnost njihova preispisivanja koja će se u drugoj etapi i konkretizirati. U prvoj se etapi povećava, osim narativnosti, i anegdotalnost tekstova – one ne obuhvaćaju samo esejističke tekstove, kako bi bilo za očekivati, već se šire i na pjesmu u prozi i stihu. Posljednje su dvije „zbirke-dvojnici“ *Zvezdarnica* (zbirka pjesama) i *Cvjetni trg* (zbirka eseja), a o njima Oblučar piše sljedeće:

„Kao završna točka prve etape mogao bi se označiti istovremen izlazak zbirke pjesama *Zvezdarnica* i knjige eseja *Cvjetni trg*, međusobno višestruko isprepletenih knjiga. Zbog izostanka raspravljачke dimenzije u autorovoj esejistici u korist narativno-meditativne, koja u dobroj mjeri zahvaća i liriku, svaki tekst knjige *Cvjetni trg* (osim završne *Bajke o vratima*) zamisliv je u okvirima pjesničke zbirke, odnosno žanra pjesme u prozi.“ (2017: 206, 207)

Dakle u ovim se dvjema knjigama događa finalno *pretapanje* esejističkoga u lirski diskurs i obrnuto, pri čemu se granice žanrova u potpunosti brišu te ih je „u novijem njegovu [Dragojevićevu] stvaralaštvu nemoguće razabrati“ (Pavličić 1999: 322).

Druga etapa homogenizacije lirskoga diskursa, drži Oblučar, obuhvaća *Hodanje uz prugu, Žamor i Negdje*. Svakako bi tome popisu trebalo dodati i posljednju Dragojevićevu zbirku *Kasno ljeto* (2017) koja je objavljena netom nakon objavljivanja Oblučareve studije o Dragojeviću, također 2017. godine. Nakon *Zvezdarnice* i *Cvjetnoga trga* izostalo je objavljivanje „zbiraka-dvojnika“ upravo zbog u potpunosti provedene homogenizacije diskursa: Dragojevićev se izričaj usustavio i spojio u pjesmama u prozi (ali i stihu) u kojima se pomirio lirski s esejističkim diskursom i stvorio hibridni žanr: poetski (mikro)esej. Već spomenutu promjenu u poimanju i imenovanju predmetne stvarnosti i *pristajanje* te stvarnosti na fabularizaciju i na priču sa (sretnim) zaokruženim krajem mogli bismo povezati s Dragojevićevim napuštanjem distinkcije esejističke od poetske forme i stila. Naime homogenizacija diskursa spojila je, kako je rečeno, poeziju i prozu, odnosno oglednu misao s poetskom. Samim time spojen je esejistički diskurs koji je po evokaciji fabulativan i anegdotalan i sadržava događaj kao povod pisanja s poetskim diskursom koji je sažet i u teoriji bezdogađajan, a kojem je povod pisanja zvuk i zvučnost riječi kao njihova esencija. Spojivši te diskurse možemo reći da predmeti (riječi) konačno žele u priču, prozno ulazi u poeziju i ne pruža otpor.

Govoreći o Dragojevićevu stvaralaštvu, Muminagić zaključuje da se njegov opus može podijeliti u tri razdoblja:

„Dosadašnji opus Danijela Dragojevića može se podijeliti u tri faze: prva, formativna faza koja počinje sa *Kornjačom* i čije stilske specifičnosti poput potrage za središtem i jedinstvom stvari se polako gube, sve do zbirke *Razdoblje karbona* koja bi se mogla odrediti kao definitivna promjena i pjesnikov „pad“ u konkretnost. Nakon te zbirke, moguće je prepoznati treću pjesničku fazu koja počinje sa zbirkom *Hodanje uz prugu*, gdje se pjesnikova pažnja seli na teme umiranja i smrti, prolaznosti i cikličnosti procesa egzistencije, a pjesnički izražaj radikalizira metafiziku svakodnevnice.“ (2018: 32)

2.1. Kritika i recepcija

Muminagićeva obzervacija o postojanju triju razdoblja Dragojevićeva stvaralaštva uvodi nas u daljnji opis triju zbiraka kojima se u ovom radu bavimo, a poslužiti će i kao obrazloženje za odabir baš tih triju zbiraka i njihovo izdvajanje. Naime zbirke koje slijede iza *Hodanja uz prugu* upravo su *Žamor*, *Negdje* i *Kasno ljeto*. U smislu razdiobe Dragojevićeva opusa koju nudi Oblučar i one koju nudi Muminagić, postoji temelj za sagledavanje ovih triju zbiraka u međusobnoj korelaciji i korespondenciji i za isticanje onoga što im je zajedničko, ali i po čemu se razlikuju.

Žamor bi, na prvi pogled, više korespondirao sa zbirkama koje mu prethode, nego s *Negdje* i *Kasnim ljetom* koje su objavljene nakon njega. Barem što se tiče složenosti sintakse i formalnih i stilskih preokupacija. Međutim tematskim je i formalnim preokupacijama usko vezan uz zbirke *Negdje* i *Kasno ljeto*, prije svega na najočitijoj razini ritma, a zatim i u prozno-stihovanim ostvarajima o čemu će više riječi biti kasnije. Podijeljen je u sedam cjelina koje su naslovljene samo rednim brojem.⁷ U prvih šest dijelova zbirke prevladava slobodni stih, dok je misao u posljednjem ciklusu uokvirena proznom formom Dragojevićeva najispisanijega oblika, pjesmom u prozi. Od ostalih se poprilično razlikuje peta cjelina koju karakterizira kraći i sažetiji formalni izričaj u slobodnome stihu. U petoj se cjelini smjenjuje i prepliće poprilično usložnjena sintaksa s vrlo jednostavnom i nepretencioznom sintaksom. Složene rečenice donose semantičku zapletenost, dok one jednostavne najčešće predstavljaju neki vid poentiranja. Takav tip sintaktičkih (a onda i stilskih) preplitanja podupire nejednoznačnost Dragojevićeva izričaja koji uvijek nastoji spojiti nespojivo i pobrisati sve alate koje mislimo da imamo za analiziranje i čitanje njegova djela. Najbolje to prikazuje usporedba dvaju dijelova iz dviju pjesama zbirke *Žamor*. S jedne strane usložnjena sintaksa u pjesmi *Kroz otvor palube*:

„(...) A ipak, onome tko s prozora na obali

⁷ Velik broj kritičara primjećuje važnost brojeva u svijetu Dragojevićeva teksta. Najčešće je, ali ne i uvijek, riječ o isticanju važnosti binarnosti i broja dva. Taj se broj pojavljuje u vidu raznih dvojnosti. Nekad su one prikazane kao nadopunjavajuće suprotnosti (primjerice duša i tijelo u *Magarcu* iz *Žamora*, ili „ja“ i „moje ime“ u *Imenu* iz iste zbirke), a nekad kao puke blizanačke dvojnosti (vesla i ruke u *Veslu* iz zbirke *Negdje*) ili otuđujući, strani Drugi, primjerice motiv glave koja nije samo kazivačeva, nego je prije njega bila i nečija tuđa: „Ako si tek kuća koja se seli, čiji/ ćeš uskoro biti dom, tko će biti tvoj/ novi živi stranac?“ (Dragojević 2013: 122). Motiv dvojnosti izravno je tematiziran u pjesmi *Dvije* iz *Žamora*.

gleda kako brod klizi i bez napora ulazi
u luku, a trag mu začas nestaje, srce
zaigra i misao o smrti, ako se i javi,
lakša je, tiša, bliža običnoj misli.“ (Dragojević 2005: 105)

S druge strane, pjesma *Tko* sastavljena je od jedne jednostavne izjave, ali i neprozirne semantike, razlomljene u dva stiha i donosi neki oblik zagonetke i kratkog poentiranja:

Tko je bio gol,
sada ga nema. (Dragojević 2005: 111)

Kompleksnost Dragojevićeva shvaćanja jezika i njegovoga značaja u zahvaćanju stvarnosti, kao i zanimljivoga, gotovo paradoksalnoga, odnosa semantike i sintakse prepoznaje i Muminagić:

„Iako pokazuje nepovjerenje prema uhodanim semantičkim vezama, njegova poezija pokazuje želju za proizvodnjom novih značenjskih veza. Drugim riječima, upravo njegov fokus na označeno u odnosu na označitelja proizvelo je jednu od karakteristika Dragojevićeve poezije: jednostavnost izraza uporedo sa kompleksnošću značenja.“ (2018: 13)

Motivske i tematske veze s kasnijim zbirkama, naravno, postoje kao što postoje motivske i tematske veze među svim Dragojevićevim knjigama. Govoreći o *Žamoru*, Petković ustvrđuje: „Sudeći po pjesmama koje stanuju u njemu, žamor živi negdje između nečega i ničega – između vidljivoga i nevidljivoga – malo ga se čuje, a malo ga se ne čuje (...)“ (2009). Nije li to opisano mjesto gdje se nalazi žamor upravo ono *negdje* koje će u kasnijoj zbirci *isplivati* kao, u fabulativnoj maniri nazvano, glavno mjesto radnje okupljenih tekstova, mjesto koje je „u pravilu odsutno, subjekt ga priziva“ (Bagić 2013)? Mićanović pak ističe heterogenost tekstova okupljenih u *Žamoru* i njihovo odupiranje jednovrsnom označivanju: „*Žamor* je knjiga sretne neodredivosti i neodlučnosti, jer ne dopušta nijednom dijelu da slobodno zrcali cijelu knjigu. Pjesme u *Žamoru* nisu mišljene kao ujednačeni pjev koji će opstati zahvaljujući svojoj koherentnosti: one nas sustižu u svojoj različitosti“ (2021). Motiv pjeva koji Mićanović metaforički deskribira kao diferencirani pjev raznovrsnih tekstova zbirke, Oblučar ističe kao mjesto propitivanja otprije poznate hijerarhije Dragojevićeva kazivača. Kako je već istaknuto, većina se kritičara slaže kako je pogled temeljni način percepcije lirskoga subjekta i osnovno sredstvo izgradnje poetskog univerzuma (v. primjerice Mrkonjić 1971: 168). U *Žamoru* se, već nazivom zbirke, daje prednost zvuku pred slikom i „kao da se želi propitati ta hijerarhija“

(Oblučar 2017: 295) postavljena u prethodnim Dragojevićevim knjigama. „Zvučno ja“ je, smatra Oblučar, povlašteno mjesto ove zbirke i na njegovu se mjestu događaju zamjene lirskoga subjekta (isto):

„Ptica je živo produženo stablo koje nas vodi, odvodi i vraća, smještajući se u jezik, ono najdragocjenije u čovjeku. Ako se prepustimo slutnji, doznajemo da je govor vjerojatno nastavak pjeva, kao što je pjev početak leta. Zvuk, čini se, ne stiže samo daleko nego i duboko, u naše zvučno ja koje prepoznaje i prima sve strane mnogo snažnije nego što to čini središnja slika. (...)“ (Dragojević 2005: 147)

Ako bismo usporedili motiv ptice koja je daleko „najpovlaštenija životinja Dragojevićeva bestijarija“ (Oblučar 2012: 580) s motivom guštera koji također nosi značajnu ulogu u njegovu stvaralaštvu, zaključit ćemo kako je gušter biće koje privilegira pogled i čest je objekt opisivanih oniričkih prizora (isto: 589):

„Bio je sivo zelenkaste boje, glatke kože, pitomog ravnodušnog izgleda. Oči, kojima sam obratio posebnu pažnju, u kožici na vrhu glave, bile su gotovo samostalne, neuklopljene u cjelinu tijela. Njima ćemo, dakle, svako jutro posvećivati svojih petnaestak minuta. Nije nam se činilo da će biti suviše teško. Lucumone nam je izgledao više stvar nego životinja.“ (Dragojević 1985: 16)

Dok je kod guštera „dominantan medij kontakta [sa subjektom] pogled“ (Oblučar 2012: 589), kod ptica to postaje zvuk, odnosno njihov pjev, *žamor* njihova cvrkuta. Primat zvuka nad slikom je, dakle, svojevrsna novost koju *Žamor* donosi u okviru Dragojevićeva stvaralaštva. Mogli bismo tu zbirku proučavati kao začetak preispitivanja hijerarhije na čijemu su vrhu pogled i oko, a koja je zacrtana u prethodnim zbirkama. Propitivanje mogućnosti zvuka i zvučnosti svoju će formalnu zaokruženost zadobiti u zbirkama koje dolaze nakon *Žamora*. Pritom fenomenološki pogled ne gubi bitno svoju ulogu te kazivač i dalje okom gradi lirski svijet. Međutim poetski diskurs više nije određen isključivo *gledanjem*, već i *slušanjem*, čime se na još jedan novi način potvrđuje i ponovno ostvaruje Dragojevićevo isključivanje poezije jednoznačnosti.⁸

Tome svjedoče i redovna kritičarska isticanja važnosti auditivnih aspekata u Dragojevićevoj reinterpretaciji svijeta. Bagić, opisujući zbirku *Negdje*, ustanovljuje kako je u njoj „lirski svijet knjige prepun sitnih zvukova“ (2013). Pogačar na sličnome tragu zaključuje kako je u

⁸ Bagić zaključuje kako „On [Dragojević] nije pjesnik koji vjeruje u mogućnost postojanja jednoznačnosti“ (2013).

zbirci *Kasno ljeto* „prisutnija zaigranost zvučnim elementima stiha“ (2018) te kako je čin gledanja, koji je za Dragojevića prepoznat kao ključan, „sagledan u negativnom svjetlu, kroz prizmu vlastitog potencijalnog izostanka“ (isto). Kao potkrepu za tu tvrdnju navodi Dragojevićeve stihove iz pjesme *Prozor*: „Kako me napušta prozor. Pogledam, svuda malo/ i ništa. Oskudan zrak, malo boja, zatvoren vidik“ (Dragojević 2017: 7). Govoreći o kasnom Dragojevićevu stvaralaštvu, zanimljivu je konstataciju iznijela Andrea Zlatar koja je otvorila put dvostrukom shvaćanju Dragojevićeva opusa. Predstavljajući uvidi imaju velik značaj i za sve uvide do kojih se u ovom radu došlo i do kojih će se doći jer podupiru tezu o nejednostranosti kazivača Dragojevićevih pjesama. Povodom izdavanja Dragojevićeve zbirke *Hodanje uz prugu* (1997) ona upućuje na dvostrukost u pogledu kontinuiteta motivskih, tematskih i formalnih veza, na obnavljanje svega *staroga* premrežavanjem na nekim novim razinama (Zlatar 1997: 555). Ono što je u toj zbirci novo se „nadavalo kao isto, ocrtavalo je pjesnikov *identitet* u kontinuumu, omogućavalo prepoznavanje“ (isto), dok se „u slikama poznatoga i prepoznatoga pojavljivao dojam *nepoznatoga*, nepoznatoga koje očučuje, otučuje, udaljava poznato i čini ga zastrašujućim“ (isto).

Govoreći o Dragojevićevoj najkasnijoj zbirci *Kasno ljeto*, Darija Žilić ustanovljuje kako ona predstavlja zapis, gotovo dnevnički, o „nestajanju svijeta kakav pjesnik poznaje i odnosa koje razumije“ (2018). Svojim nazivom zbirka upućuje na „vrijeme svođenja računa, preispitivanje procesa zrenja i njegovih rezultata“ (Pogačar 2018), ali i gubljenje „fenomenološke reifikacije, oblika (...), načina izrade svojih jezičnih struktura“ (Kamenjašević: 2018). Zbirka dakle autoreferencijalno komunicira s fingiranom starošću kazivača koji izgubljen i umoran svjedoči rasapu poznatog svijeta (Žilić 2018). Slične tematske preokupacije kritika je prepoznala u Dragojevićevoj četiri godine starijoj zbirci *Negdje* pa te dvije zbirke Pogačar naziva diptihom (2018), s čime ću se donekle složiti. Točnije, složiti ću se u pogledu sličnosti zbiraka *Negdje* i *Kasno ljeto*, ali držim da bi od spomenutoga „diptiha“ svakako valjalo načiniti „triptih“ dodavši zbirku *Žamor* – upravo ću se isticanjem sličnih formalnih okvira i sadržajnih interesiranja spomenutih triju zbiraka baviti u ovome radu. Zbirke *Negdje* i *Kasno ljeto* samo nastavljaju ono što je sa *Žamorom* započeto.

Zbirka *Negdje* podijeljena je u pet ciklusa: *Izgubljeno*, *Malo straha*, *Remington*, *Lipanj* i *Pelud*. Pisana je jednim dijelom slobodnim stihom, a jednim dijelom u prozi, pri čemu prevladavaju pjesme napisane slobodnim stihom. U dijelovima zbirke se u gotovo postapokaliptičnom, beketovskom univerzumu predstavljaju teme prostora, tijela, starosti, dvojnosti, autoreferencijalne teme koje u ovoj zbirci možda i prevladavaju (autoreferencijalne

se teme pojavljuju u pjesmama *Vijci, Remington itd., Kažem dnu, Ti, Aurora stellata, Gospina trava, Dolazi noć, ili kako se to već zove, Bijeli list...*). Bagić pišući o zbirci *Negdje* ustanovljuje kako se lirski subjekt, iako mu se nameću „teme umora, starosti i smrti“, njima opire i „ne prihvaća ih kao uporišta koja bi zarobila njegovu misao i govor“ (2013), dok je kasno ljeto u istoimenoj zbirci deskribirano kao „doba refleksije, zrelosti i pjesnikova propitivanja lirskog svijeta i jezika kojim ga je stvarao“ (Bagić 2019). Zbirke su to, prije svega, prostora – onih „prisutnih ili pokazno odsutnih“ od kojih je najodsutniji, a opet u jeziku prisutan, prostor iz naslova jedne od dvaju zbiraka: *negdje* (Petković 2014). Raspolažući uvidima o karakteru lirskog subjekta jedne od pjesama zbirke *Kasno ljeto, Svejedno*, Bagić sinegoški zaključuje o subjektu čitave te zbirke:

„Subjekt pjesme je autorefleksivan, on inzistira na suprotstavljanju prijašnjeg i sadašnjeg sebe. Međutim, unatoč gestualnoj melankoliji spram prošlih vremena, njegov je govor lucidan, zavodljiv, ritmičan, živ i ambivalentan, i to osobito u završnom stihu koji preosmišljava čitav tekst. Jezična dosjetka »Ja sam jedno svejedno« izmiče tlo doslovnome shvaćanju iskaza vraćajući u igru i subjekta i zamjene. Rekao bih zapravo da i u pjesmi »Svejedno« i u zbirci *Kasno ljeto* imamo posla sa subjektom koji je toliko toga iskusio, prošao i promislio da je postao iznimno izbirljiv i oprezan. Prije nego učini potez, prije nego prigrli novu metaforičku plovidbu, on propituje njezin smisao i moguće ishode.“ (Bagić 2019)

U *Negdje* se, drži Pogačar, pjesnik vraća na početak prizivajući djetinja sjećanja, implicitno i eksplicitno uvodeći u tekst motiv Korčule, suptilno referirajući na vlastito pjesničko ishodište, primjerice na kornjaču (2018). Slično se može primijetiti i u *Kasnome ljetu* u kojemu se pjesnik na stilskoj razini vraća početku i djetinjstvu: zvukom i (jezičnom) igrom⁹, ali i „napušta obilje riječi, ili ono napušta njega“ (Kamenjašević 2018). Povratak djetinjstvu prizivan je i u *Žamoru* ponajviše modusom brojalice, ali i verbalnih igara koje su ranije istaknute. Ove su tri zbirke, osim tematski, vrlo bliske i formalno. U njima se pitanje žanra i forme pjesme pojavljuje i implicitno, ali i eksplicitno.

U Dragojevićevoj je poetici žanr bitan jednako kao što je on bitan za razumijevanje i analizu djela bilo kojega autora. Međutim u hrvatskoj je književnosti Dragojevićeva pjesma u prozi zauzela posebno i istaknuto mjesto pa je jedina velika i zaokružena doktorska studija o

⁹ Povratak na *početak*, tj. u djetinjstvo, razvidan je i na formalnoj razini jer se tekstovi sve više ostvaruju u formi slobodnoga stiha što bi se moglo pripisati želji za većim ritmom, melodičnošću (usporedivši s pjesmom u prozi). O *gubljenju* forme više će riječi biti u poglavlju posvećenom motivu starosti i njegovoj konkretizaciji na formalnoj i sadržajnoj razini pjesama u pojedinim zbirkama.

Dragojeviću autora Branislava Oblučara dobila podnaslov *Pjesma u prozi i tvarna imaginacija u poetici Danijela Dragojevića*. U ovakvome radu nipošto nije moguće postići opsežnost i konkretnost spomenute studije, kao ni zahvatiti sve primjere koje Oblučar u toj studiji iznosi pa će nama u prilično skromnijoj maniri prikaza Dragojevićeve služenja žanrom poslužiti zbirka *Kasno ljeto*. Na temelju nje ću nastojati opisati i odrediti važnost kategorije žanra u Dragojevićevu stvaralaštvu. Kod određenja žanrova zastupljenih u ovoj, kao i u ostalim autorovim zbirkama, valja biti oprezan pogotovo uzimajući u obzir činjenicu da je Dragojević pisac koji se voli poigravati granicama žanrova. Pogotovo je to vidljivo u velikoj zastupljenosti pjesama u prozi u njegovu opusu. Pjesma u prozi, naime, žanr je „onkraj žanra“, žanr subverzije (Murphy 1992: 65) koji svoje određenje pronalazi na granicama drugih žanrova i vrsta (sačuvavši ponešto i od proze i od poezije) i to, paradoksalno, podrivajući iste (Oblučar 2017: 27). Žanr pjesme u prozi kao svoju bitnu funkciju ima „svakovrsno ispitivanje granica“ (Pejaković 1992: 9), a samim time dovodi pred problem i interpretatora i/ili analitičara koji ju želi kao žanr opisati, ili kao pojedinačnost označiti i interpretirati. Propitivanje se granica pjesme u prozi temelji na njezinomu esencijalnom dvojstvu – s jedne je strane riječ o pitanju (re)prezentacijske funkcije jezika (Todorov 1983), a s druge o „interesu za pretapanje poetskog iskaza s narativnim i esejističkim“ (Pejaković 1992: 8). Pejaković ustanovljuje i materijalizaciju spomenute dvojakosti u stvaralaštvu Danijela Dragojevića. Naime on navodi kako su Dragojevićeve rane knjige imale cilj isticanja onoga što Jakobson naziva poetskom funkcijom, odnosno „zasnivanja jasne granice između poetskog i drugih tipova govora“ (Pejaković 2003: 34). Drugi dio Dragojevićeva stvaralaštva, počevši od 1970-ih godina, više ne ističe spomenutu distinkciju, već dovodi u pitanje postojanje takve distinkcije kao i granice poetskoga i drugih tipova govora. To se propitivanje granica (u skladu s tadašnjim postmodernističkim začetcima) ostvaruje u stilskom i tematskom približavanju pjesme u prozi i eseja (isto). Oblučar (2017: 132) drži da su i u ranijim knjigama postojali zametci lirske naracije kao i esejističkoga govora, a to su obilježja Dragojevićeve poetike koja će se u kasnijim knjigama i spojiti, odnosno homogenizirati, o čemu je već bilo riječi.

Moderna nas i, ponajprije, postmoderna književnost često upućuju na fluidne granice žanrova, a čini to i sam Dragojević izmještanjem stihova u eseje, prebacivanjem pjesama u zbirke eseja i obrnuto. Zbog toga se ponekad čini zalihosnim ustrajati na određenju i čvrstim granicama žanrova, pogotovo kad je riječ o žanrovima koji su sami po sebi subverzivni prema svakome teoretskom (samo)određivanju (kao što je to stvar kod pjesme u prozi). Međutim upravo

Dragojevićevim propitivanjem granica žanrova sugerirano nam je da su te granice itekako stvarne i na snazi.

U *Kasnome* je *ljetu*, kao i u *Žamoru* i *Negdje*, vidljivo spajanje proznoga i poetskoga diskursa u jednu cjelinu, bez naročitih odmakâ u stilu jednoga nasuprot drugome. U zbirci *Kasno ljeto* jezik je vrlo pitak i jasan, izraz se doima komunikativnim i jednostavnim. Zbirka je sastavljena od šest ciklusa, redom: *Uostalom*, *Imena*, *Naprimjer*, *Vrtnja i uteg*, *Praznik*, *Ljetni dan*. I poetski je i prozni dio vrlo *pitak* i *protočan*, tekstovi se najčešće grade polazeći od anegdote i sadrže određene meditativne iskaze subjekta.¹⁰ Prvih je pet ciklusa *Kasnoga ljeta* napisano slobodnim stihom¹¹ i pjesme bismo iz tih ciklusa mogli odrediti kao lirske pjesme napisane u slobodnome stihu¹², dok je zadnji ciklus napisan u prozi. Bagić ga određuje kao dio pisan u obliku „tzv. poetskih mikroeseja ili pjesama u prozi“ (2019). Riječ je o prilično zgusnutim proznim formama koje se po načelu perceptibilnosti (Užarević 1991: 40,41) mogu smatrati pjesmama jer se mogu obuhvatiti pogledom. Osim toga, moguće je izdvojiti i razne načine zatvaranja teksta (*closural devices*) (Sonnenfeld 1983: 202, 203) koji se povezuju s jedinstvenošću i zaokruženošću žanra pjesme u prozi. Primjerice u pjesmi *Uskličnik* na kraju se ponavlja i varira leksem s početka teksta, *Bog*. U pjesmi *Niska* na kraju se pojavljuje aforistička misao „Odněkud se mora uzletjeti“ (Dragojević 2017: 121) koja služi kao svojevrsna poanta, ali i pjesnička dosjetka. Moguće je uočiti i pomicanja i izmještanja primarnih značenja riječi što se u pjesmi *Večer* i eksplicira: „Ja sam bio netko bez dobi, šumovit otok, ni mlad ni star, u sebi i izvan sebe, riječ koja je zaboravila što znači.“ (Dragojević 2017: 118).

Problematika pjesme u prozi ovdje iznesena za zbirku *Kasno ljeto* tiče se i ostalih dviju zbiraka koje svojom formom s ovom zbirkom korespondiraju. Međutim čini se kako u ove tri, posljednje, Dragojevićeve zbirke slobodni stih uzima prevagu nad proznim izričajem koji je veću važnost imao u ranom Dragojevićevu stvaralaštvu. Pjesma u prozi i dalje zauzima

¹⁰ U kontekstu se zbirke svojim položajem, a i stilom ističe središnji ciklus imena *Vrtnja i uteg* koji je obilježen poetskim jezikom i izrazom više od ostalih ciklusa pisanih slobodnim stihom.

¹¹ Izuzev zadnje pjesme petoga ciklusa, „Katulbo“, koju bismo mogli odrediti kao pjesmu u prozi.

¹² Služeći se Stutterheimovim pojmovima supstancijalnoga, formalnoga i grafičkoga obilježja (potonje Stutterheim ne smatra podobnim za razlikovanje stiha od proze), Jurić u svojoj studiji o slobodnome stihu (2006) isti određuje postojanjem graničnoga obilježja koje nije uvjetovano unutrašnjim obilježjem (brojem slogova, rimom). Kod slobodnoga stiha, za razliku od vezanoga stiha koji posjeduje i ostala distinktivna obilježja (unutrašnja), na snazi je postojanje grafičke granice koja nam (najčešće) jedina sugerira da se radi o stihu i koja osamostaljuje redak u stihovani redak (grafičko prelamanje retka prije margine).

poprilično važno mjesto u Dragojevićevu opusu, ne uzimajući u obzir samo ranije zbirke gdje je proza i „brojčano“ odnosila prevagu nad stihom. Naime u trima knjigama kojima se u ovom radu bavimo proza zauzima vrlo bitna mjesta. Primjerice, u zbirci *Negdje* mjesto otvaranja i zatvaranja zbirke zauzela je proza (i prva i posljednja su pjesma pisane u prozi). U *Žamoru* je posljednja pjesma zapravo fragmentarni prozni zapis koji opet otkriva prozu kao vrlo bitan okvir cjelokupne zbirke. Identična se praksa ponavlja i u *Kasnome ljetu* gdje je, također, posljednja pjesma ispisana prozom. Međutim nemoguće je poreći važnost koju slobodni stih zadobiva upravo u spomenutim trima zbirkama. Iako se prozni postupci izgradnje teksta u velikoj mjeri *prelijevaju* u stih, u stihovanim je formama ipak prisutniji ritam koji je najčešće postignut raznovrsnim ponavljanjima, nabranjima i kumulacijama. Također, stih koji Dragojević koristi najčešće je vrlo blizak granici s prozom: nepažljivu čitatelju vrlo dugi stih lako je zamijeniti s prozom, iako će pažljiviji uočiti kako tekst ipak ne seže do margine i kako ga figura implicitnog autora svjesno prelama, stvarajući stih. Međutim, u posljednjim trima zbirkama pjesama postoje i pjesme izrazito kratkog stiha. Stoga se može zaključiti kako Dragojevićev stih nije uniformiran i o njemu je teško govoriti, odnosno pobliže ga određivati, pa za tako nešto u ovome radu neće biti mjesta. Poigravanje prozom i stihom, pa zatim i kratkim i dugim stihom, samo nas još pobliže upućuje na ono što je većina kritičara već zaključila: Dragojevića se nikada ne treba određivati jednoznačno jer on svojim izričajem uvijek inzistira na dvostrukosti. Slobodni ću stih u ovome radu nastojati prikazati kao odmak od *mladenačke* forme pjesme u prozi, odnosno kao način na koji kazivač komentira vlastitu starost i gubljenje forme, kao i sve veće oslanjanje na ritam i zvuk.

U ovim je zbirkama prisutno odbijanje *pisanja o nečemu*, u prvi plan dolazi „gubitak teme, oklijevanje stvari da se pridruže riječima, nepisanje kao jedina moguća tema“ (Pogačar 2018), to jest riječ je o svjesnom odbijanju *zacrtaivanja* određene teme i odbijanju teme koja bi zaokupirala čitav tekst. Kao što je već rečeno, u novijim su zbirkama sve prisutnije anegdote i intenziviran ritam čime se postiže sveopća komunikativnost tekstova. Odustajanjem od *ozbiljnih* tema pristaje se na duhovitost, ironičnost i razgovorljivost i dostupnost kazivača. Pred „literarnim alzheimerom“ (Kamenjašević 2018) Dragojevićev kazivač posustaje pa, za razliku od Parunićine kazivačice koja „tjera krdo riječi“, zaključuje da „od njega odlaze riječi, jedna po jedna“ (Dragojević 2017: 43). Dvije posljednje zbirke, zaključit ćemo, kritika promatra kao nastavke, barem u smislu tematskih preokupacija autora.

Dragojevićeve su najnovije zbirke i dalje riznica dobro nam poznatih motiva i tematskih preokupacija kao i nastavak po već otprije poznatom putu konkretizacije ambivalentnosti

žanr(ov)a. S druge strane, nove nam zbirke pružaju nove uvide u već ispisan i stvoren univerzum Dragojevićeva poetskog pisma.

3. Zamjenične igre

U tekstu *Virusi-riječi* iz zbirke *Prirodopis* (1974) prvi se put eksplicitno razrađuje ideja o zamjeničnim igrama. Kako sugerira i naslov, u tome se tekstu u donjemu formalnome sloju, pa onda i na razini semantike, zamjenjuje leksem „virus“ leksemom „riječ“. Ovim se povezivanjem dviju nesrodnih riječi one povezuju na značenjskoj razini i uvidajna je začudna sličnost tih, oprečnim diskurzima pripadnih, motiva. U dvodijelnoj kompoziciji spomenutog teksta razvidna je i dvostruka pozicija lirskoga subjekta (Oblučar 2017: 210). Naime u prvome je dijelu kazivač onaj koji izvršava „operaciju“ zamjene dvaju leksema i njihovih značenja, dok u drugome dijelu isti kazivač postaje interpretator koji obrazlaže potrebu za spomenutom zamjenom (isto). Drugi je dio iskazivanja posebice simptomatičan za „teoriju zamjene“ (Pejaković 2003: 47) jer nam lirski subjekt u esejskoj maniri objašnjava razloge zbog kojih „sve treba zamjenjivati svime“, daje svojevrsni teorijski uvod u „igre“ koje će od toga trena zaživjeti¹³ u njegovim iskazima te ostavlja autoreferencijalni komentar o metaforizaciji, a zamjenične igre opisuje kao općeljudsko iskustvo:

„ (...) 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 nevidenih sloboda, putovanja, radosti. Jer u zamjenama nema greške. Ništa nije tako daleko da se ne bi moglo zamijeniti i spojiti. Tako tuga jedne stvari postaje tuga i radost druge. Zamjena je želja svake stvari. Treba zamjenjivati! U vrtoglavoj igri zamjene, može vam se dogoditi, a mnogima se to i događalo, da smrt zamijenite za nešto što joj najviše odgovara, i da u nju uletite kao u novi predio, ne opazivši. Na koncu, jasne i čvrste osobine oznake su roba očitosti kod kojega još nije počela igra oko zida.“ (1974: 91)

¹³ Iako kritičari smatraju kako se motiv zamjeničnih igara provlačio Dragojevićevim opusom i prije ove zbirke, ali u nešto skrovitijoj maniri.

Krešimir Bagić u svojem *Rječniku stilskih figura* metaforu opisuje kao „zamjenjivanje jedne riječi drugom prema značenjskoj srodnosti ili analogiji; prijenos imena s jedne stvari na drugu i značenja s jedne riječi na drugu“ (2012: 187). Nije teško takvu definiciju metafore primijeniti i na Dragojevićeve zamjениčne igre. To primjećuje Mrkonjić koji ustanovljuje da je teorija zamjene zapravo „začudno formulirana teorija metafore“. Tako se u ovome slučaju zamjenjujući leksem „virus“ leksemom „riječ“ događa „metaforski pomak i prijenos značenja cijelog sustava“ (1991: 285). U zamjениčnim se igrama, dakle, ne događa samo zamjena imena i poigravanje imenovanjem koje je u Dragojevića prisutno i na formalnoj i na sadržajnoj razini u cijelome opusu, već se radi o značenjskoj „selidbi“ s jednoga na drugi leksem. Tim se postupkom „pojavni svijet (...) razara, da bi kombiniranjem tako dobivenih elemenata bio ponovno stvoren po volji pjesnika“ (Pejaković 2003: 38). Riječ je o ukidanju povlaštenih pozicija u svijetu oko lirskog subjekta jer on poručuje kako je sve zamjenjivo svime, dakle ne postoji ništa „iznad“ igre zamjena, ništa što u zamjenu ne bi moglo ući. Tako su lirskome subjektu na istoj razini i međusobno zamjenjivi i anđeo i kiša i prijatelj. Radi se, dakle, o svojevrsnoj dekonstrukciji predmetne stvarnosti i njezinu preispisivanju. Pejaković u ovoj „borbi za samosvojnost pjesničkog jezika“ u kojoj se brišu granice između riječi i stvari uočava djelovanje „sile raz-središtenja“ (isto: 40) koja negira postojanje središta koje bi moglo ostati izvan igre. Štoviše, u zamjenama sudjeluje i sam kazivač pa Pejaković drži kako je na snazi „negiranje tradicionalnog pojma subjekta“ čija je osnovna pretpostavka „inzistiranje na neponovljivosti pojedinca“ (isto). U Dragojevićeve je konceptu zamjениčnih igara subjekt itekako ponovljiv: on se ponovno „događa“ u stvarima s kojima se zamjenjuje, životinjama koje mu uzvraćaju pogled.

U dijelu koji slijedi interpretacijom triju pjesama (po jedna iz *Žamora*, *Negdje* i *Kasnoga ljeta*) nastojat ću ukazati na konkretne oblike koje su zamjениčne igre zadobile u kasnijem Dragojevićeve pjesništvu kao i na semantiku zamjениčnih igara koja je teorijski opisana u ovome dijelu rada i o kojoj metafikcionalni zapis pronalazimo u Dragojevićeve tekstu *Virusi-riječi*. Sličan metafikcionalni zapis pronalazimo u *Žamoru*, ali ovaj put u lirskoj maniri – u njemu se zamjениčne igre uspoređuju s krađom. U spomenutoj pjesmi iz *Žamora*, *Pjena zlata*, pronalazimo i metajezični zapis: kazivač objašnjava kako stavljanje stvarnosti u jezik „nije krađa nego njezin znak“ što nam potvrđuje Dragojevićeve izrazitu teorijsku potkovanost, ali i pojednostavljivanje teorijskih znanja koje se očituje u pisanju jednostavnim, razgovornim tonom i koristeći najčešće jednostavnu sintaksu. Ističem dio u kojemu kazivač metafikcionalno govori o praksi zamjениčnih igara u kojima niti subjekt niti objekt ne ostaju

nepromijenjeni, već su izmijenjeni zbog izloženosti drugačijim načinima percepcije od svojega:

„A koliko takvih osamljenih stvari nisi
ukrao i sada ih više nema, nestale su u
malim crnim rupama, potonule zauvijek.
Kada to činiš, kada ukradeš, uvijek si
malo netko drugi: predmet te mijenja,
predmet se mijenja, kao na proputovanju
sve se zaigra u zraku. Jedan, dva, tri:
ukradi. Budeš li se samo malo dvoumio, jedan
će vlak proći, nestati, drugi neće doći,
a ti ćeš dignuti pogled, učinit što
nisi smio, i čuti glas, neko visinsko biće
koje ti se ruga: Evo njega koji želi i
traži predmete: siromaše, gušteru, nećeš
letjeti, govoriti, donja strano zbilje,
noćna kišo koja upravo padaš...“ (Dragojević 2005: 81)

Ovaj nas dio iz podosta opširne lirske pjesme u slobodnom stihu uvodi ne samo u problematiku zamjениčnih igara, nego i u teme zemnosti, motive guštera i ptica, ali i gradnje vlastitog univerzuma iskazom o kojima će riječi biti u sljedećim poglavljima.

3.1. Brada, prije sna

Jedna od pjesama koja „otvara“ zbirku *Žamor* jest lirski pjesma pisana slobodnim stihom *Tama*. U njoj je tematizirana antropomorfizirana tama koja se prema kraju iskaza lirskog subjekta preobraća u tišinu. Subjekt se u tamu pokušava smjestiti, udvarati joj se, *zamijeniti* ju. Pjesma završava iskazom lirskog subjekta u kojemu moli tamu da zajedno „budu“: „tu časak budi svjetlo,/ reci ja sam svjetlo“ (2005: 12). Riječ je o pokušaju metaforizacije tame, pokušaju da se tama zamijeni s nečim drugim i da joj se pripisuju drugačije osobine nego što ih ona ima. Lirski subjekt u ovoj pjesmi zamjenu ne uspijeva dovesti u diskurs, ali u sljedećoj pjesmi u zbirci to mu ipak polazi za rukom:

Brada, prije sna

Pustit ću bradu da raste kako želi:
neka niče trava, neka protječu vode,
neka se govore i pišu riječi na svakom
jeziku, neka prizori bježe, oblici neka
čude svojim postojanjem, neka nadolaze
naraštaji, neka radosno nestaju mrtvacima.
Pustit ću bradu, i Korčula je šumovita,
brodovi plovo uz i niz dlaku, nema sna
koji nije valovit, ni dana izvan zrele
tapiserije. Pustit ću bradu. San na suncu
buja i čeka jesen, slikar zakapa slike,
ostavlja ih krticama, upravo njima.
Pustit ću bradu. Upadamo u zone bradatosti.
U lukama lako popuštaju konopi. Noć je.
Žene već slijede bradate madone sa slika.
Otvoraju prozore. U općim jutrima koja
dolaze, kao nekada kraljevi, kao nekada
bilo tko, nitko neće ostati izvan
labirinta brade. Brojevi znaju gdje im je
mjesto. Vrijeme je da se jutro počeshlja
kako želi, na bilo koju stranu. Kada
izađem iz zatvora prošetat ću šumom.
Imam zbir koraka (jedan po jedan),

kroz sto godina ni jednog nisam izgubio
dok sam jeo, razgovarao,, spavao, poskakivao
unutar zidova. (Dragojević 2005: 13)

Već u početnim stihovima ove pjesme kazivač razotkriva temeljnu zamjenu koja će *zaposjesti* sve razine njegova iskaza: kompletni svijet i njegova priroda deduktivno su smješteni u tijelo lirskoga subjekta. Njegova brada sinegdoški postaje njegovo čitavo tijelo i na njoj će biti izgrađen čitav maleni univerzum. U gradnji tog „privatnog“ univerzuma otkriva se sve ono što je njegovu graditelju, odnosno kazivaču, primarno i značajno i što zaokuplja njegovu pažnju: priroda (ogleda se u nicanju trave i protjecanju vode), jezik (ogleda se u govorenju i pisanju riječi), pogled (ogleda se u prizorima i oblicima koji čude i bježe), djetinjstvo (u okviru novih naraštaja) i smrt (radosno nestajanje mrtvaca). U tim početnim stihovima možemo iščitati i cjelokupno polje interesa Dragojevićeva kazivača te preokupacije koje se pojavljuju na razini čitavog opusa pa ih možemo čitati kao autoreferencijalni komentar. Lirski subjekt zadobiva ulogu svojevrsne božanske, stvarateljske figure koja, puštajući bradu da izraste, dopušta da se na njoj stvori čitav mali svijet koji više neće kontrolirati, nego će on „rasti kako želi“. Imperativnim oblicima se puštanjem brade nagovara stvoreni maleni univerzum na samostalno postojanje („neka niče trava, neka protječu vode,/ neka se govore i pišu riječi na svakom jeziku (...)“), ali i gradi svojevrsni ritam pjesme. Kazivačevo tijelo postaje reljef na kojemu se odvijaju sve prirodne pojave, a vrhunac zamjениčne igre odvija se u konkretiziranju izvanjskosti u motivu Korčule. Šumovitost Korčule tako postaje temelj za zamjениčnu igru i za poistovjećivanje subjekta s otokom: od lakše pojmljive zamjene njegove brade njezinom šumom, do apstraktnije zamjene njegova sna njezinim valovima.

Pejaković u svom tekstu *Zamjениčne igre* primjećuje kako „Dragojevićev interes za prirodopis i inače kao da u velikoj mjeri proizlazi iz činjenice da upravo priroda, ujedinijući u istovremenom postojanju bića sa svih stupnjeva evolucijske ljestvice, ujedinijuje i sva vremena u jednom, te predstavlja djelatnu negaciju svakog eshatološkog pojednostavljenja“ (2003: 42). Dakle Pejaković drži kako su zamjениčne igre jedan od oblika negiranja linearnosti vremena i njegovog pojednostavljanja. „Liječenje prostorima“ (isto) koje spominje Pejaković razvidno je i u ovoj pjesmi u kojoj kazivač konstruira novu predmetnu stvarnost na vlastitome tijelu, pretvara sebe u prirodu u kojoj se odvijaju svi već otprije poznati fenomeni, ali istovremeno i na jednome mjestu. Jutra koja dolaze „kao nekada kraljevi, kao nekada/ bilo tko“ također su određena prostorom u kojem se nalaze, a to je labirint brade iz kojega nema izlaza, dok su dani smješteni u „zrelu tapiseriju“. Gradnja

vlastitog svijeta odvija se i na razini izraza pa se svojevrsno jezično ostvarenje te izgradnje zaziva ponavljanjem rečenice „Pustit ću bradu“. Do posljednjih šest stihova pjesme, to je jedini iskaz u kojemu je razvidno postojanje lirskoga subjekta i njime se svijet koji se jezikom želi stvoriti uokviruje u unutarvremenski i unutarprostorni, konkretni svijet. Zagovaranje samosvojnosti vremena i odmicanje od njegovog pojednostavljanja kao i konkretizacija apstraktne ideje vremena (koja je na tragu Dragojevićeva koncepta materijalne uobrazilje) ogleda se i u izjavi: „Vrijeme je da se jutro počeshlja/ kako želi, na bilo koju stranu.“, ali i u specifičnoj referenci kojom se „izlazi“ iz uobičajenog poimanja vremena: „kroz sto godina ni jednog nisam izgubio“. Konkretizacijom se vremenske dimenzije u narativu lirskoga subjekta postiže začudnost izraza i provodi se metaforizacija diskursa. Tekst pjesme tim postupkom postaje premrežen figurativnim značenjima. Vrijeme više nije pojednostavljeno na razini na kojoj se može odrediti njegov početak i kraj (što, naravno, i nije moguće – vrijeme se najčešće pokušava omeđiti diobom na periode koji opet u potpunosti ne zahvaćaju kompletnu temporalnost), već je ograničeno određenim prostornim propozicijama. U opisu šumovite Korčule, kazivač pojašnjava kako brodovi mogu ploviti jedino „uz i niz dlaku“, san je uvijek „valovit“, dakle *kreće* se po unaprijed određenoj putanji, a svi mogući i zamislivi dani nalaze se zacrtani u „zreloj tapiseriji“. S druge strane, nakon što kazivač opetovano izjavljuje kako će „pustiti bradu“, slijedi opis vremenskih i prostornih odrednica koje će, zaključujemo, zaživjeti u tom novome svijetu njegove brade. U novostvorenom svekolikom svijetu uspostavljaju se, čini se, drugačiji vremensko-prostorni odnosi. Snovi više nisu predvidivi u „valovitom“ opsegu (kako je to bilo u „starome svijetu“), već sami bujaju na suncu, dok su dani određeni svojom pozicijom na slikarskom djelu u potpunosti nestali – u novom univerzumu slikar, figura koja se na Korčuli ne pojavljuje, zakapa slike pa dani prije određeni mjestom na „zreloj tapiseriji“ postaju teško zahvativi i još teže omeđivi. Slike slikar ostavlja krticama, bićima zemlje, najbližima iskonskoj zemaljskosti¹⁴ nagovještavajući raskid sa svime artificijelnim na površini. Brodovi koji su u opisu Korčule imali prilično determiniranu plovidbu, na subjektovoj bradi postaju slobodni jer u „lukama popuštaju konopi“. Čini se da se za vrijeme subjektova kazivanja u njegovoj bradi izmjenjuju dan i noć – prvotno san „buja“ na suncu, da bi zatim kazivač izjavio: „Noć je.“ Tom se rečenicom stvara svojevrsan mističan krajolik prazne luke koju napuštaju *oslobodeni* brodovi, dok slikar još zakapa posljednje slike.

¹⁴ Dragojevićeva opčinjenost bićima i stvarima pohranjenim i rastućim duboko u zemlji ogleda se i u jednom od njegovih najkorištenijih motiva – krumpiru. Njega se u postapokaliptičnoj pjesmi *Krumpiri* naziva „zatvorenim, tamnim i okruglo mudrim“ (2013: 50). Sve što je nad zemljom uništeno (uključujući i ljudske živote) ne dotiče krumpir čiji plod raste unutar zemlje i čeka da „nahrani one koji su kupili mrtvace“ (isto).

Koristeći leksik svojstven meteorološkom diskursu (primjerice, „zone bradatosti“ mogu evocirati razne prirodne nepogode, ali i geografska obilježja) ukazuje se na vremensku, ali i prostornu dimenziju pomalo napuštenog primorskog krajolika. Fingirano kolektivno „mi“ koje „upada“ u spomenute „zone bradatosti“ zajedno je s općim jutrima, ženama i brojevima zaglavljeno u „labirintu brade“. Ono što je prije bila čvrsto određena struktura po kojoj brodovi plove, snovi nastaju, dani teku, u novome univerzumu postaje labirint iz kojega nema izlaza i u kojemu su zarobljeni i prostor i vrijeme.

Zadnji dijelovi pjesme otkrivaju heterotopiju u kojoj se nalazi lirski subjekt za vrijeme svoga kazivanja i otkrivaju ponešto o njegovoj izmaštanoj gradnji svijeta na vlastitoj bradi: zatvor. *Zatvorenost*, nemogućnost kretnje, determiniranost položaja lirskog subjekta tjera ga na maštovnu gradnju novog svijeta koji će biti otvoreniji, nedeterminiran, neodređen prostornim (ali ni vremenskim) granicama. Iz uvodnog teksta u problematiku zamjениčnih igara, *Virusi – riječi*, dade se zaključiti da je poticaj za maštovnu otvorenost i metaforičke zamjene upravo zatvorenost u „stvarnosti“ lirskoga subjekta. U tome tekstu kazivač zadnjom izjavom ustanovljuje kako su „jasne i čvrste osobine oznake (...) roba očitosti kod kojega još nije počela igra oko zida“ (Dragojević 1974: 91). Dakle već u prvom programatskom tekstu zamjениčnih igara kazivač metaforički povezuje „roba“ i „zatvorenost“ s „očitošću“ osobina materije. Da bi se iz zatvorenosti pobjeglo i da bi započela „igra oko zida“, potrebno je materiji pripisivati nove osobine i karakteristike i vlastitom imaginacijom pronaći „otvorenost“, začudnost i novi doživljaj svijeta.

U prostoru zatvora kazivač nema pristup šumovitoj Korčuli, niti bilo kakvoj šumi, pa prirodu i izmaštanu šumu seli na vlastito tijelo igrom zamjene. Praznina subjektive brade i praznina mjesta na kojemu se nalazi dopušta mu imaginarno poigravanje vanjskim elementima i procesima i njihovu selidbu na mikroplan njegova tijela. U stvarnosti zatočeništva, kazivač stvara svijet koji živi i postoji na „bradat“ način, bez strukture i plana. Isti takav svijet stvara se i na planu forme: slobodan stih kao da upućuje na sve proizvoljnosti i, naravno, *slobodu* izričaja lirskoga subjekta, kao i implicitnog autora neopterećena izrazom. Boraveći u zatvoru, subjektu ipak ostaje mogućnost imaginacije, zamjene i sloboda izričaja koja kao da se suprotstavlja zatvorenosti i omeđenosti kojom je određena kazivačeva stvarnost. Opširnost svijeta koji imaginacija može stvoriti i igra zamjene kao načelo gradnje nove stvarnosti ukazuju na neiscrpnost postupaka kojima se lirski subjekt služi pri oblikovanju svijeta. Veličina se i neograničenost tog novoga prostora opisuje i u *Pitanju* iz zbirke *Negdje*: kazivač uživa u praznini i, istovremeno, slobodi koju novi, još neizmaštani, svijet pruža (u *Tangenti* se

svekolikost svijeta paradoksalno naziva „obiljem i pustoši prostora“ (2013: 77)). Utjehu mu pruža činjenica da se o toj novoj stvarnosti puno ne zna pa u njoj može istovremeno postojati apsolutno sve, ali moguće i ništa:

Pitanje

Naravno. nikoga neću pitati
jesi li tamo negdje još živ.
Možda jesi, a možda nisi.
Možda da, a možda i ne.
Neka se neizgovoreno pitanje
leluja u dvojbi, neka ga nema.
Bez njega ti si na bilo kojoj
postaji, na svim stranama,
u praznini, u slobodi za sve
i ništa. Kao i dosad neka jedno
uvijek traje bez prestanka.
Nesmotrenim pitanjem odatle te
ne bih htio istjerati. (Dragojević 2013: 14)

Ovakvim se poimanjem prostornosti pokušava ukazati i na ambivalentnost prostora: ako je prostor prazan, on postaje ništa i nigdje, ako je popunjen onda postaje nešto i negdje, ali, u biti, on je uvijek isti, samo se mijenjaju objekti koji ga nastanjuju.

Brada u Kamovljeva pripovjedača predstavlja gotovo identitetsku promjenu, a brijanje brade podvig kojim će ga društvo bolje prihvatiti, ali naposljetku i uništiti. Brada Dragojevićeva kazivača ima ponešto drugačiju ulogu: radi se o podvajanju stvarnosti koja je vrlo česta u Dragojevićevu opusu. Zamjenom izvanjskih formi i nutarnjih obilježja subjekta na snazi je gradnja specifičnog dvojakog svijeta koji funkcionira poput zrcala stvarnosti. Vrijeme su i prostor u tom svijetu zamijenjeni, a sve ostale vrijednosti obrnuto su projicirane i samim time začudne. Zatočenost subjekta ogleda se u očuvanju „zbira koraka“, odnosno gomilanju kretnji koje nije bilo moguće upražnjavati, ali u isto vrijeme i očuvati, na *stvarnom* mjestu, već samo na „ne-mjestu“, zatvoru. Heterotopije su prostori u kojima je stvarnost preokrenuta pa se i subjektova brada, a ne samo zatvor, može promatrati kao heterotopija. Također, heterotopije su mjesta koja „slave“ prostor i mogu se smatrati uspjelima tek kada svoje stanovnike uspiju u

potpunosti izdvojiti iz vremena koje se zbiva van njih (Foucault 2008). Čini se da je kazivač, smješten u jednu takvu heterotopiju, uspio puštanjem brade stvoriti svoju vlastitu, obrnutu heterotopiju, ali i vlastitog dvojnika.

Ponešto drugačiju situaciju pronalazimo u pjesmi *Lice* iz zbirke *Negdje* u kojoj kazivač izjavljuje:

„Ako se nekada zbog zaboravljivosti ili nemara ne brijem, na mom licu pojavi se neka oštra sijeda brada slična korovu, a iza nje, u njoj samoj, neko drugo meni nepoznato lice. Naravno, ja znam da sam to ja, ali mi je isto tako jasno da se tog čovjeka kojega vidim ne bih preplašio (kako sam se preplašio) da sam to ja (...)“ (2013: 34)

Radi se, dakle, o drugačijem motivu puštanja brade: u prvome slučaju riječ je o namjernom puštanju brade kao podloge izgradnji imaginarnog univerzuma, dok je u drugome slučaju riječ o slučajnom postupku koji, na iznenađenje subjekta, stvara novog njega, njegova dvojnika. Dok je u prvome slučaju brada zamijenjena šumom, namjerno izmaštanom, koja subjektu pruža utjehu u zarobljeništvu, u drugome je slučaju brada zamijenjena korovom koji nastaje nametnički, neželjeno, tražeći domaćina na kojemu se može širiti. Iako u oba slučaja brada služi kao mjesto (ne)prepoznavanja i upućivanja na dvostrukost subjekta, u *Licu* je riječ o gotovo nasilnom nametanju nečega stranoga i nepoznatoga. Očigledno isti motivi imaju različita tumačenja u Dragojevićevu opusu i ne možemo ih jednoznačno prikazati i tumačiti. Osim toga, motiv dvojnika i dvojnosti vrlo je čest i to pogotovo u posljednjim Dragojevićevim zbirkama. On se ogleda u čestom podvostručivanju unutar lirskog subjekta (primjerice u tekstu *Odnedavno* iz zbirke *Negdje* u kojemu kazivača nastanjuje „jedan ateist“) i motivima koji dolaze u paru (rukavice, vesla, ruke). Moguće je da se upravo tim motivom dvojnosti želi usmjeriti na dvostrukost na koju upućuje i lirski subjekt – sve je moguće shvatiti dvojako.

3.2. Ruke, gušteri

Zamjениčne igre podrazumijevaju poistovjećivanje subjekta zamjene s nekim svojstvom ili osobitošću koje prepoznaje u objektu čime on postaje objektom zamjene. U Dragojevićeveu opusu možemo pronaći razne vrste poistovjećivanja subjekta s objektom zamjene, međutim najčešće je poistovjećivanje ono u kojemu se čitav subjekt, na temelju pogleda i vizualnih sličnosti, pronalazi u nekome objektu i s njime se zamjenjuje. U pjesmi koja se sljedeća navodi, na snazi je ponešto drugačija situacija. Iako je i dalje glavni način percepcije sličnosti pogled, sličnost se očituje i na planu osobina. Također, ovaj put se ne radi o zamjeni čitava subjekta s objektom, već se samo ruke subjekta na temelju sličnosti (pjegavosti koja bi mogla upućivati na starost ruku, ali i radoznalosti i radosti) zamjenjuju s gušterima na što nas se upućuje već i naslovom pjesme:

Ruke, gušteri

Probudile su se moje pjegave ruke, moji gušteri.
Izašli su ispod popluna na svjetlost. Još sanjivi,
miču se sporo, ne bez radoznalosti i radosti.
Pred njima je, gušterima i rukama, otvoren čitav
božji dan. Nadodirivat će se svega, vidjeti
što je moguće, ulaziti, izlaziti, mirovati: opasan
je prostor, sklon završetku i promjeni. Kamo bi
prostor tamo će i ruke, kamo će ruke tamo će i
gušteri, sa zajedničkim pjegama, njihovim
pokretnim i polusvjesnim oprezom. Htio bih da
nešto mogu, da se upletem, ali oni bježe iz rupe u
rupu, iz plohe u mukli usklik, za dohvat i
zajedništvo ja sam izgubljen: nema me u rukama,
u gušterima i ni u kakvoj drugoj zvijezdi: gdje sam?
Trebali, šutim. Trebali, kažem Bože moj. Nemam
kamo. Nestaju jedan, dva, tri, nestaje samovoljno
mi za čitav dan i noć, za svaki dan i noć. (Dragojević 2013: 19)

Prva kazivačeva izjava u ovoj lirskoj pjesmi pisanoj slobodnim stihom označava i početak zamjениčne igre koja će se nastaviti u cijelom tekstu: ruke subjekta na temelju vizualne

(pjegavost) i karakterne (radoznanost, radost, svašta dodiruju, miruju, ulaze, izlaze) sličnosti zamijenjene su gušterima. Čini se da se već na početku iskaza ruke osamostaljuju od lirskog subjekta i zadobivaju vlastite osobine, neovisne o njemu. Narativni moment, odnosno pripovijedanje onoga što bi moglo biti svakodnevno buđenje lirskoga subjekta pretvara se u deautomatiziranu igru i očuđenje tog često viđenog prizora metaforizacijom kazivačevih ruku i njihovom značenjskom zamjenom s gušterima. Dakle ono što bi mogla biti meditacija o svakodnevnom prizoru postaje uneobičajeno zahvaljujući zamjениčnim igrama.¹⁵ Rukama, kao i gušterima, temeljni je osjet dodir i njime poimaju svijet oko sebe, dok je subjektu osnovni osjet prepoznavanja njihove sličnosti pogled. Iako subjekt u prvome stihu ruke i guštere naziva *svojima*, u daljnjim se njegovim iskazima otkriva kako je on, zapravo, nemoćan u njihovom bježanju „iz rupe u/ rupu“. Dok kazivač *gleda*, njegove ruke, kao i gušteri, ne uzvraćaju mu pogled, već samo *postoje, dodiruju, miruju, ulaze i izlaze*. Neuzvraćanjem pogleda kazivaču ruke (gušteri) onemogućuju njegovo prepoznavanje u sebi. Prostornom metaforom *uplitanja* u njihovo kretanje on se pokušava uključiti u živi svijet koji se oko njega kreće i postoji, međutim to mu ne uspijeva. Čini se da je i u ovoj pjesmi, kao i u prethodno interpretiranoj, glavni akter prostor i njegova neuhvatljivost i veličina. Čovjek je obujmio prostor svojim zidovima (u prethodnoj pjesmi, primjerice, maksimalno je sužavanje prostora postignuto u heterotopiji zatvora) i time spriječio osjećaj nemoći i malenosti naspram velikog, neomeđivog svijeta. Također, čovjek je *obuzdao* tišinu svojim jezikom. Međutim lirski se subjekt ne zavarava ljudskim pokušajima ograničavanja bezgraničnog, već poznaje veličinu i narav prostora („opasan/ je prostor, sklon završetku i promjeni“) kao i njegovu mogućnost preobrazbe u neuhvatljivu i bezgraničnu tišinu, odnosno „mukli usklik“ („Htio bih da/ nešto mogu, da se upletem, ali oni bježe iz rupe u/ rupu, iz plohe u mukli usklik“). Tišina i muk postaju parnjak neograničenom i neuhvatljivom prostoru, ali i njegov zrcalan obris. Geometrizirani prostor koji okružuje lirskog subjekta nastanjen je rupama i ploham a čime se indicira njegova praznina i potencijal za popunjavanjem – u ovome slučaju rukama i gušterima.

Oblučar spominje „zemni element Dragojevićeva mišljenja“ za koji je motiv guštera usko vezan (2012: 592). Taj se „zemni element“ očituje u tami, šutnji, nijemosti i zaboravu (isto). Mogli bismo stoga ovu pjesmu nazvati *kraljevstvom zemnosti* jer u njoj vladaju sva spomenuta „stanja“. Zaborav se događa na planu kazivanja u posljednjim stihovima pjesme u

¹⁵ Kritika je prepoznala vezu Dragojevićevih obzervacija i meditacija o uobičajenim i svakodnevnim prizorima i stvarima s Pongeovom okrenutošću k stvarima, a ne riječima (v. primjerice Muminagić 2018: 8).

kojemu subjektu nestaju brojevi i „samovoljno mi“, i on nema kamo („Nestaju jedan, dva, tri, nestaje samovoljno/ mi za čitav dan i noć, za svaki dan i noć“). Osim zaborava, izgubljenost i nijemost također možemo ubrojiti u karakteristike lirskoga subjekta koji gubi vezu s vlastitim rukama, a samim time i zajedništvo s vlastitim tijelom. Štoviše, on se ne može *smjestiti* ni u jedan objekt koji ga okružuje: „nema me u rukama,/ u gušterima i ni u kakvoj drugoj zvijezdi“ pa rezignirano apostrofira samoga sebe i minimalistički zapitkuje: „gdje sam?“ Kazivač se nalazi u klaustrofobičnoj situaciji u kojoj mu je, čini se, onemogućeno zamjenično djelovanje. Iako uspijeva metaforizirati vlastite ruke, čini se da mu isto ne polazi za rukom kad je u pitanju ostatak njegova bića – jezik kao da mu odbija poslušnost i od bezgraničnog prostora u kojemu bi inače bilo moguće započeti zamjeničnu igru dobiva samo oksimoronski „mukli usklik“. Ruke koje naziva „svojima“ na početku pjesme osamostaljuju se u prostornoj igri i bježanju pa ih više ni jezičnim osvajanjem subjekt ne može uhvatiti. Nemoć se lirskoga subjekta oslikava i u jedinoj izjavi koju on može izgovoriti (kako sam tvrdi), bespomoćnom zazivu Boga. Dimenzija vremena koja je u cijeloj pjesmi bila prilično zapostavljena i podređena prostornosti, na kraju se pjesme u potpunosti *rastavlja* postupkom pretvaranja pojedinačnih dana i noći u opće dane i noći i samim time njihovim poistovjećivanjem paralelizmom. Gotovo čudovišni prostor kojim subjekt ne uspijeva ovladati dobiva prevagu, a brojevi, dani i bilo kakvo temporalno obilježje biva istjerano iz poetskog univerzuma.

Međutim tvrdnje su kazivača dijametralno suprotne načinu na koji on te tvrdnje iznosi. Dok tvrdi da ga „nema u rukama, u gušterima i ni u kakvoj drugoj zvijezdi“, njegova je pozicija u komunikaciji i iskazivanju prilično jasna i on itekako postoji u svijetu koji kazivanjem stvara. To nije jedina diskrepancija koju pronalazimo u tvrdnjama lirskog subjekta. Dok je iz njegovih tvrdnji razvidno da je jedino što on može šutjeti ili zazivati Boga, na razini njegova iskaza jasno je da to nije jedini način na koji on govori i izražava se – cijela je pjesma dokaz da kazivač puno bolje vlada svojim jezikom nego što nas nastoji uvjeriti. Paradoks nije očit samo na razini onoga što se tvrdi da se govori i stvarnog sadržaja iskaza, već i na stilskoj razini. Čini se da se bezgraničnost i neuhvatljivost prostora ipak može ograničiti i uhvatiti: slobodni stih upućuje na svjesno prelamanje rečenica i ovladavanje prostorom (makar to bio samo prostor praznoga papira).

Osim brojeva i vremena, na kraju kazivačeva iskaza nestaje i „samovoljno mi“. Moguće je da se radi o napuštanju svojevrsnog kolektiva, međutim moguće je da se radi i o napuštanju jezika kao takvog, što bi poduprlo tezu o nijemosti, šutljivosti i zaboravu lirskoga subjekta u koju nas on nastoji uvjeriti. Kao potporanj tezi o napuštanju jezika, odnosno jezika za koji se

tvrdi da napušta lirskog subjekta, u prilog ide pjesma *Tako iz Hodanja uz prugu* koja na sličan način tematizira problem jezika i onoga koji govori:

„Ja sam posljednji živi pripadnik
jednog malo poznatog naroda
i samo Bog zna što znači
kada kažem mi.,, (Dragojević 1997: 28)

Riječ je, drži Oblučar, o „problemu identifikacije, a time i reprezentacije“ (2012: 594), točnije radi se o problemu određivanja nekog elementa kao pojedinačnosti i, posljedično, nemogućnosti njegova tumačenja i svrstavanja u vladajući diskurs. Odluka se o tom pojedinačnom elementu, stoga, odlaže na neodređenu i neprovjerljivu razinu iskazom „samo Bog zna što znači“ i time se ukazuje na arbitratnost reprezentacije (isto). Dakle nemogućnost govorenja vlastitog jezika, odnosno nemogućnost sporazumijevanja njime (što je osnovna zadaća bilo kojeg jezika) upućuje na proizvoljnost u tumačenju te oslikava i tematizira „neskladnost različitih svjetova/jezika“ (isto). I u pjesmi *Ruke, gušteri* imamo na snazi sličan mehanizam, odnosno lirski subjekt koji se nalazi u sličnoj situaciji kao što je to u *Tako*. Samoća subjekta postaje sinonim za nemogućnost komuniciranja jer ona podrazumijeva nepostojanje govornika istoga jezika koji govori subjekt. Nepostojanje se sugovornika ogleda i u već spomenutoj izjavi kazivača: „Trebalo li, šutim. Trebalo li, kažem Bože moj.“ Dakle osim tišine, muka i šutnje ne postoji nitko kome se kazivač može obratiti na vlastitom jeziku, osim neke neodređene više instance koja bi, zapravo, trebala razumjeti sve jezike svijeta. Čini se, također, da se problem jezika, imenovanja i označavanja u Dragojevićevu opusu često veže uz motiv neimenovanog guštera/ice, ili onoga koji teži neimenovanju i ime odbija, privržen zemnosti i anonimnosti:

„Dvije gušterice na kamenoj ploči
sunčaju se do samog imena.
Niti one znaju za ime,
niti ime zna za njih.“ (Dragojević 2005: 126)

Gušteri, kao simbol zemnosti i svijeta koji je esencijalno povezan sa Zemljinom površinom, odbijaju sudjelovati u jeziku, odnosno u arbitrarnoj vezi između predmetne stvarnosti i postupka imenovanja. Međutim čini se kako ovo *odbijanje* nije nalik otporu materijalnog svijeta koji on pruža subjektu u ranijim Dragojevićevim zbirkama. Radi se prije o

nekongruenciji tih dvaju razina: jezika i stvarnosti i njihovog međusobnog nepoznavanja (što nas opet vraća na priču o oblutku iz uvodnog dijela rada). Ljudsko nastojanje da se guštere imenuje i time, na neki način, osvoji, prezentirano je u ovoj pjesmi metaforički, njihovim sunčanjem tik do imena koje se nalazi na kamenoj ploči. Gušteri su u ovoj pjesmi predstavnici živoga svijeta koji pripada stvarnosti, a koji je nemoguće uklopiti u poredak diskursa. Točnije, čini se da ne postoji vanjski čimbenik koji bi ih u taj poredak pokušao smjestiti – u ovoj pjesmi, naime, nema iskazane figure kazivača. Čitav nam je prizor gušterica koje se sunčaju, naravno, posredovan kazivačem, međutim on se izriječom ne pojavljuje ponaosob u stihovima ove lirske pjesme u slobodnom stihu *Doba* čiji je dio istaknut u radu. Pjesma funkcionira kao prenošenje onoga što kazivač *gleda* (čime se opet ističe motiv pogleda kao temeljni način poimanja guštera) bez njegova uplitanja u poredak prirode i bez pokušaja da se gušterice, ili bilo koji drugi dio toga prizora, označi i imenuje. S druge ih se strane ipak svjesno smješta u jezik, odnosno u pjesmu. Razvidno je kako u Dragojevićevu kasnome stvaralaštvu postoje kazivači koji se drugačije odnose prema predmetnoj stvarnosti – jedan koji se u tu stvarnost želi smjestiti, sudjelovati u onome što se u prirodi zbiva, *zamijeniti* se sa stvarima i pojavama koje poima i, s druge strane, jedan koji pušta stvarnost da bude takva kakva jest, svjestan da u njoj sudjeluje već samim svojim gledanjem (percipiranjem). Prvi je tip kazivača prisutan u pjesmi *Ruke, gušteri* i očituje se u prepoznavanju životinjskog elementa u ljudskoj prirodi. Ali on je opet ponešto drugačiji od subjekta iz ranijeg Dragojevićeva stvaralaštva. Iako subjekt sudjeluje u zamjeničnim igrama, čini se da one izmiču njegovoj kontroli i da se zamijenjeni elementi osamostaljuju. Drugim riječima, kazivač više nema apsolutnu kontrolu nad zamjenama koje se odvijaju u njegovu jeziku. Drugi tip kazivača prisutan je u pjesmi *Doba iz Žamora* i ukazuje na odmak od fenomenološkog poimanja svijeta koji se mora obuhvatiti jezikom da bi se *ostvario* – gušterice postoje u izvanjskom svijetu bez vlastite težnje da pripadaju diskursu. Ta težnja da sve smjesti u diskurs osobina je kazivača. Ona se očituje i u pjesmi *Puževi* u kojoj lirski subjekt pokušava ovladati prirodom i njezinim živim svijetom i smjestiti je u polje poznatoga tako što će izbrojiti mnoštvo puževa koji izlaze poslije kiše i metaforički ih smjestiti u sebi najbliskiju „mjeru“ – stranicu. Upravo je to smještanje puževa na stranicu papira ono čemu svjedočimo čitajući pjesmu *Puževi*:

„Izbrojit ću vas, kažem. Svakoga, kolikogod vas je,
nijednog neću preskočiti, izostaviti, pomiješati,
svi ćete proći kroz svoj broj, preko puta, kamenja,
stranice, u nevidljivo crtovlje, osnovnu melodiju (...)“ (Dragojević 2013: 74)

Kako je već rečeno, gušteri su jedan od najčešćih Dragojevićevih životinjskih motiva.¹⁶ Na temelju osobina koje saznajemo o njima u ostalim Dragojevićevim pjesmama, mogli bismo zaključiti da su simboli starosti i dugotrajnosti Zemlje i života na njoj, kao i bića u potpunosti vezana za površinu i tlo. U sljedećoj se pjesmi kazivač, upravo zbog starosti i načina života guštera, boji pogledati ih jer, čini se, pogledom bi se njihove uloge mogle zamijeniti i on bi mogao postati napušten i zaboravljen, kako su to oni:

Gušteri

Čitav život proveo sam s gušterima
na suncu, radovao im se.
Sada me strah pogledati ih.
Što ako je došlo vrijeme
da mi nepoznata ruka, vječnost,
ili kako se to već zove,
promijeni oblik, pogled i svrhu,
pa me turne u rupu,
u njoj ostavi, napusti i zaboravi,
kao što je i njih nekada davno
turnula, napustila i zaboravila. (Dragojević 2013: 26)

U pjesmi *Ruke, gušteri* gušteri su karakterizirani kao pjegavi što bi moglo aludirati na njihovu starost i oštećenost Suncem, a iste su takve i kazivačeve ruke što omogućuje zamjениčnu igru. U lirskoj pjesmi napisanoj slobodnim stihom *Gušteri* (također iz zbirke *Negdje*) kazivač otkriva da je njegova pozicija često bila upravo među tim gušterima, na zemlji, na suncu. Međutim otkriva se podosta različit slučaj nego što je to bio u prethodno interpretiranoj pjesmi: lirski se subjekt boji pogleda kojim bi se međusobno percipirali on i gušter. Strah se kazivačev pojavljuje zato što je on itekako svjestan svojih igara zamjene i boji se da bi se one,

¹⁶ U Dragojevićevu se opusu životinje pojavljuju u dvije osnovne kategorije – one koje su vezane uz zemlju i one koje su vezane uz nebo. Te su dvije kategorije usko povezane s konceptom tvarne imaginacije koja se u Dragojevićevu opusu teorijski obrađuje pod nazivom „materijalne uobrazilje“. Ptice (slavuj, kos, sjenica, vrapci...) predstavnici su kategorije životinja vezanih uz nebo, a gušteri onih vezanih uz zemlju. Pojavljuju se još i puževi, kukci, kornjača kao temeljni motiv Dragojevićeve prve zbirke, zečevi, pčele, žaba, psi, magarac, ribe, drhtulja, stonoge... Čitav se Dragojevićev bestijarij gotovo enciklopedijski smjestio u fragmentarni tekst *Pomaci* (Dragojević 2017: 80-86).

ovaj put, mogle dogoditi slučajno i da bi on mogao *zaglaviti* na istom mjestu gdje su zaglavili gušteri: u rupi u zemlji. Dakle kazivač se odbija upustiti u zamjenu igru pa i odbija pogledati guštera svjestan da je upravo pogled jedan od najčešćih načina započinjanja igre zamjene. Bojazan je kazivačeva metaforičke prirode: na figurativnoj se razini povezuje starost guštera sa starošću lirskog subjekta pa se spominjanjem njihova boravka u rupi u zemlji aludira na umiranje. Gušteri su oslikani gotovo poput mitske životinje zahvaljujući bajkovitom izrazu „nekada davno“ kao i njihovoj univerzalnosti (o njima se govori kao o velikom kolektivu u kojemu se nijedan ne ističe), ali i drugačijem „obliku, pogledu i svrsi“ nego što to ima lirski subjekt. Iako je sadržajno pjesma refleksivne i vrlo ozbiljne tematike, na snazi je opetovana stilska diskrepancija. Raznim se ponavljanjima (primjerice glagola „turnuti“, „napustiti“ i „zaboraviti“) kao i minimaliziranjem i umanjivanjem bitnosti i veličine instanci koje se nalaze na spoznajnoj razini višoj od naše („nepoznata ruka, vječnost,/ ili kako se to već zove“) gradi prilično melodičan i bezbrižan ritam i ton pjesme – potpuno suprotno od onoga na što pjesma na svojoj sadržajnoj razini pretendira. Također, zvučna nam dimenzija pjesme otkriva kako, iako je pogled na sadržajnoj razini istaknut kao temeljni osjet subjekta, ipak postoji znatan pomak prema slušnosti. Utoliko više što se pogled koji bi trebao biti primarno načelo gradnje pjesme ne događa, već je odgađan. Stoga upravo zvuk i ono što se odvija na stilskoj razini postaje glavni gradbeni element lirskog svijeta.

Ova nam pjesma ocrta obrise zanimanja za starost u Dragojevićevu opusu o kojoj će kasnije biti više spomena. Zasad je zanimljivo ustanoviti povezanost guštera i kornjače koja je bila temeljni motiv prve Dragojevićeve zbirke pa se našla čak i u njezinu naslovu (*Kornjača i drugi predjeli*, 1961). Naime Mrkonjić u svojem kratkom pregledu Dragojevićeva dotadašnjeg djela spominje kornjaču kao „simbol starosti i iskustvenosti“ (1971: 177). Točnije, kornjača je u prvoj Dragojevićevoj zbirci doživjela svojevrstu zrelost, iako se već i sam lik kornjače može, prema nekim kozmologijama, smatrati silom koja nosi Zemlju i daleko je starija od Zemlje same. U Dragojevićevu prvijencu kornjača prvo biva vođena svojim pogledom i svijetom koji ju okružuje želeći stići dokle god joj pogled seže – ona je umislila da je vlastiti pogled. Međutim ona na svojem „putovanju“ spoznaje da cilj percepcije nije opipati i osjetiti stvari, već „zasnovati njihovu predmetnost sposobnošću pogleda“ (isto: 178). Kornjača svoju zrelost i iskustvenost zadobiva tek kad osvijesti „mjeru uspostavljenu između moći pogleda koji opredmećuje i osjeta vlastite uprizorene tvarnosti“ (isto: 179). Dakle kornjača je samosvjesna i iskustvena jer može istodobno spoznavati svijet oko sebe, ali bez dopuštanja da u njega *uroni*: ona čuva svoje jastvo i s jednakim se zadovoljstvom upušta u svoj unutarnji svijet i svoj oklop, kao i u izvanjskosti koje je

okružuju. Kakvo mjesto gušteri imaju u odnosu na prvotno zacrtan ideal kornjače? Oni su, kao i kornjača, bića vezana uz zemlju i pogled im je ovisan o podlozi na kojoj se nalaze, ne mogu se izdići i „bolje pogledati“, pronaći uzdignuto mjesto s kojeg bi se svijet bolje vidio. A također su, čini se, vezana uz starost i to ponajprije uz starost lirskoga subjekta. Bića koja su kazivaču dostupna jedino pogledom on u nekim segmentima počinje izbjegavati, kako je vidljivo u prethodnoj pjesmi, jer se boji da će ga zahvatiti ista sudbina koja je zahvatila njih. S druge strane, on im zavidi jer su u poziciji izvan jezika, izvan diskursa, samodostatna i ne trebaju sugovornika. Iako u opusu nemaju toliko bitnu ulogu kao što to ima kornjača koja zauzima poziciju kazivača, bitni su utoliko što nas usmjeravaju na mijene koje se događaju otpočeka Dragojevićeva pisma do danas. Je li gušter u kasnom Dragojevićevu rukopisu zamijenio kornjaču? Nikako. Međutim postojanje novog životinjskog motiva utoliko više vezanog za Zemlju i sve okolnosti koje se uz tlo odvijaju jer nema zaštitu kakvu ima kornjača (oklop), ukazuje nam na novo shvaćanje jastva u odnosu na svijet koji ga okružuje. Čini se da izvanjski svijet nije u tolikoj mjeri odijeljen od subjekta kako se to izlaže u *Kornjači i drugim predjelima* u kojoj kornjača shvaća kako ne mora težiti dohvatiti pogled da bi postojala, već je upravo u percipiranju predmetne stvarnosti prisutno postojanje subjekta (jer da bi nešto bilo *gledano*, potreban je onaj koji *gleda*). Dvije stvarnosti – unutarnja i vanjska – supostoje u subjektu čija je svijest potrebna kako bi se ijedna od tih stvarnosti *ostvarila* (pa više nije potreban oklop koji bi subjekta štitio od vanjskog svijeta i dopuštao mu skrivanje u vlastitoj nutrini).

Pjesma *Sunce* iz zbirke *Kasno ljeto* potvrđuje nam sve već istaknute konstatacije: 1. osnovni način percipiranja kornjače ostaje pogled, 2. kornjača i subjekt nalaze se u istovrsnom univerzumu u kojemu 3. ne postoji jezik (njega subjekt zbog svoje starosti zaboravlja), odnosno, blaže rečeno, jezik više nije onakav kakav je bio u prethodnim zbirkama pa 4. subjekt metaforički postaje kornjača u oklopu do koje ne dopire riječ sunce (pri čemu su na snazi zamjениčne igre u kojima je subjekt izjednačen s kornjačom, sunce s jezikom i oklop sa starošću):

Sunce

Zašto su jezerske kornjače u Maksimiru tako
crne? Kao da su nečije misli. Bože, čije?

Moram odavde krenuti tamo gdje ih nema, gdje
me nema. A već dugo nema me u riječi sunce.

Ne znam kako se to dogodilo. A dogodilo se.
Bez nje, bez riječi sunce, ja sam čudno staro
tumaralo sa šeširom navučenim do očiju. čitav
u jezičnoj sjeni. Već pitam, tražim, vičem:
sunce, sunce. Dodvoravam se zelenom slučaju
što ga prati. Ali ono se od mene skriva
ili sam već pomalo slijep za okrugle riječi.
Sunce, sunce, dođi bilo gdje da sam, dođi sebi,
dođi k meni, dođi u mene, ne razlikuj me od
ptice koju gledaš i podržavaš. (Dragojević 2017: 8)

Zanimljiva je i usporedba ptice, bića neba, s kornjačom, bićem tla. Dok kornjaču, pa onda i lirskog subjekta koji je u položaju istom kao i ona (na tlu, svojevrsnom „dnu“), sunce ne dodiruje, ptica je od sunca „gledana i podržavana“. Zamjениčnom su igrom ovdje povezane kornjače čiji su oklopi crni zbog nedostatka sunca s kazivačem koji već dugo ne *posjeduje* riječ sunce. Oboma su oprečne ptice.

Kako sintetizirati prethodne spoznaje o zamjениčnim igrama do kojih se došlo analizirajući i interpretirajući dvije pjesme, *Brada prije sna* i *Ruke, gušteri*? Moglo bi se reći da jedna riječ u potpunosti odgovara dvama stadijima u kojima se lirski subjekt u tim dvjema pjesmama nalazi: pomirenje (i izmirenje). U *Bradi prije sna* kazivač *pušta* svoju bradu da raste kako želi i da se u njoj nastanjuje bilo što. Svojoj imaginaciji ne postavlja granice mišljenja upravo zbog stanja zatvorenosti u kojem se u „stvarnosti“ nalazi. Izmiren je s vlastitim tijelom, imaginacijom i svijetom koji ga okružuje pa bismo mogli reći da, poput kornjače, dostiže svojevrsnu zrelost. Ona se očituje u neinzistiranju na kontroli temporalnih elemenata iskazivanja i naracije, svjesnosti prostorne ambivalentnosti, samodostatnosti vlastitog tijela u imaginacijskim procesima i identifikaciji vlastitog jastva kao gradbenog postupka, ali i temelja na kojemu se odvijaju svi gradbeni postupci poetskog univerzuma.

U *Rukama, gušterima* od kazivača se osamostaljuje vlastito tijelo, odnosno ruke koje postaju jedan od dvaju elemenata zamjениčnih igara koje su nam sugerirane već naslovom. Izjednačavanjem zvuka i prostora kao i oka i dodira kazivač dopušta misao o sebi kao ne toliko bitnom segmentu svijeta oko sebe. I iako sadržajno sugerira na svoju malenost i manjkavost, načinom na koji kazuje i dalje se ističe kao dominantan medij prijenosa vanjskih elemenata u jezik. Iako se na sadržajnoj razini subjekt miri s vlastitom nemoći i zemnosti, anonimnosti, kontrolom vlastitog diskursa upućuje na nepoljuljano jastvo.

Pjesma *Sunce* uvodi nas u sljedeće poglavlje. Motiv sljepoće (za riječi), vječitoga traženja, nemogućnosti dosjećanja („Bože, čije?“) i slika „starog tumarala sa šešikom navučenim do očiju, čitava u jezičnoj sjeni“ uvodi nas u vrlo kompleksnu temu starosti koja je u svojim raznim obličjima postojala u Dragojevićevu pismu oduvijek, ali je u novijim zbirkama postigla svojevrsnu zaokruženost.

4. Kad su ljeta bila mlada

Starost je u Dragojevićevu opusu jedna od onih tema koja je poprimila razna značenjska određenja i ušla u različita polja interesa ovoga pjesnika. Možda je temu starosti i njezine razne motivske ostvaraje najbolje započeti, u dragojevićevskoj maniri, paradoksalno – opisujući mladost i njezin značaj u njegovu rukopisu.

Mladost je i djetinjstvo od prvih zbiraka bila Dragojevićeva velika tema koja je, najčešće, poprimala pozitivne konotacije i, u još uvijek moralističkoj paradigmi, bila označivana kao pozitivan pol parnjaka mladost – starost. Kao jedan od češćih ostvaraja motiva mladosti predstaviti ću djetinjstvo kao vrlo poželjno životno razdoblje koje Dragojevićev kazivač privilegira. Valja napomenuti kako su pjesme koje favoriziraju djetinjstvo bile znatno češće u ranijem Dragojevićevu stvaralaštvu, ali i u novijim se zbirkama gdje se pojavila koja. Pjesma koja privilegira djetinjstvo i mladost poslužit će nam kao sažeti uvod u koncept stvarne imaginacije kao i u antimodernističke Dragojevićeve težnje. S druge strane, antitetički će nas uvesti u starost kao jedan od motiva koji poseban značaj zadobiva u kasnijem Dragojevićevu stvaralaštvu. Kao primjer poslužit će nam lirska pjesma napisana slobodnim stihom *Plodovi* iz zbirke *Žamor*:

Plodovi

Dok smo kupili plodove
(ugibale su se grane,
tek se javljala misao)
čemu se sve naše noge,
ruke i oči nisu približavale?
Stabla, djeca, skrovišta, dobra i loša vremena:
bio je to okrugao život. Zemlja se vrtjela sporo,
kao da netko od nas, jer bogova još nije bilo,
drži ruku na njoj. Brijeg se peo i silazio,
ravnicu se prostirala. Mi smo hodali, trčali,
valjali se. Nekada sve to odjednom.
Neki temeljni obuhvat.
I sada kada se spomene plodove
zavrti nam se (kaže se) donja duša,
dođe vrijeme u kojem se sretni, nesretni i umorni

mogu odmoriti i zaspati. (Dragojević 2005: 63)

Na razini zahvaćanja pogledom, u pjesmi je vidljiva svojevrsna dihotomija u formalnome ustroju: prvih je pet stihova ove pjesme znatno kraće od preostalih jedanaest stihova. Iščitavajući spomenutih prvih pet stihova sadržaj nam objašnjava i zašto je to tako. Naime ubirući plodove, u glavama onih koji su to činili tek se javljala misao, bila je još nezaokružena i isprekidana, istovjetno razlomljenoj sintaksi, odnosno opkoračenju koje nalazimo u „uvodnom“ dijelu teksta. Ovakva bi sintaktička razlomljenost mogla upućivati i na nezaokruženost sadašnjeg vremena iz kojega kazivač govori. Naime u pjesmi svjedočimo dvama temporalnim određenjima: prvo je vrijeme sadašnjost, ono iz kojega se kazivač obraća i kazuje, a drugo je vrijeme prošlost na koje se kazivač referira nostalgично i sjetno u drugome dijelu pjesme. Drugi je dio pjesme napisan u formi odgovora na pitanje koje lirski subjekt postavlja samome sebi: „čemu su se sve naše noge,/ ruke i oči približavale?“. *Okidač* su sjetnoga raspoloženja i dozivanja u sjećanje slika koje pripadaju nekom premodernom i predbožanskom vremenu plodovi koji se ubiru s grana. Osjet dodira (što bi kod Proustova pripovjedača bio osjet okusa u slučaju *madeleine* kolačića) aktivira prisjećanje na prošla stanja i događaje. Međutim, dok su kod Prousta sjećanja koja se pobuđuju kolačićem obilježena osobnom dimenzijom koju u tim prisjećanjima zauzima pripovjedač, kod Dragojevićeva kazivača riječ je o općim prisjećanjima za koja je vezan cjelokupni ljudski, pa i svekoliki *živi*, svijet. Kravar ovo često prisjećanje na neka bolja vremena na razini lirskog subjekta u Dragojevićevu opusu opisuje ovako:

„Lirski subjekt sravnjuje svjetove: jedan uspostavljen spoznajnim, diskurzivnim i pragmatičkim djelovanjem modernoga instrumentalnog uma i jedan što ga svoj izvorni horizont dočarava šum vode ili cvrkut ptica. Voda, doduše, šumi u vodovodnim cijevima, ali njezin zvuk podsjeća na „daleko doba milosti“, dok cvrkut ptica, elementaran kakav jest, pruža povod da se dovede u pitanje smisao bitnih ustanova povijesnoga svijeta (jezika, mišljenja, osobnosti, materijalne kulture.“ (2009: 162)

Kravar spominje cvrkut ptica i šum vode u vodovodnoj cijevi kao povod subjektova prisjećanja, odnosno pogođenosti koju subjekt osjeća prilikom primanja podražaja iz svijeta prirode. U ovoj pjesmi percepcija plodova je ona koja subjekta vraća u „izvorni horizont“ i pobuđuje njegovu imaginaciju.

„Okrugao“ život kojeg se kazivač prisjeća vezan je uz motive „stabala“, „djece“, „dobrih“ i „loših vremena“. „Okruglošču“ života ukazuje se na njegovu savršenu jednostavnost koja se

podcrtava nekoliko puta u tekstu (ponajviše na formalnoj razini korištenjem neproširenih rečenica: „Brijeg se peo i silazio,/ ravnica se prostirala. Mi smo hodali, trčali,/ valjali se.“) Ova se spomenuta jednostavnost zatim naziva „okruglim životom“. U konceptu stvarne (materijalne) se imaginacije, koja teorijsku zaokruženost dobiva radovima Gastona Bachelarda i Gilberta Duranda, čiji se uvidi oslanjaju na Bachelardove, motiv okruglosti i simboli kojima se ostvaruje (u ovoj pjesmi ne postoji ostvareni simbol, već samo spomenuti motiv koji se očituje još i u „obuhvatu“ i vrtnji Zemlje) poprimaju značaj sanjarije o svojevrsnom rajskom predlošku, odnosno o nekoj vrsti prapočetka i ishodišta koje je redovito okruglog oblika (ili oblika sfere) (v. Durand 1991: 216). Tvarna ili materijalna imaginacija pretpostavlja materiju, odnosno njezino svojstvo materijalnost, kao aspekt koji uvjetuje oblikovanje imaginacije. Međutim, imaginacija u takvome poimanju djeluje dvostruko: s jedne strane, uvjetovana je materijom i njezinom pojavnošću, dok s druge strane materiju *gradi* i konstruira (s fenomenološkog aspekta, stvarnost postoji tek kad je percipirana). Bachelard materijalnu imaginaciju opisuje u opreci s formalnim tipom imaginacije i objašnjava ju kao izmaštano sudjelovanje subjekta u takozvanoj unutrašnjosti materije – ta je unutrašnjost opisana pojmovima koji se ponajprije tiču ljudskog tijela i ljudskih osjećaja koji se pripisuju materiji (1998: 16). Takvu materiju Oblučar naziva „vitaliziranom“ (2017: 180) i drži da je ona označena „ambivalentnim afektivnim sudioništvom subjekta“ (isto). Dakle imaginacija *oživljuje* stvarnost i materiju, ali ju pritom i pozitivno ili negativno vrednuje (isto). Tvarna se imaginacija u Dragojevićevu opusu eksplicitno prije svega pojavljuje u njegovoj esejistici i to onoj koja tematizira kiparstvo (a samim time mogli bismo reći i prostornost), ali širi se, kao i sva Dragojevićeva interesiranja, na cjelokupno njegovo stvaralaštvo. Na tragu ideje stvarne imaginacije kao koncepta koji podrazumijeva poimanje svega što je izvan ljudskog tijela i samim time njemu distinktivno upravo pomoću tijela i u odnosu na tijelo, Dragojević zaključuje kako se kipovi ne poimaju vidom (u eseju *Materija i tijelo*), već kretanjem, o čemu Oblučar zaključuje:

„Kiparstvo i skulpturu stoga bi se moglo proglasiti paradigmom stvarne imaginacije kod Dragojevića, s obzirom na to da razumijevanje kiparstva nalaže tjelesno sudjelovanje promatrača. Takav zaključak nadomak je eseju *Da li je Wittgenstein umro u Omišu?* u kojem se materijalna uobrazilja određuje time što „svuda podmeće tijelo“ (1976: 64). Esej je važan i zato što uvide o tjelesnosti i prostornosti imaginacije prenosi u područje riječi i jezika (...)“ (2017: 193)

Okrugli se simboli u okviru stvarne imaginacije shvaćaju i kao potvrda kružnoga tijeka vremena, odnosno kozmičke ponovljivosti. Takvo je poimanje vremena i u uskoj vezi s konceptom antimodernizma koji će, u Dragojevića, također imati bitnu ulogu. Motiv stabala koji se prvi spominje pri opisu svijeta kojeg se kazivač s nostalgijom sjeća vezan je uz linearno poimanje vremena (na što upućuje svojim oblikom – naime u konceptu stvarne imaginacije teoretičari pokušavaju pokazati kako je način na koji percipiramo, pa onda i „imaginiramo“ svijet oko sebe podložan doživljaju našeg vlastitoga tijela – ono što je izvanjsko tumačimo onime nama poznatim, unutarnjim), ali i na vertikalnost kojom su u Dragojevićevu pismu označene moralne i duhovne vrednote. Upotreba nas ovoga motiva opet upozorava na ono već nekoliko puta istaknuto u ovome radu: određene je motive, teme i forme nemoguće jednoznačno odrediti, pa čak i u okrilju jednoga pojavnoga teksta. Stablo bi tako moglo zadobivati i prizvuk koji je u Dragojevića često na meti pokude (temporalna linearnost i napredak, modernizam), ali i pozitivne konotacije rasta, visine i, metaforički, afirmativnih vrednota. U slučaju ove interpretacije čini se da bolje funkcionira motiv stabla kao simbola moralne i duhovne čistoće koja je, također, prisutna u čovjekovu djetinjstvu. Mogli bismo zaključiti kako je svijet kojeg se subjekt prisjeća bio mlad i neiskvaren. Isto se može zaključiti i zbog korištenja motiva djece koji fingira mladost i djetinjstvo kao početno razdoblje ljudskog razvitka, predmodernost ako hoćemo. Motiv skrovišta, također prateći Bachelardove i Durandove uvide o prirodi ljudske imaginacije, ukazuje na sanjarije o utočištu i vraćanje na početak (stoga je često korištenje metafore „majčine utrobe“ kao ultimativnog skrovišta) (Bachelard 2006: 121, 122), dakle također pretendira na svojevrsni iskon.

Autoreferencijalni komentar subjekta o „donjoj duši“ koja se „zavrti“ kad se spomenu plodovi ukazuje na potvrdu Kravarove teze o supostojanju dvaju univerzuma unutar kazivača. „Donja duša“ simbol je predmodernog svijeta, onoga bliskog prirodi i izvornom svijetu u kojemu je nekad živio i čovjek. U tom su se svijetu „sretni, nesretni i umorni“ mogli „odmoriti i zaspati“. Iz svega danoga mogli bismo, ipak, zaključiti da je i u ovome slučaju riječ o igri Dragojevićeva kazivača i o jednom, naprvu, neprimjetnom paradoksu. Zašto je za govor o kompliciranom sadašnjem svijetu dovoljno koristiti kratke stihove, a za govor o fingiranom jednostavnom i iskonskom svijetu valja koristiti dugi stih? Kratki se stih vraća na kraju pjesme pa njime forma poprima svojevrsnu *zaokruženost*. Ista bi mogla aludirati na privilegiranje kružnog tijeka vremena (nauštrb linearnog) i na povratak svega onoga što moderna civilizacija nastoji izbrisati.

Tema antimodernizma koju sam otvorila interpretacijom prethodne pjesme jedna je od onih koja je svoju „slavu“ doživjela u prethodnim razdobljima Dragojevićeva stvaralaštva. U skladu s time, Oblučar smatra kako se pojedini lirski i esejistički tekstovi mogu promatrati kao „ulomci“ antimodernističke dokse, pozivajući se pritom na Kravarovo poimanje antimodernizma (2017: 139).¹⁷ Iako već predstavljene u *U tvom stvarnom tijelu*, antimodernističke težnje bivaju pomnije iznesene i dominantne u zbirci koja slijedi, *Nevrijeme i drugo* (1968). O toj zbirci Oblučar zaključuje:

„U ovoj zbirci „kriza“ uzajamnosti čovjeka i svijeta dobiva jasnije povijesne koordinate, posredovane motivima koji funkcioniraju kao sinegdohe modernog doba (poput fotografskog aparata, mehanike, žurnala, novca, turizma), ili društva u cjelini (predstavljenog apostrofiranjem određenih zanimanja u simboličkoj funkciji, poput vojnika, ratnika, svećenika, poštara, pilota, govornika itd.), a ne treba zaboraviti ni aluzije na Drugi svjetski rat i njegove aktere, što sve zajedno sudjeluje u negativnoj bilanci vremena mišljenog historijski, kao „nevremena“ i propadanja, za razliku od kozmičke obnavljajuće kružne putanje.“ (2017: 162)

Iako u kasnijem Dragojevićevu stvaralaštvu sve više izostaje moralistički ton kazivača, kao što izostaju i aluzije na propast modernog svijeta, i dalje se u zbirkama daju pronaći ovakvi tekstovi „razrijeđenoga“ moralizma kao i iskaza koji više nemaju tendenciju da se utječe na trenutno stanje stvari i da ga se mijenja. Čini se da se kazivač, kao što je već i spomenuto, u potpunosti miri sa svime onime njemu vanjskome. Sličnu situaciju pronalazimo u još jednoj pjesmi iz *Žamora, Vulkani*, za koju Kravar zaključuje kako je u njoj prisutna „pohvala svijesti koja je osmišljavala ljudski svijet prije nego što je on postao poprištem moderne desakralizacije i prije nego što se nekadašnji metafizički timor pretvorio u raspredmećeni heideggerovski Angst“ (2009: 162).

¹⁷ Kravar pojam antimodernizma historiografski determinira i omeđuje njegovu pojavnost: „U ovoj knjizi pojmu antimodernizma pripada status omeđena historiografskoga termina: on služi kao oznaka za određenu skupinu kritičkih pogleda i reakcija na modernu, pri čemu se pod modernom ima na umu razdoblje novije povijesti koje se, kako je danas uobičajeno u povijesnim znanostima, omeđuje pojavom prosvjetiteljskih tendencija u 18. stoljeću i, s druge strane, samoproglšenim i još uvijek aktualnim povijesnim stanjem za koje se tvrdi da nije posve istovjetno s pravom ili »prvom« modernom, a za koje se nude nazivi »postmoderna« (Lyotard 1979), »druga« ili »refleksivna moderna« (Beck 2001), »likvidna moderna« (Bauman 2000) i još gdjejkoji.“ (Kravar 2003: 4) Taj će se pojam u njegovoj studiji ticati „protomodernističkih raspoloženja i ideja izraženih u književnosti, umjetnosti, filozofiji i ideologiji“ (2003: 10) koji će svoje zajedništvo pronaći u kritici „liberalno-kapitalističke modernizacije“ (2003: 11).

Antimodernizam se, prvenstveno, pojavljuje u Dragojevićevoj esejistici, ali se zatim širi, u nešto suptilnijoj maniri, i na lirske tekstove. Oblučar smatra kako se u Dragojevićeva pojavljuje ono što Kravar naziva „idealističkom“ predodžbom moderne. U toj je predodžbi moderna shvaćena kao cjeloviti element, takoreći subjekt, čiji se „negativni učinci tumače kao posljedica promjena na duhovnom planu, pripisuje ih se filozofskim učenjima te ljudskoj sebičnosti i gramzljivosti ili pretjeranoj znatiželji“ (Oblučar 2017: 139, v. Kravar 2003: 62). Kod Dragojevića su promjene na duhovnom planu usko vezane s promjenama na znanstvenom planu (usp. Oblučar 2017: 139) pa tako u pjesmi *Vulkani* (napisanoj izrazito dugim stihom koji se, nepažnjom čitatelja, može „provući“ i kao proza) kazivač upućuje na dvostruke osjećaje koje ima naspram znanstvenih napredaka govoreći iz perspektive općenitosti ljudskog roda, signalizirajući kolektiv koji, čini se, modernitetom ipak nije narušen:

Vulkani

Ah, kada su vulkani bili mladi. Čitamo, ponovo se s Vezuvom nešto zbiva. Prvo crni dim, a onda lava, spora, bez posebne snage. Stručnjaci umiruju, budite spokojni, lavu možemo pratiti, čak i zaustaviti, više slični na uspomenu nego na nešto ozbiljno. I čovjek ne zna, bi li se radovao ili žalostio. Očito, prošlo je, bar za nas, vrijeme vulkanske romantike, kada su sjaj i bijes iz dubine mislili na nas i mi na njih, kada je Plinije bio Mlađi, a Empedoklo živ. Nešto se u izmjeni energija promijenilo. Nismo više priključeni na vulkane. Blaženi trenuci u kojima smo vrh svakoga većeg brda gledali sa strahom. Blažen taj strah, različit od podmuklih, nevidljivih i nepoznatih strahova koji nas tresu. (Dragojević 2005: 51)

Dragojević u nekim aspektima svoga opusa, kako je već rečeno, favorizira mladost, odnosno „aspekte ljudske ličnosti i djelatnosti u kojima iracionalnost, emocija i imaginacija uzimaju prevlast nad racionalnim i svrhovitim ponašanjem (u što se uklapa i pohvala djetinjstva kao razdoblja u kojemu te vrijednosti dominiraju)“ (Oblučar 2017: 163). Pohvala se predmodernih epoha tako izjednačava s pohvalom djetinjstva jer se one, metaforički, poklapaju u smislu „mladosti“ (Zemlje s jedne strane i čovjeka s druge). Oblučar smatra da u Dragojevićevo opusu postoje dvije etape predočavanja predmodernog svijeta: prvi je oblikovan u autorovim prvim trima zbirkama lirike i može ga se promatrati kao „svijet prirodnoga iskona“ (isto), dok

je drugi svojstven za zbirke *Nevrijeme i drugo* i *O Veronici, Belzebubu i kucanju na neizvjesna vrata* i on se predočava kršćanskom simbolikom (koja se smjenjuje s ranijim kozmičkim imaginarijem), a svoj ideal doživljava kao srednjovjekovnu vremensku odrednicu (isto). Oblučar, štoviše, primjećuje kako antimodernističke teme i protusvjetovi koji se stavljaju u antitezu modernom svijetu nisu ostali u okvirima gore spomenutih dviju etapa Dragojevićeva stvaralaštva, već su se nastavile pojavljivati i u kasnijem stvaralaštvu poprimivši nešto drugačija određenja i obilježja. Podupirući tezu o Dragojevićevu posezanju za antimodernističkim simbolima i u kasnijem stvaralaštvu, Oblučar spominje upravo citiranu pjesmu *Vulkani* iz zbirke *Žamor* dovodeći ju u korelaciju s pjesmom *Kada je zemlja bila mlada* (iz *Svjetiljke i spavača*) i *Kad je svijet imao deset godina* (iz *Zvezdarnice*) u kojima se, također, tematizira mladost Zemlje i suprotstavlja joj se vrijeme i odlike modernosti:

„Motivi i simboli koji prizivaju kozmički sklad također će se pojavljivati i u kasnijim esejima i pjesmama, često u konstelacijama koje minulo obilje života suprotstavljaju sadašnjoj iscrpljenosti (npr. pjesma *Vulkani*), što je popraćeno „nostalgičnim osvrtnjem unatrag“ (Kravar 2009: 163).“ (Oblučar 2017: 164)

Iako Oblučar drži kako je Dragojević autor čije tekstove svakako možemo iščitavati na pozadini Kravarovih općih antimodernističkih uvida i kako se jedan dio Dragojevićeva pisma nepobitno uklapa u postavljene okvire kritike „liberalno-kapitalističke modernosti“ (Kravar 2003: 11), ipak smatra da se kod ovoga autora može govoriti tek o „'ulomcima' antimodernističke dokse“ (Oblučar 2017: 164). Naime već je spomenuto kako je jedan od protusvjetova na koje se antitetički pozivaju Dragojevićevi tekstovi srednji vijek. Prema Kravarovim kriterijima, srednji je vijek „povijesni stadij preblizak modernitetu, a neki antimodernistički kritičari kršćanstvo drže i jednim od krivaca za čovjekovo izdvajanje iz totaliteta“ (Oblučar 2017: 164). Osim toga, u Dragojevićevim se tekstovima, osim kritike modernizma, često pojavljuju i pomirljivi iskazi kazivača (za što Oblučar kao primjer izdvaja esej *Tvrđ san neoklasicizma*) kao i „prihvatanje filma kao eminentno moderne umjetnosti, čime se ublažava jaka svjetonazorska antiteza“ (isto). Također, već spomenuta Kravarova teza o „sravnjavanju dvaju svjetova lirskoga subjekta“ (2009: 162) govori o ne tako jednostrano određenom vrijednosnom sustavu Dragojevićeva kazivača. Opjevavajući i poetizirajući svakodnevicu, on itekako pristaje na modernitet (čiji je ona *proizvod*) (v. Oblučar 2017: 164) što Kravar naziva paradoksom „istodobnoga avangardizma i antimodernizma“ u

Dragojevićevu stvaralaštvu.¹⁸ Predmoderni se svijet u Dragojevića često veže i uz predjezično postojanje pa se, katkad, jezik postavlja na čelo kritike antimodernističke misli, a njegovo djelovanje opisuje skoro pa kolonizatorskim svojstvima. Ukazuje to na opetovanu nemogućnost jednoznačnog određenja vrijednosnog sustava i konstantno izmicanje antitetičkih polova parnjaka i njihovo prevrednovanje u autorovu opusu. Tema se jezika kao negativnog aspekta moderne misli pojavljuje i u kasnijem Dragojevićevu stvaralaštvu pa ovdje izdvajam primjer pjesme u kojoj se imenovanje povezuje s ljudskim osvajanjem prirode:

Kada su ljeta ljetovala sama,
a nas nije bilo, bili smo daleko,
nismo se još bili rodili, glad nas
nije gonila ni na jednu stranu,
radosno je bilo uvali biti uvala,
šumarku šumarak, kukcu kukac,
kamenu težak, gušteru zelen,
radosno je bilo otoku biti otok,
izvan vremena, bez imena,
po danu sjajan, taman noću. (Dragojević 2013: 75)

¹⁸ Oblučar zaključuje kako se „avangardizam, dakako, odnosi na strukturu autorovih pjesničkih tekstova (naročito ranih) koji nastaju u okrilju pjesničkih poetika na koje pravci avangarde i modernizma imaju snažan utjecaj.“ (2017: 164) Osim pjesničkih poetika, tome paradoksu doprinose i (rani) esejistički tekstovi: „naime, dok se na razini pjesničke strukture baštine postupci avangardne i modernističke književnosti (najočitije u dokidanju ili remećenju prikazivačke funkcije jezika), u esejima se takvi postupci – doduše, ponajprije u okrilju likovne umjetnosti – podvrgavaju kritici, čije je uporište u afirmaciji upravo prikazivačke dimenzije slike.“ (isto)

4.1. Napuštanje obilja

U prethodnom smo dijelu ustanovili vezu između motiva mladosti i djetinjstva i antimodernističke dokse u specifičnim, pa onda i poopćenim, tekstovima Dragojevićeva opusa. Pokazano je da se ponešto od *tvrdih* antimodernističkih teza koje su vrhunac doživjele na temeljima kršćanske dogme i moralističkog izričaja zadržalo i u novijim zbirkama. Iako su se moralistička paradigma i kršćanstvo kao temelj za simbolički sustav teksta iz Dragojevićeva pisma razmjerno davno izgubio, i u najnovijim zbirkama očuvano je ponešto od općih antimodernističkih stremljenja. Ostaje nam pitati se: kako motiv starosti funkcionira u antitetičkom modusu starosti i mladosti? I je li uopće moguće zacrtati jednoznačan antitetički parnjak (starost – mladost) i označiti jedan pol kao poželjan i pozitivno oslikan, ako je već zaključeno kako u Dragojevića ništa nije jednoznačno i kako se najčešće unaprijed postavljene hipoteze i određenja *rasplinjuju* u susretu s konkretnim tekstom? Osim toga, na koji način starost funkcionira u odnosu na antimodernističku doksu koja se (doduše poprilično razblaženog modusa) zadržala i u najnovijim autorovim zbirkama? Također, kakve veze s motivima mladosti i starosti ima forma slobodnoga stiha, koju sve češće nalazimo u Dragojevićevu opusu? Za konkretizaciju će nam pokušaja odgovaranja na ova pitanja poslužiti pjesma *Svejedno* iz zbirke *Kasno ljeto* u kojoj se upravo istaknuti motivi starosti i mladosti stavljaju u antitetičan odnos:

Svejedno

Kada sam bio mlad, i bio pjesnik, mogao sam
bez nelagode govoriti ja sam ovo, ja sam ono,
ja sam zvijezda, ja sam pauk, ja sam dno,
mogao sam redati riječi i biti bilo što, sve.
Sada čitavo jutro listam rječnik, za jedno ja sam
tražim riječ, važnu i prevažnu za mene, za bilo što,
i ne nalazim je; u meni se vrti nešto prazno, pusto
odasvud. Jesam li ja napustio obilje, je li ono napustilo
mene ili smo se napustili? Tko će znati.
Zelenilo odlazi i ne vraća se. Sve je ionako svejedno.
Ja sam jedno svejedno. (Dragojević 2017: 99)

Pjesma je temeljena na dihotomiji u govoru lirskoga subjekta na njegovu „pripovjednu“ prošlost i „pripovjednu“ sadašnjost, odnosno govor je raščlanjen na korištenje prošlih glagolskih oblika i onih sadašnjih. Prošli se tiču mladosti kazivača i stavljaju se u opreku njegovoj sadašnjosti, odnosno starosti. Već sama činjenica da možemo koristiti pojmove pripovijedanja bez neke veće zadržke ide u prilog proznom tonu pjesme, odnosno ne toliko poetskom izričaju. Radi se ovdje o prije spomenutoj homogenizaciji diskursa u kojoj se raspravljački ton približava lirskom izričaju i s njime supostoji. Iskazivanje se odvija gotovo anegdotalno, prepričavanjem svoje prošlosti i umijeća koje je lirski subjekt nekada imao, međutim misao je zaokružena okvirom slobodnoga stiha, a ne proze. Time se autoreferencijalno ukazuje i na sve češći slobodni stih koji prevagu nad pjesmom u prozi dobiva upravo u kazivačevoj „sadašnjosti“, odnosno starosti. Veza korištenja slobodnog stiha i fingirane starosti lirskoga subjekta mogla bi upućivati na *izmicanje* forme, odnosno *zaboravljanje* postupaka kojima se koristio pri gradnji svojih iskaza. Spomenuto „obilje“ može upućivati na, kako će nešto kasnije biti pokazano, razne tematske i motivske koncepte kojima kazivač više ne može ovladati kao u prošlosti, ali i na prozno „obilje“ koje se *rastače* i pretvara u sve češće stihovane forme. Također, u novim je zbirkama, pa tako i u ovoj pjesmi, povećana ritmičnost stiha koja ovdje supostoji s narativnošću upućuje na možebitnu povezanost starosti s djetinjstvom (u kojemu prevladava ritmika, brojalice, muzikalnost), ali i na ljudsku potrebu (izraženu posebice u starosti) retrospektivnog prepričavanja (ranijih) događaja iz života. Ovdje se retrospektivna naracija izlaže u stihu s pridruženom ritmičnošću izraza i ukazuje na istovremenu fingiranu starost i djetinjstvo. U diskursu o djetinjstvu najčešće je formalno pristajanje na pojačan ritam, jezične igre, nabrojanja, brojalice i slično (na čiju sam prisutnost upozorila primjerima iz zbirki kojima se u ovom radu bavimo). Može li se u okviru Dragojevićeva stvaralaštva govoriti o starosti kao o *novom* djetinjstvu? Osim toga, bitno je zaključiti kako već prije spomenuta učestala pojava ritmičnih obrazaca u novijem Dragojevićevu stvaralaštvu i u ovoj pjesmi biva ostvarena. Ritmičnost se postiže, ponajprije, nizanjem autopoetskih izjava („ja sam ovo, ja sam ono,/ ja sam zvijezda, ja sam pauk, ja sam dno“) i to u vrlo razigranom tonu gotovo dječjih priznanja prilikom čega se istim izjavama oduzima kredibilitet i na neki ih se način nivelira. Isti se postupak niveliranja i, na neki način, obezvjeđivanja postiže nizanjem „mogao sam redati riječi i biti bilo što, sve.“ Meditacija nad prošlošću kazivača donesena je u dugim formama složenih rečenica u kojima se na razne načine postiže već spomenuti ritam¹⁹, a preokretom nas se iznenađuje u posljednja

¹⁹ Još neki načini postizanja ritma su, primjerice, alterniranje pridjeva „važan“ („važnu i prevažnu za mene“)

dva stiha kada, ujedno, nastupa i vrhunac ritma započet već u nizanjima vlastitog predstavljanja i konačnom jezičnom igrom „Ja sam jedno svejedno.“ kojom se u potpunosti odustaje od pokušaj kazivačeve samoizgradnje i samopredstavljanja u prostoru teksta, ali se na neki način pristaje na nemogućnost vlastitog smještanja u jezik, paradoksalno i ironično, smještajući se u verbalnu igrariju.

Lirski subjekt govori kako je u svojoj mladosti bio pjesnik i kako je mogao „bez nelagode govoriti ja sam ovo, ja sam ono“. Radi se o autoreferencijalnom postupku u kojem se prenose motivi i postupci iz prijašnjih zbirki u nove, međutim ovoga puta ne bez konzekvence, već sa svojevrsnim odmakom od prethodnog jastva, s autoironijskim odmakom od onoga što je bio i što je mogao. Aludira se prethodno istaknutim stihom na semantiku zamjениčnih igara koje su kod Dragojevića punu razradu dobile tekstem „Virusi – riječi“ iz zbirke *Prirodopis* (Obličar 2017: 205). U izjavama „ja sam zvijezda, ja sam pauk, ja sam dno“ jasno se aludira na prethodne zamjениčne igre, ponajprije one u *Zvezdarnici* i *Prirodopisu* koje sada za lirski subjekt više nisu moguće. Govoreći, stavljaajući u riječi svoj zamjениčni identitet, on je uistinu i postajao ono što bi izrekao. Znak nam je to da zamjениčne igre postoje samo u prostoru jezika, a ne izvanjezične zbilje. Zanimljivo je kako su iskazi dobro probrani i kako je korištenjem osobne zamjenice „ja“ i na značenjskoj razini sugerirana zamjena – naime zamjenice su vrsta riječi koja svoj smisao dobiva tek u kontekstu²⁰, nemaju jedno fiksno značenje, već se prilagođavaju vanjezičnoj situaciji. Tako je moguće reći „ja sam“ za bilo što – jer se na značenjskoj razini zamjenica „ja“ automatski „transformira“ u ono iskazano (deiksa).

Lirski subjekt nije posvemašnji posjednik znanja i značenja; on u rječniku traži moguće nove oblike zamjena. Rječnik je poprište *dogadanja* u ovoj pjesmi, a Bagić važnost rječnika primjećuje u cjelokupnoj zbirci:

„Dragojevićev subjekt sve češće druguje s rječnikom i zaključuje da je »svijet pun lijepih i ludih riječi« te da s njima treba izlaziti. Dapače, rječnik postaje pokretač vrtoglavih metafora koje učas spajaju udaljene prizore, iskustva i značenja, mjesto na kojemu subjekt obnavlja intenzivan odnos sa svijetom – iznova postajući žarište oko kojega se događaju stvari, dapače koje nalazi, prepoznaje i stvara događaj (...).“ (2019)

čime se postiže hiperboličan učinak, kao i aliteracija glasa „p“ i asonanca glasa „o“ u „prazno, pusto“ da bi se, u sljedećem stihu, sva tri samoglasnika iz prethodnih dviju riječi *spojili* u prilogu „odasvud“.

²⁰ To su tzv. deiktici – riječi koje svoje značenje dobivaju tek u kontekstu (primjerice prilozni jučer, sutra i slično).

U ovoj pjesmi lirskom subjektu rječnik služi za traženje novih riječi koje bi potaknule imaginaciju i zamjениčne igre (koje su, drži Oblučar, nastale upravo na temelju stvarne imaginacije i prepoznavanju vlastitih svojstava u izvanjskim pojavama). Subjekt kao da ponovno pokušava učiti riječi, učiti njihova značenja, preispisivati ih i graditi novi svijet u tekstu. U tom naumu ne uspijeva jer, zaključuje, u njemu se „vrti nešto prazno, pusto/odasvud.“ Motiv vrtnje, vrtloga, vrtoglavice pojavljuje se u *Kasnome ljetu* na dosta mjesta, a on je čest i u prijašnjoj Dragojevićevoj poeziji. Taj je motiv usko vezan uz Pejakovićevo poimanje „središta“ i „raz-središtenja“ (2003: 40). Središte, kao nešto čvrsto, nepomično, van igre, nadređeno, shvaćeno je u Dragojevićevoj poetici ambivalentno. Motiv utega u ovoj je zbirci preuzeo ulogu toga čvrstoga središta, dok je vrtlog ono što uteg raz-središtava. Nemoguće je jednoznačno odrediti „vrijednosni sustav“ Dragojevićeva lirskoga subjekta i ustanoviti nedvosmisleno njegovu percepciju pojma i motiva središta (koji je, također, usko vezan uz koncept stvarne imaginacije). Već i u ranijim zbirkama imamo dokaze u kojima se središte poima povoljno i potvrdno, primjerice u Dragojevićevoj prvoj zbirci *Kornjača i drugi predjeli* u *Postanjima* središnji plamen dobiva ulogu (samo)izgradnje, kao i motiv središnje vode u istoimenoj zbirci. U ovoj je pjesmi ipak, čini mi se, riječ o drugome polu središta, onome koje središte označava nepovoljnim. Takvo se poimanje razrađuje opisivanjem vrtloga kao praznoga, pustoga, onoga koje dolazi odasvud, dakle nema svoju nadređenu točku.

Čini se da se u ovoj pjesmi ostvaruje ono što Užarević naziva „klastrofobičnošću“ u Dragojevića (2002: 45). Lirski subjekt ne može pronaći mjesto i značenje u nečemu izvan sebe. To u njemu budi klastrofobičnost jer mu je onemogućena zamjениčna igra. Klastrofobičnost u prijašnjim zbirkama kod lirskoga subjekta najčešće izaziva bijes (isto), dok se ovdje, čini se, situacija nešto promijenila. U ovoj pjesmi zaključak je donesen gotovo rezignirajuće: „Ja sam jedno svejedno.“ Bijes izostaje, a jedino pitanje koje se postavlja je opet ono o prošlosti, o nekadašnjem stanju obilja koje je napustilo meditativnoga kazivača. Obilje, ponajprije jezično, a onda i formalno je, čini mi se, motiv kojim ova pjesma komunicira i s prethodnim pjesnikovim tekstovima, a prije svega s tekstom „Fabula rasa, oblutak“. U ovoj pjesmi obilje i zelenilo bi označavalo jezičnu moć, oblike koje je lirski subjekt prije lako koristio, kojima se preobražavao i širio zbilju. To ga obilje polako napušta, ili on napušta njega. Zelenilo bi se u tom smislu moglo promatrati i kao antiteza starosti i zrelosti na koju se aludira u više tekstova iz zbirke, kao i samim naslovom iste.

Praznina ovoga puta nije nastanila Drugoga i time omogućila zamjenu, već je nastanila subjekt koji gubi značenja pa mu ostaje samo listati rječnik pun praznih riječi. Rezignirajući

kraj, doduše, donosi i nešto vedriji ton. Zaključnom etimološkom figurom, naime, subjekt opet ulazi u prostor zamjениčnih igara i postaje „jedno svejedno“ (Bagić, 2019). Tim se postupkom on vraća u jezik i vraća svoju moć, obilje jezika i značenja, preobrazbi. Međutim, stavljanjem sebe u prilog „svejedno“, daje se do znanja kako niti objekt niti subjekt zamjene više nisu onakvi kakvi su to bili u prethodnim zamjениčnim igrama (kad je subjekt postajao zvijezda, pauk pa čak i dno). Impuls je to za neuhvatljivost jezika, za subjekt koji gubi vlast nad jezičnim tvorevinama i više njima ne vlada. Iako se na formalnoj razini ukazuje upravo na suprotno – na potpunu vlast nad tekstem. Korištenjem stiha tekst se svjesno razlama, njime ne vladaju i ne određuju ga margine stranice, već samo figura nadležna za organiziranje i uokvirivanje misli (figura implicitnog autora).

Poprilično drugačijom organizacijom teksta zatvara se zbirka *Negdje*:

Kiša

Kada te više ne bude, bit ćeš kiša i povremeno padati po Dubrovniku. Rominjat ćeš, pljuštati, sipiti, šumiti po krovovima, ulicama, stablima, po vrtovima, glavama, kišobranima: bit ćeš na svemu i na pojedinostima, takva će biti narav tvojih dolazaka. Poslije toliko uspinjanja silazit ćeš u svačiju žed; žed ljudi, stvari, kuća i životinja, nicat ćeš, rasti, cvasti, blistati na svakom licu. Na jednoj i na drugoj strani neba bit će tvoje nebo.

Već vidiš nekoga tko predvečer na Trećem konalu izlazi na terasu i gleda kako raspoređuješ zvučnu tapiseriju po moru, Lokrumu, zidinama, pločnicima i vlažiš zvukove dominikanskih zvona, udarce godina i Zelenaka. Grad će biti u zraku, bit će na zemlji, utjeha imena, glazba što preskače sebe i silazi stubama u smirenu ludost.

Tko pruži ruku kroz prozor doznat će da je svuda i da je sam, jedna sjena slobodna od budućnosti. A zatim? Zatim će pretrčati pas, zatim će se smiriti brodovi, zatim će se ribe primaknuti površini, zatim će svetac u niši izaći iz sna, djevojka obrisati lice – i ti ćeš prestati. (Dragojević 2013: 126, 127)

Kao što je već rečeno, *Kiša* je posljednja pjesma (u prozi) preposljednje Dragojevićeve zbirke *Negdje* i predstavlja svojevrsni odmak od prototipa pjesama u toj zbirci – samo je 12 od 85 pjesama iz zbirke napisano u proznoj formi. Međutim proza u ovoj zbirci čini okvir stihovanih formi jer je i početna pjesma *Otok* napisana prozom. Osim što su napisane u istoj formi i osim toga što obje zauzimaju temeljna mjesta u zbirci koja su redovito *nabijena*

dodatnim značenjima, čini se kako te dvije pjesme koreliraju i na razini smisla. Ovdje citiram prvu pjesmu zbirke *Negdje* kako bih ju usporedila s posljednjom:

Otok

Ovoga je mora previše. Okreneš se lijevo, desno, okreneš se naprijed, natrag, ne okreneš se. Ovoga je mora previše. Rodimo se, ne rodimo. Spavamo, ne spavamo. Ovoga je mora previše. Otputujemo, budimo se daleko od svakog otoka, tamo živimo i ležimo u bolničkim krevetima, temperatura raste i pada, kao plima i oseka. Ne otputujemo. Riječi iz naših glava i usta množe se, zagušit ćemo se u njima, zagušit ćemo sve i svakoga. Ovoga je mora previše. Previše za naše oči, naša tijela, naša spolovila, svekoliku našu golotinju. Previše, plivali ili ne plivali, ronili, radili, vodili ljubav, trčali, poslije oznojeni pili. Ovoga je mora previše. A što bi rekao da si moreplovac, riba, brod, sidro, misionar koji odlazi pokrštavati i ne vraća se? Ovoga je mora previše. Previše dana, godina, stoljeća itd. Iako nisam selica, kukac niti neka nevidljiva životinja. Ovoga je mora previše. Ono je široko, debelo, duboko, prostrano, reklo bi se nemisaono, predmisaono, izamisaono, ravnodušno prema obilju smrti. A ipak je u našim srcima. Okrutno i dobro kao Bog. Gledao sam male posude (ta žedna usta) kako zahvaćaju njegovu vodu, kako mu se čedne i prazne umiljavaju. Vidio sam sat koji si ostavio na odjeći, kucalo je suho i izgubljeno, reklo bi se neuspjela riba. Šetali smo obalom, što sve nije bila spremna napraviti da udovolji pučini koja je dolazila. A što ako se bacimo naglavce? Ovoga je mora previše. Za naše moći i nemoći. Obala: privid i varka. (Dragojević 2013: 7, 8)

Obje se pjesme u prozi temelje na jednom od četiriju temeljnih supstanci: vodi.²¹ U pjesmi *Otok* glavni *lik* je more i njegova sveobuhvatnost i veličina koja se naglašava gomilanjem pridjeva „široko, debelo, duboko, prostrano, reklo bi se nemisaono, predmisaono, izamisaono, ravnodušno prema obilju smrti“. Ono je dovedeno u vezu s mnoštvom i obiljem riječi čije bi obilje moglo zagušiti „sve i svakoga“ i opisano je prilično statično, nikad glagolima. S druge strane, more je intuitivno suprotstavljeno riječima i jeziku: more je predstavljeno kao ono iskonsko, ono što misli prethodi i misao slijedi, ono što postoji i bez ikakve misli. Kao takvo, more je „ravnodušno prema obilju smrti“, ono je nepojmljivo jezikom i načinima na kojima si čovjek predočava i pojednostavljuje prirodu pa je strano čak i smrti. More je u svojoj veličini

²¹ Osim vode, osnovne su supstance vatra, zemlja i zrak i na njihovom se poimanju temelje Bachelardovi radovi o materijalnoj imaginaciji (*Voda i snovi, Ogled o imaginaciji materije*, 1998; *Vazduh i snovi, Ogled o imaginaciji kretanja*, 2001; *Zemlja i sanjarije volje, Ogled o imaginaciji materije*, 2004; *Psihoanaliza vatre*, 2010)

čovječjim osjetilima nedostupno pa ga se ne može *misliti*, barem nas u to kazivač nastoji uvjeriti (iako je cjelokupna pjesma dokaz da se o moru itekako može misliti). Sve što se o moru u ovoj pjesmi kaže nije određeno samim morem, već ljudskim doživljavanjem i poimanjem morskih učinaka na njega što se najbolje očituje u figurama „moreplovca, ribe, sidra, misionara koji odlazi pokrštavati i ne vraća se“. Glagolima je u pjesmi *Otok* opisan fingirani sugovornik, zapravo figura kojom se kazivač obraća samome sebi a koji se kako pjesma odmiče sve češće pretvara i u kolektivno „mi“. Ponavljanjem izjave „Ovoga je mora previše“ čak osam puta u cijeloj pjesmi postiže se svojevrsni ritam kao i formalno potvrđivanje onoga što se tvrdi tom izjavom: previše mora signalizirano je jezikom, gomilanjem spomenute rečenice u tekstu. Produblјivanje je te hiperbole postignuto i nabravanjem ljudskih kretnji i životnih stremljenja koje postaju drugotne i nebitne u usporedbi s veličinom i snagom kompletnoga mora.

S druge strane, u pjesmi *Kiša*, kako nam već otkriva i naslov, glavni je *lik* figura ponešto pokretljivije vodene supstance. Ona je i opisana primarno glagolima koji naglašavaju njezinu aktivnost i pokretljivost: „rominjat ćeš, pljuštati, sipiti, šumiti po krovovima, ulicama, stablima, po vrtovima, glavama, kišobranima“. U izdvojenome citatu prisutno je i gomilanje imenica koje označavaju veliku količinu mjesta po kojima kiša pada i stvaraju poprilično drugačiji dojam u odnosu na gomilanje iz prve pjesme: gomilanje ovdje ne označava sveobuhvatnost i veličinu koja se postiže u pjesmi *Otok*, već pokretljivost i povremene dolaske kiše koja brzo ishlapi i nestane. Iščekivanje se trena nestanka onoga što od kiše ostane intenzivira sintaktičkim paralelizmima u posljednjem dijelu pjesme: „Zatim će pretrčati pas, zatim će se smiriti brodovi, zatim će se ribe primaknuti površini, zatim će svetac u niši izaći iz sna“. *Kiša* nam, kako je već rečeno, naslovom eksplicira stanje (vode) o kojemu će biti riječi. S pjesmom *Otok* nije tako. U njezinome diskursu vlada more i njegova nepremostiva dubina, veličina, širina, dok se obala u posljednjoj rečenici pjesme opisuje pojednostavljenom izjavom koja ne sadrži čak ni predikat i time se stavlja u antitetičan odnos s cjelokupnim tekstom i njegovom opsežnošću koja simbolizira nemjerljivu opsežnost mora. Otok je, čini se, jedini prostor na kojemu se čovjek privremeno može skriti od morske prostranosti. U Bachelardovoj studiji *Voda i snovi, Ogled o imaginaciji materije* (1998) voda je valorizirana na dva potpuno oprečna načina. S jedne je strane voda predstavljena i poimana kao jedna od temeljnih supstanci koja materiju rastvara i razgrađuje te podrazumijeva „poziv na umiranje“ (1998: 77). S druge strane, voda je istovremeno i osnovno životno načelo i prapočelo pa njezina dubina predstavlja elementarno materijalno utočište (isto: 76). U pjesmi *Otok*, čini mi se,

postoje tekstualna uporišta koja (morsku) vodu smještaju na negativan pol vrijednosne ljestvice i vodu predstavljaju poput elementa koji materiju potpuno otvara, odnosno uništava njezino jedinstvo i njezin oblik kao takav, ali i uporišta za upravo suprotan pol iste vrijednosne ljestvice. Otok bi u takvome poimanju predstavljao život, odnosno privid života koji će kad-tad biti prevladan od puke sile koja razgrađuje tvari i koja je „ravnodušna prema obilju smrti“. Paradoksi kojima je more predstavljeno (ono je „okrutno i dobro kao Bog“) upućuju na dvoumljenje i dihotomiju unutar lirskoga subjekta koji, pobuđen osjetima onog izvornog i iskonskog (u ovome slučaju mora), doživljava povratak u svoje predmoderno stanje (jer more je „ipak u našim srcima“), ali koji istovremeno osvještava silnost i jakost temeljnih supstanci kojima ljudski svijet ne može ovladati (niti riječima, niti obalom, niti otputovavši iz morskog kraja). U prevratima unutar lirskoga subjekta more u jednome trenutku predstavlja sigurnu smrt i konačnu razgradnju, dok u drugome za njega predstavlja elementarno materijalno utočište korespondirajući s metaforom majčinstva i utrobe kao primarnoga utočišta. Riječ je o ponešto promijenjenom gledištu lirskoga subjekta koji sam pokušala naznačiti u prethodnom poglavlju: radi se o svojevrsnom odmaku od crno-bijeloga antimodernizma čije su primarno određenje jasno zacrtani polovi valorizacijskog sustava. Osim toga, ovakva pjesma kao početak zbirke jasno zacrtava putove kojima će se kretati ostale pjesme u zbirci. Osim što ukazuje na dihotomiju unutar lirskoga subjekta po pitanju vjere u iskon i vjere u život, usmjerava i na dihotomiju unutar formalnih obrazaca koje će u ovoj knjizi (kao i u *Žamoru i Kasnome ljetu*) biti objelodanjene. Korištenjem prozne forme autoreferencijalnim se postupkom kazivač oslanja na vlastite iskone i početke, zaokruživši tako strah od gubljenja forme sa strahom od smrti, odnosno stavljanjem u korelirajući odnos veličanje starosti i prapočetaka Zemlje s ambivalentnim osjećanjem vlastite starosti.

U sličnome tonu posljednja pjesma zbirke, *Kiša*, donosi svojevrsan oproštaj kazivača koji se obraća samome sebi u drugome licu upućujući na privremenost, ali nastavljanje, života. Posljednja rečenica zbirke tako postaje „i ti ćeš prestati“ kao svojevrsan autoreferencijalni komentar fingirane starosti i prolaznosti lirskoga subjekta. Dok more predstavlja dubinu pa time i smrt ili utočište, kiša predstavlja kombinaciju dviju supstanci – naravno, vode, ali i zraka iz kojega prividno dolazi što se u pjesmi eksplicira njezinim „dolascima“ kao i „uspinjanjima“ iza kojih slijedi „silaženje“ čime se zapravo opisuje prirodni tijek vode (u obliku isparavanja pa onda i kiše). Slike zraka u Bachelardovoj studiji *Zrak i snovi* odgovaraju „težnji imaginacije za transcendencijom“ (Oblučar 2017: 182), a zrak, kao najsiromašnija supstanca, ovisi o kretanju, a ne o materiji: „Usporavanjem zamišljeno kretanje stvara

zemaljsko, a ne vazdušno biće“ (2001: 129). Na primjeru Novalisa Bachelard „ističe potpunu uzajamnost suprotnih dinamika – (zračno) rasplinuće i (zemaljsko) zgušnjavanje, sublimacija i kristalizacija, nastaju jednim činom, jedno je uvjet drugoga (autor citira i Baudelairea: 'Isparavanje i zgušnjavanje Ja. Sve je u tome““ (Obličar 2017: 182). Težnja za transcendencijom iskazuje se u ovoj pjesmi raspršenošću neodređenog subjekta koji teži za posvemašnošću: „Tko pruži ruku kroz prozor doznat će da je svuda i da je sam, jedna sjena slobodna od budućnosti.“ Kiša je, dakle, spoj vode i onoga što dolazi iz zraka, odasvud. Bachelard drži kako je kiša najočitiji prirodni znak kako je sve voda i kako sve ubrzo može postati voda, pa onda i smrt (v. Bachelard 1998: 91, 92). Osim toga, kiša ima posve drugačija obilježja nego što to ima more. Kiša je i dalje pitka voda, čak i prijateljski nastrojena (v. isto: 155), dok je more određeno svojom slanošću i neprijateljstvom. Potpuno izmirenje s vlastitom sudbinom i nestankom jastva predstavljeno je u pjesmi *Kiša* pristajanjem na mogućnost izmjene materije i oblika koji je također prolazan i nestaje.

U usporedbi je s ovim dvjema pjesmama u prozi zanimljivo iščitati i istoimenu pjesmu u slobodnome stihu *Kiša* iz iste zbirke pjesama koja ukazuje na zamjениčnu igru – subjekt ne postaje stvarna kiša, već se u taj leksem nastanjuje i puni njegovim značenjima:

Kiša

Ja imam riječ kiša. Ona je česta moja riječ.
Kada ne znam što ću, kada nitko ne zna, kada je
vedro i mračno, kažem dođi kišo, idi kišo,
dobra kišo. I ona dođe, šumi svoje lijepo š
u mojoj glavi, u lišću, po krovovima, po čitavoj
Korčuli, čak i u snu. Kolikom blagošću je Bog
ispunio njezin šum. Dok žamori, zaboravljam
što treba zaboraviti, sjetim se čega se treba
sjetiti, učini mi se da me ovdje nije bilo dugo,
možda od početka. (Dragojević 2013: 71)

I ova je *Kiša*, kao i ona prethodna, određena vankontekstualnim lokalitetima: ovdje je to Korčula, prije je to bio Dubrovnik. Neki su to od vrlo čestih Dragojevićevih lokaliteta s kojima se najčešće vežu mediteranski motivi kojima autorov opus obiluje. S druge strane, pomalo neodređenija pjesma *Duboko* razotkriva i onirički prizor mora iz pjesme *Otok* kao još jednu zamjениčnu igru:

Duboko

Imam riječ duboko.
Imam i druge riječi.
Ali riječ duboko,
ona je umorna,
umornija od drugih.
Ona mi kaže
učini nešto za mene,
izvuci me iz mene
ako sam u sebi,
izvuci me iz tebe
ako sam u tebi,
izvuci me
iz bilo gdje
ako sam bilo gdje,
izvuci me,
pa da svanem,
da se nasmijem
i raspostrem
kao ovaj zeleni otok
koji je došao
do površine
ravno s dna
i ti po njemu
sada hodaš. (Dragojević 2013: 10)

Iz svega se analiziranog i interpretiranoga daje zaključiti kako se autoreferencijalni komentar fingirane starosti kazivača očituje na najrazličitijim razinama unutar teksta: 1. u posljednjim je zbirkama vrlo čest motiv rječnika kojim se zaboravni kazivač služi, 2. nemogućnost ostvarivanja zamjениčnih igara na način na koji je to prije bilo moguće, odnosno iscrpljivanje svih zamjena dovelo je do posvemašne „svejednosti“ (najbolje prezentirane u pjesmi *Svejedno iz Kasnoga ljeta*), 3. prozna se forma pretvara u sve fragmentarniju i razlomljeniju formu slobodnoga stiha o čemu metatekstualni komentar ostaje zabilježen u prvoj i posljednjoj pjesmi u prozi zbirke *Negdje*, 4. težnja k ritmičnosti teksta (ponavljanjima, nabrajanjima, gomilanjima, jezičnim igrama) koja sugerira povratak u djetinjstvo i djetinje forme, ali

istovremeno i naposljetku 5. vrlo koherentan kazivač, odnosno kazivač čiji su iskazi vrlo koherentni, koji manevrira sintaksom, formom i leksikom podrivajući sve ono što se na tematskoj razini *dogđa*.

Što se dakle mijenja u pogledu lirskoga subjekta i njegovi iskaza, kao i formativnim načelima u Dragojevićevim kasnim zbirka? Prije svega, lirski subjekt „odustaje“ od hermetičnoga izraza (što je na snazi i u nekim ranijim zbirka), što u zbirka kojima smo se bavili otvara put jezičnom ludizmu, verbalnim igrama i, posljedično, povećanoj ritmičnosti njegovih iskaza. Povećana ritmičnost, raznorazne brojalice pa onda i podjela životinja na one kojima subjekt pristupa okom (gušteri) i one kojima pristupa uhom (ptice) uvod je u lagano *rastakanje* hijerarhije pogleda postavljene u prijašnjim zbirka. Zanimljivo je da je jedino značaj i primat (poezije) pogleda bio onaj oko kojega se većina kritičara Dragojevićevih zbiraka slagala – taj jedini „siguran“ prostor interpretacije skliznuo je ispod analitičarskih nogu i ostavio nas pred tekstom bez gotovo ikakvih pretpostavki od kojih bismo mogli krenuti. Signal je to za Dragojevićevo potpuno napuštanje jednoznačnosti i valorizacijskih sustava koji su na snazi bili u njegovim prijašnjim knjigama. Taj signal nagoviješta novo razdoblje jastva u koje ulazi lirski subjekt koje se naziva „kasnim ja“, a koje je određeno posvemašnjim umorom, svejednošću, ali i neodustajanjem od barem prepričavanja onoga što je na snazi bilo u prethodnim razdobljima. Slijedeći Dudinu analogiju književnosti kao priče, a putovanja kao neravnoteže i događaja koji aktivira *pričanje*, tj. pripovijedanje (2012: 48, 49), zaključujemo kako je za retrospektivna Dragojevićeva subjekta život i stvaralaštvo, kao i moć imaginacije, dovoljno velik „događaj“ za aktiviranje naracije. Kazivač sve češće koristi aluzije na svoje pjesničko ishodište i prethodne strukturalne tekstovne prakse. Iako, kako smo vidjeli, slobodni stih polako smjenjuje pjesmu u prozi, u novim je zbirka i dalje prisutna anegdotalnost i narativnost koja supostoji s poetskim izrazom. Iako star i umoran, Dragojevićev subjekt jezikom i formom i dalje spretno barata pa je čest izrazit nesrazmjer reprezentacije (stila, jezika, forme) i onoga što se reprezentira (teme) čime nam se, opet, ukazuje na dvostruko, u postmodernističkoj maniri kazano, tkanje teksta.

5. Zaključak

Za razliku od Paruničine kazivačice koja „tjera krdo riječi“, Dragojevićev se kazivač u posljednjim trima zbirkama nalazi u stanju gubljenja „obilja“ sadržaja i formi u što nas svojim iskazima uporno pokušava uvjeriti. Međutim, kako se u interpretacijama pojedinih pjesama pokazalo, riječ je o gotovo pa ironijskoj igrariji prilično samosvjesnoga i koherentnoga lirskoga subjekta utemeljenoj na diskrepanciji oblikotvornog i tematskog polja. U parodijskoj maniri dosad gotovo pa nepoznatoj kazivaču Dragojevićevih pjesama poetski se tekst oblikuje na temelju antitetičkih obrazaca u kojima niti jedan pol valorizacijske ljestvice ne zauzima prvenstvo i ne polaže pravo na uspostavljanje vrijednosne hijerarhije. Tako se u ovome svijetu izmiješanih vrijednosti ocrta novo razdoblje koje smo za potrebe ovoga rada nazvali „kasnim pjesništvom“ Danijela Dragojevića, a pod koje podrazumijevamo zbirke *Žamor* (2005), *Negdje* (2013) i *Kasno ljeto* (2017). U tim trima zbirkama pronalazimo raznorazne autoreferencijalne komentare, počevši od starosti i „kasnoga ja“ kao i umora koji se sve više potkrada u izjave lirskoga subjekta, kao i metatekstualne analeptičke i gdjekad nostalgичne zapise o vlastitim pjesničkim praksama iz ranijih zbiraka (primjerice metaforičkim i, kako smo ustanovili, prvenstveno jezičnim zamjenama koje su okvir kazivačeve imaginacije još od teksta *Virusi-riječi* iz 1974. godine). Također, komentare fingirane kazivačeve starosti ne pronalazimo samo u sadržajnim dijelovima pjesama (primjerice već u naslovu posljednje zbirke *Kasno ljeto*), već i u ponešto ozbiljnijim formalnim promjenama koje na prvi pogled čine jasnu distinkciju zbiraka *Žamor*, *Negdje* i *Kasno ljeto* od zbiraka koje su im prethodile. Slobodni je stih, čini se, preuzeo primat koji je dugo vremena imala pjesma u prozi kao najviše ispisan Dragojevićev žanr. U okvirima se slobodnoga stiha Dragojevićev kazivač kreće prilično ritmično i gotovo pa „dječje“, stvarajući sve više mjesta jezičnim igrama, djetinjim brojalicama, raznoraznim kumulacijama i ponavljanjima koji ostavljaju dojam opuštenog i nehermetičnog iskaza, dok se istovremeno čvrsto kontroliraju margine teksta, odnosno svjesno prelama tekst prije margine tvoreći stihovani redak.

Kako odrediti Dragojevićevo „kasno pjesništvo“ u okvirima već prije postavljenih kategorija unutar diskurzivnog polja? Kritičari čija su izlaganja predstavljena u radu upućuju na odmake od prethodno izgrađene figure strogog i ozbiljnog kazivača k prilično opuštenom kazivaču koji se u posljednjim zbirkama gotovo pa „igra“. Mnogi od njih primjećuju i pomak k zvuku i ispitivanju auditivnih mogućnosti tvarnosti. Taj sam pomak u radu nastojala dodatno podcrtati ističući prijašnju prevlast pogleda i oka nasuprot sadašnjem gotovo pa dekonstrukcijskom

načelu ispitivanja i propitivanja pa naposljetku i potpunog urušavanja te otprije poznate osjetilne i imaginacijske hijerarhije. Pogled i oko i dalje ostaju bitni u autorovu pismu, međutim u novim se zbirkama otvara sve veći prostor za manevriranje između različitih imaginativnih načela i osjetilnih podražaja. Svi su spomenuti pomaci u uskoj vezi sa fingiranom starošću: gubljenje oblika i formi na koje nas se nastoji upozoriti korištenjem okvira slobodnoga stiha, nestajanje mogućnosti za konkretne zamjenične igre (a one koje su omogućene uvijek su polovične i nezadovoljavajuće), posvemašnja izmirenost (i, simptomatično, svejednost) subjekta sa svijetom koji se njegovu jeziku opire i njegovoj imaginaciji bježi.

Ipak, Dragojevićevu poeziju nikad ne treba jednoznačno odrediti na što nas i sam autor iznova implicitno upozorava pa su u zbirkama i dalje prisutne i pjesme u prozi, i izrazito naglašeno ovladavanje jezikom (što se vidi u načinu izražavanja i odabiru leksika, izuzevši subjekta koji nas nastoji uvjeriti u suprotno), i kazivač koji je i dalje uvelike upućen u sve svoje prijašnje prakse koje i dalje (skrovito) koristi. Dakle u trenu kada pomislimo da smo našli „ključ“ za čitanje, Dragojević nas upozorava da njegov pjesnički jezik uvijek računa s krajnostima i na njih mora pristati i interpretator. Tu tvrdnju slikovito ističe i Mićanović: „Ako se i nadaš da si je [Dragojevićevu poeziju] u jednom trenutku dohvatio i stvorio priručni jezik za nju, postaješ kupac priručnika za plivanje, a već si plivač, jer tajna je te poezije u riječima kao što su: mjestimično ili drugdje, privremeno.“ (2021: 85)

6. Sažetak

Poetski univerzum posljednjih triju objavljenih zbiraka pjesama Danijela Dragojevića, *Žamor* (2005), *Negdje* (2013) i *Kasno ljeto* (2017), mjesto je konkretiziranih ambivalentnosti, nastavljanja već dobro poznatih autorskih praksi, ali i njihovoga predstavljanja i „uprizorenja“ na nove načine. U tome se novome svijetu stvorenome na starim temeljima ocrtava razdoblje kasnoga Dragojevićeva stvaralaštva. Mijene su se na polju kazivača, formalnog uređenja teksta i stila pokazale tvorbenim dijelom Dragojevićevih posljednjih triju zbiraka – odmaci od prethodnih poetskih praksi u tekstu su često autoreferencijalno naznačeni i tekstovi tih zbiraka redovito komuniciraju s prijašnjim Dragojevićevim tekstovima, pokatkad u parodijskoj maniri. Formalnim se „rastvaranjem“ pjesme u prozi (prevladavajućom formom u prethodnom Dragojevićevu stvaralaštvu) u slobodni stih, kazivačem koji samog sebe naziva „kasnim ja“ i kojega zauzima umor te napušta „obilje“ riječi aludira na starost kao temeljni motiv koji se u ovome radu pokazao kao provodna nit svih triju zbiraka. Starost se tako pojavljuje i eksplicitno i implicitno, u iskazima i oblikotvornim procesima gradnje pjesama. Međutim Dragojević se ni u ovim zbirkama nije odrekao svojih ustaljenih imaginativnih koncepata (primjerice zamjениčnih igara) i svojih stalnih tematskih preokupacija, samo im je nadodao nove.

Ključne riječi: Danijel Dragojević, pjesništvo, slobodni stih, pjesma u prozi, zamjениčne igre, starost

Summary

The poetic universe created in the last three published poetry collections of Danijel Dragojević, *Žamor* (*Murmur*, 2005), *Negdje* (*Somewhere*, 2013) and *Kasno ljeto* (*Late Summer*, 2017) is a space of ambivalence made concrete, the continuation of well-known authorial practices, as well as their novel incarnations. This new world built upon old foundations delineates the late stage of Dragojević's creative output. Changes regarding the lyrical subject, the formal arrangement of the text and style are formative aspects of Dragojević's last three collections – shifts away from previous poetic practices are often marked as self-referential in the texts themselves, establishing a clear (and at times parodic) line of communication with Dragojević's previous texts. By formally “opening up” prose

poetry (the dominant form of Dragojević's past work) and transforming it into free verse, as well as by portraying a lyrical subject who refers to himself as "the late-stage me" and is growing weary (thus abandoning the "abundance" of words), the texts allude to old age as the key motif – the through line connecting these three collections. Old age appears in the texts both explicitly and implicitly, through expressions and the building and structuring of poems. However, Dragojević does not relinquish his regular imaginative concepts (such as "exchange games") or his thematic preoccupations in these collections; he merely adds on new ones.

Keywords: Danijel Dragojević, poetry, free verse, prose poetry, "exchange game", old age

7. Literatura

Bachelard, Gaston (1998) *Voda i snovi, Ogled o imaginaciji materije*, Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. Prevela Mira Vuković.

Bachelard, Gaston (2001) *Vazduh i snovi, Ogled o imaginaciji kretanja*, Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. Prevela Mira Vuković.

Bachelard, Gaston (2006) *Zemlja i sanjarije o počinku, Ogled o slikama intimnosti*, Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. Prevela Mira Vuković.

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

Bagić, Krešimir (2013) „Svjetlo žarulje 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.

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 (2013) *Negdje*, Zagreb: Fraktura.
- Dragojević, Danijel (2017) *Kasno ljeto*, Zagreb: Fraktura.
- Duda, Dean (2012) *Kultura putovanja. Uvod u književnu iterologiju*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Foucault, Michel (2008) „O drugim prostorima“, u: Leonardo Kovačević i dr. (ur.): *Operacija grad: priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Zagreb: Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade; Multimedijalni institut i dr., str. 31-39. Preveo Mario Kopic.
- Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 1 i sv. 2 (2010) gl. ur. Velimir Visković, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.
- Jurić, Slaven (2006) *Počeci slobodnoga stiha: eksplicitna poetika – teorija – formativni period*, Zadar i Zagreb: Thema – FF press.
- Kamenjašević, Bonislav (2018) „O čemu govorimo kada govorimo o pjesništvu Danijela Dragojevića“, *Arteist*, 21.5.2018. <https://arteist.hr/danijel-dragojevic-kasno-ljeto-fraktura/> (pregled 16.8.2021).
- Kravar, Zoran (2003) *Antimodernizam*, Zagreb: AGM.
- Kravar, Zoran (2009) *Uljanice i duhovi*, Zagreb: Profil.
- Mandić, Igor (1970) „Mantija feljtonizma“, u: *Uz dlaku: književne kritike*, Zagreb: Mladost, str. 22-24.
- Mićanović, Miroslav (2021) *Ronjenje na dah: eseji i kritike*, Zagreb: Meandarmedia.
- Milanja, Cvjetko (2001) *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000., II. dio*, Zagreb: Altagama.
- Mrkonjić, Zvonimir (1971) *Izum beskraj*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Mrkonjić, Zvonimir (1991) *Izvanredno stanje: književni ogledi*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Muminagić, Kenan (2018) *Odnos metafizike i svakodnevice u poeziji Danijela Dragojevića*, Sarajevo.

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 naknada.

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

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

Petković, Nikola (2009) „Gdje stanuje žamor?“, u: *Harterije: hrvatsko pjesništvo početkom tisućljeća*, Zagreb: Jesenski i Turk, HDP.

Petković, Nikola (2014) „Danijel Dragojević: Negdje“, *Moderna vremena*, 11.6.2014. <https://mvinfo.hr/clanak/danijel-dragojevic-negdje> (pregled 16.8.2021).

Pogačar, Marko (2018) „Pitanje pogleda“, *Portal Novosti*, 21.5.2018. <https://www.portalnovosti.com/knjizevna-kritika-pitanje-pogleda> (pregled 4.7.2021).

Sonnenfeld, Albert (1983) „L'Adieu supreme and Ultimate Composure: The Boundaries of the Prose Poem“, u: M. A. Caws i H. Riffaterre (ur.): *The Prose Poem in France – Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, str. 198-211.

Todorov, Tzvetan (1983) „Poetry Without Verse“, u: M. A. Caws i H. Riffaterre (ur.): *The Prose Poem in France – Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, str. 60-78. Prevela Mary Ann Caws.

Užarević, Josip (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.

Zlata, Andrea (1997) „Prohodnost Dragojevićeve svijeta“, u: *Kolo*, br. 4, str. 555-558.

Žilić, Darija (2018) „Kasno ljeto našega svijeta“, u: *Vijenac: novine Matice hrvatske za književnost, umjetnost i znanost*. br. 636-638.