

Koncept žudnje u poeziji Vesne Krmpotić

Bakran, Tamara

Doctoral thesis / Disertacija

2019

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:085658>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-23**



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](#)





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Tamara Bakran

KONCEPT ŽUDNJE U POEZIJI VESNE KRMPOTIĆ

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2019.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Tamara Bakran

KONCEPT ŽUDNJE U POEZIJI VESNE KRMPOTIĆ

DOKTORSKI RAD

Mentor:
prof. dr. sc. Tvrtko Vuković

Zagreb, 2019.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Tamara Bakran

**THE CONCEPT OF DESIRE IN THE
POETRY OF VESNA KRMPOTIĆ**

DOCTORAL THESIS

Supervisor:
Tvrtko Vuković, Ph. D., full professor

Zagreb, 2019.

ŽIVOTOPIS MENTORA

Tvrtko Vuković rođen je u Slavonskom Brodu 1969. Na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu završio je studij kroatistike. Na Odsjeku za kroatistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu zaposlio se kao asistent na Katedri za noviju hrvatsku književnost 2000. Doktorski rad pod naslovom *Modeli prikazivanja kvorumaškoga pjesništva: Subjekt, svijet, tekst kao interpretativno iskustvo* obranio je 2004. te je stekao akademski stupanj doktora znanosti. U suradničko zvanje višeg asistenta izabran je 2005. Od 2005. do 2007. radio je kao viši lektor i predavač za hrvatski jezik i književnost na Sveučilištu Sorbona u Parizu. U znanstveno-nastavno zvanje docenta izabran je 2008, u znanstveno-nastavno zvanje izvanrednog profesora 2013, a u znanstveno-nastavno zvanje redovitog profesora 2019. Radove je izlagao na brojnim međunarodnim znanstvenim skupovima i skupovima s međunarodnim sudjelovanjem. Kao gost predavao je na Sveučilištu Adam Mickiewicz u Poznanju, Šleskom sveučilištu u Katovicama, Jagelonskom sveučilištu u Krakovu, Masarykovom sveučilištu u Brnu. Bio je pozvani predavač na seminarima Zagrebačke slavističke škole 2009, 2010, 2011 i 2012, 2016, 2018. Suradivao je pri izradi *Leksikona hrvatskih pisaca*, *Leksikona hrvatske književnosti – djela* te *Enciklopedije hrvatske književnosti* i *Leksikona Antuna Gustava Matoša* Leksikografskoga zavoda Miroslav Krleža. Radio je kao istraživač na znanstvenim projektima *Modeli hrvatskoga pjesništva 20. stoljeća*, *Hrvatsko pjesništvo od romantizma do postmodernizma* i *Odnos kultura-društvo u hrvatskoj modernizaciji*. Bio je voditelj znanstvenog projekta *Hrvatsko pjesništvo od romantizma do postmodernizma*, istraživačkog sveučilišnog projekta *Nenormalni u hrvatskoj kulturi i književnosti na prijelazu 19. i 20. stoljeća*, voditelj književnog smjera Poslijediplomskoga sveučilišnoga doktorskog studija kroatistike, predstojnik Katedre za noviju hrvatsku književnost, voditelj Zagrebačke slavističke škole u dva mandata. Bio je također predsjednik Goranova proljeća, središnje nacionalne pjesničke manifestacije. Objavio je četiri samostalne znanstvene knjige, priredio je i uredio desetak znanstvenih zbornika i pjesničkih panorama, suautor je školskih udžbenika i kritičkih izdanja djela kanonskih autora. Trenutno je zamjenik voditelja poslijediplomskoga sveučilišnog studija *Hrvatska filologija u interkulturnome kontekstu* te urednik teorijske edicije *Drugi smjer* u izdavačkoj kući Meandar. Znanstvene i stručne članke te recenzije redovito objavljuje u periodici.

Objavio je:

- *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši. Aporije reprezentacije u kvorumaškome pjesništvu*, Disput, Zagreb 2005, str. 283.
- *Ljubi Žižeka svoga! Je li teorijska subverzija zapravo kapitalistička perverzija i druge neodumice o etičko-političkom čudovištu Žižekove misli*, Meandar, Zagreb 2009, str. 91.
- *Bajke i basne. Sabrana djela Ivane Brlić-Mažuranić. Kritičko izdanje, [Supriredivač: Ivana Žužul]*, Ogranak Matice hrvatske Slavonski Brod, Slavonski Brod 2011, str. 511.
- *Tko je u razredu ugasio svjetlo? Predrasude, stranputice i moguće promjene u poučavanju i proučavanju lirike na primjerima Cesarićevih pjesama Voćka poslije kiše i Pjesma mrtvog pjesnika*, Meandar, Zagreb 2012, str. 167.
- *Na kraju pjesme. Studije o modernoj hrvatskoj lirici i njezinim politikama.* Meandar, Zagreb 2018, str. 322.

Zahvaljujem svom mentoru na strpljivosti, spremnosti na dijalog i polemiku, pažljivom čitanju, konstruktivnoj kritici te na preporuci literature.

Zahvaljujem viškom profesoru filozofije i magistru filozofije Mladenu Živkoviću na čitanju, raspravama i literaturi.

Sažetak

U disertaciji se bavim odnosom žudnje za transcendencijom i jezika lirike Vesne Krmpotić kao medija te žudnje. U autoričinom lirskom opusu ta se žudnja javlja kao najvažniji strukturni mehanizam, i to u odnosu lirskog ja i lirskog Ti. Promišljam, nadalje, utjecaj žudnje na sâm pjesnički jezik te postavljam pitanje što je, u konačnici, (ozbiljivi) objekt *pjesničke* žudnje. U osnovi je autoričin lirski svijet oblikovan tako da lirsko ja žudi (zahtijeva) da mu se otkrije Tajna, da Tajna postane Znanje. Tajnu u radu tumačim kao *Drugo pjesme, prisnu tuđost*, kao ono što jest, ali se ne zna što jest, Tajna je izvan jezika, ali djeluje na jezik, jezik je uprizoruje, ali je ne može razriješiti, ona je i učinak jezika, u uskoj je vezi s pjesmom. Ta odredba Tajne bliska je Lacanovom Realnom, Heideggerovoj nepoznanici i Schellingovu besvjesnom. U radu ne spekuliram o izvoru Drugoga, već samo o Drugom kao o izvoru. Tajnu pritom ne vežem uz znanje, već uz slutnju. Tajna je pak, za razliku od navedenog shvaćanja, u autoričinoj lirici izjednačena s Glasom koji diktira Istinu. U radu se propituju posljedice takvog pristupa Tajni na lirski opus Vesne Krmpotić i uopće na razumijevanje i interpretaciju lirike. Pjesnikinjino stvaralaštvo podijelila sam u dvije faze: prije i poslije 1990. U prvoj se fazi lirsko ja obraća bezglasnom Drugom, u drugoj fazi Drugi *progovara*. U radu se, dovodeći u vezu žudnju za transcendencijom i pjesmu, referiram na misli zapadne filozofije (Platon, Plotin, Augustin) te se oslanjam i na psihoanalitičke uvide u prirodu žudnje (Lacan), kao i na suvremene teorijske pristupe lirici i književnosti (Clark, Culler, Furniss, Bath), suprotstavljajući ih kulturnoj tradiciji koja pjesničko stvaranje povezuje s pseudobožanskom djelatnošću. Izbor spomenutih filozofa proizašao je iz činjenice da je njihovo razmišljanje bilo blisko mističkoj tradiciji, a upravo se autoričina poezija često interpretira kao mistička. Dosadašnja je kritika uglavnom čitala poeziju Vesne Krmpotić u svjetlu neoromantičarske tradicije, upisujući pritom u njezinu liriku harmoniju, spoznaju, jedinstvo, šutnju, ljubav, čudo. U radu opsežno pristupam dosadašnjim kritičkim tekstovima raznih autora. Autoričine pjesme nagone kritiku na promišljanje funkcije poezije pri čemu se poezija često teologizira. U radu pak polemiziram s idejom pjesme kao spoznajnog sredstva i teologizacije poezije, to jest pjesme kao alata pogodnog za ostvarivanje žudnje za Jednim. Zbilju pjesme ne suprotstavljam realnosti pri čemu se u svojim shvaćanjima pozivam na misli Ricoeura i Pejovića. Promišljam također moć i doseg pjesme, s obzirom na to da je autoričina lirika koncipirana kao najpodesnije *sredstvo* za dosezanje onostranosti. No ima tu i ustezanja od ozbiljenja objekta mističke žudnje, stoga autoričinu poeziju u svojim čitanjima vežem uz

kolebljivu žudnju, dvojinu, sukob, žudnju za žudnjom sâmom, žudnju svedenu na zahtjev. Žudnju za žudnjom sâmom obrazlažem uglavnom se koristeći De Rougemontovim konceptom ljubavi-strasti, a žudnju svedenu (ili reduciranu) na zahtjev Lacanovim shvaćanjima. Razmatram paradoks supostojanja žudnje za šutnjom i gomilanja riječi. S obzirom na to da autoričina lirika upravo često tematizira rascjep između jezika, subjekta i biti, i njegovu (ne)premostivost, u rad su uvedeni i mislioci poput Nygrena i Bubera, koji su i sami promišljali stav subjekta prema tom rascjepu, kao i sam rascjep. Propitivanjem koncepta žudnje u lirici Vesne Krmpotić otvorila su se pitanja o prirodi lirskoga glasa i njegovu odnosu prema konceptu autorstva, ideji lirskog roda, o interpretaciji i razumijevanju lirike s obzirom na autobiografizam i slično. Pritom su i metodološki pomaknute granice analize jer se i koncept žudnje i lirika čitaju uz pomoć različitih disciplina i u različitim poljima od filozofije do lakanovske psihoanalize.

Ključne riječi: lirika, Vesna Krmpotić, žudnja, inspiracija, neiskazivo, lirski subjekt

Summary

This dissertation analyses the relationship between desire for transcendence and the poetic language of Vesna Krmpotić as the medium of that desire. In Krmpotić's poetry this desire functions as one of the crucial structural mechanisms, defining the relation between the lyrical subject and the lyrical object. The influence of desire for transcendence on the poetic language itself ultimately leads to the question of what the (real) object of *poetic desire* is. In essence, the author's poetic world is shaped around the lyrical subject's desire to reveal the Secret, and for the Secret to become Knowledge. In this work the Secret is interpreted as the poem's *Other, (familiar) unfamiliarity*, as something that is, but does not know what it is. The Secret is outside of language, but influences the language, the language represents it, but cannot uncover it. The Secret is also the result of language and it is closely related to the poem. Such definition of the Secret is similar to Lacan's *Real*, Heidegger's *unknown*, and Schelling's *unconscious*. Instead of analysing the source of the Other, the Other is analysed as the source. The Secret is not related to knowledge, but to premonition. As opposed to such conception, in the poetry of Vesna Krmpotić the Secret is equal to the Voice imposing the Truth. The dissertation examines the implications of such an approach to the Secret in the poetry of Vesna Krmpotić, as well as to the understanding and interpretation of poetry as such.

The author's conception of the *true reality beyond language* is in many ways transformed within her work. Based on this transformation in this dissertation Krmpotić's work has been divided into two stages. In the first stage language is placed between the subject and the essence, and has to be abandoned in order to reach the essence, or for the essence to exist. Poetry is thus a powerless but beautiful *cry*. In the second stage poetry ceases to *reach* for the otherworld (impossible desire), but becomes a means for *settling down* the otherworld in the form of the Voice, i.e. the lyrical subject. What was outside of language becomes language, the impossible becomes possible, a *miracle* happens. The inexpressible exposes itself as the Truth. Everything is discourse. All poetic reality is of a discursive character.

By relating the desire for transcendence to poems, this dissertation refers to Western philosophy (Plato, Plotinus, St. Augustine), and is based on psychoanalytic perception of the nature of desire (Lacan), as well as on contemporary theoretical approaches to poetry and literature (Clark, Culler, Furniss, Bath), opposing them to the cultural tradition that connects poetry with pseudo-divine acts. These particular philosophers have been chosen because their

thinking was often connected to the mystical tradition, while Krmpotić's poetry was also often interpreted as mystical.

In the chapter in which Krmpotić's poetry is analysed in terms of Plato's thinking the main focus is put on the nature of desire for transcendence and its relation to poetic language. Plato is here approached as the originator of the concept of eros. In this work eros is equal to desire for transcendence. Desire for transcendence is regarded as the central motive around which Krmpotić's opus is built. In this dissertation it is analysed on two levels: the level of form and the level of content. The author's poetry bears the idea that poetic language is similar to the otherworld, although it is in itself insufficient because the otherworld is metaphysical. Plato's fundamental characteristics of eros are applied to (Krmpotić's) poetry, analysing the poetic reality as a result of desire for expressing the inexpressible. Plato's and Krmpotić's ideas of eros are thus compared. The poetic desire for expressing the inexpressible is identified as the desire for transcendence, or eros. Prosaic language/ established language/ the language present during the act of writing is insufficient for the poetic desire, so new linguistic possibilities are sought. The object of poetic desire is the poem. After finding the right poetic expression, poetic desire realises its object as *familiar unfamiliarity*, the inexpressible in the expressible, *unconscious in conscious* (Schelling), *unknown within the familiar that stays unknown* (Heidegger), the Secret represented by language. The chapter on Plato ends with including the work of contemporary theoretician T. Clark, who thoroughly discussed the relationship between inspiration and creation, interpreting the phenomenon of unfamiliarity as something connected to inspiration. His aim is to demystify inspiration and prove that it is in fact a myth.

Plotinus's thinking is centred around *the desire for the One*, while the same idea is present in the entire opus of Vesna Krmpotić. In many instances the author defines her poetry as a dialogue between Singularity and duality. Plotinus's theory was therefore used to show that there is no Singularity in Krmpotić's poetry, and that it is not possible to achieve merging with the One in language since poetry always implies duality and disparity. Duality is an integral part of the poem, but it is harmonized, as according to Schelling. All *topoi* found in Plotinus's metaphysics are found in Vesna Krmpotić's poetry as well: One, the world, mind, desire. These *topoi* are the focal points of both philosophical and poetic discourse. The desire for approaching the One fills the author's work. Merging with the One (You) is an imperative of the lyrical subject, which is a dominant motive in the whole opus. The voice of the One makes it a lyrical subject. The otherworld is *descending* into the poem. According to Plotinus, however, the otherworld does not come to us, but it drags us towards itself, by means of a

mark which it has left on our soul as a sign. The otherworld does not come into a thought/ word/ poem, but the thought/ word/ poem has to be abandoned to enter the otherworld. While Plotinus's One is extralinguistic, the One in Vesna Krmpotić's poetry is linguistic.

From St. Augustine's thinking the following ideas of desire were applied: desire is the creator of self (the present or the future one), desire is an attempt to escape the isolation of the self. Two fundamental desires described by St. Augustine – *cupiditas* and *caritas* – have been applied to poetry. The author's poetry was read as a fluctuation between these two desires. The relationship between me/Me and you/You was also analysed in this framework. However, in order to analyse more than just the thematic level of the poem, *caritas* was identified as the desire for expressing the inexpressible (desire for transcendence), and this desire was defined as primary poetic desire. According to St. Augustine's philosophy, the characteristics of that desire are self-denial and the transformation of language. Furthermore, based on St. Augustine's conception of the subject that has to choose one of the desires (*caritas*) to be free, the assumption was that, in the case of poetry, desire for transcendence is not in collision with desire for the world. Therefore, based on Ricoeur's relationship between poetry and the world, Buber's conception of the me-You relationship, and Hegel's conception of transcendence which is in fact in the power of the subject, the aim was to analyse the poem as a *simultaneous* desire for transcendence and the World, as a transcendence fulfilled only in the World. The hypothesis was that poetry is necessarily a desire for the World. The poem is, therefore, neither a mystical cognition, nor deprived of the world and of what is human.

The last part of the work includes the philosophy of Anders Nygren, who wrote about the *attitude* of the subject towards the disparity between the subject and the otherworld, and who denied the possibility of bridging that disparity. He believed that accepting this impossibility is the only way of the subject's liberation. Otherwise, the subject is enslaved by this disparity and the desperate attempt to bridge it. Nygren, inspired by St. Augustine, but also contradicting him, views desire as the *source* of the too powerful self. Liberation can be achieved only by abolishing desire. Finally, according to Nygren, the disparity between essence and existence is not achieved by desire, but by love. This conception was compared to the idea portrayed in the poetry of Vesna Krmpotić, who throughout her work wrote about the *disparity* between essence and existence, contemplating on the disparity itself and suffering from it, as well as the possibility of bridging it. From poetic, metapoetic and autopoetic writings it can be deduced that the function of a poem is that, in the form of *cognition*, it bridges the disparity between the subject and the otherworld. By analysing the second stage of

the author's poetry as the stage in which desire for transcendence of language is almost completely replaced by the *demand for cognition*, and bearing in mind the consequences which this shift had on the text, in the last chapter of this dissertation the philosophy of Jacques Lacan is introduced. Lacan also denied the possibility to bridge the disparity between the subject and knowledge, as well as the disparity between the subject and the object of desire. The focus was put on Lacan's opposition between desire and demand, and his reflection on the consequences of desire reduced to demand.

Former criticism mostly referred to Vesna Krmpotić's poetry in the framework of neoromanticist tradition, and connected it with aspects such as harmony, cognition, unity, silence, love, miracle. This dissertation comprehensively approaches former critical writings of various authors. In Krmpotić's poems critics have often interpreted the function of poetry, connecting poetry with theology. In this dissertation the conception of the poem as a means of cognition is analysed in relation to theology, i.e. the means suitable for fulfilling the desire for the One. The reality of a poem is not opposed to reality as such, which is in line with theories by Ricoeur and Pejović. What is also analysed is the power and outreach of a poem, given the fact that the author's poetry is conceived as the most appropriate *means* for reaching the otherworld. But there is also a withdrawal from the real object of mystical desire, which is why the author's poetry is connected with the most uncertain desire, duality, conflict, desire reduced to demand, desire for desire itself. The conception of desire for desire itself is used mostly based on De Rougemont's conception of passionate love. De Rougemont illustrates this phenomenon on the myth of *Tristan and Isolde*, which has an important place in Krmpotić's work. Tristan desires Isolde, but only when she is absent, only as Other. This way his desire prevails. Desire which never reaches its object (which does not find peace) is equal to agony. However, De Rougemont claims that western philosophers confuse this agony with *lively life* and transformation. This agony is, according to De Rougemont, also the source of poetry. Many citations and examples show that Vesna Krmpotić supports this theory. Agony becomes synonymous with life, and life in agony synonymous with poetry. The aim was to find similarities between Tristan and the lyrical subject in Krmpotić's work. In fact, if Krmpotić's poetry, according to many critics and the author herself, is based on the mystical tradition of a romantic (erotic) relationship with the otherworld, and if the loved one is an *extralinguistic entity*, then the *word* functions as a barrier. Therefore, in the second stage of Krmpotić's poetry the poem is related to desire for desire itself. To remove the word-barrier would mean losing the otherworld as a lyrical subject, losing the poem as the discourse of the otherworld. Desire for desire itself was introduced in the relationship between desire and

language to attempt to explain the paradox of coexistence of mystical desire for silence and hyperproduction of words in Krmpotić's poetry, as well as to explain repetition and the prevailing distance from the object of desire.

By questioning the concept of desire in Vesna Krmpotić's poetry new questions about the nature of lyrical voice and its relation to authorship have been posed, as well as questions about lyrical poetry as a literary genre, the interpretation and understanding of poetry regarding autobiography and the like. At the same time the limits of analysis have been methodologically shifted because the concept of desire and lyrical poetry was approached based on different disciplines and fields of knowledge, ranging from philosophy to Lacan's psychoanalysis.

Keywords: lyrical poetry, Vesna Krmpotić, desire, inspiration, inexpressible, lyrical subject

SADRŽAJ		Str.
1.	UVOD	1
2.	O TEOLOGIZACIJI LIRIKE	11
3.	POGLED IZ DRUGOG KUTA (ČITANJE DOSADAŠNJIH ČITANJA)	16
4.	PLATONIČKI KONCEPT EROSA U KONTEKSTU LIRIKE VESNE KRMPOTIĆ	37
4. 1.	Platonički eros.....	38
4. 2.	Platonički eros u lirici Vesne Krmpotić (sličnosti i razlike).....	42
4. 3.	Dvije oblasti.....	45
4. 4.	<i>Tuđi dah – tuđi glas</i>	55
4. 5.	Tuđost integrirana u pjesmu.....	60
4. 6.	Žudnja za transcendencijom... jezika.....	68
4. 7.	Riječ-mač.....	70
4. 8.	Inspiracija kao žudnja za žudnjom drugoga?.....	83
5.	PLOTINOV KONCEPT EROSA U KONTEKSTU LIRIKE VESNE KRMPOTIĆ	88
5. 1.	Žudnja za Jednim (eros) i Jedno u Plotina.....	89
5. 2.	Poveznice Plotinove misli s dosadašnjim tezama postavljenima u radu	95
5. 3.	Zrcaljenje.....	98
5. 4.	Materijalnost jezika, pjesme.....	104
6.	AUGUSTINOV KONCEPT ŽUDNJE U KONTEKSTU LIRIKE VESNE KRMPOTIĆ	107
6. 1.	Augustinov koncept žudnji	109
6. 2.	Lirika Vesne Krmpotić u svjetlu Augustinove misli	110
6. 3.	<i>Neiskazivo i svijet</i> – dva objekta pjesničke žudnje.....	112
6. 4.	<i>Buduće Ja</i> pjesme vs. <i>trenutno Ja</i> pjesme.....	119
6. 5.	Rascjep premošćen spoznajom? – Uvod u Lacana.....	120
7.	LACANOV KONCEPT ŽUDNJE U KONTEKSTU LIRIKE VESNE KRMPOTIĆ	126
7. 1.	Koncep žudnje u Lacana.....	127
7. 2.	Lirika Vesne Krmpotić i Lacan.....	133

8.	ZAKLJUČAK.....	137
9.	POPIS LITERATURE.....	144

1. UVOD

Vesna Krmpotić (Dubrovnik, 1932. – Beograd, 2018.) započela je svoj pjesnički put 50-ih godina 20. stoljeća s krugovašima čiji egzistencijalistički intelektualizam diskretno anticipira. Zbirkom *Jama bića* (1965.) započinje njezina trajna zaokupljenost indijskom duhovnošću, filozofskim zagonetkama i istočnjačkom mistikom. Pisala je i esejistiku i radiodrame, sastavila je i uredila antologije indijskih književnosti i stare egipatske književnosti, kao i tematske antologije spiritualne provenijencije. Prevodila je Vatsyayanu, Erskinea, Caldwellu, Steinbecku, Tagorea. Nagrađena je Godišnjom nagradom *Vladimir Nazor* 1975., Nagradom *Vladimir Nazor* za životno djelo 1999., Nagradom HAZU za književnost 2006. za zbirku pjesama *108X108*, zatim Odlikovanjem za zasluge u kulturi 2008. te Nagradom *Tin Ujević* Društva hrvatskih književnika za zbirku pjesama *Žar-ptica*.¹

Kao okvir promišljanja nekih aspekata veze žudnje i poezije, što će ujedno biti i glavni predmet ovoga rada, izabrala sam opus Vesne Krmpotić s obzirom na to da je žudnja za puninom, za konačnom realizacijom sebstva u onostranom Drugom, svojevrsna tematska opsesija njezine lirike. Odlučila sam se za pojam *žudnja* umjesto *želja*, koji se navodi u *Rječniku psihoanalize* (1992.), vodeći se za engleskim prijevodom Lacanovog pojma *désir*. Engleski su prevoditelji izabrali pojam *desire*, a ne *wish*, koji bi bio bliži Freudovom pojmu *Wunsch*, a na koji se referira i Lacan, tvrdeći kako pojam *desire*, za razliku od pojma *wish*, podrazumijeva kontinuiranu silu (Evans 2001: 35). „*Wunsch* prvenstveno označuje želju kao formulirano htijenje, dok *désir* upućuje na nagnuće žudnje ili pohote, što se u njemačkom iskazuje riječima *Begierde* ili, još bolje, *Lust*“ (Laplanche i Pontalis 1992: 511). Važno je napomenuti da žudnja u ovom radu neće biti izjednačena (kao što je slučaj u *Rječniku psihoanalize*) s pohotom koju Anić definira kao „neumjereno izraženu putenu strast“ (2000: 793). U *Rječniku hrvatskog ili srpskog jezika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* (1975.) žudjeti je istoznačno sa željeti što, težiti za čim, a navodi se kako je taj pojam u Miklošičevom *Lexiconu Palaeoslovenico-Graeco-Latinum* (1862. – 1865.) značio „s mnogo čežnje za čim težiti“. Miklošič dovodi glagol *žudjeti* u vezu s glagolom „gladovati“ (1975: 488). Vladimir Biti u *Pojmovniku suvremene književne teorije* (1997.) pojam *žudnja* veže isključivo uz Lacanovo shvaćanje toga koncepta, dovodeći žudnju u neraskidivu vezu s manjkom, zahtjevom za bezgraničnom ljubavlju, jedinstvom i puninom. Taj zahtjev je

¹ Podaci o autorici preuzeti iz *Hrvatskog biografskog leksikona* (2013.).

uzaludan, trajno ovisan o Drugom, i pretvara se u zahtjev za nizom predmetnih nadomjestaka, odnosno supstituta.

Iako se autoričine pjesme i žanrovski raznovrsne proze prelijevaju na dijaloge s velikim osobnostima iz vrlo različitih religijskih tradicija, kultura i književnosti, duhovnost njezina pjesništva razvila se poglavito u sjeni istočnjačkog, vedantinskog² razosobljenja. Vežu s Indijom³ ne propušta spomenuti niti jedna dosadašnja kritika, a sama se autorica nebrojeno puta u razgovorima, intervjuima, kao i u prevoditeljskom i književnom stvaralaštvu referirala na Indiju. Na poetiku Vesne Krmpotić snažno je utjecao filozofski sustav upanišada⁴, pjesničko-glazbeno-filozofskih kompozicija koje predstavljaju završni dio veda, a čiji su ključni pojmovi *atman* (bît pojedinca) i *brahman* (bît univerzuma).

...atman odgovara pojmu transcendentalnog ega u čovjeku, najrodniji mu je naš pojam „duša“ iako je neodređen i polivalentnog značenja. Možda bi se mogao prevesti kao „jastvo“ ili, opisnije, kao samosvojni dio koji je istovjetan sa sveopćim i apsolutnim bitkom (brahmanom). Ne treba ga brkati s egom kao individualnom svijješću; atman je nad-ego, nerazrješivo vezan sa svjetskim egom. Formula da su atman i brahman jedno ključna je formula vedantinskog panteizma (Krmpotić 1994: 105).

Žudnju za ostvarenjem punine identiteta u Drugom (Jednom), koja dominira opusom Vesne Krmpotić, iščitavam kao posljedicu nasljeđa misticizama⁵ pa držim da je kratki osvrt na koncept žudnje unutar određenih mističnih okvira potreban za kontekstualizaciju odnosa lirskog ja i Ti u njezinoj lirici. Misticizmi su paradigmatski primjer subjekta pod jakim dojmom žudnje za stapanjem, dokidanjem dvojine, postajanjem jednotom, odnosno težnje za stapanjem s Bogom kao neposrednom spoznajom istine, kao *summum at incommutabile*

² „Vedantinski vidik koji me odavno bio zadržavao kao istina i koji sam prepoznavala u svim misaonim i čuvstvenim ljepotama širom svijeta...“ (Krmpotić 1989: 161).

³ „Iako je Vesna otvorena različitim iskustvima, iako je rođena u Dubrovniku, dok joj je Beograd godinama i desetljećima domicilna točka, Indija je njeno utočište i posvećeno tlo“ (Zima 2012: 187).

⁴ „Mada se katkad V. Krmpotić obraća zvijezdama i nebu, kategorija jednog i svega nije šopovskoga astralnog podrijetla, nego svoje ishodište i filozofiju života ima u istočnjačkoj antropologiji i svjetonazoru općenito, u skladu s čim je i osnovna ideja pjesništva kao objavitelja“ (Milanja 2000: 178).

„Ništa mi nije nadmašilo Upanišade – teo-poeziju otprije nekoliko tisuća godina, koja i danas zrači savremenošću i vitalnošću“ (Krmpotić prema Šalat 2013: 9).

⁵ Namjerno koristim plural jer se ne može govoriti o misticizmu kao monolitnom fenomenu koji bi se dao svesti na neku opću definiciju premda postoje mnoge sličnosti od grane do grane misticizma. *Enciklopedija mistika* (1990.) tako navodi misticizam starog Egipta, Mezopotamije, drevnog Irana, hinduizma, budizma (i to na području Indije, Kine, Japana, Tibeta), zatim Yi jing, daoizam, chan, zen, šamanizam, misticizam Grka, Rimljana, židovsku mistiku, gnozu, misticizam kršćanstva, ezoterizam, misticizam islama, protestantski misticizam i masonski misticizam.

bonum subjekta. Evelyn Underhill definira misticizam kao „životni proces u kojem je Jedan objekt ljubavi, a stapanje s Jednim je cilj mističnog puta“ (prema Schimmel 2001: 3).

No u fokusu rada nije iznalaženje koje bi se sve mističke struje, odnosno njihovi utjecaji mogli pronaći u autoričinoj poeziji, već je polje interesa isključivo odnos žudnje za transcendencijom i pjesničkog jezika. Stoga ću tek nakratko i mjestimično predstaviti koncept žudnje kakav je zastupljen u misticizmima. Iako se poezija Vesne Krmpotić, po mojem sudu, može kontekstualizirati i u okviru hinduističkog i staroegipatskog misticizma na koje se referira (a kojima se inspirira), te islamskog misticizma s obzirom na to da su zamjetne analogije između filozofije njezinog pjesništva i sufijskih ideja⁶, u radu se opredjeljujem za prikaz koncepta žudnje u zapadnoj filozofiji, s obzirom na to da je riječ o hrvatskoj pjesnikinji koja piše na hrvatskom jeziku i proizlazi iz hrvatske, odnosno zapadne tradicije i kulture⁷.

Vesna Krmpotić se sa svjetonazorom koji zastupa u svojim autopoetičkim tekstovima i lirici poglavito nakon 1990. nastavlja na (neo)romantičarsku tradiciju poimanja pjesnika kao medija onostranosti kroz čije *pero* progovara *glas Drugoga*, odnosno priklanja se onoj kulturnoj tradiciji koja liriku povezuje s nebeskom pseudobožanskom djelatnošću. U autopoetičkim i metapoetičkim tekstovima često nailazimo na uvjerenje da je upravo pjesma najbolji medij žudnje za spoznajom i sredstvo spoznaje, superiorna bilo kojem drugom obliku izričaja. Pjesma, autoričina je ideja, omogućuje približavanje onostranom tako što postaje prostor susreta (razgovora) s onostranim. Pjesma tematizira i sâmu sebe. Istovremeno, pjesma je žalopojka nad nemogućnošću riječi da obuhvati totalitet zbilje. Ona je odraz žudnje za verbalizacijom biti koja vječito izmiče. Sukladno nasljeđu misticizma onostrano je Ti, kojem se obraća lirsko ja, izvanjezična zbilja, nemišljiva i neiskaziva, nedohvatljiva čak i stihovima („Moja priča o Tebi, to je / cvil riječi koje Te ne mogu slijediti“ (Krmpotić 1997: 21)). Pjesma tako istovremeno svjedoči i žalovanje nad uzaludnim upinjanjem riječi k onostranom.

⁶ „...mnogi tekstovi ukazuju na nevjerojatnu sličnost u duhu čak i izričaju sufizma i kasnijeg kršćanskog misticizma, a ta se sličnost može razumjeti kroz ustanovljeni utjecaj sirijskog monaštva (pogotovo hesihazma) na rane sufije kao i snažni muslimanski utjecaj na španjolsku kulturu u cjelini, ali i na njihove mistike. Ta je sličnost često mamila zapadnjačke znanstvenike da interpretiraju sufijske tekstove u okviru kršćanskog koncepta“ (*The Encyclopedia of religion* 1987: 256). Vesna Krmpotić je prevodila pjesme najpoznatijeg sufijskog pjesnika Mawlana Jalal al-Din Rumija, *Blago njegova duha* (2002.).

⁷ Među spomenutim filozofima nalazi se i Plotin kao paradigmatički mislilac *žudnje za Jednim*, koja se provlači kroz čitav autoričin opus.

Autoričin opus u ovom radu neće biti ravnomjerno osvjetljen. Iz opusa ću najčešće izdvajati one pjesme u kojima prevladava odnos između lirskog ja/Ja⁸, Ti i svijeta, pri čemu će naglasak biti na zbirci *Unus ad unam* (1997.) kao paradigmatском primjeru onoga što autoričina poezija jest u svojoj sveukupnosti. Tom triangularnom odnosu lirsko ja – Ti – svijet prilazim kao koncentratu žudnje koji mi je važan za promišljanje teme.

Autoričino stvaralaštvo⁹, što je novina s obzirom na postojeća čitanja, dijelim na dvije temeljne faze: 1) faza „šutljivog neba“ (Gavran 2007: 139), koja traje do 1990., i 2) faza *neba koje progovara* – koja traje od 1990., te ću se fokusirati na drugu fazu stvaralaštva. *Nebo* je ovdje metafora za onostranost¹⁰ kojoj pjesme bivaju i upućene, a kasnije i pripisane. U prvoj fazi autoričina stvaralaštva to je *nebo* bezglasni adresat (Ti), a u drugoj se fazi *nebo* oglašava pa postaje adresant (Ja). Granica između lirskog ja i lirskog Ja često je zamućena.

⁸ Distinkcija između lirskog ja i lirskog Ja bit će detaljno analizirana kasnije u radu.

⁹ Ovdje prilažem popis objavljenih autoričinih zbirka poezije od 1956. pa do 2012. godine.

1. *Poezija* (1956.)
2. *Plamen i svijeća* (1962.)
3. *Raskorak* (1965.)
4. *Jama bića* (1965.)
5. *Krasna nesuglasja* (1970.)
6. *Ljevaonica za Igora* (1978.)
7. *Jednina i dvojina* (1981.)
8. *Dvogovor* (1981.)
9. *Vilin svlak* (1983.)
10. *Orfelija* (1987.)
11. *Plamen neupaljene svijeće: antologija odnosnih stihova i proze* (1988.)
12. *Pir sunca i mjeseca* (1989.)
13. *Niska* (1989.)
14. *Stotinu i osam* (1992.)
15. *Stotinu i osam (1-5)* (1994. – [1995.?.])
16. *Unus ad unam* (1997.)
17. *Stotinu i osam* (1997.)
18. *Put jednote* (1998.)
19. *Stotinu i osam puta stotinu i osam* (1999.)
20. *Sedam koraka oko vatre* (1999.)
21. *Stotinu i osam: knjige br. 21 i 22* / zapisala Vesna Krmpotić (2001.)
22. *Sarajevska stoosmica* / zapisala Vesna Krmpotić (2003.)
23. *Druga strana ničega* (2003.)
24. *Divni stranac: pjesmene priče* (2003.)
25. *108 najljepših (82)* (2003.)
26. *Ljubav: izbor na temu iz 108x108* / zapisala Vesna Krmpotić. (2006.)
27. *Bog učitelj: izbor na temu iz 108x108* / zapisala Vesna Krmpotić. (2006.)
28. *Blaženstvo: izbor na temu iz 108x108* / zapisala Vesna Krmpotić. (2006.)
29. *108x108* / zapisala Vesna Krmpotić (2006.)
30. *Laute moj mili* / zapisala i izabrala Vesna Krmpotić. (2008.)
31. *Ananda-vahini: rijeka blaženstva: zapisano tijekom boravka u Prasanthi Nilayamu od 17. 9. do 17. 10. 2002. godine* / Vesna Krmpotić. (2010.)
32. *Žar-ptica* (2012.)
33. *Pitam te, Bože...* (2012.)

¹⁰ *Nebo* kao metaforu za nepoznanicu koristi i Heidegger u svom tekstu ...čovjek pjesnički obitava..., kojem ću se detaljno posvetiti kasnije u tekstu.

O pojavi pjesmenih poruka reći ću samo to da su one počele u svibnju 1990., i da su otada u prosjeku zapisivane po deset zbirki (od 108 pjesama) godišnje. [...] O karakteru njihovu smijem reći da su one samostalan, nezaustavljiv, bespogovorani dogovor Jednine s Dvojinom, i da „mojim“ smatram samo jezik i stil autorice Vesne Krmpotić, dok autoritet kazanog doživljam nadosobnim (Krmpotić 1999: 15).

Iz prve faze izdvajam zbirke *Niska*, *Orfelija* i *Vilin svlak* te prozu *Dijamantni faraon*¹¹. Ove bi se zbirke mogle opisati kao refleksivne i hermetične, a njihov jezik kao simboličan i slikotvoran. U tim zbirkama prevladavaju ritmičnost, zvonkost zvuka, zvukovne igre, jezična imaginacija i nove, elastične kovanice. Forma je vezana, rimovanja suptilna, stih klasičan. I u tim se zbirkama već naslućuje žudnja za transcendencijom, obraćanje lirskog ja onostranom Ti, dvojina i jednota (na što upućuju i sami naslovi zbirki), autopoetičnost. Ovaj pak rad u prednji plan izvlači činjenicu da pjesme do 1990. nisu bile dijaloške, a nakon 1990. one su neprekinuti *dijalog*. O prvoj fazi autoričina pjesništva Neven Jurica kaže:

Drugi ostaje šutljiv i nedodirljiv, transcendentan, a glas subjekta pjesme uronjen u vlastitu duševnost i pokrenut slutnjom i čežnjom. Odnos prema Drugome nazočan u poeziji Vesne Krmpotić stoga ima samo jednosmjerni karakter i zapravo se time pokazuje kao kruženje duha unutar vlastite kontemplacije, duše unutar vlastite imaginativnosti, a na razini fenomenalnosti pjevanja taj se odnos postavlja kao neprekidno traženje, dozivanje, i naslućivanje pjesničkog fenomena uopće. Budući da je instanca Drugoga zamišljena kao apsolutna, naime budući da je taj Drugi kome se pjesma obraća božanskog karaktera, a budući da taj drugi ne stupa u dijalog, subjekt pjesme promatra sebe kao monadu participirajuću na Apsolutu, odnosno kao Apsolut sam (1989: 80).

Iako, sukladno autoričnim iskazima, pjesma nije dostatno sredstvo za pravu, onu nadiskustvenu, izvanjezičnu spoznaju (pjesma je jezična tvorevina pa prema tome ovostrana i svjetovna), autorica (pogotovo nakon 1990.) pjesmu tumači kao nadosobnu tvorevinu, kao prostor susreta ovostranog i onostranog, prostor u kojem se pojavljuje i ozbiljuje *glas Drugoga*. Iz te druge faze fokusirala sam se na zbirke *Unus ad unam*, *Sedam koraka oko vatre*, *108X108*. U drugoj se fazi autoričina djelovanja ideja o pjesniku-mediju onostranosti radikalizira i autorica se u potpunosti odriče autorstva pripisujući svoje pjesme onom Drugom/Autoru, a sebe naziva zapisivačicom. U intervjuu koji je vodio Davor Šalat za

¹¹ U ovoj knjizi autorica iznosi svoje stavove kako o pjesništvu općenito tako i o vlastitom pjesništvu.

časopis *Kolo* (2013.), a povodom osvojene Nagrade *Tin Ujević*, Vesna Krmpotić ovako objašnjava svoj pjesnički status:

Uvijek sam se osjećala kao olovka u ruci Pjesnika. Nisam razmišljala, premissljala, o čemu pisati. Sjela bih u vlak ili u avion, izvadila bih spremnu bilježnicu, i do kraja vožnje ili leta, knjiga je najčešće bila dovršena – knjiga od preko 400 pjesama... No dodala bih još nešto: takva olovka, pisac, nije tek prazna ploča. Ona je instrument s već ugrađenim pravopisom i sluhovitošću – takvom ja svoje kolege i sebe vidim... ako smo sluhovita olovka čut ćemo Njegovu riječ... On je pisac, mi smo sluhoviti prepisivači (2013: 9).

Pjesme postaju dijalog množine i jednine, lirskog ja i onostranog, onostranog kao lirskog Ja i zapisivačice, uvijek iznova svjedočeći ideju pjesme kao vrhunskog spoznajnog sredstva i najsigurnijeg eskapističkog sredstva u kojem pojedinac može odahnuti načas od pogrešnog svijeta. Paradigmatski je primjer ovoga stava pjesma iz zbirke *Sedam koraka oko vatre* (1999.).

NE DOPUSTI DA SVAKODNEVNI, DŽEPNOG FORMATA UM...

Ne dopusti da svakodnevni, džepnog formata um,
Posrami tvoj pjesnički um,
Koji je jedini pozvan da Me čuje i kazuje.
Ne dopusti nadmetačkomu umu,
Da zauzme zakoniti, prvostolni položaj pjesničkog uma,
U velikom vijeću tvojega roda i koljena.

Ne uzmakni kada nasrtljivci izvana
Zaprijete tvojemu dogovoru s vrhovnim Pjesnikom.
Znaj s kim si, i čija si
Znaj tko će se pobrinuti da ti ne posrnu puti
Ne daj pristupa bukačima ulice u dvorane,
Gdje traje koncert tišine... (Krmpotić 1999: 254)

Ovo je ujedno i pjesma koja se pripisuje Drugome, a ne samoj autorici, na što upućuje veliko slovo osobne zamjenice (*Me*). Autoričina lirika, počevši sa zbirkom *Stotinu i osam*

(1992.) i nakon nje, postaje sve ogoljenija, po mojem sudu, od osnovnih značajki pjesničkog jezika te se prije da klasificirati kao didaktička nego kao refleksivna. Po tome se Vesna Krmpotić ne razlikuje bitno od mističke tradicije, jer kako kaže Yunus Emre: „Uloga stihova u sufijskoj poeziji nije stoga samo estetska, ona, naime, gotovo uopšte nije estetska nego je edukativna. Cilj sufijske poezije nije u tome da rasonodi, on je u tome da se na vlastitom primjeru pokaže do koje mjere se uspjelo približiti¹² Bogu, voleći ga“ (1990: 5, podcrtala T. B.). Ta mi činjenica daje za pravo da se u ovom radu ne upuštam toliko u analize na planu strukture pjesme, već da propitujem samu ideju koju utjelovljuju stihovi iz zbirke u zbirku ili, riječima autorice, „istu onu nit koja juri kroz sve objavljene i neobjavljene zbirke“ (Krmpotić prema Šalat 2013: 10).

U prvom dijelu ovoga rada prikazat ću ukratko dosadašnja čitanja autoričine lirike, fokusirajući se na ona mjesta koja su usko vezana uz teze koje iznosim u radu. Nastojat ću analizirati ustoličuje li kritika autoričine ključne teze o pjesništvu kao što su: kult pjesnika proroka, slike pjesnika kao privilegiranog i odabranog, poezije kao vrhunskog spoznajnog sredstva i prostora transcendencije, poezije kao sredstva eskapizma od neadekvatne ili nepodnošljive realnosti, poetske superiorne zbilje naspram inferiorne zbilje svakodnevnice. U fokusu je rada isključivo način na koji Vesna Krmpotić u svome pjesništvu oblikuje i predočava žudnju za transcendencijom i kako je povezuje s idejom lirike.

Nadalje, u prvom ću dijelu promišljati i žudnju kritike: što kritika žudi dobiti od teksta, koje to žudnje iz teksta kritika usvaja/ponavlja, a koje svoje žudnje kritika upisuje u sâm tekst, te priječi li ta žudnja slojevitije iščitavanje teksta? To bi ujedno značilo da pjesmi prilazim kao otvorenom (a ne zatvorenom) tekstu koji neprestano nastaje u interakciji s čitateljem. Tekst ispisuje čitatelja i biva njime ispisan.

U drugom dijelu rada predstaviti ću koncept žudnje u radu Platona, Plotina, Augustina i Lacana, jer njihov doprinos razumijevanju prirode žudnje (za transcendencijom) smatram nezaobilaznim za temu kojom se bavim. Naime, česti motivi koji se provlače kroz liriku Vesne Krmpotić, poput dvojnosti svijeta, žudnje za spoznajom, žudnje za nadčulnim, neadekvatnosti čulnog, prisjećanja, žudnje za povratkom k Izvoru, odnosa jezika i zbilje, prisutni su u samoj srži nauka spomenutih mislilaca. Žudnja je u ovom radu definirana kao kontinuirana sila koja teži k *usponu*, *nadilaženju*. Žudnju i eros promatram kao istoznačnice. U radu ću, osim tekstova spomenutih filozofa, čitati i tekstove drugih autora (Kojèvea,

¹² *Približavanje* će biti jedan od ključnih pojmova u daljnjem promišljanju veze žudnje za transcendencijom i pjesničkog jezika.

Arendt, Nygrena, Bubera, Feuerbacha, De Rougemonta, Kanta, Heideggera, Schellinga i ostalih) jer i oni ulaze u plodan dijalog s idejom žudnje ili pjesništva te šire obzor razumijevanja lirike Vesne Krmpotić. Od suvremenijih teoretičara književnosti uvest ću u rad one koji su se bavili upravo fenomenom glasa, drugosti, figure apostrofe, inspiracije te zbilje pjesme (Culler, Felman, Clark, Ricoeur itd.).

Ključnoj ideji autoričine poezije o pjesmi kao spoznajnom sredstvu i pjesniku kao privilegiranom mediju onostranosti suprotstavljam tezu koja poriče pjesmi spoznajni i samospoznajni karakter. Nepoznanicu u pjesmi, o kojoj će biti detaljnog govora u radu, pak tumačim uglavnom po uzoru na Schellinga i Heideggera, istovremeno ju stavljaajući i u *izvor* i u *ušće* pjesme. Nepoznanica je u ovom radu sinonim za: tuđe, prisno tuđe, tuđost, strano, Drugo (pjesme), ne-ja, Tajnu, *nešto nedefinirano*, auru, neiskazivo, besvjesno, nečitljivo, višak. O fenomenu tuđosti, odnosno *prisne tuđosti* u pjesmi bit će detaljnijeg govora u radu.

Autorica nadčulnu zbilju svodi pod zamjenicu Ti¹³ koja je, nadaje se iz pjesama, muškog roda. Ti je *onostrano Drugo*, točnije onostrani Drugi, a *stapanje s Ti* objekt žudnje lirskog subjekta. Pjesme u drugoj fazi autoričinog stvaralaštva postaju *dokaz* susreta, stapanje dvaju glasova u jedan, ozbiljujujući tako, nadaje se, objekt *mističke* žudnje. Toj autoričinoj ideji suprotstavljam tezu da je *izraz koji uprizoruje neiskazivo* objekt *pjesničke* žudnje. Ozbiljeni objekt pjesničke žudnje je tako polisemičan, oblikovan, kultiviran jezik koji u sebi sadržava *identitet neiskazivog i iskazivog* (Schelling), *strano uslikano u blisku da bi ostalo strano* (Heidegger). Ključna teza ovog rada bila bi ta da se ozbiljeni objekt *pjesničke* žudnje ne može svesti na: znanje, univerzalno značenje, Istinu, spoznaju, teozu, dokaz onostranosti. Tajna jest, ali ne znamo što jest, ona je izvan jezika, ali djeluje na jezik, jezik je uprizoruje, ali je ne može razriješiti, ona je i učinak jezika, ona je u uskoj vezi s pjesmom kao i žudnja za njom. Ova moja odredba Tajne bliska je Lacanovom Realnom i Heideggerovoj nepoznanici. Pri tom ne želim spekulirati o izvoru tog Drugog, nego samo o Drugom kao izvoru. Tajna je, po mojem mišljenju, početni impuls pjesme, pjesma se upinje iskazati neiskazivo, jezik u svojem upinjanju napušta ustaljene, okoštale puteve i kao takav postaje pogodan za uprizorenje, ali ne i razrješenje Tajne, osiguravajući time istovremeno njezinu *blisku dalekost* i vlastitu trajnost.

Autorica od samih svojih stvaralačkih početaka poeziju smatra sredstvom poniranja („tako je i moje pisanje ponavljalo svoj nehوتيčni smjer k osovini bića“, „borbu prisjećanja“

¹³ Autorica u prvoj fazi svog stvaralaštva označuje neiskazivo zamjenicom Ti. Ti je bezglasni adresat. U drugoj fazi stvaralaštva to Ti prelazi u Ja, u adresanta.

(1975: 237), iako nedostatnog, „jer u drugom svijetu živi naš život, a u drugom svijetu naša riječ o životu“ (*isto*: 54)).

Sve što želim saznati znala sam već davno, pa zaboravila. Vjerujem da sam najbolje znala u početku, kao što cvijet zna kako će rasti i u koji čas će otvoriti latice. A čitav kasniji život, pjevanje, to je borba da se sjetim kako se otvaraju latice, kako se postaje ono što jesi. I, na kraju, ako samo ne odustanem od muke, možda ću opet prodrijeti do početka i postati cvijet koji zna što mu valja znati (*isto*: 7).

Pjesma je, dakle, „dim“ (*isto*), pa ipak taj *dim* je ono „što ljudi nazovu ljepota“ (*isto*). Pjesma je nagovještaj, „let prema zavičaj“ (*isto*: 22), no ne i stizanje u zavičaj. U ovom se shvaćanju već nazire Platonovo nasljeđe, ove su izjave paradigmatički primjer Platonovog koncepta erosa. Plotin pak uvodi *žudnju za Jednim* kao polazišnu točku svojeg promišljanja erosa, a autoričina poezija je, nadaje se, utjelovljenje upravo te žudnje¹⁴. Sv. Augustin se u svojoj misli bavi sučeljavanjem *caritasa* (žudnje za Bogom) i *cupiditasa* (žudnje za svijetom), a mnoge autoričine pjesme svjedoče kolebanje upravo između ovih dviju žudnji. Lacan promišlja odnos subjekta i velikog Drugog, žudnju za žudnjom Drugog (na tragu Hegela), a s obzirom na to da je jedno od mojih čitanja autoričine lirike čitanje njezine lirike kao zahtjeva za spoznajom/znanjem upućenog velikom Drugom, držim da se njezine pjesme mogu čitati u svjetlu Lacanovih teza.

Navedena su poglavlja koncipirana tako da u svakom pojedinom potpoglavlju objašnjavam zašto mislim da se autoričina poezija može iščitavati kroz rad spomenutih mislilaca, potom predstavljam osnovne teze vezane uz koncept žudnje (i pjesništva) u spomenutih mislilaca, a onda primjenjujem njihove teze na čitanje autoričine poezije te postavljam svoje teze. U konačnici izvodim zaključak u kojem objedinjujem sva dosadašnja promišljanja.

Autoričinu poeziju moguće je iščitavati iz mnogih kutova: odnosa misticizma i poezije, praćenjem povijesnih tragova mistika pjesnika ili povlačenjem analogije između molitve i pjesme/poezije i religije¹⁵. Moguće je, zatim, po uzoru na suvremene teorijske tekstove, baviti se pitanjima (ne)postojanja lirskog ja, promišljanjima porijekla glasa ili glasova u lirici, njihove istinitosti ili autentičnosti, autentičnosti pjesničke inspiracije, autentičnosti osjećaja u pjesmi odnosno autentičnosti samog pjesničkog poziva. Ovaj rad

¹⁴ „Evo to je nauk majke Indije: sve religije slave to Jedno, toga Jednoga, tu-Jednu“ (Krmptić prema Šalat 2013: 12).

¹⁵ Mnogobrojne autoričine pjesme nose naslov molitve ili molitvice.

pristupa autoričinoj poeziji, uz gore navedeno, prvenstveno promišljanjem odnosa žudnje za transcendencijom i pjesničkog jezika, kao i promišljanjem veze pjesme i svijeta. Pri tom se javljaju sljedeća pitanja: omogućuje li poezija ostvarenje žudnje za transcendencijom (spoznajom)? Je li pjesma prostor slobode ili neslobode? Oslobađa li žudnja ili se subjekt, da bi bio slobodan, mora osloboditi žudnje i kakve to veze ima s pjesmom? I još mnoga druga, a sve to u okvirima čitanja autoričine lirike.

Pjesničku žudnju u ovom radu poistovjećujem sa žudnjom za iskazivanjem neiskazivog, vodeći se definicijom koju postavlja sâma Vesna Krmpotić u već spomenutom intervjuu sa Šalatom:

A poezija... ona po stotinu-i-tisućiti put želi nemoguće, i u tome je njezina neumorna draž. Poezija bi htjela doprijeti do te konačne riječi vrhovnice, do svesadržajne riječi-majke, do stiha koji je i izvor- i- ušće ljepote i istine. Znalo se ili ne znalo da se to radi, da se od toga ne odustaje, da se u tome ne sustaje, da se za tim žudi (2013: 8).

Imati, međutim, istovremeno i pjesmu i mističku spoznaju (koja se očituje šutnjom, a ne riječju), a što se insinuira kada je riječ o autoričinoj lirici, jest zapravo *contradictio in adjecto* i to će također biti jedna od ključnih teza koja će se provlačiti kroz ovaj rad. Gavranovim riječima: „Pjesničkom subjektu zapravo je stalo do vlastite poezije kao do boga i to religiozno poklonstvo poezije kao unutarnji život koji se prelijeva preko svojih rubova ostat će jedna o konstanti i u susljednim razdobljima pjesnikinjina življenja-pisanja“ (2007: 140). Kritika i autorica prikazuju autoričine pjesme kao mističke. Iako prepoznajem nasljeđe misticizama (mističku žudnju), s obzirom na netom rečeno nisam sklona čitati njezine pjesme kao mističke.

2. O TEOLOGIZACIJI LIRIKE

Lirika Vesne Krmpotić se najčešće opisuje kao refleksivna, ispovjedna, emotivna, meditativna, misaona. Pojmovi kao što su molitva, religija, mistika, ljubav, čistoća, mudrost, jedinstvo, duhovnost, vjera itd. postaju opća mjesta u kritici kada je riječ o autoričinom pjesništvu. Pojam *žudnja* spominje samo Zdravko Gavran. Ovaj rad pak uopće ne prepoznaje koncept ljubavi u autoričinoj poeziji već isključivo koncept žudnje i zahtjeva. Tamo gdje dosadašnja kritika prepoznaje jedinstvo, sklad, posvemašnje stapanje, mudrost, spoznaju, čistoću jezika, istinu, skromnost, intuiciju, mir, tišinu itd., iščitavam upravo suprotno: rascijepljenost, dvojину, bitku, nemir¹⁶, megalomaniju, grč, nemoguću žudnju, rječitost, umovanje, beskonačnu potragu, beskonačan zahtjev. Također, čest je slučaj (gotovo bez iznimke) u dosadašnjoj kritici da se lirsko ja poistovjećuje s građanskom osobom Vesne Krmpotić te da se za analizu pjesme koriste fakti iz njezinog intimnog života, a uz njih vrlo često i pretpostavke o autoričnim intencijama i potrebama. Nastavljajući se na Ricoeura, svoje čitanje pak temeljim na shvaćanju bitnosti razlikovanja značenjske i autorove intencije. Također, ne priklanjam se niti shvaćanju poezije kao sredstva (samo)spoznaje, niti prilazim osobi pjesnika kao onoj koja je privilegirana, mudrija, odabrana, proročka. Polemiziram s idejom koja poeziju pretvara u religiju, uvjetujući time njezinu umjetničku kvalitetu. Ne shvaćam istinu ili obećanje besmrtnosti kao *dar* pjesme, već kao dar pjesme vidim *novo* jezika koji *obigrava* oko Tajne uprizorujući je. Dar pjesme, po mojem je sudu, proširena jezična zbilja.

Izgleda, naime, da je temeljno pitanje koje se nameće u susretu s poezijom Vesne Krmpotić i kritikom njezine poezije, tj. u susretu s čitavom kulturnom tradicijom koja liriku povezuje s nebeskom pseudobožanskom djelatnošću, ovo: Je li umjetnička produktivnost doista božanskog porijekla?

Zanimljivo je prije svega pritom da se unekoliko umjetnička produktivnost (koja je pretežno usko zasnovana na imaginaciji, a tek ponekad na osjećaju) htjela pokazati kao nadređena razumu, štoviše vrlo često kao produktivnost božanskog porijekla (Grlić 1976: 62).

¹⁶ U prilog ovome ide i naslov jedne od autoričinih zbirki *Krasna nesuglasja* (1970.).

Grlić umjetnost veže poglavito uz imaginaciju, manje uz osjećaj. Schelling, koji je i sam shvaćao poeziju kao dokaz postojanja apsoluta, nije odricao pjesmi i razum¹⁷, ne pripisujući ipak taj razum Bogu, nego pripisujući apsolutu čudesnu harmoniju svjesnog i besvjesnog¹⁸.

Pri tom treba naglasiti da zahtjev umjetničke imaginacije da utjelovi takvu instancu koja bi bila daleko iznad ljudskog razuma, da proizvodi, nadalje takve spoznaje i uopće takve predmete koji bi, snabdjeveni božanskim autoritetom, nadvisivali sve ljudske uvide i proizvode, da bi, dakle takva glorifikacija umjetnosti, koja se tada javlja, a traje umnogome u teološkoj sve do danas, morala zapravo dospjeti u najoštriji i nepomirljivi sukob s bitnim pretpostavkama same teologije. Jer prvo, ako je čovjek kao nesumnjivi tvorac umjetnosti u stanju stvoriti proizvode koji se mogu usporediti ili čak identificirati s božanskim, onda je čovjek jednak Bogu, onda je taj mali smrtni čovjek učinio najveći grijeh: uzoholio se, prezreo skromnost i skrušenost, uzdigao se na pijedestal tvorca božanskih proizvoda (*isto*).

Ovaj je citat ujedno i uprizorenje velike bitke između mističkog erosa (ja je Ti) i kršćanske *agape* (ja nikada neće biti Ti), odnosno bitke dvaju krucijalno različitih odnosa čovjeka spram Boga (odnosno spram rascjepa koji ih dijeli), o kojima će također biti riječ u radu. Moje čitanje autoričinu poeziju vidi kao plastičan prikaz kolebanja između ovih dvaju odnosa prema rascjepu između subjekta i onostranosti. Odričući, međutim, božanskost poeziji, ne želim ju banalizirati slažući se sa Schleiermacherom kada kaže: „Umjetnost se ne može usporediti s onim najvišim na području znanja, naime s filozofijom¹⁹, ali je isto tako pokazatelj duhovne minornosti kada se ona želi degradirati na nešto beznačajno ili čak proglasiti opasnom“ (*isto*: 65).

Smatram važnim za ovaj rad, i tome ću su vratiti vezano uz tezu o žudnji za transsubjektivnim Ja, Schleiermacherovo tumačenje umjetnosti u kojem „uspoređuje umjetnost s dvije karakteristične crte mišljenja koje u pravcu općeg hoće postati mišljenje

¹⁷ Ili kako kaže Schleiermacher: „Putem osjećaja postajemo svjesni vlastite ličnosti, pa je stoga umjetnost u osnovi fenomen izraza. No da bi se neposredni izraz oplemenio i preobrazio u umjetnost, potrebna je osim emocije i pribranost. Upravo ta pribranost obuzdava provale neobuzdanog emocionalnog života, preobražavajući ih i utiskujući u njih mjeru i harmoniju. Umjetnost je stoga istovjetnost entuzijazma i pribranosti“ (prema Grlić 1976: 67).

¹⁸ Ili riječima Shoshane Felman: „readable“ (1982: 142) i „unreadable“ (*isto*).

¹⁹ Umjetnik, po Schleiermacheru, stvara samo nepovezane, izdvojene slike, on izostavlja bitne idealne veze i odnose među predmetima, ali je on istovremeno i nagrađen zbog svog odricanja od pretenzije za znanstvenom odnosno spoznajnom istinom: upravo ove nepovezane slike pokazuju se u umjetnosti ujedno kao simbol apsolutnog (Grlić 1976: 67).

apsoluta, teži k apsolutnom, a u pravcu posebnog mišljenja konkretnog, živog pojedinca. Obje ove crte na specifičan način ujedinjaju u sebi umjetnost“ (prema Grlić 1976: 65). Moje je mišljenje da je odreći se autorstva, ali i dalje imenom i prezimenom stajati iza objavljenih zbirki, pokušaj (je li uspjeti?) te sinteze. Može li doista izbor poezije kao medija žudnje za onostranim voditi do razosobljenja kad i kritika u svojim iščitavanjima autoričine lirike često spominje autentičnost autoričina glasa, dakle glasa upravo jedne i jedine Vesne Krmpotić?

Poezija po Schleiermacheru nema zapravo ničeg zajedničkog s takozvanom objektivnom, znanstvenom ili takozvanom historijskom istinom. Umjetnost izražava samo sasvim specifičnu istinu, bitno različitu od objektivne, ona izražava samo istinu pojedine svijesti. S obzirom na to da autoričina lirika, kao i kritika te lirike, ustoličuje kult pjesnika proroka / spasitelja / objavitelja, i time polaže pravo na jedno superiorno znanje, ja sam i mogla u iščitavanju ove poezije koristiti tekstove spomenutih filozofa i polemizirati s idejom autoričine lirike i kritike jer se, pogotovo nakon 1990., autoričina lirika, po mojem sudu, svodi upravo samo na jednu ideju, ignorirajući estetiku.

Schleiermacher uspoređuje umjetnost sa snom, ali s tom razlikom što u snu vlada kaos, a umjetnost je u kaos unesen red. Unošenje reda podrazumijeva naporan rad na djelu. Suprotno ovom shvaćanju, autoričina je ideja da autentična poezija navire, izliva se na papir bez dodatnog sređivanja, zapisuje kako dolazi.

S proljeća 1990. počela sam, igrajući se i gotovo nehotice, zapisivati nešto što sam nazivala „porukama“, mada se uistinu nisam usudila da ih tako nazivam bez navodnih znakova. Nisam na njih obraćala naročitu pažnju; ali kako su dani prolazili, „poruke“ su nadirale sve gušće i bivale mi sve zanimljivije. Vazda su bile odgovor na postavljena i ne postavljena pitanja, sumnje i usmjerenja. Pisala sam ih hitro, ne znajući što ću napisati, i najčešće bez ikakva dotjerivanja (Krmpotić 1994: 7).

Nadalje, umjetnost prema Schleiermacheru u sebi sadrži i umnu i osjećajno-fantazijsku komponentu. Njezina je vrijednost isključivo u njezinoj umjetničkoj savršenosti. Schleiermacher poriče hijerarhizaciju ne stavljajući umjetnost ni ispod ni iznad drugi ljudskih duhovnih moći. Upravo kod autorice, kao i kod kritike, postoji velika potreba za hijerarhijom, ne samo u odnosu na druge istine, znanja, djelatnosti već i u odnosu na, unutar same poezije, druge tematike. Kritika često nadređuje autoricu nekoj neodređenoj masi / publici / djelima (neprijateljskom drugom), vjeru ateizmu, duhovnost banalnosti, pjesničku zbilju prizemnoj svakodnevnici, što je upravo suprotno onom što Schleiermacher kaže: „Ni veličina djela, ni

tema, ni njezina osjetilnost, ni duhovnost, ni vrsta umjetnosti, ni bliskost bilo kojoj drugoj djelatnosti ili užitku nisu bitne za vrijednost umjetnosti“ (prema Grlić 1976: 69). U okvirima spomenute hijerarhije događa se da se samoj građanskoj osobi Vesni Krmpotić pripisuju neke karakteristike poput hrabrosti, spasiteljstva, mesijanstva, zaštite, tj. prilazi joj se kao onoj koja pruža utočište, daruje smisao i potvrdu besmrtnosti, nadu u čudo.

I u samoj ideji o dvjema stvarnostima (koju pratim od Platona, a koja se neprestano susreće i u lirici Vesne Krmpotić) već postoji hijerarhija između čulnog i nadčulnog. Ovaj se rad pak priklanja Buberovom shvaćanju realnosti kao jedinstva u kojem su podjednako djelatne, važne, međusobno ovisne i sustvarajuće i duhovna i materijalna dimenzija, te jedna ne bi mogla postojati bez druge, kao ni *vice versa*.

Autorica i kritika u fokusu često imaju fenomen glasa (tuđeg, a najosobnijeg). U zbirci *Unus ad unam* započinje zamučivanje granica između adresata i adresanta. Ponekad je jedna pjesma u potpunosti koncipirana kao obraćanje lirskog ja onostranom Ti, ponekad pak kao obraćanje onostranog Ti (lirskog Ja) zapisivačici, a ponekad se *dijalog* ja i Ja odvija unutar jedne pjesme. Davor Šalat zato i u intervjuu koji je vodio s autoricom postavlja sljedeće pitanje: „Kako i kada u Vašim djelima progovara prvi, a kada drugi glas?“ (Krmpotić prema Šalat 2013: 10). Autorica pak na to pitanje odgovara: „Ja se ne bih složila da su to dva glasa“ (*isto*).

U ovom se radu slažem s autoricom da u pjesmi ne postoje dva, već jedan *glas*, ali se ne priklanjam čitanjima toga glasa kao *glasa Jednoga* jer već sam čin govora implicira dvojinu, o čemu ću detaljno govoriti u potpoglavlju o Plotinu. Također, *glas* stavljam pod navodne znakove jer pojam *glas* ne smatram prikladnim za imenovanje nepoznanice koja se javlja u tekstu. Vodeći se za Platonom, u radu ću zamijeniti pojam *glas* pojmom *dah* i potruditi se pokazati različitost shvaćanja poezije koje proizlazi iz te zamjene. Čini mi se, nadalje, da i suvremena teorija za imenovanje nepoznanice i sama često koristi pojam *glas*, propitujući ga u kritičkom svjetlu kao ono zazorno svake poezije koje želi nastaniti, podčiniti, umanjiti čitatelja. S time bih se u ovom radu složila, međutim, samo ako se doista inzistira na tom pojmu. Naime, moja je tvrdnja, u konačnici, da je autoričina lirika nakon 1990. lišena Tajne svođenjem nepoznanice upravo na Glas. Na taj način, po mojem sudu, tekst ne ostavlja prostor za igru imaginacije i jezika, nego se pretvara u diktiranje poruke/pouke. Jednoznačnost te poruke (sve sam Ja) vodi interpretaciju uvijek istim putevima, a tekst postaje namijenjen samo onima koji unaprijed dijele njegove stavove. Inspiracija je time svedena na *diktat*, a istovremeno se tom diktatu pripisuje božansko porijeklo.

Ne sasvim načistu sa sobom u pogledu te nove rabote, rekoħ sebi da ne mozgam, već da prihvatim diktat, da mu ne stojim na putu. Ono što diktira može se nazvati nadahnućem, višom sviješću ili nadjastvom (*isto*: 7).

Zbog dovođenja u vezu inspiracije i diktata, inspiracije i glasa, poslužit ću se u tekstu i knjigom Timothyja Clarka *The theory of inspiration*, koja prati povijest ideje inspiracije od Platona do Derridaa, u kojoj pak i sâm Clark inzistira baš na vezi glasa i inspiracije, s čime ću, kao što sam već rekla, u ovom radu polemizirati. U fokusu ovog rada neće biti spekulacija oko božanskog porijekla i to glasa, već će u fokusu biti isključivo *antropogene* žudnje koje se, po mojem sudu, daju iščitati ili povezati ili se povezuju s poezijom općenito, kao i autoričinom poezijom, a to su:

- žudnja za žudnjom drugog/Drugog
- žudnja za stapanjem s Drugim (transcendencijom)
- pjesnička žudnja
- žudnja za spoznajom
- žudnja za čudom
- žudnja za žudnjom sâmom.

S obzirom na to da se i u autopoetičkim i metapoetičkim tekstovima naglašava tajanstvenost autorstva i tajanstvenost teksta, i s obzirom na to da se u ovom radu priklanjam toj fasciniranosti zagonetkom pjesme (tuđost pjesme), smatram da je uvođenje Schellinga, kao i njegove harmonije svjesnog i nesvjesnog u tekstu, u ovaj rad opravdano. U rad uvodim i psihoanalitičko čitanje, koje također barata pojmovima nesvjesno / nečitljivo / Drugo. Nedočitljivost djela uvjetuje njegovu trajnost.

3. POGLED IZ DRUGOG KUTA (ČITANJE DOSADAŠNJIH ČITANJA)

U ovom ću poglavlju nastojati na konkretnim primjerima potkrijepiti svoje teze, kao i tezu da kritika ponavlja žudnje utkane u tijelo autoričinih pjesama: žudnje za čudom, cjelinom²⁰, sudbinom ili riječima Shoshane Felman: „Scena kritičke debate [je] ponavljanje scene dramatisirane u tekstu“ (1982: 101). Ovo čitanje započinjem citatom iz eseja Zdravka Zime *Za let si, Vesna, stvorena* (2012.):

Tko je Vesna Krmpotić? Najlakše je odgovoriti da je spisateljica, iako uz to, ne samo zbog konsonantske podudarnosti, treba dodati da je i spasiteljica. To znači da poeziju ne shvaća samo kao igru, nego da osebnim amalgamiranjem različitih kultura pledira za individualno buđenje, izdižući tako čin pisanja iznad ustaljene i puko rekreativne versifikatorske prakse... možda se doima pretjeranom potreba da se uz jednu poetesu apostrofira Krist... (2012: 175).

Vesna Krmpotić, drugim riječima, budi uspavane, ona spašava i time uzdiže čin pisanja. Zdravko Zima, nadalje, povezuje liriku Vesne Krmpotić s misticizmom, suprotstavljajući je standardnom diskursu, identificirajući njezin pjesnički jezik „s molitvom i u krajnjoj konzekvenciji sa spasiteljskim poslanjem“ (*isto*: 176). Čitanja njezine poezije on opisuje kao „seanse“ (*isto*: 177), a njezinu osobu kao „rapsoda“ (*isto*) i „svojevrsnog mudraca“ (*isto*). Kao takva, pjesnikinja nadilazi korpus hrvatske književnosti u kojem dominira mentalitet i njemu inherentna kultura, odveć često zatvorena i zagledana u vlastitu sliku. U toj su kulturi, kaže nadalje Zima, iznimke rijetke. Za razliku od Vesne Krmpotić, nastavlja, drugi književnici su malo putovali, i u fizičkom i u duhovnom smislu, a Vesna Krmpotić je živjela na svim kontinentima. Iz perspektive njenog polustoljetnog djelovanja, ona se doima kao „preteča“ (*isto*: 178).

Vesna je dospjela do istih ili sličnih vrednota, svjesna da putovanje nije bijeg od samoga sebe, nego potraga za mirom, istinom i individualnim usredištenjem. Za onim čemu je okrenuta cijelim bićem (*isto*).

Ovdje se jasno vidi potreba za uspostavom hijerarhije, o čemu je bilo riječi ranije u tekstu, odnosno potreba za podjelom na: mi (ispravni) i oni (pogrešni). *Oni* su u ovom slučaju

²⁰ „Ona [Vesna Krmpotić] svojim spisateljstvom i /ili spasiteljskom sugerira cjelinu koja je samim tim i toliko potrebna ljudska cjelina“ (Zima 2012: 190).

korpus hrvatske književnosti. Nadalje, tvrdi Zima, autoričin duktus u sebi nosi eho biblijskih psalama, Vesna Krmpotić je opijena čudom, čistoćom versifikatorskog iskaza, dekontaminirana od zemaljske kužnosti. „Ona ujedinjuje osobine teologa, liječnika i mudraca... priklanjajući se grupi perspektivnih mislilaca koji su mnogo više alternativci nego barjaktari bilo kakvih službenih ideologija“ (*isto*). Pritom u tekstu ostaje posve nedefinirano koje su značajke kontaminirane književnosti ili koji je to književnik/ica koji su kontaminirani zemaljskom kužnosti.

Iako Zima često veže poeziju Vesne Krmpotić uz religiju, vjeru, molitvu, psalam pa i mistiku, on nigdje ne spominje mističku žudnju već ljubav. Ta ljubav koja dominira autoričinom lirikom prema njegovim riječima ima univerzalnu snagu i upravo ta ljubav iz praiskonskog kaosa vodi u harmoniju. S obzirom pak na neprekinuti dijalog lirskog ja i Ti, koji se može svesti na obrazac u kojem se lirsko ja upinje pounutriti spoznaju, a Ti ga opominje, kori, tješi itd., ne bih bila sklona pojmu harmonija, nego disharmonija ili disonancija jer kao da u kozmosu pjesme odzvanjaju dva glasa koja svjedoče dva bitno različna stanja i pozicije, te se stapanje za kojim žudi lirsko ja konstantno odgađa. Pjesma se uspostavlja upravo perpetuiranjem dvojine.

Zima kao vrhunac pjesničkog opusa spominje autoričinu knjigu *Stotinu i osam puta stotinu i osam*, za koju kaže da je jedinstveno djelo bez presedana ne samo u hrvatskoj književnosti već i u svjetskoj. Ta mamut-knjiga ima 3000 stranica i 11 664 pjesme. Zima dodaje:

Zanimljivo: Zeus je stvorio 9 muza, devet je u Dantea broj nebesa, žena je trudna devet mjeseci... Iza (pre)dimenzioniranosti tog književnog tornja, koji će se nekom učiniti megalomanskim, manifestira je jedinstvo pjesnikinje i Autora, pneume i Boga. Na početku knjige Vesna se nije legitimirala kao pjesnikinja, nego kao zapisivačica, ona koja je tek posredovala jedan viši glas, služeći kao telepatska veza i bilježeći što je morala zabilježiti. Nije tu bilo nikakve prisile ili literarne ambicije! I kao što kiša pada jer su nebo ispunili oblaci, kao što trava raste, a ruže cvjetaju i mirišu, tako je Vesna pisala ono što ju je pogodilo snagom gravitacije ili kakve druge elementarne pojave (2012: 182).

U ovom nizanju simbolike broja devet zapravo se da iščitati žudnja za time da čitav kozmos bude jedna smisljeno povezana cjelina gdje nema nesklopivih, stršećih, disharmoničnih sastavnica. A u ovom se pak radu spori jedinstvo pjesnikinje i Autora koje spominje Zima. U konačnici, Ti ima znanje, a lirsko ja nema i traži da mu ga Ti da („Sve si mi

dao osim spoznaje da si mi sve dao“ (Krmpotić 1994: 97)). Ako se pak krene od pretpostavke da Ti na trenutak nastanjuje ljušturu ispražnjenu od ja, to se i dalje ne može opisati riječju *jedinstvo*, već prije riječju *opsada*.

I sama kritika ne može izbjeći kaosu značenja želeći svjedočiti, upravo suprotno, njihovu harmoniju. Tako se na jednom mjestu tvrdi da je pjesnikinja *moralna* bilježiti, a na drugom *nije tu bilo nikakve prisile*. Nadalje, knjiga koja se opisuje kao mamut-djelo bez presedana, s druge strane biva lišena svake literarne ambicije. Moje je pak pitanje koju bi ambiciju trebala imati pjesma ako ne literarnu? Dalje u citatu slijedi potreba za pjesničkom poredbom, gdje se, međutim, *rast trave* i *cvjetanje ruža* i *padanje kiše*, koji bi imali aludirati na neku prirodnost i spontanost pa čak i spokoj, uspoređuju s pisanjem koje bi istovremeno, kako navodi Zima, imalo biti posljedica *udara*.

Zima dalje u tekstu izjednačava umijeće pisanja i umijeće življenja, spominje da „...san može imati veze s proročanstvom, inicijacijom, telepatijom i vizijom, a sve su to pojmovi koji pristaju uz Vesnin habitus kao prst uz nokat“ (2012: 179), spominje *oslobođenu čistoću*, *ukinutu dvojину*, *imperativ čuda*, *bezuvjetnu moralnu normu*, *pjesnika-šamana*, *terapiju*, *ravnotežu*, *istinsko znanje* te povlači posve upitnu analogiju između *samozatajne svjedokinje*, odnosno autorice, i Platona za kojeg je umjetnost bila *sjena sjene*, istiskujući ovom tvrdnjom autoricu iz neupitnog prostora njezinog djelovanja, umjetnosti.

Zima kao stupove autoričinog stvaralaštva postavlja: ljubav, čudo i vjeru. Ujedno su te tri riječi i *kvasac* od kojeg *buja* njegova interpretacija pa se prelijeva preko rubova samog djela i prelijeva se na cijeli svijet, dijeleći ga na vjernike i nevjernike pri čemu ove druge Zima opisuje kao one koji *vegetiraju* i koji su kao *ribe na suhom*. Ovime bi se moglo reći da njegov esej postaje vjerski manifest u kojem pjesnikinja, za koju kaže da je „još u godinama službeno proklamiranog bezboštva objašnjavala da je bezvjerje bolest koja prijete ljudskom biću“ (*isto*: 186), čini hrabrom bajraktarkom na strani svjetla.

U svom drugom eseju o autorici pod naslovom *Kronika jednog hodočašća* (2000.), Zima proširuje *bojno polje* pa Vesnu Krmpotić, koja je zaključila da sva iskustva pokazuju kako se najvažniji čovjekov zadatak zove ljubav, sučeljava sa šarlatanima svih boja i političkim profiterima. Autoricu u ovom eseju pak predstavlja kao „hodočasnica koja zagovara duhovno-bratstvo između Istoka i Zapada“ (Zima 2000: 158), a njezinu poeziju i dalje neraskidivo veže uz molitvu i *unutarnji diktat*. Na tragu prethodnog eseja, i u ovom je eseju *lajtmotiv* čudo koje se ne može zbiti bez vjere. Poezija Vesne Krmpotić pak svjedoči čudo „misterija koje vodi od dvojine i kontradikcije prema jednom i jedino mogućem“ (*isto*: 161).

Moje čitanje pak ne nalazi da se dvojina u autoričnoj poeziji ikada ukida. Dapače, dvojina je ta koja uopće omogućuje pjesmu. Pri tom ne mislim samo na dvojinu lirsko ja i onostrano Ti nego i na podijeljenost oko tog dvojstva: s jedne se strane dvojina teži mistički nadići, s druge se ustoličuje jer omogućuje beskraj prisjećanja, tj. pjevanja („Oh ljubavi, zašto si se razdvojila na njih dvoje? Zar zato da se u svakomu od njih dvoje beskrajno sjećaš svoje jednote?“ (Krpmotić 1993: 19)).

I u ovom je Ziminom eseju autorica pretvorena u biće koje praktički nije od ovoga svijeta. Beskompromisna, ona ne pristaje na njegove omeđenosti i uprljanost materijalnim (novcem) te potpuno slobodna „lebdi oslobođenim prostranstvima za koja nisu potrebna nikakva krila. Osim ako pod krilima ne podrazumijevamo strpljivost i sposobnost čuđenja, koju su sposobnost mnogi odbacili kao suvišnu igračku“ (Zima 2000: 181). Zima, nadalje, spominje pjesmu *Izgubljeni biser*, koju je autorica napisala kada joj je bilo jedanaest godina, kao znakoviti događaj. Ta pjesma već sadrži klicu Drugoga u sebi („Ali ja isto tako znam / da će sutra doći neko drugi / i naći moj biser“ (Krpmotić 1989: 5)). Zima navodi autorično čuđenje nad tom pjesmom jer ju ona doživljava tuđom: „Kao da ju je netko drugi potpisao, ili podmetnuo, a ona [Vesna] je služila kao mehanički posrednik“ (2000: 162). Zima nastavlja s biografskim podatkom koji bi imao pokazati i dokazati da sve, barem u ovom kontekstu, ima svoj viši smisao i ništa nije slučajno: „poslije gotovo četiri desetljeća ta ista pjesma javila joj se u snu, na jeziku kojim se nekoć davno govorilo u Indiji, u krajevima oko Gangesa, a 1989. biser iz pjesme zatekao se u njezinim ustima, dok je u jednom beogradskom restoranu jela rižu s dagnjama“ (*isto*). Iako se s jedne strane uspostavlja nepremostivi rascjep između čulnog i nadčulnog, s druge je strane očito neizbježno pretapanje tih *dvaju svjetova* pa će biser u riži biti biser iz pjesme, biser će biti materijalni dokaz nematerijalne zbilje. Nije li u konačnici i sama pjesma pokazatelj potrebe da se neizreciva onostranost materijalizira, odnosno uprisutni jezikom?

Zima i u ovom eseju *nastavlja rat* protiv ljudske gluposti i praznine (bezvjerstva) navodeći kako je „jedina prava priča okrenuta Bogu“ (*isto*), pretvarajući pjesnike u ratnike „koji vode bitku protiv bedastoća, protiv duhovne praznine koja se podmeće kao punina, protiv sljepila koje se servira kao najveća vidovitost“ (*isto*).

I u svojem trećem eseju, *Vesnini paralelni životi* (2001.), Zima koristi pjesnikinju kao povod za kritiku onih drugih. „Koliko god sitna, Hrvatska se pretvorila u golemo polje nehajnosti i nekompetencije. Vesna Krmpotić ne pripada toj klasičnoj priči i zato bi trebalo vjerovati da Nazorova nagrada nije samo priznanje njezinom pjesnikovanju, nego i simptom

nečeg novog“ (Zima 2001: 108). *Istinska vjera, jedinstvo, sloboda*, sad već možemo reći, opća su mjesta u Ziminoj kritici kada progovara o Vesni Krmpotić.

Započela sam pregled s ovim esejima kao paradigmatiskim primjerom izvanknjiževnih očekivanja koja su, po mojem sudu, stavljena pred književnost, književnike i književne nagrade.

Igor Mandić (*Vjera u pjesmu* (1970.)) Vesni Krmpotić prilazi prije svega kao ženi te navodi kako je „biološka ženskost uvijek bila nezaobilazni dio pjesničkog svijeta [pjesnikinja]... Pjesnikinje stoje na samom istaknutom i oštrom bridu pitanja o 'vječnom ženskom' i nije samo jedna od njih izgubila svaku autentičnost svog pjesničkog glasa kada bi zanemarila tu svoju biološku potku“ (1970: 11). Ovakav bi se stav koji biološki uvjetuje kvalitetu pjesnikinjinog kulturnog stvaralaštva, mogao propitivati, ali za rad je prije svega interesantno to što takav stav nagoni Mandića da adresata interpretira kao *zamišljenog muškarca* s kojim pjesnikinja ima *ljubavničku korespondenciju*. Time samo želim pokazati kako u to Ti bivaju upisana značenja usko vezana uz kut iz kojeg se pristupa autoričinoj lirici. Od metafore u pjesnikinja Mandić očekuje „ženstvenost“ (*isto*) i „pjesničku moć“ (*isto*). Ono što Mandić, međutim, primjećuje, baš kao i Gavran, jest da „Krmpotićka, naime, vjeruje u pjesmu kao u svemirski zakon“ (*isto*: 12), ili riječima Tee Benčić Rimay: „Božanska osoba je Pjesma“ (2005: 67).

Tea Benčić Rimay piše dvije studije o autorici pod naslovima *Beskraj se s krajem zaigrao* i *Beskraj se s krajem igra* (autoričin stih). Ni Rimay, kao ni Zima, ne može odoljeti simbolici brojeva niti sudbonosnom susretu s pjesnikinjom: “Zbrojimo li znamenke ukupnog broja pjesmenih poruka dobit ćemo broj 9 – savršeni broj (11664=18=9)... ..kasnije sam vidjela da je riječ o pjesmi iz prve zbirke koja je izišla u godini mog rođenja“ (2002: 33). Rimay spominje autoričina nastojanja da odgonetne zašto je baš ona odabrana da prima glasove i pretvara ih u pjesme. Rimay u svojem čitanju autoričinih pjesama i sama čuje glas za koji kaže da ima posebno značenje, a veže ga uz refren, molitvu, mantru, poruku. Ona autoricu prisposobljuje s Edgarom Allanom Poeom i Tinom Ujevićem. Posebno mjesto u svojoj studiji posvećuje autoričinom stavu o razumu, intuiciji i riječi. Citiranje Krmpotić prema Rimay:

....„poruke“ su nadirale sve gušće i bivale mi sve zanimljivije...pisala sam ih hitro, ne znajući što ću napisati, i najčešće bez ikakva dotjerivanja...razum ne može osvijetliti te podmukle zime. jedino slutnja i intuicije koje nadiru odozdo – naime odozgo – jedino one okreću misao

spasonosnijim smjerom...Ne razum, dakle, nego intuicija govori mi da posumnjam u ono što bih posljednje posumnjala... (isto: 35).

Rimay pak nastavlja:

Iz takve sumnje nastaje Umjetnost, Poezija, Stvaranje, Vjera, a upravo je INTUICIJA, a ne razum – onaj središnji međupojam koji spaja osjećajno sa spoznajnim. Nevjerojatna je snaga i strpljivost koja izvire iz ovih zapisa, molitvi, poruka, mudrosti, to je snaga koja traži baš toliko strpljivog čitača, onog koji će prepoznati i koji će razumjeti. Glas koji čuje Vesna glas je koji objašnjava jednotu mnogosti ili pak, kako kaže Poe – jedinstvo Univerzuma. Nije li to opet put Pjesme (isto: 36).

Vesna Krmpotić, čini se, u prilog autentičnosti navodi lakoću pisanja bez potrebe dotjerivanja ili kako kaže Rimay: „...sve što Vesna Krmpotić dotakne je pjesma“ (isto: 64). To je suprotno već spomenutom Schleiermacherovom stavu da je umjetnost umno posredovani, a ne neposredni izraz. Umnu komponentu u umjetnosti ističu i Schelling i Grlić. U ovom radu ne želim ulaziti u hijerarhiju duševnih moći, samo ću ukratko pokazati u koji su odnos one u studiji Tee Benčić Rimay postavljene:

intuicija > sumnja > umjetnost (poezija, stvaranje) > vjera

Umjetnost je svedena na intuiciju, a imaginacija, koja bi po Grliću trebala biti njezina osnovna i najvažnija komponenta, ovdje se, na primjer, ne spominje. Uz poeziju se i dalje vežu vjera i molitva, pa zatim snaga i mudrost. Ako je pak s druge strane pisanje pjesama ovdje opisano kao lak posao (one naprosto naviru, treba ih tek pribilježiti, ne i oblikovati), ostaje pitanje za što je onda potrebna snaga? I sama autorica, kako navodi Rimay, kaže: „...na promociji knjige da se unutrašnjem glasu ne može usprotiviti“ (2005: 66).

Iz dosadašnjih primjera očito je da autoričina poezija potiče kritiku²¹ na pokušaj definiranja svrhe i biti poezije. Za Rimay je tako cilj poezije (umjetnosti) svjedočiti Jedinstvo Univerzuma.²² U mojem je pak čitanju dvojina bit cjelokupne autoričine poezije, te i sama autorica često u pjesmama dijeli Univerzum, subordinirajući jedan pojam drugome, na: ja –

²¹ Ni ovaj rad nije iznimka.

²² Žudnju za cjelinom (jedinstvom univerzuma), koju navodi do sad gotovo svaki kritički tekst, De Rougemont objašnjava kao posljedicu bremena mnoštvenosti. Žudjeti cjelinu/jedinstvo zapravo znači žudjeti lakoću egzistencije bez trenja različitosti. „Drugi treba prestati biti drugi, dakle ne biti, da bi me prestao činiti da patim, da postoji samo *ja-svijet!*“ (De Rougemont 1974: 310).

vi, Ti – ja, mi – oni, pjesnički um – nadmetački um itd. („Ne uzmakni kada nasrtljivci izvana / Zaprijete tvojemu dogovoru s vrhovnim Pjesnikom“ (1999: 254)). Kritika pak ponavlja tu podjelu i hijerarhiju²³. Iz zadnjeg citata proizlazi da je tendencija autoričine poezije i da samu sebe tematizira, ne samo kao znanje nego čak kao *vrhovno znanje*, tako da se ne bih složila s Rimay kada kaže da poezija Vesne Krmpotić „najmanje želi biti znanje“ (2005: 65).

U svojoj studiji Rimay veže pjesmu uz stopljenost s bićem svijeta, pjesma je jastvo koje zove na prepoznavanje svih počela, u kojem se dvoje iskazuju jedno pomoću drugoga. Njihov *odnos* je *iskren odnos prožimanja, dosluh vjere i ljubavi, privilegirano iskustvo*. Zatim:

Takve pjesme... nastaju u prostranstvu unutar kojeg je zatočena Vesna Krmpotić, onom prostranstvu iz kojeg njena ili zapisana riječ ispaljuje salve budućnosti. Ili prošlosti. Ili sadašnjosti... Iskaz je jednostavan, ali to je jednostavnost do koje se najteže dolazi – to je čistoća misli koja zove druge (*isto*: 68).

Ovdje se vidi da *misao*, koja bi zapravo u mističkoj tradiciji bila odbačena kao nedostatna za vrhunsku spoznaju, u kritici autoričine lirike zasjenjuje pjesnički iskaz, a upravo je ljepota iskaza koji se nikada ne može svesti na голу *misao*, po Schleiermacheru, bić umjetnosti, tj. pjesme. Rimay, kao i Zima, uz *misao* veže *čistoću*. I dok se isticanjem *čistoće misli* od pjesme traži nešto što bi se prije trebalo tražiti od znanosti, s druge se strane znanosti zabranjuje pristup pjesmi: „Međutim, takav književnoteorijski, a zapravo znanstveni i akademski pristup na neki način vrijeđa vrijednost i dostojanstvo ove knjige...“ (Rimay 2002: 38).

Tajanstveno značenje pjesme je sintagma koju pronalazim prikladnijom od sintagme *čista misao* kad razmišljam o lirici, i to po uzoru na Ricoeurovo tumačenje značenja teksta, „ono što tekst znači više je od onoga što je autor u njega stavio“ (prema Brnčić 2012: 237), te su „značenje teksta i značenje iščitavanja teksta u dijalektičkom odnosu“ (*isto*). Drugim riječima, poezija ne posreduje *misao* koja se u gotovom obliku i čistoti presaduje iz pjesme u čitatelja, nego pokreće čitateljevu imaginaciju, a upravo „zahvaljujući imaginaciji ljudsko biće nije ograničeno na ovdje i sada, na tiraniju 'onoga što jest'“ (*isto*: 55). Upravo ta specifičnost pjesničkog izričaja, po mojem sudu, i jest ključna u održavanju beskraja pjesme,

²³ Kritika uspostavlja hijerarhiju ne samo u publici nego i među pjesnicima: „Za razliku od drugih pjesnika, svih onih koji neprekidno traže, Vesna Krmpotić ne traži“ (Rimay 2005: 67). „Ostvariti takvu komunikaciju može samo pjesnikinja čiji duhovni svijet nadilazi sve druge“ (*isto*: 38). Ovu tvrdnju, međutim, pobija već sama autorica i to opsežno u svojoj knjizi *Dijamantni faraon* koja je iscrpno citirana u 3. poglavlju ovoga rada. „Da, bijah strahovala da smo, tragajući za faraonom, zavoļjele svoje traganje više od onoga koga tražimo“ (*isto*: 174).

odnosno njezine beskonačnosti, kako će tvrditi Schelling, tj. njezine nedočitljivosti, kako suvremenije kaže Felman: „Doslovno je vulgarno zato što... priječi i prekida neprekidni proces metaforičkih supstitucija“ (1982: 107). Već je prije u tekstu spomenuto da je poezija Vesne Krmpotić izgubila svoju Tajnu nakon 1990. svođenjem nepoznanice na Glas. Pjesma postaje didaktički diktat („Nije li ti vrijeme pomisliti da je i Meni bolno to tvoje glavinjanje?“ (Krmpotić 1994: 69)). Ovaj stih je klasičan primjer, po mojem sudu, ogoljenosti jezika njegove pjesničke igre. *Prostranstvo* pjesme očituje se, rekla bih, u njezinoj kvantiteti, i Rimay dobro kaže (doduše oksimoronski) da se u tom prostranstvu subjekt nalazi *zatočen*.

Kako ući u taj sa sedam koraka osviješten put, u jednostavan, miran, harmoničan svijet pun ljubavi – mi komplicirani, nemirni, rastrojenih živaca, puni frustracija svakodnevnice? Meni se nekako čini da znam od onog momenta kada se beskraj s krajem zaigrao i dao mu riječ. Čitanjem ove knjige postajem hrabrija i opet čujem onaj prvotni glas, jednako i čisto kao prvi put (Rimay 2002: 37).

I Rimay uspostavlja dihotomiju zbilja pjesme – svakodnevica, pri čemu je zbilja pjesme *harmonična, puna ljubavi, osviještena, jednostavna*, dakle sve ono što svakodnevica nije. Ono što pak ima polučiti čitanje poezije je *ohrabrivanje* čitatelja, omogućavajući mu da čuje *prvotni, čisti glas*. Autoričinu poeziju, za razliku od Rimay, iščitavam kao uprizorenje pokreta koji vječno mimoilazi bît, spiralnog kruženja²⁴ oko nedostižnog objekta, tj. Riječi-vrhovnice i/ili mističke šutnje.

Tvrtko Kulenović u svojem tekstu *Dijamantni faraon* (1978.) kaže da „središnji glas' kojim se ona [knjiga] služi zaista manje počiva na uobičajenom 'stvaralačkom' porivu izražavanja, kazivanja pa dakle i naklapanja, a više na porivu poniranja u sebe, ćutanja, zatvaranja“ (1978: 70). Na tom je tragu i moje čitanje, s tom razlikom što Kulenović ovu karakteristiku prepoznaje kao pozitivnu te se i sam upušta u kritiziranje cjelokupne naše književnosti za koju kaže da je „tako siromašna autentičnim delima i piscima okrenutim sebi i 'unutrašnjosti stvari'“ (*isto*), sučeljavajući im Vesnu Krmpotić kao pozitivnu iznimku. I Kulenović se u svojem tekstu upušta u definiranje cilja poezije, a taj je: „Većito i nanovo i dalje graditi i dograđivati svet, to je posao i zadatak pesnika, a on se ne ostvaruje samo

²⁴ O *spiralni* progovara sama pjesnikinja u *Dijamantnom faraonu*. „Poneki put, učini mi se da razaznajem u dnu spirale mutno svjetlucanje. Oj hoj, tko ima tu?... Jer čovjek ne ruje po sebi zbog zabave, nego zbog slutnje da će otkopati svoj oduzeti lik“ (Krmpotić 1975: 15).

rečima, naprotiv, 'pjesnička riječ je otpadak od pjesnikova napora da zašuti: da bude' (isto: 71). Pridjev *mistički*, tvrdi pak Kulenović, mora pristajati uz svaku pravu poeziju:

Ako je mistički poriv poriv ćutanja, a literarni poriv poriv govora, sigurno je da je poezija (prava) od svih književnih rodova, najmanje govornjiva. I pošto mistički doživljaj „ne postoji“ dok se ne iskaže, jedino ga poezija može iskazati, koliko može (*isto*).

U ovom se pak radu ne priklanjam ideji da je mistička šutnja objekt pjesničke žudnje i to će biti jedna od temeljnih teza ovoga rada. Pjesma je produkt žudnje za izrazom, a ne šutnjom. Mističko iskustvo je posve neprenosivo jezikom, pa bio on i pjesnički. „Odlika je mistične tradicije da se napuštaju ne samo materijalne stvari, nego i svaka vrst misli i svi intelektualni zahtjevi i utočišta“ (Johnston 2007: 39). „Da bi se došlo do Boga potrebno je napustiti svako umovanje i ući u bezrječnu tišinu“ (*isto*: 46) ... 'silentium mysticum' – gdje više nema nikakve potrebe za riječima i pojmovima jer je Bog neposredno prisutan u nedvojtvenoj ljubavi“ (*isto*: 155). Svako posredovanje, pa bilo i to i pjesničko, već odvaja od bîti. Zbog toga i zastupam tezu da se autoričina poezija (kao i svaka poezija) kao jezična tvorevina ne može svesti na mističku spoznaju niti na konkretno prisustvo Jednoga. Također se ne bih složila s tvrdnjom da je pjesma najmanje govornjiva. Iako je količina teksta u pjesmi manja nego u prozi, i doista se kod nekih pjesnika čitava pjesma svodi na jednu jedinu kovanicu (Weöres Sándor), pjesma je prije destilat govora, koji u malo riječi uspije iskazati mnogo.

I Tonko Maroević u svojem tekstu *Biser i ruža* (1998.), (što su inače uobičajeni mistički toposi) Vesnu Krmpotić izdiže nad svoje suvremenike: „Njezin glas je bio odmjeran i suzdržan, pripitomljen i jasan, dok je veći broj suputnika inzistirao na grčevitosti i drastičnosti, neobičnosti i silovitosti“ (1998: 89). Maroević pjesnikinji pripisuje pak intelektualni autoritet i guruovsku poziciju te je veže uz Tina Ujevića. Kako je njegov tekst posvećen *Niski*, zbirci koju sam smjestila u prvu fazu autoričinog stvaralaštva, znakovito je da se već tada vidi zametak onoga što će u drugoj fazi preostati od bujnog jezika pjesnikinje, a to je „karakterističan svijet jastva i dvojine: na lirski subjekt nadovezuje se 'netko drugi' (koji će dosnivati izgubljen san“ (*isto*). U njezinoj poeziji, kako kaže Maroević, „redovito dolazi do nadosobnog poistovjećivanja s čudesnim i općim“ (*isto*: 90).

U tekstu *Svijet sna i ljepote* (1989.) Nikola Milićević radi prikaz autoričine zbirke pjesama *Vilin svlak*, stavljajući u prvi plan ljepotu pjesničkog jezika, „blage i suptilne lirske zapise“ i „diskretno misaone strofe“ (1989: 166). I ovaj tekst uspostavlja dihotomije poput:

vanjski – unutarnji svijet, duh – tijelo, kaos/rasulo – harmonija/ljepota, stvarni svijet – mistična područja itd. Milićevićeva kritika, kao i prethodne kritike, uz pjesnikinjinu stvaralaštvo veže pojam spoznaje, uspostavljaajući sljedeći niz: upitanost > misao > spoznaja. Građanska osoba pjesnikinje opisuje se u tekstu kao ona koja se otrgla težini života, tj. „stresla sa sebe sav teret zemaljski... i uspjela sebe podići u eterične sfere u kojima je sve lagano i prozirno“ (*isto*: 167). U ovoj se studiji također, kao i u prethodno navedenim kritikama, spominje pojam čistoće, no ovaj put u sintagmi *čistoća duha* i *čistoća šutnje*. Nadalje, Milićevićeva kritika, baš kao i prethodna kritika, u konačni cilj pjesme upisuje šutnju te navodi: „Zato nam izgleda kao da se ova pjesnikinja trudila da nađe i priguši govor, misaonost, iskustvo, i da se onda iskazuje kroz čistoću šutnje i tišine koje nisu ničim opterećene“ (*isto*: 168).

Žudnja da se umakne čulnom (grubom) svijetu (kaosa) sažeta je u Platonovom konceptu erosa. Pojmovi poput zanosa, poleta, leta, uznesenja, od Platona do danas, gotovo se neizostavno vežu uz poeziju općenito, i pripisuju moćima pjesme. Sama je tematika autoričine poezije gotovo posve okupirana bijegom u onostrano, no iz priloženog sada već sa sigurnošću možemo tvrditi da istu takvu žudnju gaji i kritika, te da s tim očekivanjima poseže za pjesmama. Kritika očekuje od pjesme da bude prostor u kojem prestaje trenje sa svijetom, a od građanske osobe pjesnika/inje kritika očekuje da bude primjer čovjeka kojem je taj bijeg doista pošao za rukom. Pjesnik/inja tako postaje dokaz mogućnosti bijega.

Konkretni svijet kao da boli čovjeka, ranjava ga i pritišće svojom težinom. Zato je razumljiva ta čovjekova težnja da se otme toj sapetosti i težini i da se domogne prozračnih prostora koji ne ranjavaju u kojima se ljudski duh kreće slobodan i nedodirljiv. Kod ove pjesnikinje, posebno u ovoj knjizi, posvuda je prisutno takvo nastojanje (*isto*).

Poezija i dok se piše i dok se čita, čini se, dijeli svijet na *gore* i *dolje*. Takva poimanja evociraju gotovo biblijske prikaze zbilje rascijepljene na žuđena rajska stanja i trpljenu dolinu suza. Pjesma postaje ona koja oslobađa i daje nadu, građanska osoba pjesnika poprima mesijanska obilježja. Ovdje se također svjedoči neizbježnom pretakanju fikcije u zbilju i zbilje u fikciju i nemogućnosti strogo razgraničavanja jedne od druge. Zbilja pjesme postaje „pribježište“ (*isto*) od surove realnosti. Zbilja pjesme postaje stvarnija i bolja zbilja, neka druga zbilja. Ono što čini lirski subjekt u pjesmi, smatra se, čini sâm autor izvan pjesme, putem pjesme. Pjesma je shvaćena kao dokaz slobode i mogućnosti slobode za čovjeka. Autor, poistovjećen s lirskim subjektom, je oslobođeni subjekt.

Ali ovdje nije mjesto za analitičku studiju... takve studije će biti napisane... Umjesto toga, možda bi bilo prikladnije povodom ove knjige upozoriti na njen smisao i smisao poezije uopće... A svijet sna, svijet duha i poezije, i to je čovjekova stvarnost, bolja od svake druge. Ta bolja stvarnost, to je poezija ove knjige, hrabre knjige, u kojoj se pjesnikinja otima svemu prizemnom i profanom, te usprkos grubim nasrtajima poremećene današnjice, gradi svijet sna, ljepote i skladnosti... Jer ovo je zaista knjiga molitve i tišine, dakako ne religiozne nego pjesničke molitve (ukoliko i poezija nije neka vrst religije) (*isto*: 169).

Poezija Vesne Krmpotić, kao što je i prije rečeno, naprosto nagoni kritiku na definiranje smisla i ciljeva poezije općenito, i gotovo neizostavno ta kritika poeziju veže uz religiju, poistovjećujući ih i time poeziji pripisujući izvanknjiževne moći, poput spoznaje, bijega od materijalnog, otimanja profanosti, zaboravljajući pritom materijalnost same pjesme. Gotovo svi tekstovi do sada su barem jednom spomenuli sljedeće veze: poezija – religija, pjesma – molitva, pjesma – mistika, pjesma – čistoća, pjesma – spoznaja, pjesma – šutnja. Shvaćanje koje zastupam u ovom radu ide ukorak s Milićevićem:

Zar s poezijom može biti drugačije? Zar ona sama po sebi nije tajna koja se sudara s tajnama života i svemira prema kojima stremlji i traži ih, dodiruje ih, obigrava oko njih, a da ih nikad ne razotkrije. Možda je baš u toj nemoći snaga i ljepota poezije, njena ljepota koja ne boli i njena čarolija koja opija i koja kazuje a da ništa dokraja ne kaže (*isto*: 168, podcrtala T. B.).

U ovom *nekazivanju dokraja* leži beskonačnost djela, a to je i teza ovog rada po uzoru na Schellinga. Pjesma niče iz žudnje da se iskaže neiskazivo. Upravo to nastojanje i tjera jezik da se izvlači iz svojih okoštalih ljuštura. *Novo* jezika biva, po mojem sudu, doprinos pjesme. Jedna od ključnih teza ovoga rada je i ta da svijet pjesme nije nadiđena ovozemaljska zbilja, već proširena ovozemaljska zbilja.

Jurica tekst o Vesni Krmpotić naziva *Čarolija i opsjena* (1989.). On čita autoričinu poeziju kao „snatreće žamorenje u kojem nema oscilacija u tonu ni prekida... impregnirano doslovce, iz pjesme u pjesmu, religioznim ili bolje mističkim preokupacijama“ (1989: 79). Nadalje Jurica primjećuje:

...odnoseći se prema Drugome, pjesme Vesne Krmpotić stupaju u neizbježne relacijske sheme karakteristične za religioznu poeziju uopće: molitva, zahvala, skrušenost, vjera, otvorenost,

stapanje. Pa ipak, riječ je samo o prividu, jer Drugi ne uzvraća, budući da i njegova slika ili projekcija nije jasna... Naime, on nije tko da bi mogao uzvraćati, a pitanje je da li je i što. On je šutljiva, tamna osnova svega. Taj Drugi u Vesne Krmpotić jedno je tajanstveno, nejasno, prazno, svesilno, sveprisutno, definiciji nepodložno božanstvo. Stoga sve se relacije pokazuju zapravo kao bezsadržajne, jer je i najdublja osnova ove poezije bez sadržaja. Otuda, čini mi se, fascinantna zavodljivost ove poezije i njen veliki uspjeh kod čitatelja. Ona je sva sazdana od tajne, slutnje, finih čuvstvenih preljeva, potpune intelektualne slobode, jedne žudeće volje i samoponiranja što se sve u krajnjem ishodu svodi na onu prazninu, na ono ništa koje je jedino odgovarajuće postavljenom Drugom. Tako je zapravo i sama ova poezija lijepi privid, energija žudnje i vječitog kruženja oko praznine. U tome je i razlog što je pjesništvo Vesne Krmpotić sastavljeno od bujice probranih i lijepih riječi povezanih u jednu harmoničnu zvučnu i svjetlucavu nisku gdje je sve jednakovrijedno, od iste važnosti, ili ako se hoće, od iste nevažnosti, svejedno. Bit ove poezije nije u riječi, one su samo magična prašina... i ima svrhu da zavodi odvlačeći čitateljevu pozornost od traženja funkcionalnog i smisaonog središta. Ako se, međutim, probijemo kroz guštik apartnih i bizarnih motiva, metafora i slikovnih inscenacija, malo će nam toga ostati kao duhovna jezgra (*isto*: 80, 81).²⁵

Jurica poeziji, za razliku od ranije predočene kritike, pripisuje kao cilj *funkcionalno i smisaono središte*. Riječi u ovoj poeziji, drži on, nisu bît jer ne vode k *središtu i jezgri*, već svojom igrom odvlače dapače od bîti kako čitatelj ne bi vidio da je u pjesmi niti nema. Od 1990., međutim, *taj Drugi* prestaje biti sve ono što mu Jurica pripisuje, prije svega prestaje biti šutljiv, on se obznanjuje, obznanjuje *funkcionalno i smisaono središte*. Po mojem sudu, tek je time lirika uistinu *oslabljena*. Naime, na jednom drugom mjestu u tekstu Jurica zaključuje:

Nažalost, ova zbirka u isti mah potvrđuje i unutarnju slabost cjelokupne ove poezije koja se s pravom može nazvati formalnom, orijentiranom na sliku, riječ i čuvstvo kao oblandu metafizičke praznine, ili čak „ženskom“ u onom smislu u kojem oslobađa jednu zavodljivu pasivnost, opojnost, klouće i čeznutljivost u primarnom značenju (*isto*: 81).

Drugim riječima, od pjesme se traži da iskaže bît, središte, jezgru da bi potvrdila svoju sadržajnost i smislenost, živost, aktivnost. Teza koju zastupam u ovom radu jest da poezija ne može iskazati bît ako polazimo od ideje da je bît neiskaziva. Poezija je žudnja da se neiskaziva bît iskaže. Poezija prema tome ne bi bila *guštik koji zastire istinu* jer bi se onda

²⁵ Ovom ću se citatu vratiti kada u rad budem uvela Lacanov koncept žudnje.

moglo postaviti i pitanje što je to istina zbilje, a što istina pjesme i u kakvom su one odnosu? Kada se u Tajnu silom žele upisati značenja/znanja i onda se ta znanja upinju spoznati, Tajna je, po mojem sudu, ubijena, a time i liričnost teksta.

Jurica ovog Drugog kojem se obraća pjesma imenuje prazninom i kaže da „naime, on nije tko da bi mogao uzvraćati, a pitanje je da li je i što“ (1989: 80), a to ga navodi da proglasi autoričinu poeziju *opsjenom*. S obzirom na to da je taj Drugi po Jurici praznina, tj. ništa, riječi u autoričinoj poeziji nemaju funkciju prenošenja značenje, već zavođenja. Drugim riječima, kada bi taj Drugi bio netko ili nešto, tek tada bi riječi prenosile značenje i time osmišljavale pjesmu.

Kasnije u radu uvest ću Heideggerov pojam *neba*, nepoznanice (!) s kojom se omjerava ja pjesme ili, bolje rečeno, jezik pjesme. Ta nepoznanica, prema Heideggeru, uvijek ostaje nepoznanica. Ona je uvijek izvan dosega riječi. S druge strane, ta nepoznanica mami, vabi, zove pjesmu da ju doseže i dosezanjem odražava. Pjesma postaje oblikovana i stvorena upravo tom nepoznanicom. Sve ovo što Jurica zamjera autoričinoj pjesmi, Heidegger smatra ključnim za postanak svake pjesme. Slabost autoričine poezije, kao što sam već prije spomenula, po mojem sudu ne bi, dakle, bila u tome što se ona obraća tajanstvenom Drugom, već upravo u tome što je Drugog morala učiniti lirskim subjektom – nositeljem znanja, a što na neki način čini i svaka ona kritika i teorija koja u tog Drugog, u tu Tajnu upisuje svoju ideju: ništa, sve, muškarca, sina, apsolut, Sai Babu itd. Ili, riječima Shoshane Felman, „svaka ona kritika koja nečitljivo (unreadable²⁶) želi svesti na čitljivo (readable)“ (1982: 142). Jurica tako pripada onim kritičarima za koje Felman kaže „da inzistiraju na tome da tekst priča čistim jezikom, da prizna, da oda tajnu, značenje“ (*isto*: 192, podcrtala T. B.). Kao da upravo šutnja, koju tako često spominje kritika, postaje najproblematičnija i za lirsko ja/Ja pjesme i za samu kritiku. Ono šutljivo Drugo, ono Drugo u šutnji, sili se na *govor*. Drugi nakon 1990. progovara znanje, riječi se množe. Drugi se dovlači u pjesmu u vidu Istine. Tajna više ne može biti odražena *novim* u jeziku niti učinak *novog* u jeziku, jer jezik više nije igra nego diktat. Simulakrum Drugog je prekrpio Drugo.

Zvonimir Mrkonjić u tekstu *Teologija ljubavi* (2006.) radi analitički osvrt na zbirku *Unus ad Unam* pa navodi:

U otkriću Drugog pjesnikinja Vesna Krmpotić nalazi svu strast, radost, patnju i prosvjetljenje. Tema Drugog javlja se u njezinoj poeziji već od početka... Drugi je isprva svijest o vlastitim granicama... Vesna Krmpotić kao granicu traži Drugog... (2006: 140). Drugi se sve više

²⁶ „Nesvjesno je nečitljivo“ (1982: 142). Ovdje se Felman približava Schellingu.

približava transcendentnom releju s težnjom da se s njim poistovjeti... to kretanje se može nazvati putom k „jednosti“... Knjiga *Unus ad Unam* raščlanjuje se također kao neizravan „dilogovor“ između ja i Drugog... U dvogovoru, gdje je tekst Drugog tiskan kurzivom, očit je nerazmjer između govornika koji nosi značajke zaljubljenog smjernog molbenika, i uzvišenog svemoćnog Drugog sa svim atributima Boga. Tu nema više dvojevanja, sve je u monističkoj strogosti koja se doduše daje dramatizirati u dva sugovornika, ali je njihovo sporazumijevanje ipak lišeno nekadašnje poetičke lakoće (*isto*: 141), Učitelj je ljubomoran kao starozavjetni Jahve, Učenica je beskrajno dosjetljiva u iskazu ljubavi. *Unus ad Unam* jednako je knjiga rastjelovljenja kao i knjiga ponovnog utjelovljenja snagom pjesme (*isto*: 142).

Drugi je onostranost s kojom se ja želi stopiti u spoznaji. Da bi došlo do spoznaje, Drugi mora biti pounutren. Drugi se čini izvanjskim ovom ja, ali to je tek iluzija. Ti je zapravo unutar ja, ja i Ti su isto, samo ja to ne zna. To neznanje razdvaja ja od Ti stoga ja traži od Ti *znanje*. Autoričinu liriku moglo bi se čitati i kao rezultat podvojene žudnje: one za spoznajom i one za pjesmom. Slažem se s Mrkonjićem kada kaže „u otkriću Drugog pjesnikinja Vesna Krmpotić nalazi svu strast, radost, patnju i prosvjetljenje“ (2006: 140). Doista Drugi mora zauvijek ostati Drugi da bi radost pjesme mogla trajati. Nadalje, Mrkonjić navodi da „Vesna Krmpotić kao granicu traži Drugog“ (*isto*). Ako se uzme u obzir da se pod Drugim podrazumijeva onostranost, onda je ovaj citat posve na tragu Heideggerove ideje pjesme kao *mjerenja prostora između nas i neba*. Posebno bih iz ovog citata izdvojila pojam *nerazmjer* kao protutežu onim čitanjima koja autoričinoj poeziji pripisuju harmoniju. Također, i Mrkonjić primjećuje da je *dijalog* lišen poetičke lakoće koja je nekada postojala.

Mrkonjić Drugog uspoređuje s kršćanskim Bogom, a ne hinduističkom apsolutom. Naslov autoričine zbirke je na latinskom jeziku. S druge strane, i autorica i kritika njezino stvaralaštvo vežu uz nasljeđe Istoka, uz odnos *atman – brahman*²⁷ odnos. Odnos *atman –*

²⁷ Pojedina su djela književnosti upanišada tvrdila da je atman brahman, a brahman atman („tat vam asi“ – „to si ti“) (*Enciklopedija živih religija* 1990: 240), i od tud proizlazi fundamentalna tema hinduističke filozofije. Neki mislioci upanišada smatrali su da atman leži u velikoj dubini čovjeka obavijen brojnim omotima i da je potpuno odvojen od psihičkih i fizičkih elemenata od kojih je naizgled čovjek sačinjen. Slijedeći pretpostavku da je brahman atman, može se reći da je atman tako izvor svih postojećih stvari. Brahman – sopstvo – atman čine esenciju (stvarnost stvarnosti) na kojoj počiva ono vidljivo, tj. egzistencija koja je zapravo drugostupanjska, iluzorna. U toj ne-vrijednosti manifestiranog svijeta leži pesimizam upanišada: „... ljudi nisu čak ni 'prognanici u dolinu suza', kako kaže kršćanstvo, nego zatočenici sablasnog svemira gdje mogu samo propasti – zauvijek – ako ne spoznaju bijedu svoga položaja“ (*Enciklopedija mistika*, 1990, II: 128). Čovjek se, kao i sva živa bića, korjenito razlikuje od brahmana koji je *s druge strane*. Čovjek je sam po sebi ništa, on postoji i može djelovati samo preko brahmana i to samo ako brahman podržava njegovo djelovanje. Esencija nikako ne ovisi o egzistenciji, već egzistencija o esenciji. Brahman prožima cijelu egzistenciju, ali je neizmjereno veći od bilo kojeg njezinog pojedinačnog dijela. Iako se brahman nalazi u pojedinačnim pojavama, on njih sve transcendiraju jer pojavna supstancija nije brahman, već je ona njegovo stanište. Brahman je Jedno. On se nalazi u korijenu, unutar i oko svega postojećeg. Čovjek u svojoj naivnosti misli da je stvaran, a postoji samo s obzirom na misteriozni apsolut kojem je pak smiješno upućivati bilo kakve molitve jer je iznad pojma Osobe. Prema filozofiji vedante,

brahman nameće se kao paradigma žudnje ja za Ti koja dominira čitavim autoričinim opusom²⁸. U ovom se radu, međutim, taj odnos spram Drugog čita kao da doista pripada prije zapadnoj, nego istočnoj kulturi. Naime, De Rougemont u svojem djelu *Ljubav i Zapad Istoku* pripisuje unitarnu mistiku (stapanje s Jednim, nema bitne razlike između Boga i čovjeka), a Zapadu epistalamsku (nema stapanja zato što je između Boga i čovjeka bitna razlika, moguća je jedino zajednica.) Naoko se čini da lirikom Vesne Krmpotić dominira unitarna mistika i da je na djelu eros. Međutim, ako je tako, onda je stapanje moguće tek u nadčulnom i rezultira šutnjom. Ono što se pak insinuira u autopoetičkim i metapoetičkim tekstovima vezano uz autoričinu liriku jest ideja da se onostrano *spustilo* u pjesmu (jezik), utjelovilo kao Riječ, kao autoritarni Glas. Time, po mojem sudu, autorica zapadnjački prakticira Istok ili pokušava spojiti u Jedno eros i agape u tijelu pjesme.²⁹

Otkloni od hinduističko-mističke filozofije u autoričinoj poeziji, po mojem sudu, leže upravo u doživljaju adresata. Apsolut koji je u upanišadama iznad Osobe ovdje postaje antropomorfni, eksteriorni Ti, uvijek u muškom rodu, sa svim karakteristikama osobe, točnije, odnos s njim postaje bliži kršćanskom konceptu odnosa Boga i čovjeka. Adresat je ponekad prikazan poput strogog tutora/autoriteta koji naređuje beskompromisnu predanost (*Što Ja budem htio i kad Ja budem htio / reci, / bez shvaćanja, smjesta, nalik jeci* (Krmpotić 1997: 18)), gospodara svijeta koji obilazi svoje carstvo (*...pa sad idem Svojim carstvom prerušen, / bez pratnje (isto: 16)*), tužnog oca-kralja koji jadikuje za izgubljenom kćeri (*Golemo je Moje*

atman je po svojoj prirodi isti kao i univerzalna duša (brahman), pa sukladno tome teži da se stopi s njom putem mističkog oslobođenja (mokše). Živo je biće ustrojeno poput samog svemira, mikrokozmos je analogan makrokozmosu i u njemu treba pronaći opoziciju esencija/egzistencija, apsolutan/relativan, brahman/maya. Ova zadnja opozicija znači da je brahman istinska stvarnost, a maya *iluzija*, pojavna stvarnost stvorena na ovaj način. Međutim, pojednostavljeno je kazati za mayu da je *iluzija*. Maya je najvažniji pojam kojim se objašnjava odnos brahmana i empirijskog svijeta. Ako je brahman, bezlični apsolut, jedino što postoji, onda je percepcija dualiteta ili pak pluraliteta greška, nemogućnost da se spozna jednota stvarnosti i ta se nemogućnost naziva maya. Bitno je naglasiti da empirijski svijet nije nestvaran jer ono što je nestvarno nikada ne bi postalo, nego je relativan, djelomično stvaran. Maya simbolizira i prolazni kvalitet empirijske stvarnosti, koja je, iako zasnovana na većoj božanskoj biti, neprozirni veo koji tu bit zaklanja. „Videti svet kao mayu, znači videti nepredvidiv svet, neuhvatljiv u svojoj prolaznosti, fantazmagoriju oblika gde se život hrani smrću; svet poželjan koliko i odbijajući, lepotu koja je istovremeno i zamka“ (*Enciklopedija živih religija* 1990: 442). Mislioci upanišada pokušali su proniknuti u brahman, pritom svjesni njegove nespoznatljivosti i neizrecivosti. Da bi se spoznalo nespoznatljivo moraju mu se dati atributi, ali pritom svaki atribut mora biti negiran. Krajnji izraz ovakvog pristupa razumijevanju brahmana je *neti, neti* – „ni ovo, ni ono!“ (*isto*: 239). Spoznaja je intuitivna. Put k spoznaji prikazuje se često motivima poput uspinjanja na planinu, putovanja, ulaska u kuću (introspekcija). Introspekcija je, vidjeli smo u uvodu, glavna funkcija poezije prema shvaćanjima Vesne Krmpotić. Cilj toga procesa *ulaženja u sebe* je postizanje radikalno drugačijeg stanja svijesti, onkraj *racionalnog rasuđivanja*, onkraj ontologije i epistemologije.

²⁸ Glušćević u autoričinoj poeziji iščitava dva postupka, dematerijalizaciju i materijalizaciju, pa kaže: „U postupku dematerijalizacije najjače je izražen indijski kulturni ciklus: bramanistička filozofija egzistencije i učenje o životu kao prividu; antiteza privida i suštine, tela i duha; zakon reinkarnacije; jedinstvo Atmana i Brahmana kao vrhovni životni smisao“ (1980: 118).

²⁹ Nygren spominje nauk sv. Augustina kao neuspjeli pokušaj spajanja erosa i agape, a De Rougemont u zbrci tih dvaju stavova vidi temeljni problem poimanja ljubavi na Zapadu.

*carstvo. / Ali što će mi ono, pusto, / ako Mi voljena kći / u tuđini prosi? (isto: 23)), ljubomornog ljubavnika (Što ima taj drugi, što ima to drugo / da Mene zaboravljaš? / Zar ti nisam dovoljan, Ja, / koji sam i taj drugi i to drugo? (isto: 27)), umornog primatelja želja (Zar ti nije dosadilo da Me moliš ovo, ono? (isto: 32)), svemoćnog ostvaritelja želja koji očekuje iskanje (Ja znam da si žedna. / Ali čekam da zaišteš vode / pa da te napojim (isto: 34)) itd. I dok je prema upanišadama nemoguće nešto tražiti od apstraktnog, neshvatljivog i neizrecivog apsoluta, lirski subjekt razvija upravo *tražiteljski* (Mrkonjićevim riječima: *molbeni*) odnos spram adresata tražeći ga da mu da spoznaju („Daj mi znanje da imam to što imam“ (Krpmotić 1997: 17)), da ga zavede, da ga ljubomorno čuva za sebe („Zavedi me“ (isto: 24)) ili „Ne podijeli me ni s kim“ (isto: 26)). Lirski subjekt iskazuje svoju ovisnost o adresatu („Što bih ja da Tebe nema?“ (isto: 46)), nedostatnost u odnosu na njega i nedostojnost („Moja priča o Tebi, to je oblak prikucan čavlima...“ (isto: 28)), malodušnost i nestrpljivost („Zašto me još uvijek puštaš da želim drugo?“ (isto: 42)). Pogled koji lirski subjekt osjeća na sebi on istovremeno želi („Bez riječi me očima gledaj“ (isto: 58)), ali mu, paradoksalno, želi umaći, a s obzirom na to da ne može, trpi ga kao sudište ili nišan („I kad bih željela, ja nemam gdje sebe Tebi sakriti. Sakrijem se u tvoju sjenu, a ono sva sam osvijetljena, kao na sudištu. Sakrijem se iza Tvojih leđa, a ono na čistacu sam, kao pred nišanom“ (isto: 31)).*

Hinduistički misticizam je i bitno drugačiji od misticizma sljedbenika Knjige, među ostalim, i po tome što hindusi teže oslobođenju od svih oblika postojanja (uključivši i rajsko), dok sljedbenici Knjige teže svom spasenju, tj. postizanju vječnoga života (dakle, beskrajnom ovjekovječenju svog individualnog postojanja u obliku koji, premda preobražen, ostaje potpuno različit od esencije) (Enciklopedija mistika, 1990, II: 108).

U uvodu sam navela kako sam za čitanje autoričine poezije uzela zapadne mislioce kao referentne točke. Možda u prilog mojem izboru, osim Mrkonjićeve usporedbe, ide i kritika Zdravka Gavrana *Pod svodovima svoga neba* (2007.) u kojoj kaže:

Pa ipak, htjelo ono to ili ne htjelo, u ovom našem tradicijsko-duhovnom i gnoseološko-hermeneutičkom obzorju, dakle unutar zapadnog kulturnog kruga, ovo se pjesništvo jedino i može vrjednovati i poimati... Krpmotićkina pak sklonost k utapljanju atmana u brahmanu, pojedinačnoga u općem, zrnca u pijesku, kapi u moru, jednoga u svemu i svega u jednome – iako je po sebi bitno istočnjačkog podrijetla – nije nepoznanica ni zapadnome duhu, napose misticima i svima onima koji su snovali ili snuju o idealitetu iskonskog jedinstva s Bogom (2007: 142).

U svojem tekstu *Približavanje vatri* (2006.) Mrkonjić radi prikaz autoričine zbirke *Sedam koraka oko vatre*. Pjesma je i u ovom tekstu povezana s hodočašćem i pobožnošću. Mrkonjić navodi:

Sva poezija Vesne Krmpotić od dakle 1952. naovamo, usmjerena ovoj knjizi kao svojevrsnoj paradizijskoj kulminaciji, ispisivala se kao put bogotražnja preko temata odnosa prema drugom... Vesna Krmpotić definira egzistenciju kao potragu za drugim. Ali kao što nalaže poetika paradoksa, lirski subjekt u njezinoj poeziji isprva više voli drugog kao svoju želju nego kao njezin objekt (2006: 143). ...transcendentni Drugi pristaje napokon postati primateljem ljubavne poruke. Tako *jednina* napokon postaje *dvojina* u kojoj se ja i Ti mogu uzajamno doživati i proizvoditi... Krmpotić uspijeva transcendentnog Drugog uvući u dvogovor u kojem je glavni predmet razgovora ljubav. Ovoga puta uloga Drugog nije samo konstruirana kao pretpostavka, nego je ozvučen njegov glas... (*isto*: 144). Na najboljim stranicama, knjiga *Sedam koraka oko vatre* svojem se duhovnošću približava visokom glasu psalma (*isto*: 143, 144, 145).

Dijelim ovaj Mrkonjićev stav, s tom razlikom da u radu koristim koncept žudnje, a ne ljubavi. Nadalje, Mrkonjić primjećuje da autoričina poezija nema veze s jedninom već isključivo s dvojinom.

U tekstu *Igra sunca i vrhunca* (2006.) Mrkonjić radi osvrt na autoričinu zbirku *Stotinu i osam*. I on dijeli publiku autorice na onu koja pristupa autoričinoj poeziji kao „mističnom priopćajnom lancu... između transcendentnog Nagovarača – Boga – i pjesnikinje pa time i sami postaju dijelom mistične komunikacije među njima“ (2006: 146) i na one koji njezinoj poeziji prilaze kao pukom tekstu. Zatim navodi:

Impozantna mistična summa Vesne Krmpotić iznesena na stotinama stranica pokazuje mogućnost njezine literature da stavi sve u službu jednog projekta komunikacije, u kojem poezija postaje napokon samo sredstvo. Pod time se razumijeva da su sredstvo također pjesnikinja skupa sa svojim čitaocima... Vesna Krmpotić se skromno bilježi kao ona koja je zapisivala tekstove, odričući se autorstva kao i sveg sjaja i slave ovoga svijeta (*isto*).

Poezija je tek *komunikacijsko sredstvo*, ali ne samo poezija već sredstvo postaju i autorica i čitatelj. U slučaju Vesne Krmpotić, kako navodi Mrkonjić, „autor³⁰ potiče samoiskorjenjivanje iz zemaljskih razmjera: 'Iščupaj svoj korijen iz zemlje'“ (*isto*: 147), ali paradoksalno, dodajem, to čini na samom prostoru pjesme koja bez *zemlje* ne bi ni postojala i koja izvan *zemlje* nema baš nikakav smisao. Autoričina poezija istovremeno žudi za uništenjem i ustoličenjem riječi. Mrkonjić pak opisuje Autora na sljedeće načine: „to nije autoritativni demijurg i vojskovođa koji ne bi najprije skrbio za čovjekovu osnovnu zadaću u odnosu na bližnje... propovjedajući opraštanje on upućuje na najveću vrlinu, svladavanje sebe (*isto*). ...Autor izriče svoju prijekornu opomenu... Ne možemo se na kraju oteti dojmu da je dio sreće Vesne Krmpotić i u tome što je Autora učinila pjesnikom“ (*isto*: 148). Autor je i Bog i pjesnik, tj. Bog je Pjesnik, pjesnik je Bog. Lirsko Ja istovremeno i kori i prašta, lirsko Ja je svakako, dakle, autoritativno, ono docira ili kako kaže Bagić u prikazu autoričine zbirke *Sedam koraka oko vatre*:

Njezin je rukopis izrazito ispisan, shematiziran, proziran... Ako ne želite aktivno sudjelovati u pjesnikinjinim verbalnim obredima, nakon određenog broja pročitanih tekstova, izričajna se energija posve izgubi – tekst postaje jednoličan, retorički zamoran, dosadan... Još je iz školskih stilistika poznato da je umijeće kazati gotovo istu stvar na stotine različitih načina. No u slučaju nove poezije Vesne Krmpotić tom se umijeću više može radovati pjesnik nego njegov čitatelj. Na djelu je, naime, svojevrsno iscrpljivanje temeljne ideje, fabriciranje stihova koje se tek uvjetno može shvatiti kao stvaranje sugestije o mističnom transu koji oplemenjuje i ovjerava svaki govor... Promatrane kao umjetničke činjenice, ove knjige pokazuju svoje naličje – izričajnu i refleksivnu redundantnost, skribomaniju, shematiziranost i jednoličnu docirajuću intonaciju (2002: 111).

U tekstu *Neka nova zaigranost* (2006.) Mrkonjić se osvrće na autoričinu zbirku *Druga strana ničega*. Autoričino djelo opisuje kao *opsesivno vrtloženje građe* pa nastavlja: „Svoje mistično iskustvo Vesna Krmpotić je odredila 'pjesmenim hodočašćem'“ (2006: 149). Nadalje saznajemo informaciju da je pjesnikinja kanila sa završenim pjesmenim hodočašćem zaključiti i svoje bavljenje poezijom. „Da se to ipak nije dogodilo, dokazuje njezina najnovija zbirka *Druga strana ničega*“ (*isto*), koja je i dalje poezija dvogovora. Mrkonjić spominje da u ovoj poeziji problem identiteta nije nimalo jednostavan, ali, po njegovom sudu, upravo je „najljepše kada se pobrka plan unaprijed podijeljenih uloga te dolazi do istančanog

³⁰ On pritom slijedi ideju koju njeguje autorica, o Autoru kao Drugom. Mrkonjić lirsko Ti znači imenuje Autorom.

pirandelizma gdje nije tako jednostavno znati tko je tko“ (*isto*). Tajna pjesme je ovime svedena na *zbrku identiteta*.

Zoran Gluščević tekst *Posle smrti* (1980.) uglavnom posvećuje autoričinoj zbirci *Ljevaonica za Igora*. S obzirom na to da i u ovoj interpretaciji slijedi pokušaj definiranja funkcije poezije i uloge samog pjesnika, izdvojit ću one dijelove koji se tiču teza iznesenih u radu. U Gluščevićevom je tekstu lirika simbol smrću neuništivog života. Pjesma očišćuje od ovozemne patnje, a niče iz beskrajne nade i ljubavi. Poeziji se pripisuje moć rasterećenja i prevladavanja bola. Pjesma je za Gluščevića sublimacija patnje u spoznaju, bremenita je mističkom ljubavlju te dosiže potpuno oslobođenje od ovozemaljskog jada i nesreće i ona je prevladavanje smrti. „Pesnikinja ne veruje i ne prihvaća ništavilo kao neopoziv ishod života“ (Gluščević 1980: 121). „Smrt ovde nije kraj nego početak fluidnih pretapanja i preobražaja koji su uskraćeni banalnom životnom iskustvu“ (*isto*: 122). Poezija pak omogućuje taj „dodir s one strane života i smrti“ (*isto*: 129). Gluščevićeva interpretacija autoričine lirike sva je u znaku smrti njezina sina pa je prema tome za Gluščevića lirski subjekt istoznačan s autoricom, a Ti, kojem se lirsko ja obraća, s njezinim sinom. Autorica je za Gluščevića prije svega majka. Gluščević se u tekstu, među ostalim, pita: „Otkud majci neuništiva energija da ponovno i uporno očekuje susrete sa sinom kad svaki njen zahtev poništava ono na čemu očekivanje počiva?“ (*isto*: 117). On liriku povezuje sa *saznajnim poletom, uzlijetanjem, zadivljujućim čudom* i tu je i sam na tragu čitanja koje sam povezivala sa žudnjom za čudom.

Kao autoričino osnovno izražajno sredstvo Gluščević navodi *sliku stopljenu s emocijom*, a kao takva ona djeluje *autoterapijski* i *terapijski*. To je još jedna od izvanknjiževnih funkcija, rekla bih, koja se pripisuje poeziji, kao i mesijanska uloga samom pjesniku, „od egocentričnog, usamljenog, solipsistički usmerenog paćenika, postaje izvor i nosilac univerzalne ljubavi prema svemu živom i postojećem... do univerzalnih razmera“ (*isto*: 119). Riječ pak za Gluščevića ima magijsku funkciju. Poezija svojim magijskim izričajem teži „ukidanju svih oblika protivrečnosti u kojima živi ljudska egzistencija“ (*isto*: 127). Gluščević zaključuje: „Čime da se ostvari dodir i prepoznavanje kad se još uvijek služimo samo slikom, a dodirujemo ono što je lišeno ma kakve slike? Imamo i reč, a ono nema ni imena. Ezoterika je očito jedina izgledna perspektiva“ (*isto*: 129). Ezoterija i poezija time su dovedene u neraskidivu vezu. Sljedeći citat pak odvodi u srž promišljanja odnosa žudnje za transcendencijom i pjesničkog jezika:

Reč spaja subjekt i transcendenciju. Jezgro stvaralaštva i jezgro blaženstva u nadstvarnom doživljaju, u doživljaju transcendencije, poklapaju se. Time stvaranje dobija jednu sakralnu, spiritualnu i mističnu dimenziju koju je otvorila reč. Tako reč odlučno spada u magijsku i transcendentnu instrumentaciju, čime se poezija razlikuje od govora kao vulgarne i profane komunikacije, to jest komunikacije u pragmatične, korisne svrhe. Profanost je negirana već time što cilj dosegnut poetskom reči, dakle darom govora koji je sredstvo magijsko-sakralne meditacije i komunikacije sa transcendentnim, obeležava jednostavno samo kao „udivljenje“, kao emotivan status duhovnog smera, to jest kao boravak u jezgru reči, kao medijum dodira s transcendencijom. Boravak u stvaralačkom jezgru i boravak u transcendenciji jedna su te ista stvar. Time se reč „posvećuje“, a transcendencija „poljuđuje“. Daru govora vraćen je mitski oreol govorenja kao izricanja bitne istine (*isto*: 139, podcrtala T. B.).

Ovaj citat objedinjuje u sebi promišljanje koje će teći kroz cijeli rad osvjetljavajući dvije sukobljene žudnje koje proizlaze iz različitih pretpostavki: jedna pretpostavka odriče moć riječi da dopre do onostranosti, druga ih spaja u pjesmi. U drugoj fazi poezije Vesne Krmptić do spajanja, nadaje se, dolazi tako da onostranost *progovara* u pjesmi. No daje li stiliziranje lirskog subjekta kao onostranosti, drugačije grafički istaknutog od ostatka teksta, automatski i mistički predznak pjesmi? Moje je mišljenje da takav postupak nije dostatan za pjesmu čiji bi se jezik razlikovao od pukog komunikacijskog sredstva. Svaka je pjesma komunikacija, kaže Ricoeur kada pjesmu smješta u lanac pošiljatelj > poruka > primatelj, ali, po mojem sudu, da bi se izbjegla upravo ta pragmatična, korisna, vulgarna, profana dimenzija komunikacije, fokus se treba premjestiti s onoga *što* pjesma govori ili *tko* govori u pjesmi na ono *kako* pjesma govori. Omjeravanje jezika i onostranosti gledam po uzoru na Heideggera: subjekt riječju pokušava doseći *nebo* i iz tog pokušaja nastaje pjesma.³¹ Pjesma je produkt takvog upinjanja. Što bi bilo to *nebo*, kako kaže i sam Heidegger, preteško je pitanje za čovjeka. Stoga ono čemu posvećujem pažnju pri analizi pjesama jest *kako* se ponaša jezik u tom procesu pokušaja dosizanja. Rezultat omjeravanja jezika i onostranosti, moje je shvaćanje, jest transcendencija *jezika*. Transcendenciju jezika shvaćam kao *dijalektičko nadilaženje datog jezika novim jezika* i to tumačim kao stvaralački čin.³² No pjesma ne *izriče* *nebo*, ona ga samo *odražava* svojim izmijenjenim jezikom. Preduvjet transcendencije jezika bi prema tome bilo omjeravanje jezika i *neba*. Stoga je Gluščevićovo shvaćanje koje „boravak

³¹ Lacanovim riječima: „objekt a potiče žudnju za simbolizacijom tajne“ (Žižek 2013: 274).

³² Pejović pak ljudsku zbilju svodi na jezik, pa bi se moglo reći i da se širenjem granica jezika šire i granice ljudske zbilje, a to može rezultirati, pokušat ću argumentirati, poletom/zanosom. Pa ipak ostaje taj višak, *ono nešto* što je tu, utjecalo je na riječ, ali joj je i umaklo. U ovom radu zbilju pjesme ne suprotstavljam kao drugu zbilji izvan pjesme, o čemu će biti više riječi kad u rad uvedem Ricoeurovo mišljenje.

u stvaralačkom jezgru“ (*isto*) čini istoznačnim s transcendencijom blisko shvaćanju koje ću zastupati dalje u radu. U ovom je citatu, kao i u radu, stvaralaštvo dovedeno u neraskidivu vezu s transcendencijom. Pozvala bih se na Kojevea kada, parafrazirajući Hegela, kaže: „Istinski ljudska je upravo proizvodnja i potrošnja umjetničkog djela, a ne ova djela sama“ (1990: 240). Pozivajući se također na Hegela i Bubera, ovaj proces ne smještam u nadstvarnost, već jednostavno u stvarnost. Također, umjesto Gluščevićevog blaženstva, kasnije ću u radu koristiti pojam zanos, jer razliku između ta dva pojma u kontekstu svake lirike smatram velikom i bitnom. U daljnjim će me promišljanjima lirike Vesne Krmpotić tako zanimati koliko je i je li uopće njezin jezik propusan za stvaralačko učitavanje, stvaralački dijalog, odnosno na kakvu analizu poziva struktura i forma njezinih pjesama.

Zdravko Gavran Vesni Krmpotić posvećuje tekst pod naslovom *Između identiteta i svega* (2007.). Napominjem da se u ovom tekstu radi o autoričinom stvaralaštvu prije 1990. Gavran autoričinoj poeziji pripisuje *duševnu istančanost, slutnju onostranosti, svijest o izgubljenom raju, homocentrizam*. I Gavran opisuje autoričinu poeziju kao religioznu i filozofičnu te navodi kako se u njezinoj lirici ističe „princip vječite žudnje kontingentnih bića za zacijelo neostvarivim ispunjenjem... orijentalnu čežnju za obesobljenjem, depersonalizacijom, utapanjem u apsolutu. Istodobno se otkriva svijest istovjetnosti bića s božanstvom, ja-božanskost“ (2007: 140). Također, Gavran je jedini koji uz pojam *ljubav* uopće spominje pojam *žudnja*.

Još jedna važna distinkcija koju uvodim u rad je ona između slutnje i znanja. Uz poeziju, moje je mišljenje koje ću kasnije pokušati opravdati, ne može se vezati znanje pa ni spoznaja, već tek slutnja. Također, nastojat ću razložiti zašto smatram da žudnji za anihilacijom jastva protuslovi sam izbor pjesme kao medija te iste žudnje.

4. PLATONIČKI KONCEPT EROSA U KONTEKSTU LIRIKE VESNE KRMPOTIĆ

Lirika Vesne Krmpotić temelji se na žudnji za transcendencijom. Ja se žudi stopiti s Ti, koji jest onostranost, i zaživjeti tako pravim životom. Svijet materije je svijet privida i laži. Istinska stvarnost nalazi se u nadčulnom, izvan riječi i izvan misli. Treba raskinuti svaku vezu s nedostatnim svijetom da bi se stiglo k *Njemu* za kojim se žudi. Ova ideja svoje korijene ima poglavito u misticizmima: ljubavnik i ljubljeni, jednina i mnoštvo, žudnja za Jednim. No s obzirom na to da nisam u interpretaciji autoričinih stihova željela ići utabanim putevima, njezinu liriku neću iščitavati isključivo u kontekstu mističke tradicije odnosa smrtnika i Boga, već fokus stavljam na odnos žudnje za transcendencijom i pjesničkog jezika kao medija te žudnje. Što žudnja za transcendencijom radi jeziku te zašto je i je li uopće pjesnički jezik najpodesniji za iskazivanje takve žudnje? Na koji način pjesma ostvaruje ili ne ostvaruje tu žudnju? Da bih što bolje promotrila taj odnos, zanimala su me osnovne značajke žudnje za transcendencijom pa sam, za početak, izdvojila samo taj fenomen i poistovjetila ga s Platonovim konceptom *erosa*. Poveznice između njegove filozofije i ideje koju sadržava poezija Vesne Krmpotić vidim u sljedećim točkama koje ću detaljnije objasniti u nastavku rada:

- a) eros kao princip odnosa između dviju oblasti
- b) eros kao tvorac (pjesničke) zbilje
- c) božansko kao tuđe
- d) veza erosa i božanskog
- e) veza erosa i poezije
- f) veza božanskog i poezije
- g) tuđe kao preduvjet autentičnosti
- h) ljepota, zanos, inspiracija i pjesma.

Žudnja za transcendencijom centralna je točka autoričine poezije, a zametak ideje pjesnika kao medija božanskog, na koju se nastavlja autoričina poezija, nalazimo već u Platona. S obzirom na to da u Platona postoji upravo veza žudnje > zanosa > tuđosti > ljepote > poezije, njegovu ću misao uvesti u dijalog sa Schellingovom i Heideggerovom. U njihovim se djelima, naime, također spominje ova veza koju ću nastojati promišljati pa zatim kontekstualizirati autoričinom lirikom. Za kraj poglavlja o Platonu, kao antitezu mističkim

tendencijama spomenutih autora i same autorice, uvodim misli Denisa De Rougemonta i Timothyja Clarka te nastojim u zaključku doći do sinteze. De Rougemont demistificira upravo platonički eros, a Timothy Clark inspiraciju, i sâm započinjući svoje izlaganje upravo s Platonom.

4. 1. Platonički eros

Jezgra Platonove filozofije je nauk o dvjema oblastima, osjetilnoj (*svijetu sjena*) i misljivoj, koje povezuje upravo eros. Riječima Raphaela Demosa: „Platon prvo dijeli svijet, a onda ga spaja. Eros je princip odnosa“ (1934: 337). U Platonovoj podjeli svijeta na čulni i idejni³³ vidimo poveznicu s centralnim orfičkim mitom o Zeusu koji je odlučio dati svom sinu Dionizu vlast nad cijelim svijetom, ali su ga se Titani domogli i proždri. Iz osvete Zeus uništava Titane i rasipa njihov pepeo, a iz tog pepela niču ljudi. Čovjek tako u sebi ima i titansku i božansku klicu. Ova božanska klica zarobljenica je materijalnog svijeta, treba ga se osloboditi, pročistiti od njega da bi se vratila svojem božanskom domu za kojim žudi.

Za Platona svijet ideja i svijet čula „stoje jedan pored drugoga, ali nisu jedan s drugim povezani“ (Nygren 1953: 170). Čovjek je smješten među njih i u kontaktu je s njima, ali on ih ne treba ujediniti u sebi, nego se treba otrgnuti svijetu čula i stupiti u svijet ideja. Dakle, ako se želi spoznati istina, treba umrijeti za čulno, živjeti kao filozof, inteligibilnom ljubavlju vladati svijetom osjeta. Umirati osjetilno značilo bi ponovo oživjeti u svojoj duši biljeg što ga je u nju utisnuo bitak.

Prema Barbariću, međutim, ne radi se o dva svijeta, bivajućem (onom nastajućem i nestajućem) i jestvujućem, nego o dva lica jednog svijeta. Barbarić se pita je li Platon doista, kako se smatra od Aristotela naovamo, držao da su ideje radikalno odvojene od stvari, nepokretne, vječne, same sebi iste i je li doista, prema Platonu, *svijet ideja* radikalno odvojen i različit od našeg osjetilnog svijeta? On se, pritom, poziva na Platonovog *Sofista* u kojem Platon kritizira *prijatelje ideja*, zagovaratelje njihove onostranosti. Za Platona, prema Barbariću, važno je poimanje množine ideja i njihove određenosti spram drugih ideja, a to je uvjet i samog njihovog bitka. Drugim riječima, ideje su ipak relativne i nisu neka bića po sebi te one stoje u jednom kompliciranom odnosu spram vrhovne ideje dobra (svesjedinjujuće, svespajajuće), koja je u temelju svih ideja kao takvih.

³³ Ideja je glavni predmet spoznaje i ne može se definirati. Ideja je ono prvotno, ono što prethodi bićima i stvarima i na temelju čega se bića i stvari uopće mogu razabirati i imenovati. Ideje su „transcendentalni uvjet mogućnosti svake određenosti uopće“ (Barbarić 1995: 97) i bez njih ne bi bilo mišljenja, smislenog govorenja, sporazumijevanja, dijalektike.

Razdvojenost senzibilne i noumenalne oblasti, koja se uglavnom smatrala jezgrom uobičajeno shvaćenog platonizma, Barbarić premješta u drugi plan te navodi kako je upravo međuprostor između tih dviju oblasti s vremenom dospijevao u središte Platonovih filozofijskih napora. „Nisu dakle 'dvije oblasti' ono posljednje i najdublje u Platona, već njihova veza, spoj i uzajamni odnos“ (Barbarić 1995: 99). Tako će, s obzirom na ovaj Barbarićev pomak značaja s razdvojenosti oblasti na ono što ih povezuje, eros dobiti na važnosti, s obzirom na to da je on taj koji zaposjeda međuprostor i koji ga premošćuje, te će time njegova uloga u samom procesu spoznaje biti ključna.

Pogreška je, nastavlja Barbarić, ono jestvujuće doživjeti kao pasivno i nepomično. Kretanje, bivanje i mnoštvenost svojstveni su i idejama. Bivstvajuće pokreće jestvujuće svojim spoznavanjem i mišljenjem, tj. u odnosu na čovjekovu moć mišljenja, ideje su ono što biva mišljeno. Tu se, dakle, radi o jednom „sveobuhvatnom, svemu zajedničkom i nikad sustajućem procesu 'bivanja u jestvo““ (*isto*: 108). Ideje su pokrenute pomoću moći mišljenja, i one su i same žive. Te dvije oblasti, dakle, nisu radikalno odvojene jedna od druge, kako je Platona interpretirao Nygren, spaja ih upravo moć gibanja, a izvorište te moći jest duša. „Izgleda da je Platon u svojim starijim godinama sve intenzivnije i sve ustrajnije radio na tome da po mogućnosti ukloni svaki preostali trag svojevrsnog rascjepa između ideja i onog osjetilnog“ (*isto*: 107).

Na Barbarićevu tvrdnju bi se mogla nadovezati i Demosova interpretacija platoničkog erosa. Zbilja se, prema Demosu, sastoji i od senzibilnog i od noumenalnog, ona je njihova mješavina, a autor te mješavine je sam eros. „Eros je autor zbilje, eros je mješavina bitka i ne-bitka“ (Demos 1934: 339), i on je intrinzičan svim stvarima „jer sve stvari žude za Dobrim“ (*isto*). Eros je „primordijalna privlačnost aktualnog od strane idealnog“ (*isto*). Mi uvijek već žudimo svoj ideal i onda tražimo objekt prema kojem bismo mogli izraziti tu svoju žudnju. Žudjeti za nečim znači žudjeti za tim da to postoji, žudnja je poticaj na akciju, kretanje, i ne bilo kakvo kretanje, nego kretanje s fiksnim ciljem, a to je Dobro i ono mora biti konceptualno razumljivo da bi moglo biti traženo. „Eros je esencija koja postiže svoju realizaciju“ (*isto*: 341). Drugim riječima, žudnja je ta koja pokreće i koja stvara. Bez žudnje ne bi bilo ni ljudske zbilje.

Ipak ovdje treba naglasiti da se kod Platona radi o dvjema vrstama erosa koji imaju različite posljedice i možda je pogrešno oba ta erosa svesti pod isti nazivnik, kao što je slučaj u gore navedenim definicijama. Prema Platonu, duša u prenatalnom stadiju ima viziju ideja i nakon što biva zarobljena u tijelu, ona još uvijek sadrži sjećanje na taj veličanstveni svijet i osjeća njegovo privlačenje (eros) koje si često ne može objasniti. Ideja Ljepote je najsjajnija i

najviše zrači u svijetu ideja. Apsolutna Ljepota kojoj duša stremlje je vječna i ona je istovremeno Apsolutno Biće.

...nešto što je, prvo, večno i što niti postaje niti propada, niti se množi, niti ga nestaje; zatim, što nije s jedne strane lepo, a s druge ružno; ni danas lepo, a sutra nije; ni prema ovome lepo, a prema onome ružno; ni ovde lepo, a onde ružno; kao da je samo za jedne lepo, a za druge ružno... (Platon 1970: 83).

Kada čovjek nazre Ideju u stvarima, on je obuhvaćen erosom i počne čeznuti za čistim svijetom ideja, zbiljom vječnih i egzemplarnih oblika, bez boja i atributa, izvan pojava. Stoga, iščitavajući Platona, Nygren daje sljedeću definiciju erosa: „Eros je čovjekova konverzija iz čulnog u nadčulno, on je uzlazna tendencija čovjekove duše, istinska sila koja goni dušu u smjeru Idealnog svijeta“ (1953: 170).

Iako je ta senzibilna oblast zapravo „zona ne-bitka“ (1934: 337), kako ju opisuje Raphael Demos, u kojoj ne postoje objekti, u kojoj ništa nema svoju intrinzičnu prirodu, zona kaosa, kolekcija nepovezanih privatnih percepcija, raskid s njom jest bolan. Ako se eros veže za čulno, a ne koristi ga kao *odskočnu dasku* u božansko, tada on više nije božanski eros nego postaje vulgarni eros. Vulgarni eros je tako bitno različit od božanskog erosa. Vulgarni eros zarobljava subjekt u svijet sjena i mijene, za razliku od božanskog erosa koji ga oslobađa takvoga svijeta.

Eros, dakle, ne smije biti zadržan lijepim objektom, već ga treba nadići i tako potvrditi svoj božanski status. Kako bi predočio to *uspinjanje* s individualnog na kolektivno, s konkretnog na apstraktno, Platon koristi sliku *božanskih ljestvi* po kojima se duša uspinje u svoju domovinu, a koju će kasnije često koristiti mistici. Vizija apsolutne Ljepote koja je iznad konceptualne formulacije i umjetnosti jest mističnog karaktera. „Božanske ljestve nisu samo put do filozofskog znanja, nego su pravi put do ljudske sreće“ (Kahn 1987: 94). „Eros tako postaje univerzalna žudnja za srećom“ (*isto*: 93).

Eros ne ukazuje samo na iluzornost svijeta čula čineći ga neadekvatnim habitatom, on je i sila koja pokreće gibanje i pomoću koje napuštamo senzibilnu oblast da bismo dospjeli u noumenalnu. Osim što eros nužno, dakle, cijepa svijet na osjetilni/lažni i mislivi / vječno blaženstvo, eros cijepa i subjekt na nepravi i pravi. Obitavajući u iluzornom i sami smo iluzija. Eros, dakle, prokazuje svijet, ali prokazuje i zjapeću pukotinu u subjektu. Subjekt nije potpun. Subjekt je pod dojmom erosa subjekt nedostatka i necjelovitosti.

U ovom kontekstu znakovit je i Aristofanov mit o androginom rodu iz Platonove *Gozbe*: „Svaki od nas, dakle, jeste samo prepolovljeno znamenje od jednog čovjeka, jer smo rasečeni kao svoje, postali dvoje iz jednoga. I od tuda svaki uvek traži drugo znamenje koje mu odgovara“ (1970: 55). Osim ovog mita koji sugerira čovjekovu nepotpunost, Platon daje još jednu definiciju erosa: „Žudnji za celinom i lovu na nju ime je ljubav“³⁴ (*isto*: 56) i „Erot je vazda drugar potrebe“ (*isto*: 73).

No dok, prema Aristofanovom mitu, čovjek traži čovjeka kako bi postigao svoju prvotnu prirodu, stapanje dviju polovica u mitsko jedno, i na taj način iscijelio svoju ljudsku prirodu, Platon (kroz Diotimina usta) opovrgava mogućnost iscjeljenja ljudske prirode pronalaženjem drugog čovjeka (bio bi to vulgarni eros), već se pojedinac može ispuniti jedino ulaskom u svijet ideja.

U djelu *Gozba* nailazimo i na ovu definiciju erosa: „Erot je ljubav za lepotom“ (*isto*: 75). Platon, nadalje, tvrdi da *trudna duša* u prisustvu ljepote rađa (djelo) te da u tom činu leži želja za besmrtnošću, s obzirom na to da je rađanje jedino ono što je besmrtno u smrtniku. U konačnici, eros, dakle, nije žudnja za lijepim, već žudnja za rađanjem (i stvaranjem) u lijepom, uvjetovana sjećanjem na ljepotu koju subjekt u sebi *a priori* sadrži. To sjećanje na ljepotu subjekt čuti, u nedostatku vanjske ljepote, kao „težak teret“ (*isto*: 78) koji mora *poroditi*, a to čini putem stvaralaštva. Stvaralaštvo tako postaje ne samo uvjet besmrtnosti nego i *sredstvo rasterećenja*.

Krajnji cilj, dakle, nije ljepota prolaznog karaktera (eros „beži od starosti“ (*isto*: 60), bježi od propadanja, tj. prolaznosti), već vječno obitavanje u Ljepoti po sebi. S obzirom na to da je jedina trajna Ljepota ona u svijetu ideja, subjekt, dok ne dospije u svijet ideja (izvan prostora i vremena), neprestano ispada iz ljepote žudeći za tim da se u nju ponovno vrati. No dok god svoju žudnju veže uz nestalno čulno, subjekt je osuđen na trpnju, izbjivanje iz Ljepote. „Karakterizacija erosa kao žudnje za prokreacijom u ljepoti služi upravo za spajanje putenog ljubavnika s metafizičkim koji gone isti cilj, no kojeg jedino metafizički ljubavnik, platonički filozof, može doista postići“ (Kahn 1987: 95). Već se ovdje vide naznake veze žudnje, trpnje i stvaranja.

U Agotonovoj se pak besjedi eros dovodi u izravnu vezu s pjesništvom. „Svako bar postaje pesnik, 'ako i nije bio sa Muzama pre'³⁵ koga se Erot dodene. A ovo zaceo smemo

³⁴ Ovdje je riječ *ljubav* istoznačna s *erosom*. U slavu boga Erosa nastaje djelo *Gozba*.

³⁵ „Citat iz Euripidove *Stenebeje*, frg. 663, a hoće da kaže njim: ako se i nije pre bavio pjesništvom“ (Platon 1970: 208).

uzimati kao svedočanstvo za to da je Erot uopšte odličan stvaralac u svemu duhovnom stvaralaštvu“ (Platon 1970: 62).

U stvaralaštvu, moglo bi se reći, prema Platonu, pojedinac je najbliži onom za čim žudi, tj. besmrtnosti i obitavanju u vječnoj Ljepoti. Međutim, da bi eros, kao onaj koji goni na stvaralaštvo, uopće bio djelotvoran, pojedinac u sebi, rečeno je, već mora imati *sjećanje na ljepotu*. Spoznaja tako ne ovisi samo o naporima pojedinca, već je predodređena životom duše prije samog rođenja³⁶, a to je podudarno s mističkim shvaćanjem spoznaje i kao Božjeg dara (milosti). Takvo shvaćanje čini eros privilegijom odabranih. Prema Platonu, uspješnu pjesmu piše tek onaj tko je taknut erosom i taj se proces odvija ovim slijedom: čulna ljepota > sjećanje na Ljepotu > eros > stvaralaštvo > Ljepota po sebi.

Iz *Gozbe* se da iščitati da su, dakle, ključne odlike platoničkog božanskog erosa sljedeće: eros je apetit (1) za posjedovanjem (2) vječnog blaženstva (3), on nužno implicira dvostrukost svijeta (4) i necjelovitost, potrebitost subjekta (5), igra ključnu ulogu u (samo)spoznaji koja jest oslobađajuća za subjekt (6), u izravnoj je vezi sa stvaralaštvom/pjesništvom, no umjetnost (pjesma) nije dostatna³⁷ (7).

Na temelju svega ovoga može se reći da Platonova *Gozba* postavlja temelj kasnijim zapadnjačkim promišljanjima erosa jasno određujući eros kao žudnju za onim za čim pojedinac osjeća potrebu, što smatra vrijednim i što nema. Žudnja je za Platona demonska, a ne božanska, jer je uvijek na granici imanja i neimanja (ljepote i ružnoće, mudrosti i neznanja)³⁸. Upravo je ta granica uvjet žudnje i žudnja neizbježno prestaje jednom kada je posjedovanje objekta osigurano.

4. 2. Platonički eros u lirici Vesne Krmpotić (sličnosti i razlike)

Pogledajmo poimanje svijeta, žudnje i pjesništva u lirici Vesne Krmpotić, imajući na umu Platonov koncept erosa. Gotovo sva poezija Vesne Krmpotić sazdana je od žudnje za istinskim bivstvovanjem koje je onkraj čulnog. Svijet čula u autoričinoj poeziji, baš kao i u Platona, jest svijet privida, sjena, iluzije i on se treba nadići („Kad strusim sa sebe bjelasanje mesa / i bjesnilo čula, / dal ću biti voćka koja teret stresa / od voća već trula?“ (Krmpotić 1983: 38)). Istinska stvarnost je u onostranosti i ona ima slične karakteristike kao i Platonov

³⁶ „...[duša] koja je najviše ugledala [istine, ljepote] usadi u zametak čoveka koji treba da postane kakav filosof ili prijatelj lepote ili službenik Muza i ljubavi...“ (Platon 1970: 137).

³⁷ „A ono nadnebesko mesto niti je dosad ikoji pesnik na zemlji dostojno opevao niti će ga ikada opevati. A ono je ovakvo... bezbojno i bezoblično i nedodirljivo biće, koje stvarno postoji, može da [ga] ugleda samo kormilar duše, um; a oko toga bića prebiva na tom mestu prava nauka“ (Platon 1970: 136).

³⁸ Diotimina besjeda.

svijet ideja. Platoničko jestvujuće nije podložno prolaznosti i mijeni, u njemu se svaka opreka ukida. Ne postoji više dihotomija dobro – zlo na temelju koje spoznajemo što je jedno, a što drugo. Postoji samo dobro, vječno i u sebi uvijek isto, tj. Dobro po sebi. U taj svijet nosi nas žudnja koja je posljedica neadekvatnosti čulnoga. Dospjeti u onostrano značilo bi spoznati suštinu sebe i zbilje. Sljedeća pjesma je eklatantni primjer podudarnosti pjesnikinjinog i platoničkog poimanja dvojnosti svijeta, funkcije žudnje i njezinog cilja.

ŠTO JE TO ŠTO TEBI, ŽUDNJO, TREBA

Što je to što tebi, žudnjo treba?
Što li od širine, od tišine zemlje?
Što ima dno morsko da te zadovolji?
A što visina neba?

Što je to što tebi, žudnjo, treba?
Od širine ništa, od dubine ništa,
tek jedna stvar u svemu što je ista,
ista usred gladi, usred hljeba.

Ištemo je ne znajuć joj ime,
ne znajuć joj jezik, niti geslo,
no znajuć da jest, da jedino jest,
ko što i mi jesmo.

Od širine ništa, od dubine ništa,
od ničega ništa,
da ispuni ponor našega neznanja.
Tek jedna stvar u nama, neizmijerna,

stvar žuđena, stvar neostvorena,
spremna do kraja biti vjerna:
sve što se rađa smrću joj se klanja,
i sve što mre rođenjem je sanja.

Ta jedna stvar u nama,
svuda joj je i vrijeme i mjesto:
ištemo je, ne znajući joj geslo,
no znajući da jest, jer i mi jesmo.

Sunce u njoj drhti kao slika
u oku rose, samo od nje rosno:
što je drugo ispunjenje, žudnjo,
no spoznaja tko smo? (Krpmotić 1983: 38, podcrtala T. B.)

O toj *stvari* mi ne znamo ništa osim da ona jest, da je vječna i uvijek ista bez obzira na kontekst („tek jedna stvar u svemu što je ista, / ista usred gladi, usred hljeba“ (Krpmotić 1987: 52)) te da se po njoj subjekt ostvaruje i spoznaje. Ono po čemu je, dakle, ja isto što i *stvar* jest to da ja jest kao što i ta stvar jest. Cilj žudnje je spoznaja. Žudnja je nespokoj, glad, *appetitus*, ona se ne može utažiti čulnim. Jedino što anihilira žudnju sama je spoznaja, dospijeće u onostrano. U Platona je spoznaja isto što i prisjećanje³⁹ (anamneza) na stanje duše prije rođenja, što platoničkoj spoznaji daje mistični karakter s obzirom na to da *prisjećanje* postaje dokaz preegzistencije.

No dok se u Platona mišlju uzdižemo u nadčulni svijet ideja (um), autoričina lirika naučava da se nadčulno nalazi onkraj same misli („Iza riječi, iza misli / o Sve moje, kakvo li si?“ (Krpmotić 1997: 75)), čime se, svakako, više priklanja mističkom poimanju puta spoznaje, a ne filozofskom. Spoznavanjem jednadžbe ja = Ti („Ti meni zboriš, Ti meni / stalno govoriš da to nisi Ti / već ja, bubnju omamljeni“ (Krpmotić 1987: 10)) dospijeva se u to istinsko bivstvovanje, ali lirsko ja ne može *zaživjeti* tu jednadžbu. Lirski subjekt (*Drugi*) uzaludno *podsjeca* na njihovu istost, ja = Ti, a Ti = čista istost („Čista istost i Ti je isto“ (Krpmotić 1997: 69)).

I u Platona i u Vesne Krpmotić vlada uvjerenje da je pjesma, iako bliska božanskom, nedostatna za dospijeće u onostrano: o tome svjedoči već spomenuti citat iz *Fedra* („A ono nadnebesko mesto niti je dosad ikoji pesnik na zemlji dostojno opevao niti će ga ikada opevati“ (Platon 1970: 136), kao i autoričin stih: „Moja priča o Tebi, to je / cvil riječi koje te ne mogu slijediti“ (1997: 21). No iako i sama zastupa ovu ideju, autorica istovremeno stilizira

³⁹ U *Dijamantnom faraonu* (1975.) autorica u poglavlju *Nemušti jezik* i sama govori o prisjećanju, o čemu će još biti riječi. U ovom ću radu, međutim, uglavnom koristiti pojam *slutnja*, a ne *prisjećanje*.

lirski subjekt kao autoritativnu onostranost, vrhovnog Pjesnika. Riječ ne može u onostrano, ali zato onostrano dolazi do riječi.

Drugi (lirsko Ja, Ti) u lirici Vesne Krmpotić istovremeno je metonimija Jednog. U dvojini je, autoričina je ideja, radikalno razdvojena egzistencija od esencije, dok su u Jednom egzistencija i esencija izjednačene.

Prema Platonu cjelina svega, kako to sažima Barbarić (1995: 109), jest sustav koji je hijerarhijski piramidalno ustrojen, a vrh te piramide čini Jedno koje je istoznačno s Platonovom idejom Dobra. Taj je sustav dinamički, u njemu se zbiva derivacija ili izvođenje svagda nižih stupnjeva bitka uzajamnim djelovanjem Jednog, kao prvog počela, s njemu suprotstavljenim drugim početlom, neodređenim dvojtstvom. Niže rangirano dvojtstvo javlja se i u poeziji Vesne Krmpotić („Što ima na zemlji, pod zemljom, / čuda su luda i mnoga / a ono jedno je jednom / za svagda, veće od dvoga“ (1997: 48)). No dok kod Platona govorimo o dvjema oblastima, osjetilnoj i mislivoj, u poeziji Vesne Krmpotić ne postoje dva svijeta i subjekt na putu od jednog k drugom, već postoji samo lažni i pravi subjekt kao izvor lažne i prave zbilje. Čulni svijet je tako, sa svojom prolaznošću, iskrivljena projekcija subjekta. „To što žarko ne postoji, / sva smrt je i suza ljudska, / a smijeh je Božji“ (*isto*: 80). Drugim riječima, platonički eros nosi pojedinca k *izvoru*, ali ga ne čini *izvorom* za razliku od ideje koju zastupa autoričina poezija.

U autoričnim pjesmama objekt žudnje zapravo nije Ti, već po njemu ostvareno Ja⁴⁰ kao *čista istost*. Lirski subjekt žudi za pounutrenjem Ti („Htjela bih da u meni živiš“ (*isto*: 66)) kako bi postao Jednotom. Nadčulno Ti postaje tako sinonim za sveobuhvatno i samodovoljno Ja pred kojim više nema tajni. Takvo Ja više nema potrebe za ti. Objekt žudnje iskazan pjesmom je, nadaje se, obogotvoreno Ja.

4. 3. Dvije oblasti

Vratimo se sada pitanju veze žudnje za transcendencijom i pjesničkog jezika, referirajući se na Platonovu misao. Žudnjom je, prema Platonu, ispunjen *prostor* između dviju oblasti: senzibilne i noumenalne. Po uzoru na Platona, a vodeći se za idejom Vesne Krmpotić („Cvil riječi koje Te ne mogu slijediti“ (Krmpotić 1997: 21) ili „Izvan riječi izvan misli / o Sve moje kakvo li si“ (*isto*: 75)), u radu, vezano uz liriku općenito, uspostavljam sljedeće dvije oblasti: iskazivo i neiskazivo, te među njih postavljam pjesničku žudnju. Time dolazim do sljedeće jednadžbe: iskazivo + neiskazivo + žudnja = pjesnička zbilja. Tajnu definiram kao

⁴⁰ Ovo će biti centralna točka Augustinove misli o žudnji kao stvarateljici ja.

ono što jest, ali ne znamo što jest. S obzirom na to da o njoj nemamo znanje niti je možemo iskazati, ona nije diskurzivnog karaktera. Tajna, međutim, vabi da se iskaže. Tajnu slutimo. Slutimo je i stoga je Tajna *prisno tuđe*, a ne *radikalno tuđe*. Radikalna se tuđost ne bi mogla slutiti, a puka se prisnost zna. *Prisno tuđe* u poeziji i dalje ostaje prisno tuđe, samo što je u poeziji ono jezikom *uprizoreno*. *Prisno tuđe* bi Heideggerovim riječima bilo „strano uslikano u blisku da bi ostalo strano“ (2002: 284), a to je ujedno i njegova definicija pjesničkog kojoj ću se uglavnom u radu vraćati. Poezija je žudnja za iskazivanjem neiskazivog. Žudnju za iskazivanjem neiskazivog poistovjećujem sa žudnjom za transcendencijom jezika. Transcendirati jezik, u ovom radu, ne znači radikalno napustiti jezik, nego iznaći *ново* jezika. Da je poezija žudnja za iskazivanjem neiskazivog, ideja je i same autorice. U radu promatram na koji način ta ideja prelazi u praksu kako bih pokušala odgovoriti na pitanje ozbiljuje li pjesnička žudnja svoj objekt i koji je to objekt, te ozbiljuje li autoričina lirika i na koji način svoj objekt i koji je to objekt.

U lirici Vesne Krmpotić iskazivo je nedostatno. Iskazivo ne može *prekriti* svu zbilju, ono ju čak izobličuje. U iskazivom ima *cvila*, ono nije milozvučno, ono *para uši*. U cvilu ima jadikovke. U Platona žudnja je tendencija napuštanja neadekvatne zbilje putem *spoznaje*, u lirici Vesne Krmpotić neadekvatna zbilja je ovostranost (Svijet) i jezik (naročito prozni). Neadekvatna zbilja se i kod Vesne Krmpotić napušta spoznajom („Daj mi znanje da jesam to što jesam“ (1997: 17)). Za razliku, međutim, od Platona, autorica prvenstvo u spoznaji daje *pjesničkom umu*⁴¹. Mene, dakle, zanima koja je funkcija pjesme u premošćivanju rascjepa među oblastima i koje su to oblasti u kontekstu autoričine lirike? Vezano uz to pitanje nailazimo na paradoks. Spoznaja se, s jedne strane, kako kaže autorica, manifestira mističkom šutnjom⁴² kao napuštanjem neadekvatne zbilje, tj. ovostranosti/jezika. Funkcija pjesme je tek tješiteljska. Jezik pjesme je manje skučen od jezika proze.

Pjesnici se u stihovima vladaju kao izumiruća vrsta u rezervatima: divljaju s odobrenjem... Pa ipak, kako surovo pjesnik prekida svoju pjesmu kad ukorači u nestihove! Kako se odjednom odrekne razloga kojima vjeruje poezijom! Kako se uplaši svoje iskonske misli kad više nije pod zaštitom rezervata! Ništa ne pomaže što prozu piše „poetično“: jer sad ispovijeda drugu

⁴¹ Ne dopusti da svakodnevni, džepnog formata um,
posrami tvoj pjesnički um,
koji je jedini pozvan da Me čuje i kazuje. (Krmpotić 1999: 254)

⁴² NASLUTI ME; I UŠUTI

Nasluti Me; i ušuti.
Um ti nisam dao da mislima šumi,
već da šutljivo sluti svoju srodnost
sa tišinom. (Krmpotić 1999: 180)

logiku gledanja, drugačije povezuje stvari, na drugi način čita znakove događaja – te je do te mjere sebi stran kao da njegovo ime pokriva dvije osobe (Krpmotić 1975: 8).

S druge strane, stilizirajući lirsko Ja kao onostranost koja iskazuje Istinu, autorica izjednačuje pjesmu i spoznaju. Ono što premošćuje dvije oblasti (esenciju i egzistenciju) u kontekstu autoričine lirike jest *pjesma kao spoznaja*.

Ipak pjesnički jezik je i dalje jezik. Kritika kao i sama autorica mističku šutnju postavlja kao krajnji cilj pjesništva. Cilj pjesme bi pak, po mojem mišljenju, bio (polazeći od ideje da je poezija žudnja za iskazivanjem neiskazivog) proširiti doseg jezika *pokušajem* da se ono što izmiče riječi dovede k riječi. Proširiti doseg jezika zapravo znači transcendirati danu jezičnu zbilju novim jezikom⁴³, a time i sâmu zbilju⁴⁴. Proširenje zbilje iznalaženje je *riječi s aurom* (ili Ricoeurovim riječima „poetske aure riječi“ (prema Valdes 1991: 449)), koja kao takva ima veći doseg. Rascijep između neiskazivog i iskazovog time je smanjen, ne i poništen. Tajna je pjesničkom žudnjom dovedena u blizinu riječi u obliku aure, ali Tajna ne postaje gola riječ. Putem pjesničkog jezika boravimo u blizini Tajne i ta nas blizina zanosi. Drugim riječima, moja je teza da ono što je ublažilo rascijep između iskazivog i neiskazivog nije *spoznaja*, nego *jezična igra*.

Dok mistička šutnja podrazumijeva radikalno napuštanje jezika, pjesnička žudnja stremi k totalnoj riječi, kaže autorica u intervjuu *Nutrina je pravi izgled svijeta*:

A poezija... ona po stotinu-i-tisućiti put želi nemoguće, i u tome je njena neumorna draž. Poezija bi htjela doprijeti do te konačne riječi vrhovnice, do svesadržajne riječi-majke, do stiha koji je izvor-i-ušće ljepote i istine. Znalo se ili ne znalo da se to radi, da se od toga ne odustaje, da se u tome ne sustaje, da se za tim žudi (Krpmotić prema Šalat 2013: 8).

⁴³ Furniss i Bath u tekstu *Poetic metaphor* razlikuju, na primjer, *mrtve i svježe* metafore. Svježe metafore za razliku od mrtvih „stimuliraju nove ideje ili načine mišljenja“ (2007: 118). U tekstu se pozivaju i na Nietzschea i njegovu tvrdnju o ideološkoj moći mrtvih metafora – za koje se čini kao da su neke *obavezujuće* istine baš zato što više niti nisu prepoznate kao metafore. Mrtve metafore razmišljaju umjesto nas. Furniss i Bath također navode i Shelleyjevo mišljenje kako „nove metafore proizvode nove misli... pjesnici revitaliziraju jezik... poetičke metafore čine jezik živim“ (*isto*: 117). Ulazeći u gotov jezik, u čvrste i nametnute strukture označitelj – označeno, subjekt osjeća tjeskobu ukalupljanja sebstva. Pjesnički jezik, razlabljivanjem, transcendiranjem tih struktura kako bi uprizorio i ono neiskazivo (neiskazano), *generira užitak*. Furniss i Bath, pozivajući se na Barthesa, kažu sljedeće: „Upravo elementi u tekstu koji se opiru prevođenju na literarno značenje, označitelji koji odbijaju predati svoje označeno, polučuju esteske i kognitivne rezultate. Čitatelji mogu doživjeti unikatno zadovoljstvo u čitanju takve poezije koja se ne da izvesti iz reduciranja svakog pojedinog elementa figurativnog jezika na jedno, stabilno značenje. Figure nas intrigiraju upravo zato što se odupiru konačnom značenju“ (*isto*: 156). Da transcendencija može biti ostvarena isključivo na jezičnom planu (a ne kao dosegnuta nad-osjetilna stvarnost), svjedoče upravo pjesme. „Čovjek izvan Svijeta samo je apstrakcija“ (Kojève 1990: 198). „Bez Riječi ne bi Vječnost bila predočena u vremenu i, sljedstveno, ne bi bila pristupačna Čovjeku“ (*isto*: 334).

⁴⁴Ova misao nastavlja se na Pejovićevo shvaćanje čovjekove zbilje kao jezične, o čemu će još biti riječi u radu.

I sâma autorica, međutim, tvrdi da je takva žudnja žudnja za nemogućim. *Riječ-vrhovnica* nije objekt koji bi se mogao ozbiljiti. No neiskazivo, iako nedosežno, jest djelatno. U nemogućoj žudnji da se zateknutim jezikom iskaže Tajna, riječi se ulančavaju na novi, jedinstveni način. Zbiva se transcendencija jezika, tj. dato jezika prelazi dijalektički u novo jezika. Jedinstveno ulančavanje označitelja također proizvodi tajanstveno označeno. Tajna tako postaje *izvor* i *ušće* pjesničke riječi. Ozbiljeni objekt pjesničke žudnje, moja je teza, nije totalna riječ niti mistička spoznaja, već transformirana riječ, riječ s aurom, dalekosežnija riječ, proširena (jezična) zbilja, riječ kojom naslućujemo Tajnu.

Imajući sve ovo u vidu, moglo bi se reći da se u lirici Vesne Krmpotić, među ostalim, događa supostojanje antagonističkih žudnji: žudnje za radikalnim raskidom s riječi (mistička žudnja za šutnjom) i žudnje za riječi (pjesnička žudnja). Svaka od tih dviju žudnji u autoričinoj lirici sabotira onu drugu. Dok god se žudi za riječi, ne može se postići mistička šutnja, s druge strane, čini se kao da u autoričinoj lirici silna žudnja za mističkom šutnjom sili pjesmu na iskazivanje Tajne kao Istine. Znači, ono nemoguće autoričine poezije, moje je mišljenje, nije žudnja za iskazivanjem neiskazivog, nego žudnja da Tajna samu sebe putem pjesme iskazuje kao Istinu. Slutnja prelazi u znanje. *Mističnost* pjesme više nije sadržana u onom *kako* se govori, nego u onom *tko* govori i *što* govori. U tom procesu, moje je mišljenje, pjesme Vesne Krmpotić gube na svojoj liričnosti. S obzirom na to da se Tajna svela na Glas koji iskazuje Istinu te je time Tajna prestala biti Tajna, ono što je postalo radikalno odsutno zapravo je sâma Tajna. Time se ukida čitava jedna oblast – neiskazivo – i zbog toga, po mojem sudu, autoričina poezija više nalikuje na prozu.⁴⁵ Iako, dakle, lirika Vesne Krmpotić uspostavlja ideju o radikalnoj razdvojenosti dviju oblasti („A poezija... ona po stotinu-istisućiti put želi nemoguće“ (*isto*)), istovremeno tu ideju negira tako što stilizira lirski subjekt kao *Glas onostranosti*. Riječ ne može u onostranost, no zato onostranost *dolazi* do riječi. Onostranost je rječita. Prozopopeja postaje glavni, ako ne i jedini, znak onog božanskog u pjesmi.

⁴⁵ Furniss i Bath u svojem djelu *Reading poetry: an introduction* također propituju razliku između pjesničkog i proznog jezika i zaključuju kako ta razlika uopće nije samorazumljiva i jasna, s obzirom na to da i u proznom jeziku zatičemo sve elemente figurativnog govora. Stoga dolaze do zaključka da je jedina „čvrsta razlika između poezije i proze ta što se poezija piše u stihovima“ (2007: 12). U ovom se radu priklanjam Heideggerovom shvaćanju da je osnovna razlika između poezije i proze ta što je poezija, za razliku od proze, *neiskazivo uslikano* u iskazivo da bi ostalo neiskazivo. Furniss i Bath također navode romantičarsku predrasudu o tome što bi sadržaj prave pjesme trebao biti: „Naše naslijeđene ideje o poeziji sugeriraju da su cvijeće i ptice više poetični motivi nego stepenice u kupaonici i porez“ (*isto*: 19). No sukladno gore rečenom, pa i imajući u vidu Schleiermachera, ni sadržaj ni forma, kako kaže on, ne uvjetuju kvalitetu pjesme, već to čini sâm izraz. Furniss i Bath na drugom mjestu kažu: „Ova se knjiga manje bavi s time što pjesma znači već više s time kako znači“ (*isto*: 18).

Jonathan Culler u tekstu *Apostrophe* (1981.) navodi De Manovu tvrdnju o intimnoj vezi između apostrofe upućene mrtvima ili neživima i prozopopeje koja mrtvom ili neživom daje glas i omogućuje mu govoriti. Culler promišlja funkciju apostrofe te, za razliku od one kritike koja ignorira apostrofu ili je potiskuje, on skreće pažnju upravo na tu figuru jer, kako kaže, „lirska pjesma je trijumf apostrofe“ (1981: 165). Pritom Culler poziva čitatelje na složenije čitanje, pomniji pristup upotrebi i funkciji apostrofe u pojedinom tekstu. Naime, Culler razlikuje uspješan i neuspješan rad apostrofe. Uspješan rad apostrofe on objašnjava (i „slavi“ (*isto*: 171)) opisujući ga kao „kompleksnu igru mistifikacije i demistifikacije“ (*isto*: 169) na primjeru Keatsove pjesme *This living hand*. S druge strane, suprotstavlja se konvencionalnom pristupu vokativu apostrofe koji od vokativa *a priori* čini sredstvo uspostave glasa kao poetičkog, vizionarskog. Ovakvo Cullerovo razmatranje apostrofe otvara i pitanja lirskog subjekta (tko?) i adresata (kome?) te se ne želi prikloniti redukciji njihove kompleksnosti.⁴⁶ Apostrofa konstituira objekt zapravo kao subjekt s kojim bi lirsko ja trebalo stupiti u neki harmonični odnos, a što može, napominje on, završiti i kao radikalni solipsizam.⁴⁷ Upravo apostrofa, kaže Culler, ima tendenciju brisanja opozicije između prisutnosti i odsutnosti.

Središnje figure autoričine poezije su ili apostrofa ili prozopopeja, odnosno moglo bi se reći da autoričin opus obilježava njihova smjena. Onostranost je u prvoj fazi autoričinog stvaralaštva bila adresat, a u drugoj fazi postaje adresant. Na tragu Cullera, *pravo lice* figure odražava tek cjelovitost teksta u kojem se ta figura pojavljuje. Figura sama po sebi nema moć za uspostavu identiteta glasa kao proročkog, pa čak ni kao pjesničkog. Prozopopeju u kontekstu autoričine lirike čitam kao onu kojoj je u potpunosti dodijeljena zadaća premošćivanja jaza između subjekta i onostranosti (objekta). Ispada da je prozopopeja dovoljna da stopi esenciju i egzistenciju. Suprotno tome, priklanjam se shvaćanju u kojem pjesnički jezik tek smanjuje jaz do *neba* (ne i ukida), i to smanjivanje jaza ne čini pomoću jedne jedine figure nego svojim jedinstvenim, cjelokupnim jezičnim tkanjem. Prozopopejom

⁴⁶ Priklanjam se mišljenju o kompleksnosti adresata. Furniss i Bath, na primjer, prirodu kojoj se obraća pjesnik uopće ne vide kao prirodu. Oni za *ružu* u Blakeovoj pjesmi *Bolesna ruža* kažu: „Ta ruža je ruža, ali opet, čitatelji osjećaju da se Blakeova ruža doista odnosi na nešto nedefinirano – aspekt seksualnosti, moralnosti ili spiritualnosti. Ne možemo se okrenuti *Rječniku simbola* da nađemo ključ takve pjesme“ (2007: 124). Također, analizirajući Keatsovu pjesmu *Oda slavuju* zaključuju: „Ne radi se tu o slavuju nego o ideji slavuja i što ona predstavlja za lirski subjekt“ (*isto*: 8).

⁴⁷ U tekstu *I wandered lonely: romantic and post-romantic lyric* Scott Brewster navodi mišljenje Roberta Langbauma: „Pjesnik priča o sebi pričajući o objektu, i priča o objektu pričajući o sebi. On se ne obraća ni sebi ni objektu nego oboma istovremeno“ (2009: 84).

se u autoričinoj lirici *odsutnog* Ti čini *prisutnim*.⁴⁸ Moje je pak mišljenje da Tajna u pjesmi može egzistirati samo kao „prisutnost odsutnosti“⁴⁹. Sukladno tome, manje me zanima tko se kome obraća, kao i sâma činjenica da se obraća, a više me zanima *kako* se obraća.

Imajući u vidu Furnissovo i Bathovo tumačenje Blakeove *ruže* kao nečeg *nedefiniranog*, izvodim zaključak da se spoznajom, u kontekstu lirike, ne premošćuje rascjep između dviju oblasti. *Ruža* (adresat) u pjesmi nije puka *ruža* iz vrta. I nakon čitanja pjesme mi ne možemo znati što je točno Blakeova *ruža*, koji dio te *ruže* pripada *ruži* sâmoj, a koji je aspekt ljudskosti u tu *ružu* uslikan. Nepoznanica je ostala nepoznanicom. Subjekt se obraća Tajni. Adresat pojedine pjesme je *prisno tuđe* (ne-ja). Ne-ja u pjesmi nikada ne prelazi u ja, već uvijek ostaje ne-ja. Posebnost pjesničkog teksta, po mojem sudu, leži upravo u vidljivosti ne-ja, a ne u njegovom razriješenju u ja. Ne-ja se uprizoruje *ružom* (načinom na koji je ona ulančana s drugim označiteljima), ali se ne odgonetava. Feuerbach daje svoj doprinos objašnjenju odnosa ja i ne-ja na koji se nastavlja moje shvaćanje odnosa ja – ne-ja sadržanog u pjesmi.

Čovek stoji sa svojim ja ili svešću na ivici jednog neizmerno dubokog ponora, no koji nije ništa drugo do njegovo vlastito besvesno biće koje mu izgleda kao jedno tuđe biće. Osećanje koje obuzima čoveka nad ovim ponorom, koje izbija u rečima divljenja i čuđenja: što sam ja? otkuda sam? čemu služim? - jeste religiozno osećanje, osećanje da ja nisam ništa bez jednog ne-ja, koje se istina razlikuje od mene, ali je ipak sa mnom najtešnje povezano, koje je jedno drugo, a ipak moje vlastito biće. Ali šta je ja, a šta ne-ja u meni. Faktori koji čine ja su svest, osećaj, voljna kretnja... Ja osećam samo nagon za pevanjem, npr., i zadovoljavam ga voljnom delatnošću, ali sam nagon kao nastrojenje za njegovo zadovoljenje je ne-ja; mada, što ovde ne spada, ja i ne-ja su tako jedno s drugim srasli da se jedno može staviti na mesto drugoga, pošto ne-ja isto tako malo postoji bez ja kao što i ja bez ne-ja; čak je ovo jedinstvo ja i ne-ja tajna, suština individualiteta. Kakvo je ne-ja, takvo je i ja... Kad bi bilo drugačije, kad i samo ne-ja ne bi bilo već individualizirano, onda bi pojava ili egzistencija ja bila isto tako neobjašnjiva, čudnovata i čudovišna kao sjedinjavanje čoveka i boga u teologiji. A ono što je osnov individualiteta, isto je osnov religije; povezivanje ili jedinstvo ja i ne-ja. Kad bi čovek bio čisto ja, ne bi imao nikakve religije, jer bi sam bio bog, ali on isto tako ne bi imao religije kada bi bio ne-ja ili ja koje se ne razlikuje od svojeg ne-ja, jer bi tada bio jedna biljka ili životinja.

⁴⁸ U tekstu *The mirror stage* Culler, citirajući Abramsa, navodi kako čitamo romantičarsku poeziju kao „pokušaj da se nadiđe rascjep između subjekta i objekta, između vitalnog, smislenog, vrijednog života, privatnog iskustva i mrtvog postuliranog svijeta proširenja (extension), mnoštvenosti i mijene“ (1981: 173).

⁴⁹ Hegel definira samu žudnju kao „prisustvo odsutnosti neke stvarnosti“ (prema Kojeve 1990: 10). Žudnja nema, dakle, veze niti s pukom prisutnosti niti s radikalnom odsutnosti.

Ali čovek je upravo time čovek što je njegovo ne-ja predmet njegove svesti, predmet čak njegova divljenja...” (Feuerbach 1955: 320-321).

Ne-ja je ujedno nepoznica koja ne dozvoljava refleksiju. U tu nepoznicu stoga ne možemo upisati ni znanje ni fantazmu ni glas. Solipsizam je nemoguć. Međutim, ono što se događa u drugoj fazi autoričine poezije jest da je to ne-ja naprosto postalo Ja kojem se pripisuju sve odlike mističnog iako tu više nema ničeg što izmiče misli i riječi, ničeg nedefiniranog, ničeg tuđeg.

Ova ću promišljanja sada pokušati oprimjeriti analizom dviju autoričnih pjesama. Njezino sam stvaralaštvo podijelila u dvije temeljne faze: prije 1990. i poslije 1990. Prva se faza nije formirala oko Glasa onostranosti, dok druga je. „...ako smo sluhovita olovka, čut ćemo Njegovu riječ“ (Krmpotić prema Šalat 2013: 8). Analizom sljedećih dviju pjesama pokušat ću pokazati kako se jezik ponaša u prvoj, a kako u drugoj fazi autoričinog stvaralaštva.

PREDIGRA

Na svakom koraku susrećem potpis
te ruke do dna čitke;
kad breze zabreze, sanjarske, vitke,
s mjesecom koji škropi,

kad svibe zasvibe, i pelud poludi
pa krene u mirisnu bitku,
ja čitam pismo kralja što nudi
ljubav, do dna pitku.

Na svakom koraku znaci početka,
predigre moga bića;
sa svom zlatninom svadbene tajne
zveckaju spremna otkrića. (Krmpotić 1983: 45)

Pjesma *Predigra* iz zbirke *Vilin svlak* pripada prvoj fazi autoričinog stvaralaštva. Pjesma je oblikovana u 3 strofe. Rima je nepravilna, stih slobodan. Dinamika na planu izraza

uspostavljena je rimom i ritmom, bogata uporaba figura značenjski produbljuje, uslojava pjesmu. Temeljni motiv je susretanje lirskog ja s *pismom/potpisom* kralja. Iako je kralj antropomorfiziran (*ruka* koja se potpisuje ili piše pismo), jasno je da veze između označitelja i označenog nisu uobičajene jer se prilikom čitanja ne stječe dojam bilo materijalnosti pisma, bilo kralja kao okrunjenog vladara neke države. Posve zagonetno ostaje tko je lirsko ja, tko kralj, kao i to zašto je baš pismo/potpis njegov trag. Pismo je sveprisutno, s obzirom na iskaz *na svakom koraku*, koji se ponavlja dva puta. U pjesmi ne postoje jasne lokalne odrednice. U prvi mah se stječe dojam da se susretanje zbiva vani, noću, no opet moguće je i da se susret, izazvan proljećem, zbiva *unutra*, na planu bića. Sviba je cvijet po kojem je svibanj dobio ime, priroda je u svojevrsnom deliriju buđenja što se pojačava personifikacijom flore. Istovremeno se uz to mahnito, slavljeničko, proljetno ozračje potencirano glagolima uvođenjem epiteta *sanjarske* postiže svojevrsna opozicija *buđenje – san*. U *Rječniku simbola* (1983.) *breza* se, kao i u pjesmi, povezuje s mjesecom, a simbolizira put kojim nebeska energija silazi, i kojim se ljudska težnja uspinje. Proljeće je početak novog ciklusa, a naslov pjesme, kao i upotreba epiteta *svadbene* asociraju na *svadbenu noć* ili čak na neke proljetne obredne svetkovine. Također i *sâma* je predigra početak vođenja ljubavi. Pjesma je, dakle, sva u znaku obećavajućeg početka.

Flora u proljetnom bunilu može se iščitati i kao metafora razbuđenog jastva. Iako pojam *predigra* obično podrazumijeva makar dvoje sudionika, iz iskaza *predigre moga bića* stječe se dojam da je *predigra* u kontekstu ove pjesme prije samotni čin, što bi imalo upućivati i na svojevrsnu samodostatnost lirskog ja. Nadalje, *svadbena tajna* upućuje na svadbu, ali ne i na čiju. Ne samo da je tajna svadbena, nego je i svadba tajanstvena. Ako pjesmu pak čitamo kao da se radi o svadbi bića i tajne, to onda naznačuje mogući pravac tumačenja pjesme pod utjecajem mističkog nasljeđa. Misticizam kao središnji motiv ima upravo *erotski* odnos pojedinca s tajanstvenim onostranim, ljubavnika s ljubljenim. *Sâm* kralj nije prisutan, već je ostavio svoj/e potpis/pismo kao trag. *Odsustvo* kralja, međutim, ne pokreće tužaljku. Ugođaj koji prevladava u pjesmi je raskoš tajne, svadbene svečanosti, buđenja, slutnje, obilja, nagovještaja promjene i otkrića. Već i *sâm/o* potpis/pismo kralja implicira puninu. Njegova *ruka do dna čitka* i njegova *ljubav do dna pitka* svjedoče potpunu jasnoću i davanje bez ostatka. I dok je na planu sadržaja dočaran proljetni nemir i razbuđenost, na planu izraza, moglo bi se metaforički reći, i jezik je *u svojevrsnom cvjetanju*: novim glagolima (*zabreziti, zasvibiti*), melodioznošću i slikovitošću iskaza. Ono što postaje moguće na planu označitelja, istovremeno je nezamislivo na planu označenog. Pjesnički jezik labavi, u običnom govoru inače okoštale, veze označitelja i označenog, stvarajući nove,

neobičajene veze koje ne postoje niti u zbilji niti u svakodnevnom govoru. Pjesnički jezik postaje takoreći mekan, fluidan, poput *žitke mase* pogodne za modeliranje novih mogućnosti značenja, zbilja biva proširena jezikom, univerzum jezičnog iskustva se širi. Novonastale veze pak ne djeluju neprirodno ili slučajno. I cijela pjesma je takoreći fluidna. Ritam čitanja zahvaljujući zvukovnim efektima nema rezova niti kidanja. Nova sintagmatska veza *do dna pitka ljubav* sažeto iskazuje ono što bi u običnom govoru trebalo biti ili razvučeno u duge sintagmatske lance u pokušaju obuhvaćanja svih mogućih konotacija koje se tu nadaju, ili *rašćarano* ustaljenim (dosadnim) sintagmama poput čista ljubav, potpuna ljubav. Međutim, te ustaljene sintagme ne mogu uprizoriti ideju ljubavi kao bistre, duboke, svježije vode koja taži duboku žeđ, siti, koja se, nadaje se, ne pije iz čaše, već prije sa samog izvora, zatim osjećaj zadovoljstva onog koji je ugasio žeđ takvom ljubavlju itd. Znači, inače semantički veoma udaljene značenjske cjeline približavaju se pjesničkim jezikom. Ono što je u zbilji apstraktno, kruto, neopipljivo, u pjesmi je prikazano kao tekuće. Osim *ljubavi*, to je i mjesec/mjesečina, *mjesec škropi*. Škropljenje istovremeno asocira na škropljenje svetom vodom, što je u skladu s atmosferom cijele pjesme kao obredne, otajstvene. Slikovitost postaje bujnija kada zamislimo škropljenje svjetlošću i sjajem. Semantički okvir koji pjesma zacrtava širi se upravo time što pjesnički jezik izmiče logikama svakidašnje komunikacije te proširuje područje iskustva. Međutim, ulazak u pjesmu bez obzira na novo jezika i dalje je moguć jer imamo na umu pretpostavku da je svaki čitatelj sigurno iskusio buđenje proljeća, buđenje bića, erotiku predigre i susret s nagovještajem punine, žeđ za ljubavlju itd. pa mu pjesma neće biti krajnje tuđa, hermetična. Uz sve ovo što se uspjelo imenovati pjesma, međutim, govori i o nečemu što se ne može konačno imenovati. Kazivo i nekazivo se međusobno uvjetuju i harmonično nadopunjuju te dodatno produbljuju pjesmu. Ova pjesma posve irelevantnim čini pitanja gdje, tko i kada, a ne možemo reći ni da smo čitajući ovu pjesmu došli do neke spoznaje o sebi, zbilji niti da se tajna pjesme otkrila u istinu. Osim što se u pjesmi eksplicite spominje riječ *tajna*, koja je svadbeno raskošna i kojom zveckaju otkrića, i cijela ova pjesma ostaje u svojoj zagonetnosti. To ne sprečava čitatelja da se *baškari* u raskošnoj igri njezinog jezika. Autorica izmišlja nove glagole (*zabreziti, zasvibiti*), čime se pojačava dojam proljetnog bunila i stvara svojevrsna eufonija. Zato sam u radu i spomenula da pjesnički jezik nikako ne teži šutnji kao krajnosti koja ukida istinski govor, a koju kritika vrlo često stavlja u konačni cilj pjesme. Po mojem sudu, jezik pjesme ima moć da sažimajući širi (jezičnu) zbilju ispreplićući kazivo i nekazivo. Nekazivo je tu, u blizini riječi, kao *aura* riječi. Riječ postaje bremenita. Tajna je uprisutnjena jezikom. Ono što niče iz tih začudnih spojeva istovremeno izmiče običnom govoru, drugim riječima, ova se pjesma jednostavno ne može prepričati, a da se bitno ne

raščara i ne razvuče. Ono što, dakle, niče iz riječi nije svodivo na riječ. Javlja se nove dimenzije značenja koje nisu izravno denotirane. Plan označenog biva tako istovremeno izvan i unutar jezika. Doslovnog značenja tu nema niti treba biti. Moglo bi se reći da nije smisao pjesme da izriče smisao, semantički gledano sklopovi rečenica su uvelike nejasni. No istovremeno bilo bi neistinito kada bismo rekli da se pjesničkim jezikom smisao skriva ili da ga uopće nema. Naprotiv, elastičnošću jezika otvaraju se nove ili mnoge mogućnosti smisla, smisao se naslućuje, on se ne dokučuje.

Pjesme iz druge autoričine faze mahom tu slutnju pretvaraju u znanje. Pjesnički jezik više ne buja na granicama slutnje/tajne, nego biva osiromašen izričući istinu. Više nema jezične igre, tih *riječi-stepenica* koje vode dublje. Jezik je ogoljen idejom koju obznanjuje. I dok u prvoj pjesmi pjesnički jezik uprisutnjuje Tajnu, a da je ne odgonetava, u drugoj *odgonetnutom* Tajnom jezik biva pojednostavljen i pretvoren u sredstvo za prenošenje poruke istine.

BUDI PONOSNA – NE BUDI OHOLA

Budi ponosna – ne budi ohola.

Znaš li razliku?

Ponosni su oni koji znaju da su od Tvorca, oholi su oni koji misle da su oni tvorci.

Budi veličanstveno blaga; dostojanstveno čedna.

Otkrit ću ponosne, razotkriti ohole, čedne i tihe ću razglasiti, veličanstvene u sjaj zaogrnuti.

Budi bezimeno slavna, budi bez imena poznata.

Onakva kakav sam Ja: slava sam svakog sveca, Ime sam svih imena. (Krpmotić 1993)

Moglo bi se reći da je u prvoj pjesmi riječ svrha, a u drugoj sredstvo. Ako slijedimo *utabane puteve* grafičkog izgleda pjesme, s obzirom na to da su stihovi pisani italikom i s obzirom na to da je osobna zamjenica pisana velikim slovom, ovu pjesmu bi se imalo čitati kao obraćanje onostranog kroz zapisivačicu zapisivačici i čitateljima. *Tvorac* govori kao starozavjetni Jahve, strogo i opominjući. Pjesma je opomena. Ona je i naputak kako bi se trebalo vladati, osjećati, misliti, koji, ako se slijedi, obećava nagradu, ako ne, prijeti kaznom. Iako i u drugoj pjesmi doista ostaje zagonetno tko je lirski ja, kome se on obraća, tko su *ispravni*, tko *pogrešni* (tj., ostaje zagonetno ako ne slijedimo autoričine naputke iz autopoetičkih tekstova), jezik ove

pjesme ne proizvodi prenesena značenja (tekst nije mnogoznačan), ne približava slutnji, ne začarava. Jezik se ne širi, zbilja ostaje dana/zadana. Sintagmatske veze ne spajaju međusobno udaljene semantičke cjeline da bi proizvele tajanstveno označeno. Procjep između označitelja i označenog bitno je sužen, ne mami na pokušaj premošćivanja slutnjom čime tekst pjesme postaje vrlo brzo iscrpiv. Čitatelj koji ulazi u prostor ove pjesme stavljen je u poziciju da može poslušati nalog pjesme ili ne mora, drugim riječima, njegovo *kretanje* u pjesmi bitno je ograničeno. Semantički okvir koji zacrtava pjesma, držim, čitatelj dodatno širi svojim učitavanjima. Pjesma takoreći mora dozvoliti ulazak čitatelju, a da bi to mogla, ona mora biti *prostrana*. Prostranost se postiže upravo labavljenjem odnosa označitelj – označeno, spajanjem nespojivog. Značenjsko uslojavanje omogućuje prostor za učitavanje. Više nije samo važno ono što je rečeno nego i ono što nije, što se tek naslućuje.

4. 4. *Tuđi dah – tuđi glas*

Prisutnost *tuđeg* jamac je autentičnosti poezije, uvjerenje je autorice.

Nekada su mi tako, ni sama ne znam kako, padali u krilo gotovi stihovi, pjesme bez grčeva, bez buke. Imala sam osjećaj da nisu moji, da su tuđi odstrijel, i strepila sam čekajući dan kada će se javiti pravi vlasnik. Te pjesme su mi bile tuđe i po tome što ih nisam razumijevala. Ali puštala sam da takve i ostanu – nerazumljive mi – jer se nisam usudila da ih mijenjam, kao što se ne bih usudila krivo prepisati citat tuđe misli. ...Nisam čak ni znala što se u toj strofi kaže. Strahovala sam da me tko o tome ne upita. I oprezno, vrlo nesigurno, pokazivala sam je drugima. Da stvar bude gora, drugi su je pohvalili; drugi su je nastavili hvaliti; i postala je „antologijska“. S istim čuvstvom hladnoće i krivnje čitala sam je na književnim večerima, navikla da je zovem svojom, ali ne i da je smatram svojom... Te ja i one tuđe pjesme, najmojskije, uzemo se grliti kao poslije duga rastanka (Krpmotić 1975: 40, 41, podcrtala T. B.).

Antologijske su, dakle, one pjesme koje su tuđe, a naknadno prepoznate kao *najmojskije*. U kontekstu lirike Vesne Krmpotić radi se o dvostrukoj tuđosti: pjesme nastaju mimo autoričine intencije (tuđa su volja), autorica ne shvaća što one znače (tuđe joj je značenje). Autorica tu tuđost u svojim pjesmama naposljetku svodi na *izvor* glasa. U predgovoru zbirke *Sedam koraka oko vatre* Vesne Krmpotić se pita: „Čiji je glas, taj prekrasni Glas? Glas našeg uma, možda? Glas vrhovne svijesti? Glas Isusa, Budhe, Krišne? Glas Drugog Dolaska? Glas Istinitoga, Sathya Sai Babe? Glas našeg sna? Ili glas puste želje?“

(1999: 21, podcrtala T. B.). Drugim riječima, nepoznanica progovara u pjesmi. U kontekstu autoričine lirike ono tuđe/Drugo poezije lirski je subjekt i porijeklo lirskog subjekta.

Ideja o pjesniku kao mediju božanskog ima svoje korijene već i u Platonovoj misli, a na njoj se gradi čitava neoromantičarska tradicija. Autorica je evidentno i sama baštinila ovo uvjerenje. U ovom ću radu, međutim, zastupati tezu da se tuđost u Platona nije odnosila na *glas koji nastanjuje ili diktira*. Sukladno tome, tuđost se u ovom radu neće čitati kao glas koji zaposjeda bilo autora, bilo tekst, bilo čitatelja. Suvremena se teorija opsežno bavila fenomenom glasa u pjesmi, poistovjećujući glas s lirskim subjektom baš kao i sama autorica, propitujući porijeklo i uopće postojanje glasa u pjesmi, s tom bitnom razlikom što suvremena teorija ne samo da ne pripisuje glas božanskom nego ga ne pripisuje ni autoru. Nema glasa, tek iluzije glasa kao učinka teksta.⁵⁰

Iako su novi pristupi poimanju lirskog subjekta kao (iluzije) glasa i promišljanje njegovog identiteta intrigantni i poticajni, u ovom poglavlju Drugo teksta (Tajnu teksta) ne poistovjećujem s lirskim subjektom niti s njegovim izvorom, nego sa značenjem teksta i sa *jedinstvenim ulančavanjem* označitelja.

Fenomen tuđosti javlja se, dakle, već u Platona i to kada je riječ o zanosu. U Platonovom *Fedru* i *Ijonu* zanos je neizostavni pratilac erosa i poezije. U *Fedru* su mu posvećena dva poglavlja: A) *Zanos ne treba odmah osuđivati* i B) *Dokaz da je ljubavni zanos izvor najveće sreće*. Zanos⁵¹ se veže uz pojmove inspiracije, entuzijazma i nahnuća. Stoga pojam glas zamjenjujem pojmom dah. Time ujedno nastojim oduzeti pjesmi stigmatu one koja pokušava nametnuti autoritet, nastaniti čitatelja neželjenim glasom.

U filozofijskom rječniku stoji da je prvobitno značenje riječi entuzijazam bilo *biti pun Boga*. To neodoljivo podsjeća na diskurs mističara koji su smatrali da se ispražnjavanjem od osjećaja, misli (riječi) pripremaju na to da budu ispunjeni Bogom, jedno s Bogom. „Mistična

⁵⁰ Mary Jacobus u tekstu *Apostrophe and lyric voice in The prelude* promišlja glas kao ono što daje „iluziju jedinstvenog izvora i temporalnog jedinstva“ (prema Hošek i Parker 1985: 173). Nadalje, spominje „glas kao mit“ (*isto*: 174) ili se pita: „Čiji su glasovi koje pjesnik čuje? Ne nužno njegovi vlastiti, naposljetku“ (*isto*). Pjesnički je dar, kaže, „čuti glas“ (*isto*: 175) te postavlja pitanje: „koja je relacija glasa i pisanja?“ (*isto*: 176). I Tilottama Rajan u tekstu *Romanticism and the death of lyric consciousness* u pitanje dovodi autonomiju glasa, ističe njegovu tekstualnost te dovodi u pitanje ideju govornika „kao ujedinjene osobe koja se realizira kroz svoj jezik“ (*isto*: 197). Herbert F. Tucker u tekstu *Dramatic monologue and the overhearing of lyric* smatra da tekstovima ne manjka u potpunosti govornik, ali ga niti ne posjeduju u potpunosti. „Tekstovi ne dolaze od govornika, nego govornici nastaju iz teksta“ (*isto*: 243).

⁵¹ zanos = 1. buniło, 2. oduševljenje, ushićenje, entuzijazam, zadubljenost
entuzijazam = prvobitno je ta riječ označavala stanje čovjeka koji je pun Boga. Danas se ona upotrebljava u značenju *oduševljenje, zanos, ushićenje, strastvena zagrijanost za neku stvar ili ideju*
inspiracija = 1. faza udisanja, udisaj (kada se prsni koš širi i ošit spušta), 2. stanje koje potiče umjetničko stvaranje i znanstvena otkrića; nadahnuće, 3. *teol.* karizmatički utjecaj Boga na sastavljачe Svetog pisma preko kojih Bog postaje u posebnom smislu začetnik tih spisa **lat. inspiratio* (Anić, 2000.)

teologija je jedno utjecanje Boga u dušu“ i nauk o mističnom iskustvu je „vrlo slatan i zanosan“ (Johnston 2007: 97, 98).

Platon zanos stavlja izvan čovjekovih moći, pripisujući ga tuđoj snazi (Muza/Boga). Za *lijepo* djelo nije toliko bitan čovjekov talent koliko „božanska snaga koja goni“ (Platon 1970: 10) jer „pesnik je naročito biće: on je lak, krilat i svešten, i ne može pevati pre nego što bude ponesen zanosom, pre nego što bude izvan sebe i svoga mirnog razuma“ (*isto*: 11). Pjesnici nisu zanatlije, ali nisu ni autori. „...lepe pesme nisu ljudske ni ljudsko delo, nego božanske i božansko delo“ (*isto*: 12, podcrtala T. B.). Puni zanosa (onog tuđeg⁵² ili u platoničkom/mističkom diskursu *puni Boga*), pjesnici zanos dalje prenose na publiku (slika magneta i prstena u djelu *Ion*). Drugim riječima, pjesma je proizvod tuđega u pjesniku, a to tuđe odlazi i dolazi nevezano uz volju sâmog pjesnika⁵³, baš kao što se i nadaje iz iskaza Vesne Krmpotić. Tuđe, međutim, u Platona nije glas nego *sila* koja se tek ima pretočiti u riječ i to tuđe je u Platona, vidjeli smo, jamac ljepote, a ne istine.

Zanos podrazumijeva bunilo (pomamu). Johnston se pita: „Ne postoji li stanovita sličnost između mistika, ljubavnika i luđaka“ (2007: 98). Biti u zanosu za Platona znači riješiti se svojega u korist tuđeg, zamijeniti vlastiti, nedostatni razum onim istinskijim, božanskim. Drugim riječima, biti u zanosu ne znači biti izvan razuma, nego takoreći biti oplemenjen višim, božanskim razumom. No s obzirom na to da pjesmi ne možemo odreći njezinu jezičnu komponentu, ne možemo joj odreći ni misaonu. Pjesmu, međutim, prema Schleiermacheru, vidjeli smo u uvodu, ne možemo svesti ni na голу misao. Pjesma koja sadrži голу misao spadala bi u *mirni razum*. Lijepa je pjesma prema Platonu tek ona koju je stvorio autor *zanosom* oslobođen svog mirnog razuma.

Platon u svojem djelu *Fedar* govori o četiri vrste zanosa: 1. mantika (vještina proricanja), 2. ojonistika (vještina promatranja ptica), 3. zanos, ili pomama, koji dolazi od Muza i 4. eros, najplemenitiji od zanosa. Poezija koja je povezana s 3. tipom zanosa, prema Platonu, svakako nije stvar razuma, barem ne razuma samog autora. Koristeći vlastiti razum, autor oskvrnjuje pjesmu.

Treći oblik zanosa i pomame jeste onaj što dolazi od Muza. Kad on zahvati nežnu i čistu dušu, on je podstiče i zadahnjuje pesmama i drugim vrstama pesništva, i ona, slaveći neizbrojna dela

⁵² No to tuđe u diskursu mističara nije potpuno tuđe. Ono se svodi na paradoks „poznato nepoznato“ (Toma Akvinski).

⁵³ U mistika stjecanje božanske mudrosti nije u moći pojedinca. Ljubav je isto što i mudrost i to je dar, *milost*. „Najviša mudrost je Božji dar“ (Johnston 2007: 54). U predgovoru zbirke *Sedam koraka oko vatre* nailazimo na pojam *milost*, zapravo, nailazimo na paradoks „osvajanje milosti“ (Krmpotić 1999: 18).

predaka, poučava potomstvo. Ali ko se bez nadahnuća Muza približi dverima pesničkog stvaralaštva, misleći da će moći svojom veštinom postati valjan pesnik, taj ostaje šepRTLja, i njegovu poeziju, kao razumsku stvar, pomračuje poezija onoga koji peva u zanosu (Platon 1970: 132).⁵⁴

Već sam prije u radu spominjala svoje čitanje autoričine lirike kao supostojanja dviju antagonističkih žudnji: pjesničke žudnje za riječju i mističke žudnje za šutnjom. Međutim, obje su te žudnje u lirici Vesne Krmptić nadvladane tuđom *voljom* za riječima. U autoričinoj lirici, nadaje se, iako se, dakle, žudi za šutnjom kao „obećanim prostorom prave svečanosti“ (Bagić 2002: 111), ta ista žudnja, paradoksalno, rezultira gomilanjem riječi. „Pjesnikinja je već na pola puta svoje namjere da objavi 108 knjiga od koje bi svaka sadržavala 108 pjesama“.⁵⁵ Lirski je subjekt takoreći rascijepljen oprečnim ciljevima tih triju sila koje uprizoruje. I Platon zanos smješta onkraj volje pjesnika, no taj zanos još uvijek nije riječ. Zanos je tek snaga/sila. Sasvim drugačije konotacije ima ideja *biti ispunjen božanskim dahom* od ideje *biti ispunjen božanskim glasom*. Ostaje pitanje mogu li se *tuđa volja za riječima (glas)* u lirici Vesne Krmptić i *tuđa sila (dah)* u Platonovoj filozofiji staviti pod isti nazivnik – tuđosti kao izvora autentične/lijepe pjesme?

Tuđa je volja u autoričinoj lirici prikazana kao božja volja (volja Jednog) i autorica je mora provoditi. Lirski subjekt je čas stiliziran kao *glas Jednoga*⁵⁶, čas kao *glas dvojine*. Pjesme se množe. Glas diktira u *sluhovitu pisaljku*. *Dah* je, s druge strane, neodređen, neomeđiv, nematerijalan. *Dah* ne pripada diskurzivnom dok glas pripada. Neiskazivo, dakle nediskurzivno, nastoji se pretočiti u riječ.⁵⁷ U tom pokušaju, međutim, uvijek ostaje višak, nesvodiv na riječ.⁵⁸ Taj višak, međutim, moja je teza, nije radikalno odvojen od riječi u pjesmi, nego se zadržava u njezinoj blizini poput *aure*. *Alkemija daha* u riječ razlikuje se od

⁵⁴ „Strast i izraz neodvojivi su. Izvor strasti je u zanosu duha iz kojeg se rađa jezik. Čim ona nadiđe nagon, čim zaista postane strast, odmah teži da se priča sebi samoj, bilo da se opravda da bi se uzvisila, ili jednostavno *pour s'entretenir*. [...] Što je čovjek osjećajniiji, više ima izgleda da bude govorljiviji i izražajniiji. [...] Isto tako, što je čovjek strastveniji, lakše će izmišljati pjesničke figure; ponovo otkrivati njihovu *nužnost*; spontano se izražavati podražavajući 'uzvišeno' koje su one učinile nezaboravnim“ (De Rougemont 1974: 172, 173).

⁵⁵ U predgovoru zbirke *Sedam koraka oko vatre* nalazim ovakvo objašnjenje broja 108: „Broj 9 jedinstven je broj – ma koji broj pomnožen s njim, uvijek će zbrojem znamenki biti 9. Radilo se o bilijunima ili jednoznamenkastim brojevima, 9 je uvijek završni broj svakog umnoška. Zbog toga su u onim istim jako davnim davninama ljudi u broju 9 prepoznali znak i znamen božanske sveprisutnosti. Zbog toga brojnice imaju najčešće po 108 zrnaca, a nabranjanja Božjih imena imaju po 108 zaziva“ (Krmptić 1999: 14).

⁵⁶ Kasnije u tekstu, služeći se Plotinovim konceptom Jednoga, pokušat ću pokazati da je *Glas Jednoga* paradoks jer glas uvijek već implicira dvojину, ili kako kaže Mary Jacobus: „Glas je uvijek dupliciranje sebe, i još češće multipliciranje i alijenacija“ (prema Hošek i Parker 1985: 175).

⁵⁷ Lacan tvrdi, podsjetimo, kako pojam *desire*, za razliku od pojma *wish*, podrazumijeva kontinuiranu silu (Evans 2001: 35). Žudnja je *sila*. Sila se, dakle, nastoji pretočiti u riječ. O ovome ću detaljnije u poglavlju o Lacanu.

⁵⁸ To je Lacanova teza.

slušanja diktata Glasa. Prvo podrazumijeva kreativni čin, drugo poslušnost. U drugoj fazi autoričine lirike žudnju za iskazivanjem neiskazivog poništava diktirajući Glas. Sve postaje *(do)govor*.

O pojavi pjesmenih poruka reći ću samo to, da su one počele u svibnju 1990., i da su otada u prosjeku zapisivane po deset zbirki (od 108 pjesama) godišnje. [...] O karakteru njihovu smijem reći da su one samostalan, nezaustavljiv, bespogovorani dogovor Jednine s Dvojinom, i da „mojim“ smatram samo jezik i stil autorice Vesne Krmpotić, dok autoritet kazanog doživljavam nadosobnim (Krmpotić 1999: 15, podcrtala T. B.).

Iz ovog se citata vidi na koji način pojam glas uz sebe neizostavno veže i pitanje autoriteta. Upravo to što se izvor teksta pripisuje božanskom suvremena čitanja s pravom prepoznaju kao pokušaj uspostave neprikosnovenog autoriteta teksta, a vrlo često i građanske osobe autora. Glas autoriteta-uljez želi nastaniti, oplemeniti ili prosvijetliti čitatelja. Pritom se čitatelj pretvara u pasivnog primatelja poruke kojem nedostaje nešto što mu tekst tek treba dati. „Romantična koncepcija inspiracije se često hrva sa najnevjerojatnijom idejom arhaičnog utiska – da pisac ima najviše autoriteta kad najmanje zna što radi“ (Clark 2000: 3). Preko tuđeg glasa uspostavlja se pjesnički poziv. Tvrtko Vuković u svom čitanju Cesarićeve *Pjesme mrtvog pjesnika* (*Ludost pjesništva* 2010.) također problematizira glas kao autoritet te odnos koji bi se imao uspostaviti između publike i pjesme koju gradi autoritativni glas. Neki bi se njegovi zaključci, po mojem sudu, u potpunosti mogli primijeniti na uvriježeno čitanje lirike Vesne Krmpotić i ideje koju autorica zastupa u autopoeitičkim tekstovima, te zapravo izdvojiti kao opća mjesta neoromatičarskog diskursa.

Glas pjesnika, koji iz antologijske *Pjesme mrtvog pjesnika* čitatelja poziva na druženje, stiliziran je kao neupitni (očinski) autoritet. Prema kritičarima i analitičarima, on ima izravan uvid u mistično načelo vječnosti u kome su život i smrt, mišljenje i pjevanje, pisanje i čitanje skladno sjedinjeni. Iskaz lirskog subjekta, stiliziranog prema ideji Pjesnika-Proroka ili Genija, trebali bi biti autentično i jednoznačno svjedočenje o najintimnijim ljudskim čuvstvima. Čitatelj je naime poistovjećen s koritom rijeke, a pjesnik s rječnom bujicom. Na taj se način proces čitanja svodi na pasivno, bestrasno, neuključeno i silom oblikovano primanje uzvišenih i nepromjenjivih sadržaja. Ona [pjesma] sebe doslovno čita, ali je i pouka o tome kako da je se čita, i uopće, kako čitati liriku. Njezina je strategija, unatoč izraženom altruizmu lirskog subjekta, didaktička (Vuković 2010: 182–190).

U ovom radu, međutim, kao što sam rekla, premještam fokus s propitivanja izvora glasa i njegovog odnosa s pisanjem i čitanjem pjesme na *jedinstveno ulančavanje* označitelja i značenje pjesme kao tuđeg pjesme. Točnije, premještam fokus s riječi na *auru* riječi. Tekst, upravo time što u sebi sadrži neiskazivo kao neiskazivo, po mojem sudu, biva lišen potencijalne manipulacije autoritetom (neprikosnovenom istinom koja je u posjedu autora/teksta i treba se ucijepiti u pasivnog čitatelja) te kao takav omogućuje čitatelju stvaralačko učitavanje, a ne samo izbor između poslušnosti ili neposlušnosti glasu teksta.

4. 5. Tuđost integrirana u pjesmu

Autoričina ideja je da je tuđe u pjesmi dokaz onostranosti. Tuđost se u autoričinoj pjesmi odnosi na izvor glasa. Ovu ideju u radu zamjenjujem tezom da je tuđe pjesme ono nedefinirano, nesvodivo na riječ. Ovu tezu gradim na već najavljenju Heideggerovoj definiciji biti pjesništva: *strano uslikano u blisko na taj način da je ostalo strano*. Heidegger u tekstu *...čovjek pjesnički obitava...* poeziju definira kao *omjeravanje s božanskim*, na što se doista može svesti čitav autoričin opus. Lirsko ja se omjerava s božanskim Ti, pokušava iznaći svoju poziciju u odnosu na božansko: koliko mu je blisko, koliko daleko, koliko slično, koliko različito. „Svuda sebe vidim Tvojim pogledom“ (Krmpotić 1997: 31), te se to omjeravanje⁵⁹ očituje pjesmom.

U Heideggerovoj je misli centralna nepoznanica, strano, koje on još naziva metaforički i *nebo*, a kojem suprotstavlja *zemlju*. No Heideggera u tom tekstu ne zanimaju ni nebo ni zemlja, nego prostor između njih. Platon je taj *prostor* nazvao eros, a Heidegger taj *prostor* naziva mjerenjem, a mjerenje je pjesma čija je mjerna jedinica Bog, tj. nepoznanica. Dakle taj *prostor*, rekla bih, nije puko *između*, nego je prostor *umiješavanja neba u zemlju*. Heidegger razvija tezu o pjesništvu kao biti *čovjekovog* obitavanja („Čovjekovo obitavanje počiva na gore-pogledavajućem premjeravanju dimenzije u koju spada nebo isto kao i zemlja“ (2002: 280)), pozivajući se na Hölderlinov stih:

Pun zasluga, al pjesnički, obitava

Čovjek na ovoj zemlji. (*isto*)

⁵⁹ Kasnije ću u poglavlju o Plotinu postaviti tezu da *omjeravanje s nepoznaticom* nije *zrcaljenje* koje, po mojem sudu, u autoričinoj lirici stupa na mjesto tog *omjeravanja*.

Hölderlin *vraća* pjesnika na zemlju i time zaštićuje pjesništvo od krivog shvaćanja da ono „nadilazi zemlju da bi je napustilo i lebdilo iznad nje“ (*isto*: 277). Naime, puko obitavanje, gajenje i njegovanje raslinja i podizanje građevina (tj. zemlja) ne ispunjava bit čovjekovog obitavanja. Drugim riječima, bit čovjeka leži u njegovoj moći da nadilazi datost, a to radi omjeravanjem s božanskim (nepoznanicom).

I poezija je također građenje, a pjesme su građevine. „Pjesništvo čovjeka tek dovodi na zemlju“ (*isto*). Drugim riječima, čovjek stoji na zemlji, no gleda prema *gore* (tj. *otvoren* je za transcendenciju) i tek se na taj način zbiva obitavanje koje čovjeka čini *čovjekom*. Čovjek može negirati to omjeravanje, unakaziti ga, ali ga ne može izbjeći. Heidegger navodi sljedeći Hölderlinov stih: „On [Bog] je mjera ljudska“ (*isto*: 278). Pjesničko građenje premošćuje rascjep između neba (neiskazivog) i zemlje (iskazivog), približavajući ih. Ovo uzimanje mjere, međutim, nije znanost.

„Pjevanje je mjerenje“ (*isto*: 280). Poezija bi, dakle, bila specijalna vrsta mjerenja i građenja. „Bit 'pjesničkoga' Hölderlin vidi u uzimanju mjere kojim se vrši premjeravanje čovjekove biti“ (*isto*). Mjera je Bog s kojim se čovjek omjerava. No tko je Bog? „Možda je to pitanje preteško za čovjeka i prenaglo?“ (*isto*: 283). Na pitanje pak *Što je Bog?*, Hölderlin odgovora stihom: *On je mjera ljudska*. „Je li Bog nepoznat? (*isto*: 281). I kako kao nepoznat bog može biti mjera? Pa ipak, Bog je kao onaj koji jest za Hölderlina nepoznat; *i kao taj nepoznati*, on je upravo mjera za pjesnika“ (*isto*). Ovakvo poimanje Boga najbliže je mističkom poimanju Boga kao *poznato nepoznatog*.⁶⁰

„Pjesničke slike nisu puke fantazije i iluzije, nego u-slikavanja kao zamjetljiva stavljanja onog stranog u prizor onog bliskog“ (*isto*: 284, podcrtala T. B.). „Pjesnik u bliskim pojavama doziva ono strano kao ono čemu se ono nevidljivo prilagođuje da bi ostalo ono što jest: nepoznato“ (*isto*).

Dok dakle Heidegger poeziju tumači kao posljedicu omjeravanja s nepoznanicom, Schelling tumači na koji način u pjesmu integrirana nepoznanica pjesmi daje beskonačno značenje. Sukladno tome, ozbiljeni se objekt pjesničke žudnje u ovom radu tumači kao *neiskazivo uslikano u iskazivo na taj način da je ostalo neiskazivo* ili, drugim riječima, ozbiljeni objekt pjesničke žudnje je *identitet iskazivog i neiskazivog* na tragu Schellingovog „identiteta svjesnog (razum) i nesvjesnog (priroda)“ (1986: 257). Zamjenjujući Schellingove pojmove *prirode i svjesnog* pojmovima *iskazivo i neiskazivo*, vodim se De Manovim tumačenjem Schellinga u tekstu *Lyrical voice in contemporary theory* kada kaže: „Opozicija

⁶⁰„Boga se zna kao neznanog (*quasi ignotus cognoscitur*). Boga se zna kao misterij“ (Johnston 2007: 55).

nije između prirode i svjesnog, nego između onog što postoji u jeziku i onog što ne postoji“ . (prema Hošek i Parker 1985: 69) Pojmove *neiskazivo* i *iskazivo* značenjski pak izjednačujem s Heideggerovim pojmovima *strano* i *blisko*.

Prema tome, pjesničko umijeće svodilo bi se na *uslikavanje*, tj. na umijeće ulančavanja označitelja na takav način da *uprizzoruju* strano ne razrješujući ga. Pjesnički dar ne bi, dakle, bio dar slušanja Glasa niti zapisivanja njegovog dikatata, nego dar u-slikavanja stranog u blisko. Posebnost pak pjesničkog teksta bilo bi, sukladno tome, ublažavanje rascjepa između neiskazivog i iskazivog, proširenje jezične zbilje integracijom neiskazivog u iskazivo, odražavanje i ujedno stvaranje *prisne tuđosti* pomoću jezika. U ovom radu upravo to *neiskazivo* / *nemišljivo* / *nediskurzivno* označujem pojmom Tajna, za razliku od autorice koja to označuje zamjenicom Ti te u drugoj fazi stvaralaštva svodi na *tuđi Glas* koji postaje lirski subjekt, postaje Ja. Iz toga slijedi da je ozbiljeni objekt pjesničke žudnje ili teoza ili čudo iskazivanja neiskazivog što, po mojem shvaćanju, pjesmu prije pretvara u sredstvo, a ne svrhu.

Schelling u svojem djelu *Sistem transcendentalnog idealizma* govori o *karakteru umjetničkog djela*. On karakteru umjetničkog djela pripisuje harmonično supostojanje dviju inače antagonističkih djelatnosti (svjesne i besvjesne) te to harmonično supostojanje on naziva *identitetom*, a mogućnost nenadane uspostave toga identiteta on pripisuje trećoj sili - *geniju* (koja upućuje na egzistenciju apsoluta). Toj *sili* u ovom radu, međutim, neću poklanjati pažnju već ću se koncentrirati na sâm *identitet* za koji Schelling kaže da je u umjetničkom djelu vidljiv, tj. prikazan, što se nadaje iz citata koji slijedi:

Čini se da je umjetnik u svom djelu osim onog što je očiglednom namjerom stavio u nj, prikazao, tako reći, instiktivno neku beskonačnost, koju ni jedan razum nije sposoban posve da razvije. Da to sebi samo jednim primjerom napravimo jasnim: grčka mitologija, za koju je nesumnjivo da sadržava u sebi beskonačan smisao i simbole za sve ideje, nastala je u narodu i na način koji nipošto ne dopušta da se prihvati apsolutna namjernost u izmišljenosti i harmoniji s kojom je sve sjedinjeno u jednu veliku cjelinu. Tako je sa svakim pravim umjetnički djelom, jer je svako, kao da u njemu leži beskonačnost namjera, sposobno za beskonačno tumačenje, pri čemu se ipak nikada ne može reći da li je ta beskonačnost ležala u samom umjetniku, ili leži li samo u umjetničkom djelu. Naprotiv, u produktu koji samo hini karakter umjetničkog djela namjera i pravilo leže na površini, pa se čine tako ograničeni i omeđeni, da produkt nije ništa drugo nego vjeran otisak umjetnikove svjesne djelatnosti i apsolutno samo objekt za refleksiju, ali ne za zor, koji se voli zadubiti u promatrano i koji može mirovati samo kod onoga beskonačnoga (1986: 264, podcrtala T. B.). ...Ništa nije

umjetničko djelo što ne prikazuje neku beskonačnost neposredno ili bar u refleksu (*isto*: 271). Ima samo jedno umjetničko djelo koje, doduše, može egzistirati u posve različitim egzemplarima, ali je ipak samo jedno (*isto*: 270).

U Schellinga, dakle, imamo dvije *djelatnosti* od kojih je jedna diskurzivnog karaktera (refleksija), druga nije (priroda).⁶¹ Priroda je, dakle, prema Schellingu, besvjesna ili objektivna (tj. nesvjesno umna, s obzirom na to da ima svoje zakonitosti pa tako i svrhovitost i harmoniju), slijepa (nema samopromatranja) i nužna (imperativ stvaranja). Mišljenje (refleksija, svjesno umno) produkt je slobode. Priroda (besvjesno) i mišljenje (svjesno) su isprepleteni (svrhovitošću, zakonitošću, istim principima, životom), a ne radikalno odvojeni. Drugim riječima, u svijesti ima nesvjesnog, a u nesvjesnom ima svijesti. I mišljenje je istovremeno (kao i pjesma) produkt svjesnog i nesvjesnog (“uvjet svakog produciranja upravo je suprotstavljanje svesne i besvesne delatnosti“ (*isto*: 259, podcrtala T. B.). No, za razliku od umjetničkog djela, u mišljenju se besvjesno nastoji osvijestiti (antagonizam). Ipak, te dvije djelatnosti u slobodnom djelovanju nikada ne mogu postati apsolutno identične jer bi time bilo ukinuto sâmo mišljenje. Drugim riječima, subjekt spoznavanja i objekt spoznavanja nikada nisu jedno zbog čega je „objekt slobodnog djelovanja nužno *beskonačan*, nikad potpuno realiziran“ (*isto*: 258), tj. nema konačne spoznaje.

U produktu refleksije, moje je shvaćanje Schellinga, ovo nesvjesno ostaje nevidljivo/potisnuto ili poništeno osvještavanjem, za razliku od pjesme (produkta umjetničkog zora) u kojoj je to supostojanje besvjesnog i svjesnog, Schellingovim riječima, *prikazano* (uprizoreno, vidljivo) i harmonizirano (tekst ne izaziva spor iako ne znamo što tekst znači). Blake piše o *ruži*, ulančavajući je s drugim označiteljima na takav način da se ono *nedefinirano*, ono *nepoznato ruže*, ne zna, ali se sluti. *Nepoznato ruže* u pjesmi, dapače, uopće ne goni čitatelja da dozna, da spozna *ružu*. Čitatelj se *baškari* u tajanstvu *ruže* iako sa sviješću da je to tajanstvo u suštini neodgonetljivo. Međutim, nije dovoljno staviti *ružu* u stih da bi ona stajala pred nama puna zagonetke, nego ju je potrebno na određeni način ulančati s drugim označiteljima, u-slikati, prikazati. Tako nam je ono jezikom prikazano nedefinirano *ruže* zapravo približeno.⁶² Približavanje objektu žudnje zanosi. U svojim autopoetičkim

⁶¹ Nit koju slijedim u radu bila bi ova: Platon uspostavlja zbilju kao dvije oblasti između kojih djeluje žudnja, jer je prva oblast neadekvatna. Preuzimam taj njegov model da bih objasnila pjesničku žudnju kao onu koja djeluje između dviju oblasti, neiskazivog i iskazivog. Iskazivo je neadekvatno jer ne prekriva cijelu zbilju, žudi ga se transcendirati. Jezik se radikalno ne napušta (misticizam), nego se u njega putem žudnje ugrađuje neiskazivo i on postaje pjesnički.

⁶² „Bez Riječi ne bi vječnost bila predočena u vremenu, i, sljedstveno ne bi bila pristupačna Čovjeku“ (Kojève 1990: 334).

tekstovima i sama autorica govori o blizini/udaljenosti *Njega* povezujući blizinu i udaljenost s pisanjem, ali i *življim životom*.

Ova knjiga [*Dijamantni faraon*] je presjek Dijamantnog glasa. Doživljaji se ovdje svrstavaju prema njihovoj udaljenosti od Njega. Današnji zapis i pjesma napisana prije 14 godina (*Poezija*, 1958.), jednako su mu blizu (1975: 18, podcrtala T. B.). ...I kao što tijelo tvrdoglavo ponavlja ritam života – u disanju, na primjer – tako je i moje pisanje ponavljalo svoj nehotični smjer k osovini bića (*isto*: 237). Toliko sam živa koliko sam Ti blizu. Ponekad sam sasvim mrtva: pripadam stvarima, i sama sam stvar (*isto*: 222, podcrtala T. B.).

Međutim, ono što se događa u drugoj fazi autoričine lirike više nije *približavanje* Tajni, nego *poistovjećivanje* Tajne i lirskog subjekta. Time je rascjep između iskazivog i neiskazivog naoko potpuno ukinut i Jednota je naoko dosegnuta. No da je uistinu tako više ne bi bilo potrebe za pjesmom ovog tipa ako slijedimo Augustinovu definiciju žudnje („Žudimo za onim što nemamo. U trenutku kada imamo svoj objekt žudnje, žudnja prestaje“ (prema Arendt 1996: 9)) ili pak Hegelovu („zadovoljena žudnja iščezava“ (prema Kojeve 1990: 234)). Ono što se zapravo ukinulo u autoričinoj lirici poistovjećivanjem tuđosti i glasa je druga oblast, identitet iskazivog i neiskazivog, a time i dojam približavanja. Bez rascjepa nema žudnje, bez žudnje nema zanosa⁶³ ili kako kaže Kant: „entuzijizam se pak mora ubrojiti u sposobnost žudnje“ (2003: 135). Schellingovim riječima autoričino djelo nas više potiče na refleksiju, a manje na zor.

U umjetničkom zoru, kaže dalje Schelling, subjekt počinje producirati sa sviješću (svjesno stvara), no ne zna što je stvorio. „Ja u djelatnosti, o kojoj je ovdje govor, mora početi sa sviješću (subjektivno), i izvršiti se u besvjesnom ili objektivno, ja je svjestan u pogledu produkcije, besvjestan u pogledu produkta... No apsolutno je nemoguće da se sa sviješću proizvede nešto objektivno, a upravo se to ovdje zahtijeva... ono objektivno u tom slobodnom djelovanju pridolazi pomoću nečega što je nezavisno od slobode“ (1986: 258). Drugim riječima, ono što u konačnici izmiče refleksiji jest značenje riječi, i to je razlog zbog kojeg baš *značenje* riječi u ovom radu imenujem pojmom *Drugo/Tuđe*. Značenje pjesme je istovremeno satkano i od riječi i od aure riječi i ono je, kako kaže Schelling, nenamjerno. „Pravi umjetnik u svoje djelo nehotično stavlja nedokučivu dubinu premda on radi s najvećom promišljenošću

⁶³ Ovdje zanos vežem uz žudnju zato što je u *Fedru* besjeda u obranu erosa (palinodija) posvećena zanosu. U svojoj knjizi *Ljubav i Zapad* Denis de Rougemont poistovjećuje tri pojma – strast = eros = ljubav-strast – pa kaže: „U 'strasti' više ne osjećamo 'ono što pati' nego 'ono što zanosi'“ (1974: 14).

i koju ni on ni bilo tko drugi ne može sasvim proniknuti“ (*isto*: 263). Ova je pojava „sa stajališta same refleksije neshvatljiva, ali se zbog toga ne može poreći“ (*isto*: 262). Poezija (nesvjesno i nenaučivo) bez umjetnosti (svjesno, znanje) nije ništa, kao ni umjetnost bez poezije nije ništa.

Što još dokazuje identitet „svjesnog (umjetnosti)“ (*isto*: 263) i „besvjesnog (poezije)“ (*isto*)? Kada u umjetničkom djelu ne bi bilo tog identiteta djelo bi:

- a) ostalo zaključano u svojoj subjektivnosti⁶⁴ (besvjesnosti) i tako nepristupačno svakom ljudskom razumu, „mrtvi produkt, u kojem ni jedan ljudski razum ne može uživati... i koji od sebe odbija svaki sud, zor“ (*isto*)
- b) bilo svjesno, objektivno, nepjesničko, „otisak umjetnikove svjesne djelatnosti i aposlutno samo objekt za refleksiju, ali ne i za zor“ (*isto*: 264).

Schelling pjesničko od nepjesničkog, dakle, ne razlikuje po formi, tj. stihu, nego po nesvjesnom, tj. besvjesnom prikazanom u tekstu. Ako se „umjetnosti oduzme objektivitet (besvjesno) onda ona prestaje biti ono što jest i postaje filozofijom, dade li filozofiji objektivitet, onda ona prestaje biti filozofija i postaje umjetnost“ (*isto*: 273).

Rascjep inherentan djelu uvijek već generira žudnju. Neiskazivo u tekstu vabi, otvarajući pjesmu čitateljevim žudnjama, ili riječima Manfreda Franka: „Nekazivo bi predstavljalo smisaone potencijale koji nisu ili još nisu izraženi jezičnim sustavom kakav jest, a kakvog u njemu može artikulirati kreativnost govorećeg/pišućeg individuuma“ (1994: 85). Manfred Frank kaže da „tekst stvara svog čitatelja“ (*isto*). Stoga osnovno pitanje ne bi bilo *što je pjesnik želio reći* ili je li poruka uspješno isporučena, nego: *Je li me pjesma koju sam čitala učinila pjesnikinjom?* Ono što povezuje zanos u Platona, strano u Heideggera i besvjesno u Schellinga je nediskurzivnost. Nedvosmislene pjesničke poruke autoričine lirke druge faze posve su diskurzivnog karaktera. Pritom, kao što sam već prije tvrdila, u drugoj fazi autoričina lirika biva lišena čitave druge oblasti koja bi ju znatno proširila ili, Schellingovim riječima, više je *nalik na filozofiju*.

Na temelju svega do sada rečenog, iščitala sam prvu fazu autoričine poezije kao onu koja je *Tajni bliža*, iako je u prvoj fazi Ti bezglasno, a u drugoj *progovara*. Naime, kao što sam se trudila pokazati analizom pjesama iz autoričine prve i druge faze, pjesnički jezik u prvoj fazi

⁶⁴ Manfred Frank u svojoj knjizi *Kazivo i nekazivo*, pristajući sam uz Schleiermacherovu teoriju teksta, upravo to subjektivno, pojedinačno, nekazivo, neponovljivo, nesvodljivo, jedinstveno djela naziva stilom, a kao ono opće mu suprotstavlja jezik. „Stil nije obilježje jezika nego govora – on je u tekstu nesvodljiv i nemoguće ga je podvrgnuti analizi gramatičko-strukturalističkog tipa“ (Frank 1994: 78).

posjeduje, po mojem mišljenju, onu svoju moć da sadrži u sebi i neiskazivo, Tajnu. Tajna je višak koji nije stao u riječ. Tajna je ono što se gubi pokušajem parafraziranja pjesničkog iskaza.

Tuđost (glasa) se u drugoj fazi autoričina stvaralaštva ističe grafički. *Pjesme Drugoga* pisane su italikom, a osobna je zamjenica u njima istaknuta velikim slovom. Uzmimo kao primjer sljedeću pjesmu:

NE PROVJERAVAJ ME

*Ne provjeravaj Me – Ja sam jedan Bog i vazda
jedno zborim, pa makar tisućama usta govorio.
Moja je pjesma uvijek ista. Moj zvuk se toči kroz
bezbroy frula – ne uspoređuj, ne provjeravaj, već slušaj
i prepoznavaj.*

Ja sam jedna pjesma, ti si jedna od milijuna Mojih frula. (Krmpotić 1994: 42)

Ostaje pitanje je li ova grafička intervencija dovoljna za tuđost teksta? Moja je teza da grafički oblik nije dostatan da bude nositelj tuđosti. Ovaj gore slučaj upućuje na to da ono što je u pjesmi tuđe jest sâm subjekt iskaza. Autorica je na naslovnici zbirke navedena tek kao zapisivačica tuđih poruka. Pjesma se svodi na jasnu konstataciju, na голу misao. Na ovom mjestu bilo bi zgodno napraviti mali pokus pa ovu istu pjesmu napisati bez grafičke intervencije.

NE PROVJERAVAJ ME

Ne provjeravaj Me – Ja sam jedan Bog i vazda
jedno zborim, pa makar tisućama usta govorio.
Moja je pjesma uvijek ista. Moj zvuk se toči kroz
bezbroy frula – ne uspoređuj, ne provjeravaj, već slušaj
i prepoznavaj.
Ja sam jedna pjesma, ti si jedna od milijuna Mojih frula.

Nakon ovog pokusa, čini mi se, tekst se nije bitno promijenio u odnosu na original niti izgubio atmosferski originala. Pogledajmo sada jednu pjesmu iz autoričine prve stvaralačke faze.

USTA TAJNE

Rekla sam sve, i sve je
ostalo tajna: usta orhideje
šapuću neizmjerje –
blizina odzvanja,
a znano se s neznanim sklanja.

Rekla sam sve, i sve je
ostalo tajna: ljubav nesaznana
što šuti do kraja,
i stoga,
samuje s dušom, do boga.

Jesam li rekla sve baš zato
da ostane skrito, i nepoznato?
Da skuti Svarožića
pometu
cvjetice divljih otkrića?

Rekla sam sve, ne znajući
kako ne reći, kako tajnu
zadržati u riječi;

i kako nju, slobodnu i sjajnu
munju mojih sanja,
svezati strahom od priznanja. (Krmpotić 1983: 80)

Za razliku od gore navedene pjesme koja se doista, čini se, kako kaže i sama autorica, svodi na *poruku*, pjesma iz prve faze autoričinog stvaralaštva u sebi sadrži puno više jezične

razigranosti, ritmičnosti, melodiznosti, auditivnosti, živosti, *novog jezika*. Živost je prisutna i na razini zvučanja. Jezik je bremenit figurama i slikama, jezični izraz je razvijen. Smisao izmiče, a opet pjesma je puna otkrića. Na primjer, pravo je otkriće da *otkriće* može biti divlje, da doista ima nečeg divljeg u svakom otkriću. U stihovima je prisutna simetrija konkretnog i apstraktnog (*munja mojih sanja*), tu su i dijelovi koji kao da se osamostaljuju u zasebne cjeline – apstraktne slike (*usta orhideje šapću neizmjerje*) – rečenična je organizacija nesvakidašnja. Ovu se pjesmu ne može svesti na ideju niti je se može prepričati, opisati *običnim* jezikom, niti prevesti na uobičajena značenja iskaza. Upravo ta *nemogućnost*, po meni, svjedoči tuđost koja je integrirana u pjesmu. Pjesma u sebi sadrži i nešto što više ne pripada sâmom jeziku, a niče iz jezika, iz njegove igre. Upravo je slika *usta orhideje šapću neizmjerje* slojevima tuđosti proizvedenima jedinstvenim ulančavanjem kao i svojevrsnom milozvučnošću – posljedicom rime. Značenje ove slike je neprevodivo, usložnjeno, slika je puna potencijala, ona je sugestivna. Ta je slika u svojoj srži u biti realna. Možemo, naime, zamisliti da orhideja ima usta, tišinu cvijeća prevesti u šapat, pogotovo u sumrak, a to *nešto* što obavija cvijeće, poglavito noću, jest doista neko (svečano) tajanstvo koje ne možemo posve imenovati, tek približno pojmom, *bezmjerje*. Prisna tuđost ove pjesme prvenstveno je *jezični događaj*. Sâm jezik ovdje ima stvaralačku moć. Riječi prestaju biti sredstvo prenošenja jasne poruke, ali ne gubeći zbog toga moć, stvarajući veze kakve ne postoje niti u zbilji niti u jeziku, stvarajući time *novo jezika*, odnosno *novu zbilju*. Jezik je transcendiran ili, drugim riječima, preobražen.

Moja je teza da u drugoj fazi autoričine lirike, s obzirom na to da ja ne može postati Ti što bi rezultiralo mističkom šutnjom, Ti postaje Ja, lirski subjekt. No može li takva supstitucija zadovoljiti mističku ili pjesničku žudnju? Nepoznanica, kao ono nediskurzivno, podržava samo slutnju, ne i znanje jer nepoznanica uvijek već izmiče misli/riječi. Svođenjem nepoznanice na glas, moje je mišljenje, zbiva se zrcaljenje, odnos ja – Ti prelazi u odnos ja – Ja.

4. 6. Žudnja za transcendencijom... jezika

Žudnja za transcendencijom, nadaje se, jezgra je autoričine poezije. *Na planu sadržaja* duša se želi stopiti s Jednim u onostranosti, i to je mistička žudnja. Pjesma svjedoči mističku žudnju. *Na planu jezika* žudi se za *iskazivanjem* neiskazivog, i to je *pjesnička* žudnja. Te dvije žudnje, dakle, zauzimaju posve različita mjesta u kontekstu lirike. U knjizi *Reading poetry: an introduction* (2007.) Furniss i Bath uzimaju Keatsovu pjesmu *Oda slavuju* kao

paradigmatski primjer romantičarske čežnje za bijegom od svijeta putem pjesme i istovremeno žalopojkom nad nemogućnošću bijega.

Pjesma se pojavljuje kao slavljenje ili istraživanje moći poezije kao one koja nam može pomoći da pobjegnemo od svijeta patnje... Pokušaj lirskog-ja da iskoristi pjesničku imaginaciju kao sredstvo nadilaženja razlike između sebe i drugoga se izjalovljuje... stoga se ova pjesma ne bi smjela čitati kao prekrasna eskapistička pjesma već kao pjesma koja zauzima strog, kritički stav prema romantičarskim pretpostavkama vezanim uz poeziju (Furniss i Bath 2007: 15).⁶⁵

Pjesnička žudnja za iskazivanjem neiskazivog u ovom je radu poistovjećena sa žudnjom za transcendencijom⁶⁶ jezika. Transcendenciju jezika, međutim, ne shvaćam kao raskid s jezikom, stapanje s onostranošću u mističkoj spoznaji. Mistička transcendencija možda puni sadržaj autoričine poezije, no ona nije ozbiljiv objekt *pjesničke* žudnje. Fokus bi, kad je riječ o pjesničkoj žudnji, po mojem sudu, trebao biti na tome kako se ponaša jezik žudnje, a ne za čim žudi lirski subjekt. U lirici Vesne Krmpotić žudnja za onostranošću iskazana je stihom. No Schleiermacher kaže da niti su sadržaj niti forma jamci kvalitete umjetničkog djela. Ovdje bih dodala da niti su jamci njegove *mističnosti*. To što mistička žudnja puni sadržaj stihova ne znači nužno da pjesma doista ima auru mističnosti. Poglavitito zato što ta žudnja, u kontekstu autoričine lirike, prelazi u goli zahtjev – *daj*⁶⁷, o čemu će biti više riječi u poglavlju o Lacanu.

U konačnici, objekt pjesničke žudnje je *riječ*. Transcendencija je u kontekstu lirike moguća tek u ovostranom, u jeziku, i transcendencija je u ovom radu mišljena, po uzoru na Hegela, kao dijalektičko nadilaženje, negatorska asimilacija. „Budući da je rođena iz žudnje, akcija teži da je zadovolji, a to može jedino putem negacije, dokrajčenja ili bar transformacije žuđenog objekta“ (Hegel prema Kojeve 1990: 9). *Ozbiljeni* objekt pjesničke žudnje je *transformirana riječ*. Transformirana riječ je riječ s aumom. Da bi došlo do transformacije riječi, potrebno je prvo žudjeti iskazati neiskazivo pa zatim neiskazivo integrirati u jezik tako da ostane neiskazivo. Naime, transcendencija, kaže Hegel, ovisi o žudnji za neprirodnim

⁶⁵ U konkretnom slučaju lirsko ja se želi stopiti sa slavujem („merging speaker and the bird“ (*isto*: 15)), što je na nekoj razini istoznačno sa žudnjom za nadilaženjem ljudske zbilje kao i u slučaju lirike Vesne Krmpotić koja pjesmom želi poništiti razliku između ja i Ti.

⁶⁶ „Karakteristika koja povezuje različite forme lirske žudnje je njihova žudnja za transcendencijom, za idealnim objektom, za neiskazivim“ (Furniss i Bath 2007: 13).

⁶⁷ „Daj mi znanje“ (Krmpotić 1997: 17), „Uđi, smijeni me“ (*isto*: 12), „Što Ja budem htio i kad Ja budem htio /, reci, / bez shvaćanja, smjesta, nalik jeci (*isto*: 18), „Pusti me da Ti dajem svoju ljubav“ (*isto*: 19), „Pij, propij se, zaljubi se“ (*isto*: 20), „Nauči mucati (*isto*: 22), „Zavedi me“ (*isto*: 24), „Kaži sebi (*isto*: 25)...

objektom. „Žudnja se treba upraviti na neprirodan objekt, na nešto što premašuje danu stvarnost“ (*isto*). Pjesnička žudnja želi nadmašiti danu, neadekvatnu jezičnu stvarnost i ona poseže za neiskazivim. „Žudnja se ostvaruje ukoliko je negatorsko djelovanje danoga“ (*isto*). Drugim riječima, *novo* jezika (tj. dijalektičko nadilaženje danog jezika) jest ostvarenje žudnje.

Sukladno tome, teza koju postavljam u ovom radu jest da je *ozbiljeni* objekt žudnje *neiskazivo harmonično integrirano u iskazivo ostajući neiskazivo*. Tajna integrirana u pjesmu čini tu pjesmu beskonačnom⁶⁸. *Istina* koju iskazuje Glas, čini se iz primjera lirike Vesne Krmpotić, treba pak beskonačno puno pjesama. U ovom radu, dakle, uvodim bitnu razliku između žudnje izražene sadržajem pjesme i žudnje sâmog jezika pjesme te stavljam naglasak na ovu potonju. Koja je, dakle, transcendencija u moći poezije nije pitanje vezano uz sadržaj nego uz iskaz. Keatsova pjesma sadržajno svjedoči da građanska osoba pjesnika nije uspjela umaći svijetu pomoću pjesme te se u pjesmi konstatira da je to i nemoguće (*bijeg od svijeta* nije ozbiljiv objekt (ni čovjeka ni pjesme)), no ono što je bitno jest to *kako* je Keats napisao pjesmu o toj nemogućnosti. Furniss i Bath se, na jednom drugom mjestu, zalažu za takozvano *pomno čitanje* („close reading“ (2007: 12)) koje „poklanja veću pažnju sâmom jeziku poezije i načinima na koji taj jezik radi... kako aktualni jezik pjesme generira efekte i značenja“ (*isto*). Drugim riječima, da bismo više mogli uživati u pjesmi, po njihovom sudu, ne trebamo se baviti porukom ili skrivenom porukom pjesme već jezikom pjesme. Na tragu ovog citata nalazi se i promišljanje o transcendenciji jezika. Također, Pejović drži da je ljudska zbilja u biti jezična. Prema tome, transcendencija jezika ujedno je i transcendencija zbilje. (Za)dani jezik u kojem se nađe subjekt nije dostatan za iskazivanje cjelokupne zbilje. U pokušaju obuhvaćanja cjelokupne zbilje riječju nastaju nesvakidašnje jezične tvorbe, ulazi se u *novo* jezika, zbilja se širi jezikom te se na taj način generira užitak.

4. 7. Riječ-mać

Do sada sam *žudnju za transcendencijom* u kontekstu lirike promatrala na planu izraza (žudnja za *novim* jezika) i na planu sadržaja. Objekt žudnje lirskog subjekta, nadaje se iz sadržaja pjesama, jest žudnja za stapanjem s onostranošću u nadčulnom. Zbog toga kritika autoričnim pjesmama i daje mistički predznak. U drugoj fazi autoričinog stvaralaštva ono što je shvaćeno kao transcendentno u autoričinoj pjesmi jest sâm lirski subjekt (glas, izvor glasa). Tome sam suprotstavljala shvaćanje da je ono što je transcendentno u pjesmi zapravo *identitet iskazivog i neiskazivog*. Pjesničku sam žudnju izjednačavala isključivo sa *žudnjom za*

⁶⁸ Beskonačan u smislu neiscrpnih konotacija koje se nadaju iz teksta.

transcendencijom na planu izraza (sadržaj je pritom posve irelevantan). Banalno, pjesma koja govori o zgaženom opušku na ulici može istovremeno biti ozbiljena transcendencija jezične zbilje. *Novo jezika*, odnosno *identitet iskazivog i neiskazivog* u ovom je radu smatran jedinim ozbiljivim objektom pjesničke žudnje.

U dijelu rada koji slijedi uvodim 4. tip žudnje⁶⁹, *žudnju za žudnjom sâmom*, s obzirom na to da se jedno od mojih čitanja autoričine lirike temelji na tezi da je u autoričinoj lirici to primarna žudnja. Fokus pomičem sa *žudnje za onostranošću* na *strah* od ozbiljenja te žudnje, iskazan pjesmom. U autoričinoj lirici se koleba između šutnje i riječi. Kako se ne može odustati niti od pjesme niti od mističke spoznaje, kolebanje se ublažuje pjesmom koja *uprisutnjuje transcendenciju kao lirski subjekt koji iskazuje spoznaju*.

Naglasak će pak u ovom dijelu rada biti na sljedećem čitanju lirike Vesne Krmpotić:

- mistička žudnja puni sadržaj autoričine lirike, istovremeno, ozbiljenje mističke žudnje poništilo bi pjesmu, javlja se strah od gubitka⁷⁰
- pjesma i žudnja se poistovjećuju
- pjesma/žudnja želi trajati
- pjesma je koncipirana kao *uprisutnjenje onostranosti u vidu lirskog subjekta koji iskazuje spoznaju*
- pjesma traje dok god je onostranost *Drugo koje sâmno sebe iskazuje*.

Fenomenu *žudnje za žudnjom sâmom* prilazim vodeći se za De Rougemontovim shvaćanjem takve žudnje koje je detaljno razradio u svojoj knjizi *Ljubav i Zapad* (1974.), a kasnije ću je u radu prikazati i u Lacana. Žudnja za žudnjom sâmom ovisi o *zapreci*. Zapreka je postavljena ispred objekta žudnje kako bi objekt zauvijek ostao neozbiljiv, žuđen. U kontekstu autoričine lirike nadčulno Ti je, nadaje se, žuđeni objekt. Međutim, ispred nadčulnog Ti se uvijek već stavlja pjesnička riječ. Time je stapanje u šutnji uvijek već odgođeno. Riječ ima funkciju zapreke. Riječ je kao *mac*⁷¹ koji je postavljen između dva ljubavnika. Ricoeur pjesmu svrstava pod diskurs, a diskurs definira kao „tkogod kaže štogod o

⁶⁹ 1. žudnja je žudnja za transcendencijom jezika koju izjednačujem s pjesničkom žudnjom, 2. žudnja je žudnja za transcendencijom u vidu teoze (nadčulna spoznaja) i to je mistička žudnja, 3. žudnja je žudnja za čudom (neiskazivo samo sebe iskazuje, dokaz postojanja onostranosti), koju sam iščitala u mnogim kritičkim tekstovima vezanim uz autoričinu liriku.

⁷⁰ Detaljnije u poglavlju o Lacanu.

⁷¹ Ova je usporedba bitna za uvođenje mita o Tristanu u rad.

čemu“ (prema Brnčić 2012: 33). Pjesma, drugim riječima jest *govor*. Upravo se motiv govora kao zapreke koja onemogućuje istinsko bivstvovanje javlja u nekim autoričnim pjesmama.

GLAGOLJAŠ, BRBLJAŠ, TRUBIŠ

Glagoljaš, brbljaš, trubiš – a uši Moje zar ne žališ?

Zar bi tako brbljala da sjediš pokraj Mene?

Tada bi šutjela, smiješila se i plakala. Bilo bi nam divno.

Nego – zašto ti misliš da i dalje ne sjediš pokraj

Mene? Da ne šećeš sa Mnom? Da Moje uho nije sasvim blizu tvojih usta?

Komu god da pričaš, znaj: Ja slušam. Pazi, dakle, što Mi govoriš.

Kad bi samo malo više šutjela, mogla bi čuti što Ja

govorim. Plakala bi, smiješila se, i bilo bi nam divno. (Krpmotić 1994: 37)

NE REKOH LI TI DA UMJERIŠ SVOJ GOVOR?

Ne rekoh li ti da umjeriš svoj govor? Za svaku

neprogovorenu riječ spremio sam ti nagradu; a ti neumorno govoriš, govoreći da vršiš Moju volju.

Tvoja priča o Meni neka bude ljupkost s kojom ćeš

saslušati druge.⁷² (Krpmotić 1994: 59)

Žudnju za žudnjom *sâmom* ne zanima ozbiljenje objekta već vlastito održanje i trajnost, stoga ona ne smije ozbiljiti svoj objekt jer bi se time dokinula.⁷³ Moja je teza da u

⁷² Jedna od teza ovoga rada je i ta da je autoričina lirika u drugoj fazi stvaralaštva izgubila na svojoj liričnosti svođenjem Tajne na Glas. Liričnost pritom nisam vezala uz ono *što* pjesma govori, nego *kako* govori. *Riječ koja odvaja od biti* izrazito je čest motiv autoričine poezije. Teži se k šutnji ili kako kaže *sâma* autorica u jednoj svojoj pjesmi: „Jer svaki istinit pjesnik čezne za takvom svečanošću, / gdje ni riječi ni slova ne mogu sudjelovati kao dosad, / već ostaju za vratima“ (1999: 298). *Nedovoljnost riječi* motiv je i prve faze autoričinog stvaralaštva. „Kud ide voće tamo je zreloća, / kud čuh i prhaj, tamo i lakoća; / samo riječ je sama, i zbog te samoće / govoriti hoće. Govoriti... kome? Zar treba halugama / zvuk podašan, zar potoku / treba reći kлокot, i suzu oku? / Kad zbori riječ je sama“ (Krpmotić 1983: 17).

⁷³ Sjetimo se Auguststrove definicije: „Svaka žudnja (*appetitus*) je vezana uz određeni objekt i koristi taj objekt da bi podsticao žudnju i bio joj cilj. Žudnja je kretanje prema cilju“ (prema Arendt 1996: 9). „Žudimo za onim što nemamo. U trenutku kada imamo svoj objekt žudnje, žudnja prestaje“ (*isto*).

kontekstu autoričine lirike poezija ne premošćuje udaljenost od žuđenog objekta, nego ju svojim množenjem produbljuje. Autorica to kaže i sama. „Kao i uvijek poezijom produbljujem neispunjenost kojom je ranjen i blagoslovljen moj život“ (1975: 237). Ili kako je rečeno u tekstu *Love, loss and the beyond. Lyrics of desire*: „...mrtvi ili izgubljeni objekt žudnje, mora biti odvojen od pjesnika velom riječi“ (Brewster 2009: 125). Hegel će to pak reći na ovaj način: „postajući Mistik, Pjesnik hoće da se identificira s predmetom, ali ipak neće da ga ukine... On naime neće da počini zločin ukidanja predmeta“ (prema Kojeve 1990: 242).

U konačnici, ne žudi se stapanje u šutnji nego vječna pjesma. Pjesma istovremeno ostavlja dojam primicanja (lirski subjekt je stiliziran kao glas onostranosti), ali ona je u biti uvijek jednako daleko od objekta žudnje (mistička spoznaja u šutnji), čemu svjedoči repetitivnost pitanja i odgovora iz zbirke u zbirku. U *Dijamantnom faraonu* autorica posvećuje cijelo poglavlje nečem što ona zove *Nemušti jezik*, a u njemu opisuje otuđenje kroz jezik⁷⁴. Prije jezika stvari su bile jedno s biti, a jezik ih je ubio, učinio ih tuđima. Pjesma je tek sjećanje na ono vrijeme kada su stvari surađivale, na vrijeme u kojem nije bilo trenja, na vrijeme prepoznavanja i harmonije.

U početku je bilo najljepše. Stvari su sa mnom surađivale kao nikad kasnije. Svaki prvoviđeni oblik je „zazvučao“. Taj zvuk koji sam čula prije nego što su mi odrasli kazali naziv nepoznatog predmeta, ostao je njegovo tajno ime, lozinka na koju se on, taj predmet, meni odazivao... Danas razmišljam o tome zbog čega su mi stvari tada odavale svoja prava imena. Valjda zato što sam im potpuno vjerovala. Odrasli zvukovi bili su mi tada tuđi – riječi nematerinjeg jezika, jezika kojim se „služiš“, ali njime ne govoriš (Krpmotić 1975: 16).

Cjelina je razbijena. Između biti i subjekta prepriječila se riječ-zapreka. Sukladno tome, gomilanje riječi uvećava zapreku. Ova misao postaje gradivno tkivo moje teze o žudnji za žudnjom sâmom koja u autoričinoj poeziji smjenjuje žudnju za transcendencijom.

⁷⁴ Pejović spori mogućnost postojanja izvanjezične istine za čovjeka. „Jezik bi, u tom slučaju, u najbolju ruku igrao ulogu sredstva prikazivanja smrtnicima već spoznate istine, a riječi bi se svodile na manje-više neprikladna oruđa ili nepouzdana instrumente mišljenja bića i istinske spoznaje stvari. Utoliko bi pravo mišljenje trebalo imati kritički odmak spram jezika, a dvojba u jezik, čini se, postaje prvi uvjet mudrosti: jezik nije prikladan medij spoznaje, ne samo što ne vodi istini, nego kao da sve više od nje odvodi!“ (1984: 21). On u neraskidiv sustvarajuć odnos dovodi jezik – istinu – zbilju – misao. Pejović uz to navodi Humboldtovu misao – „Čovjek je čovjek samo po jeziku, a da bi ga pronašao, mora već biti čovjekom“ (*isto*: 22) – tj. Humboldtovu definiciju jezika kao „intelektualnog instinkta uma“ (*isto*: 26).

Ne znam kad se magični prsten zaustavio, kad je oblak ostao zakovan na nebu, kad se bodljikava vatra ukrutila oko mene. Vani, iza žice, ostalo je cvijeće, valovi, njihaljke zvukova na vjetru. Dobila sam samo dva oka, samo dva uha, samo dvije nosnice, i riječi, pregršt riječi. A prije sam cijela bila oko koje je sam vid gledao, i cijela sam bila uho... I tako sam se našla sapeta u tijesnoj koži, zakopčana do tjemena; narkotizirani bolesnik na operacionom stolu u kome je sve zaspalo osim bola... Ne znam kada se sve to dogodilo... Samo: dogodilo se, događalo se, događa se. Svjedok je moja žudnja za povratkom u nemušto carstvo. Svjedok su moje riječi koje samo o tom povratku govore. Drugo me ništa ne zanima. Drugo ništa ne volim... Zato takvim janusovskim korakom trčim za ljepotom: k njoj, od nje, k njoj, od nje. Jer ljepota je ono što posadi nadu u povratak i odmah tu nadu iščupa. Zato je tako neodoljiva i surova... Kako da je slijedim? Ovako položena na stol, pod crne reflektore... (isto: 19, podcrtala T. B.).

Poezija je nemoćni jauk, utjelovljenje uzaludne žudnje. „Jer u drugom svijetu živi naš život, a u drugom svijetu naša riječ o životu“ (isto: 54). Pjesma je sjena, „dim“ (isto: 7), pa ipak taj *dim* je ono „što ljudi nazovu ljepota“ (isto). Pjesma je nagovještaj, „let prema zavičaju“ (isto: 22), no ne i stizanje u zavičaj. Objekt žudnje zauvijek ostaje s *druge strane* riječi, u izvanjezičnom. Riječ je odgovorna za izbivanje iz one *prave* ljepote koju ne zastire *dim*.

Otkad sebe pamtim, ljepota me boljela. Boljeli su me oblaci, boljelo me more, boljeli su me elflandski mirisi na Lokrumu. Svaka svjetlost i milina mogla je bez mene (isto: 25). I tako prolazim mimo tih podsjetnika berući samo njihova imena, puste fetiše pravoga zvuka... Ni jedno od njih nije mi se smilovalo, nije nikada poništilo razliku među nama (isto: 26).

Zahvaljujući *imenu*, tj. riječi, subjekt i bît nisu jedno. Da bi došao do svoje bîti, subjekt bi trebao napustiti jezik. Pjesma je, međutim, jezična tvorevina. Ipak, pjesma, za razliku od proze, kako kaže sama autorica, dozvoljava *slobodnije kretanje*. *Žudnja za povratkom u nemušto carstvo* je žudnja za stapanjem s onostranim Ti. No stopiti se s onostranim Ti bilo bi izgubiti Ti kao Ja, kao lirski subjekt. Sljedeću pjesmu iščitavam kao strah od gubitka Ti imanjem Ti.

HOĆU LI IMATI TEBE KADA BUDEM TI?

Hoću li imati Tebe kada budem Ti?

Hoću li ljubiti Tebe kad budem Ti?

Hoću li znati za Tebe kad budem Ti?

Kakva će biti ta ljubav u dvoje

kad naraste do jednoga? (Krpmotić 1997: 56)

Na temelju toga možemo povući analogiju između odnosa adresata i adresanta u lirici Vesne Krmpotić i mita o Tristanu i Izoldi. Povlačenje analogije između autoričine lirike i ovoga mita važno je i stoga što Denis De Rougemont vidi izvor cjelokupne zapadnjačke lirike upravo u platoničkom erosu, a kao paradigmu platoničkog erosa on uzima spomenuti mit o ljubavnicima koje, znakovito, autorica *sahranjuje u korijenje našeg vrta*.

U korijenu našeg vrta sahranjeni su Tristan i Izolda (*isto*: 188). Da, bijah strahovala da smo, tragajući za faraonom, zavojele svoje traganje više od onoga koga tražimo (*isto*: 174). O, razdvojeni ljubavnici, blizina vam radi o glavi, a vi žurite u zagrljaj... Ako se tako smije nazvati početak i kraj koji krenu i troše se istovremeno dok se samoubilački ne poljube u sredini – aj, ljubavi, nisi ništa drugo nego radost nestajanja (*isto*: 139). Sad vidim da nas je, kao i ljubavnike, vanjska daljina samo zbližavala (*isto*). Nije bilo nikada noćnog vlaka ispaljenog u suprotnom smjeru od onog kojim sam putovala – a da me nije zaboljelo cijelo tijelo, i nokti, i kosa, i haljina na meni: kao kad se prisustvuje nenadoknadivom gubitku. Jer, ono najdragocjenije za čim sam tragala izgubilo se u trenutku kada sam konačno otkrila gdje se nalazi: u tom vlaku koji se naglo gubi u suprotnoj noći... Ondje, sred tog sretnog mnoštva stajao je i On. Nisam ga vidjela jer se On ne da vidjeti, jer je On uvijek u vlakovima koji jure u suprotnom smjeru... Da bude sasvim jasno: odlazak ga je upotpunio (*isto*: 48, 49).

Ostatak citata ide u prilog mojoj tezi da je onostrano Ti objekt koji se ne smije ozbiljiti kako bi pjesma/žudnja mogla trajati. Da bi, dakle, Ti bilo žuđeno (da bi bilo žudnje), ono mora biti odsutno. Mit⁷⁵ je to o ljubavi nikad ozbiljenoj, koju upravo ta nemogućnost ozbiljenja čini vječnom i zanosnom. Sve stoji na putu ljubavi Tristana i Izolde, a kad konačno budu zajedno, prognani u šumi, Tristan iz neobjašnjivog razloga među njihova tijela stavlja

⁷⁵ Autor toga mita je nepoznat, a pet sačuvanih *izvornih verzija* umjetničke su prerade originala (De Rougemont 1974: 13).

mač. Čini to da ne bi izgubio Izoldu kao Izoldu. *Hoću li imati Tebe kada budem Ti?* tristanovsko je pitanje. S obzirom na to da se, dakle, ja i Ti u poeziji Vesne Krmpotić ipak ne mogu stopiti, ja i Ti se nalaze u nesretnom ljubavnom odnosu⁷⁶.

Ako se duša ne može sjediniti s Bogom... izlazi da je ljubav duše prema Bogu, u određenom značenju, uzajamna nesretna ljubav... Tada bi se moglo predvidjeti da će se takva ljubav izraziti strastvenim jezikom, što znači jezikom katarskog krivovjerja „profaniranog“ književnošću i usvojenog od ljudskih strasti. Jer se njegovo pjesništvo pokazalo najpogodnijim da izrazi i prenese neizrecivu bit osjećaja što ga proživljavamo (De Rougemont 1974: 154, podcrtala T. B.).

Nemogućnost stapanja ja i Ti rađa pjesme. De Rougemont svoja shvaćanja ljubavi-strasti⁷⁷ (*žudnje za žudnjom sâmom*) temelji na promišljanju platoničkog erosa i poistovjećuje ih. De Rougemont eros prokazuje kao drugo lice *thanatosa*.

Eros, to je potpuna Želja, Sjajna težnja, iskonski religiozni zanos doveden do najviše moći, u stanje krajnjeg iziskivanja čistoće, a isto tako i Sjedinjenja. Ali krajnje je sjedinjenje poništavanje stvarnog bića u njegovoj mukotrpnj mnogostrukosti. Tako se sjajni zanos želje pretvara u ne-želju. Dijalektika Erosa unosi u život nešto sasvim strano ritmovima seksualne privlačnosti: želja koja ne opada, koju više ništa ne može zadovoljiti, koja čak odbacuje i izbjegava iskušenja da se ispuni na ovom svijetu, jer želi ljubiti Sve ili ništa. To je *beskrajni premašaj*, čovjekov uspon prema bogu. A taj je korak nepovratan (*isto*: 58).

Ljubav-strast znači „nešto trpjeti“ (*isto*: 41). Strast koja ne može prevladati zapreku znači stalnu trpnju, u konačnici znači smrt – stagnaciju⁷⁸, samo što će u očima subjekta ta

⁷⁶ „Bog i ljudska duša šapuću kao ljubavnici“ (Krmpotić 1999: 25).

⁷⁷ De Rougemont se u svojem djelu *Ljubav i Zapad* koristi pojmovima želja, beskrajna želja, potpuna Želja, žudnja, eros, agape, ljubav, ljubav-strast, ljubavna strast, strast, nesretna ljubav, pri čemu su beskrajna želja, potpuna Želja, žudnja, ljubav-strast, ljubavna strast, strast, nesretna ljubav i eros sinonimi i suprotstavljeni su pojmovima *ljubav* i *agape*.

⁷⁸ Herbert Marcuse u knjizi *Eros i civilizacija* opisuje eros, slično De Rougemontovim shvaćanjima, kao „...iskupljenje užitka, zastoj vremena, apsorpiranje smrti; tišinu, san, noć, raj – načelo Nirvane, ali ne kao smrti, nego kao života... Statika likuje nad dinamikom; ali je to statika koja se kreće u vlastitoj punoći – proizvodnost koja je osjetilnost, igra i pjesma“ (Marcuse 1985: 134). Marcuse će u statici koju spominje vidjeti izbavljenje od tiranije načela zbiljnosti i tiranije uma. Prometejskim herojima kulture Marcuse suprotstavlja likove orfejskog i narcističkog svijeta za čije predodžbe smatra da razaraju zbiljnost, odnosno uspostavljaju neku novu zbiljnost u kojoj „drveće i životinje odgovaraju na govor Orfeja; izvor i šuma odgovaraju Narcisovoj želji“ (*isto*). Marcuse lik Narcisa (eros je nužno narcističan,) smatra alegorijom umjetničkog stvaralaštva. „Dakako, Narcis se pojavljuje kao antagonist Erosa: on odbija ljubav, ljubav koja sjedinjuje s drugim ljudskim bićima i zbog toga ga Eros kažnjava. Kao protivnik Erosa, Narcis simbolizira san i smrt, tišinu i spokoj... Ali nije hladnoća, askeza i samoljublje ono što daje boju predodžbama o Narcisu; nisu te Narcisove geste ono što se čuva u umjetnosti i

smrt biti „smrt koja preobražava“ (*isto*: 43). Svaka je žudnja nemir.⁷⁹ De Rougemont platonički eros (žudnju) i ljubav-strast svodi pod isti nazivnik užitka u boli / patnji / mucu⁸⁰, i on upravo tu ljubav-strast (bol) veže uz pjesništvo.

Veliko otkriće europskih pjesnika, ono po čemu se prije svega izdvajaju u svjetskoj književnosti, ono što najdublje izražava opsesiju Europejaca jeste: spoznati kroz bol, a to je tajna mita o Tristanu, ljubavi strasti, ujedno podijeljene i pobijeđene, zabrinute zbog sreće koju odbacuje, uznesene svojom propašću – *uzajamne nesretne ljubavi* (*isto*: 49).

Ljubav i smrt, smrtna ljubav; ako i nije ono najpoetičnije, barem je sve ono popularno, sve općepotresno što u našim književnostima postoji... Sretna ljubav nema svoje pripovijesti. Postoje samo romani o smrtnoj ljubavi, o onoj koja ugrožava i osuđuje sam život. Zapadni se lirizam ne zanosi ni čulnim užicima, niti plodnom bračnom slogom. To je više ljubavna strast nego ispunjenje ljubavi. A strast znači stradanje (Krpmotić 1975: 14).

Bol je mjera sudjelovanja (*isto*: 9). Bijaše vrijeme kada sam cijenila samo ono što sam stekla s bolom. Ljude, riječi. U nepoznatom, bol je bio jedini poznati pravac. S njim sam se osjećala bezbolnije nego s bilo kakvim zadovoljstvom. S njim sam se osjećala ja. Mada sam slijepo, bezobzirno, besprestano tražila radost (*isto*: 40).

Bol, bol vječne potrage, razdvojenosti, odsustva jest ono što Zapadnjaka uistinu zanosi, a ne prisustvo, „...uzbuđuju nas žudnja i sjećanje, a ne prisutnost, prisutnost je neizreciva, ona ne raspolaže nikakvom osjetnom trajnošću, ona je tek tren milosti“ (*isto*: 49, podcrtala T. B.) Bol neutažive žudnje postaje dokaz punine života ovjekovječene pjesmom.

MILI TI SE OVO BOLNO ČEKANJE NA RADOST

Mili ti se ovo bolno čekanje na radost.

Neka ti se mili i radosno čekanje na bol!

književnosti. Njegova tišina nije mrtva ukočenost; i kada on prezire ljubav lovaca i nimfi, on odbacuje jedan Eros u ime drugog. On živi svojim vlastitim Erosom, ali on ne ljubi samo sebe (on ne zna da je lik kojem se divi njegov vlastiti). Ako je njegov erotski stav srodan smrti i donosi smrt, tada se spokoj, san i smrt ne razdvajaju teško i ne razlikuju: načelo Nirvane vlada svim tim stadijima“ (*isto*: 136).

⁷⁹ „Suprotno spoznaji koja drži čovjeka u pasivnom miru, Žudnja ga čini nemirnim i nagoni ga na djelovanje“ (Kojève 1990: 9).

⁸⁰ I Platon, u svojem djelu *Fedar*, žudnju doista i sâm prepoznaje kao muku, pritom od te muke ne čineći njezinu bit. Platonička žudnja je samo preduvjet zanosu. Zanos u Platona oslobađa muke žudnje, ljubav-strast se, dapače, zanosi sâmom mukom. U ovom radu *ne* izjednačujem, poput De Rougemonta, ljubav-strast i platonički eros.

Daj Mi i jednu i drugu milinu,
zajedno s njihovim svršecima.
I tada više ne čekaj:
Ja sam tu. (Krpmotić 1999: 299)

Nadčulno Ti je odsutno Ti, kako kaže i sâma autorica.

Produbljujem, produbljujem Tvoj nestanak, eto što radim. Kako ga produbljujem, kako? Moj život, to je Tvoje okrijepljeno nestajanje, Tvoja sve žešća odsutnost. Živim, živim, i jedino što stvarno posjedujem, to je Tvoje nedostajanje (*isto*: 228). Ako je išta neizgubivo, moje čekanje je neizgubivo (*isto*: 227). Tvoja odsutnost kojom sam obilježena... nju ja zovem On, zato što sam žena, ograničena svojim spolom (*isto*: 226, podcrtala T. B.).

No u drugoj fazi autoričinog stvaralaštva Ti više nije nepoznanica (ne-ja), već je postao lirski subjekt (Ja). Time je, naoko, riječ-zapreka prevladana. Odsutni se uprisutnio usprkos riječi i pomoću nje, *Ja sam tu*. Ako se pak Ti u pjesmi uprisutnjuje svojim govorom, postavlja se pitanje kako to da žudnja koja je ozbiljila svoj objekt (prisustvo, stapanje) i dalje traje? Moja je teza da ono što je uistinu odsutno u drugoj fazi autoričine lirike jest upravo u jezik integrirana Tajna. Glas je tek supstitut Tajne. No supstitut ne može zadovoljiti mističku žudnju. S obzirom na to da supstitut nije ozbiljeni objekt mističke žudnje, žudnja i dalje traje. Supstitut uspješno prepetuira žudnju.

Na temelju svega do sad rečenog, polazim od pretpostavke da se u lirici Vesne Krmpotić radi o *žudnji za žudnjom sâmom*, a ne o *žudnji za transcendencijom* (*zavoljele smo svoje traganje više od onoga koga tražimo*). Osnovna razlika između ove dvije žudnje u kontekstu lirike, po mojem sudu, bila bi sljedeća: *žudnja za transcendencijom* proizlazi iz *omjeravanja s nepoznanicom* i ozbiljuje svoj objekt kao *prisno tuđe*⁸¹. *Žudnja za žudnjom sâmom* pak proizlazi iz zapreke, strepi od ozbiljenja objekta, odnosno od svog ukinuća čija je

⁸¹ Objekt pjesničke žudnje je *iskazati* neiskazivo. Do sada sam pokušala obraniti svoju tezu po uzoru na Heideggera da se, u lirici, neiskazivo ne iskazuje već se integrira u iskazivo ostajući i dalje neiskazivo. Integracijom neiskazivog u jezik transcendiraju (transformira) se dana jezična zbilja. Za razliku od samoobjavljujućeg glasa u autoričinoj lirici koji je sinonim tuđosti, Blakeova *ruža*, o kojoj je već bilo riječi u tekstu, sadrži, kažu Furniss i Bath, *nešto nedefinirano*. Upravo to *nedefinirano*, kojem iz nekog neobjašnjivog razloga kao ekran služi baš *ruža* (a ne recimo ivančica), zauvijek izmiče jeziku. To nedefinirano je, u ovom radu, shvaćeno kao *tuđe* pjesme. Po mojem sudu, pjesma ne odgoneta Tajnu *ruže* (odnosno subjekta), ona ju tek svjedoči. No nije dovoljno samo spomenuti *ružu* da bi blisko (*ruža*) odalo strano (*nešto nedefinirano/ne-ruža*). Da bi se, dakle, strano razotkrilo pomoću jezika kao strano, potrebno je ulančati označitelja *ružu* s drugim označiteljima na jedinstven način, pjesnički. To bi bilo ono Heideggerovo *uslikavanje*. Neiskazivo je na taj način dijalektički ukinuto. Ono je asimilirano. Time se ujedno transformira dato jezika u novo jezika i širi se jezična zbilja.

posljedica održavanje uvijek iste udaljenosti od objekta žudnje. Objekt žudnje stavljen pred pjesmu u kontekstu autoričine lirike nije transcendirana riječ (*novo* jezika), nego transcendirano sebstvo (ja stopljeno s nadčulnim Ti).

Radosnije je biti nenatočena tobom, o, vino starostavno, nego bljutavim i nejakim nalivena pićem. Bogatija sam tobom prazna, nego rubom puna i najžešće nekrvi tvoje (Krpmotić 1975: 237). Gle, ja Te tražim, toliko te tražim, i u tome je opasnost da Te ne nađem. Tražeci Te, stvaram Tvoju odsutnost. Onaj koga tražim u netraženom jest... Najdalja je blizina, najnedohvatnije ono što već imaš (*isto*: 232). Odavno me, mečko, u zubima nosiš, ogledavajući se za kakvim mirnim kutkom, obuzeta – čime? Vrhuncem gladi ili vrhuncem ljubavi? (*isto*: 231). Produbljujem, produbljujem Tvoj nestanak, eto što radim. Kako ga produbljujem, kako? Moj život, to je Tvoje okrijepljeno nestajanje, Tvoja sve žešća odsutnost. Živim, živim, i jedino što stvarno posjedujem, to je Tvoje nedostajanje (*isto*: 228). Ako je išta neizgubivo, moje čekanje je neizgubivo (*isto*: 227). Tvoja odsutnost kojom sam obilježena... nju ja zovem On, zato što sam žena, ograničena svojim spolom (*isto*: 226). Toliko sam živa koliko sam Ti blizu. Ponekad sam sasvim mrtva: pripadam stvarima, i sama sam stvar (*isto*: 222). Bezbrojni anđele! Kličem ti, i dok ti kličem, ja sam ti! (*isto*: 217). U korijenu našeg vrta sahranjeni su Tristan i Izolda (*isto*: 188). Da, bijah strahovala da smo, tragajući za faraonom, zavoljele svoje traganje više od onoga koga tražimo (*isto*: 174, podcrtala T. B.). O, razdvojeni ljubavnici, blizina vam radi o glavi, a vi žurite u zagrljaj... Ako se tako smije nazvati početak i kraj koji krenu i troše se istovremeno dok se samoubilački ne poljube u sredini – aj, ljubavi, nisi ništa drugo nego radost nestajanja (*isto*: 139). Sad vidim da nas je, kao i ljubavnike, vanjska daljina samo zbližavala (*isto*). Nije bilo nikada noćnog vlaka ispaljenog u suprotnom smjeru od onog kojim sam putovala – a da me nije zaboljelo cijelo tijelo, i nokti, i kosa, i haljina na meni: kao kad se prisustvuje nenadoknadivom gubitku. Jer, ono najdragocjenije za čim sam tragala izgubilo se u trenutku kada sam konačno otkrila gdje se nalazi: u tom vlaku koji se naglo gubi u suprotnoj noći... Ondje, sred tog sretnog mnoštva stajao je i On. Nisam ga vidjela jer se On ne da vidjeti, jer je On uvijek u vlakovima koji jure u suprotnom smjeru... Da bude sasvim jasno: odlazak ga je upotpunio (*isto*: 48, 49).

Pred *pjesničku* žudnju, drugim riječima, postavljen je zadatak da ostvari *mistički* objekt žudnje. No istovremeno se čini da je pjesma (žudnja) milija od šutnje (ozbiljenje objekta). Napustiti jezik je nemoguće, kao i biti jezik uvijek već odvojen od biti. Stoga riječi vežu na sebe ambivalentne osjećaje: „Drage riječi, kako vas mrzim!“ (*isto*: 9). „U opasne blizine, u blizine šutnje, dopratila me riječ“ (*isto*: 62, podcrtala T. B.). „S druge strane zrcala šaputalo se: traže da se odrekneš najljudskijeg u sebi: govora. O, mrske riječi, kako sam vas u

tom času voljela!“ (*isto*: 63, podcrtala T. B.). U toj nemogućnosti napuštanja jezika/pjesme, i istovremeno u nemogućnosti prihvaćanja rascjepa između riječi i biti, lirski se subjekt poistovjećuje s biti. Ti proizveden zaprekom tu je tek u funkciji održavanja žudnje/pjesme⁸². „...i tako bilo da želimo najsvjesniju ili samo najintenzivniju ljubav, krišom želimo zapreku. Po potrebi je stvaramo ili izmišljamo“ (De Rougemont 1974: 48). U tom bi kontekstu izvanjezično Ti bilo tek izmišljen objekt žudnje⁸³ jer bi stapanje ja i izvanjezičnog Ti ukinulo lirski subjekt, a time i pjesmu ovoga tipa. „Drugim riječima, ovdje se radnjom produžuje strast, odgađa Smrt“ (*isto*: 41). U kontekstu lirike Vesne Krmpotić odgađa se *smrt/gubitak* lirskog subjekta *kao* glasa onostranosti *kao* Drugoga⁸⁴. Riječi uvijek na istom odstojanju od mističkog objekta žudnje omogućuju trajnost pjesme *kao* govora Drugog. U ovom pak radu pjesmi ne prilazim kao govoru Drugog nego kao *sudjelovanju Drugog u govoru*. Rezultat toga sudjelovanja je, prema Schellingu, nepredvidiv, nehotimičan i beskonačan.

Uzmimo sad za primjer dva zadnja stiha iz pjesme prve autoričine faze i iz pjesme druge faze.

1. u ptici što kao suton pada
u tvrdi, samotni hrastov muk. (Krmpotić 1983: 90)

2. I tada više ne čekaj:
Ja sam tu. (Krmpotić 1999: 299)

U drugom primjeru, insinuira se, onostranost se ozbiljuje kao lirski subjekt i svjedoči svoje prisustvo. Ipak, Tajna kao *prisno tuđe* u drugom je stihu, po mojem sudu, odsutna. Tajna kao *prisno tuđe* nalazi se u prvom primjeru gdje se ozbiljila jedinstvenim spajanjem označitelja. Značenje se sluti, ali se ne može iskazati. Kada bismo ovo preveli na običan jezik, *ptica je u suton sletjela u krošnju hrasta*, mi bismo pri tom izgubili Tajnu i svu njezinu dramatičnost, a time i dubinu koju otvara pjesnički jezik, jer u ovoj strofi ptica ne slijeće, ona poput sutona pada u hrastov muk... Jezik je ovdje toliko *širok* da obuhvaća čitav spektar

⁸² U kontekstu autoričine lirike žudnja za Ti takoreći izjednačava sa životom/pjesmom (*Čekanje Tebe mi je život pretvorilo u pjesmu*)

⁸³ „Ja tvrdim da su i želje koje se ispunjavaju samo u uobrazilji, samo uobražene, a ne stvarne, prave želje čovekovog srca... Ima mnogo čovekovih želja koje rđavo razumemo ako mislimo da bi one htele da budu ostvarene. One hoće da ostanu samo želje jer imaju svoju vrednost samo za uobrazilju: njihovo ispunjenje značilo bi najgorče razočaranje za čoveka“ (Fink 1955: 311).

⁸⁴ Ovdje je riječ o tzv. *henologijskom daru*, o kojem će više biti riječi u poglavlju o Plotinu.

osjećaja. Puke riječi *pad, ptica, muk, hrast* same po sebi nemaju veze s neiskazivim, no kada riječi pjesnički ulančamo, nastaje slika koja je jezikom uspjela stvoriti nedohvatno značenje. Probajmo, naime, *shvatiti* ovu sliku: ptica je vezana uz let, ne uz pad, i kad slijeće u krošnju, ona slijeće, ona ne pada, padati može samo mrtva ili ranjena ptica. Nadalje, let se veže uz lakoću i slobodu, ono što bi trebalo biti lako i slobodno, to nije jer pada. Je li to što bi trebalo biti slobodno, a nije, neki aspekt čovjeka? Koji? Sutton (dan na izmaku – prolaznost, slutnja smrti) u čovjeku evocira neku temeljnu samoću, u sutton vlada tišina koja pojedinca čini samotnim. Muk je tako jak da je opipljiv, tvrd, stvara osjećaj klaustrofobije i zatočenosti, težine. Muk hrasta. Zašto ne kestena? Jedan sasvim drugačiji muk pripada kestenu. Koja je simbolika hrasta? U *Rječniku simbola* navodi se da je hrast sveto stablo kojem su dane povlastice vrhovnog nebeskog božanstva, privlači grom i simbolizira uzvišenost. Hrast je i sinonim snage. U Kelta predočuje *os svijeta*, itd.

Značenje pjesme ostaje tuđe i samom autoru pjesme, sjetimo se Schellinga, a to tvrdi i sama autorica u već spomenutom citatu:

Nisam čak ni znala što se u toj strofi kaže. Strahovala sam da me tko o tome ne upita. I oprezno, vrlo nesigurno, pokazivala sam je drugima. Da stvar bude gora, drugi su je pohvalili; drugi su je nastavili hvaliti; i postala je „antologijska“ (Krmpotić 1975: 41).

De Rougemont, međutim, ovako tumači fenomen tuđosti:

Magija uvjerava ne dajući razloga, zapravo uvjerljivija je u onoj mjeri u kojoj ih ne daje. A viteška retorika, kao i bilo koja druga, sredstvo je koje „prirodnim“ čini najnejasnije rečenice. Idealna maska! Jamstvo tajne, ali i jamstvo bezuvjetne pohvale od strane čitaoca... (1974: 44). Zato i jesu najljepši oni prizori Romana [Tristana i Izolde] kojima pisci nisu znali dati objašnjenja... (*isto*: 47).

Ipak, upitno je kako je moguće da se *najnejasnije rečenice* čine *prirodnima*. Je li čitatelj naprosto samo *omađijan* nejasnoćom, ili ipak u toj nejasnoći postoji i neka zakonitost, slutnja i prepoznavanje? Upravo zbog doživljaja tuđosti mislim da se poezija i dovodi u vezu s mistikom. Tu je vezu De Rougemont pokušao historijski odrediti. On polazi od pretpostavke da je trubadursko pjesništvo preteča cjelokupnog zapadnjačkog pjesništva. „...pjesnik je mogao biti samo trubadur“ (*isto*: 72). Na trubadursko je pjesništvo pak, tvrdi on, utjecao

maniheizam⁸⁵. Prema De Rougemont trubadurska je lirika, dakle, posljedica religiozne atmosfere. Naime, paralelno se s njom u provincijama Languedoc, Poitou, Rhenanie, Katalonija širi snažno krivovjere čiji se sljedbenici nazivaju *čistima* ili katarima. Njihov su prvi izvor neomanihejske sekte u Maloj Aziji i bogumilske crkve u Dalmaciji i Bugarskoj. Katari se pak spajaju s velikim gnostičkim tokovima u prvom mileniju kršćanstva, a gnosticizam vuče korijene iz dualističke religije u Iranu. Trubaduri su prema De Rougemontu zapravo prikriveni Katari, a Gospa kojoj posvećuju svoje pjesme zapravo je alegorija *Crkve Ljubavi*. Prokletstvo tijela kojem se umiče putem čednosti je manihejskog ili heretičkog porijekla. De Rougemont, dakle, postavlja tezu da je iz zbrke kršćanskih, manihejskih i neoplatonskih doktrina nastalo trubadursko pjesništvo čije su osnovne karakteristike da slavi gospu svojih misli, obožava ljubav⁸⁶, protivi se braku, a istodobno slavi čednost. „Htio bih produbiti i što je više moguće odrediti problematiku viteške ljubavi – jer smatram živim njen utjecaj na suvremeni Zapad, na naše moralne i vjerske stavove“ (*isto*: 107). U isto to vrijeme nastaje i legenda i mit o smrtnoj strasti, *Tristan*, produkt krivovjernog učenja o Ljubavi duboko prožet maniheizmom. Druga izrazito važna karakteristika dogme manihejskih sekta jest da je struktura manihejske vjere „bitno lirski“ (*isto*: 62), i ona se ostvaruje samo u tjeskobnom iskustvu, a istovremeno entuzijastičkom, sasvim poetske prirode. „Pomišljamo na Tristanovu tajnu, koju on ne može 'reći' nego samo pjevati“ (*isto*: 63). U ovom bi trenutku bilo zgodno povući analogiju između već spomenutog citata iz *Dijamantnog faraona* i stihova jednog trubadura, Jaufrea Rudela:

On je tu, u najvećoj mogućoj ljudskoj blizini, a naša želja ga i dalje mahnito doziva: „Gdje si? Gdje si? Dođi!“ Koga je zvala moja želja dok je željeni ležao uza me... Vidjela ga je, vidjela je plegli mač koji treba da joj glavu odrubi. Ali on je mrtav, nemoćan: predmet. Vikala je moja želja, pružala ruke. Je li ljubavnik bio samo prozor na kojemu je čekala nekog drugog? Je li ljubavnik samo glasnik koji nosi poruku od dalekog vjerenika? (Krmptić 1975: 50).

⁸⁵ Maniheizam je religija koja se proširila geografsko-povijesnim prostorom od Indije do Engleske, u 3. st., sjedinjujući sve mitove o Danu i Noći kakvi su najprije bili u Perziji, a zatim i u gnostičkim i orfičkim sektama, a keltska je baština na Jugu Languedoca (Francuska) manihejskim sektama pružila, kaže De Rougemont, naročito povoljno tlo. Osnovne pak karakteristike dogme manihejskih sekta jesu njihovo poimanje duše kao božanske klice zatočene mrakom materije. Božanska duša teži napustiti to tjeskobno iskustvo i žudi za sjedinjenjem s Jednim. Iz ovozemaljskog ona se stupnjevitim uspinjanjem, pa zatim progresivnom i dragovoljnom smrću nastoji osloboditi i pristupiti Svjetlosti. Smrt je, dakle, krajnje dobro, napuštanje ograničenog života da bi se zaživjelo bezgraničnim. Seksualna ljubav je pak ta koja dušu želi zadržati u tmimi materije.

⁸⁶ Vidjeli smo u mnogim citatima da autorica veću važnost od ozbiljenja ljubavi pridaje samoj ljubavi.

Tek kada je preplavljen ljubavlju (istinskom) i njenom „radošću“ Jaufre Rudel osjeća se najudaljenijim od grešne ljubavi i njene „tjeskobe“. On se još više oslobađa: na stvarno prisustvo voljene uskoro postaje ravnodušan: Imam jednu ljepoticu, ali ne znam tko je, jer vjere mi nikada je nisam vidio... i volim je jako... Ni jedna radost ne sviđa mi se toliko kao osjećanje te daleke ljubavi (De Rougemont 1974: 117).

Glas daleke ljubavi, pak, prema De Rougemontu, jest glas smrti, njezin *modus vivendi* je ljubav-strast koja je, ovjekovječena mitom, bila religija krivovjernih u 12. st, a zapadnjačka je mistika također strast čiji je metaforički jezik ponekad čudno sličan jeziku viteške ljubavi. Mistični polazak je odlazak u nadnaravnu pustolovinu smrtno ranjene duše koja odbacuje razum i predaje se nepoznatoj milosti. „Suvremena poezija dala nam je toliko primjera takvih odlazaka u potragu, beznadnih ali ipak rječitih“ (*isto*: 142). S vremenom krivovjerje blijedi u očima svjetovnjaka zavedenih čarom umjetnosti i ostaje samo pjesništvo, no ono je, dakle, prema De Rougemontu, bilo pod snažnim utjecajem religije, mistike i mita. De Rougemont tvrdi da cijela poezija Zapada viteškoj ljubavi duguje svoj pseudomistični rječnik. Eros, međutim, nastavlja on, nije bog u nama niti božanska sila kojom smo vučeni k izvoru. „Eros smo mi-sami!“ (*isto*: 68). Divinizacija erosa koja je osnova Platonovog naučavanja postaje, prema De Rougemontu, greška, put zastranjenja, egoizma i narcisoidnosti s obzirom na to da se pojedinac smatra sličnim bogu i kad osjeća sebe u zanosu, on drži da osjeća boga.

U ovom radu, inzistiranjem na pojmu Tajna, nisam željela pjesmu pripisati onostranosti već samo tuđosti. Pustolovina jezika započinje u radu s nepoznanicom. Na taj *rad* nagoni ga žudnja. Za žudnju su bitne dvije oblasti, od kojih je jedna diskurzivnog karaktera, a druga nije. Pritom prva mora biti prepoznata kao nedostatna.

4. 8. Inspiracija kao žudnja za žudnjom drugoga?

Clark u svojoj knjizi *Theory of inspiration* (2000.) daje historijski prikaz koncepta *inspiracije* od Platona pa sve do danas. U fokusu su mu bili oni autori za koje je dojam vlastite metamorfoze za vrijeme stvaranja, u inspiraciji, bio bitan za samospoznaju i promišljanje subjektiviteta. Upravo je stoga njegova knjiga bila korisna za promišljanje autoričine lirike koja je u svojim autopoetičkim tekstovima upravo u bît lirike upisla samospoznaju i spoznaju. Stvaranje, kreativnost i inspiraciju Clark dovodi u neraskidivu vezu, ali pritom negira romantičarsku idealizaciju inspiracije, smatrajući zazornim nastojanja da se autoru pripišu posebne spoznajne moći po kojima bi se on izdvajao od drugih ljudi, ili po

kojima bi se njegovo djelo izdvajalo iz konteksta ljudske zbilje kao kulturni produkt na koji ne utječu tržište, politika, ekonomija, itd.

I platonička i biblijska tradicija inzistiraju na fenomenu inspiracije kao navodnom zaposjedanju individualnog glasa koje čini transcendentni autoritet, kaže nadalje Clark. Na tu se ideju nastavlja i autorica. Također, Clark kao i autorica taj *autoritet* svodi na *glas*, a popratni i neporecivi fenomen tuđosti koji prati stvaralaštvo⁸⁷ Clark najčešće svodi (baš kao i sama autorica) na *tuđi izvor glasa* ili *glas Tuđeg*. „Ovaj glas nije onaj od normalne osobe autora, nego misteriozan i Drugi“ (Clark 2000: 3). Glas je, dakle, tuđ, a inspiracija je *slušanje (diktata) tuđeg glasa*. To je i autoričina ideja. Clark tu ideju, pak, nastoji demistificirati. U predstavljanju autora kao medija božanskog Clark vidi, rekla bih s pravom, tendenciju uspostavljanja neprikosnovenog autoriteta koji preko teksta manifestira svoju moć nad publikom. „Inspiracija postaje pitanje autoriteta, prava na to da se govori, i da se govori u ime istine“ (*isto*: 2). Paradoksalno, kaže Clark, autor zadobiva autoritet odričući se autorstva. „Romantična koncepcija inspiracije se često hrva sa najnevjerojatnijom arhaičnom idejom – da pisac ima najviše autoriteta onda kada najmanje zna što radi“ (*isto*: 3). Clark navodi uvriježene karakteristike inspiracije: 1) autor je zaposjednut ili razosobljen, 2) stvaralaštvo se odvija, čini se, bez ikakvog napora, čak automatski, 3) autor je često zapanjen onime što je napisao, ipak rezultat se broji i u vlastite zasluge, 4) inspirirani tekst je veće vrijednosti od neinspiriranog, 5) biti inspiriran ujedno znači i moći inspirirati. Upravo ove tvrdnje u autopoetičkim tekstovima zastupa Vesna Krmpotić opisujući proces vlastitog stvaralaštva i pripisujući svoje pjesme *Njemu-Atoru*. Lirski subjekt druge faze autoričine lirike postao je upravo ono što neoromantičarskoj tradiciji zamjera Clark – autoritarni glas onostranog koji posjeduje Istinu i prenosi je pjesmom kao poruku. U sakralizaciji autora Clark pak vidi plodno tlo industrije i praznovjernu žudnju za čudom. Poezija postaje „moderna verzija čuda“ (*isto*: 5). Tu žudnju za čudom i sama prepoznajem kao središnju točku autopoetičkih i metapoetičkih tekstova vezanih uz autoričinu liriku. Moje je pak mišljenje da nije čudo izvor poezije, nego da je čuđenje izvor poezije, a poezija izvor čuđenja.

Međutim, u pokušaju da raskine s ovim zastarjelim shvaćanjima koja, kako kaže Clark, još i danas, tj. već 3000 godina, opstaju kao dio zapadne književne kulture, on odlazi tako daleko da zapravo negira inspiraciju/entuzijazam tvrdeći da je inspiracija generalno mit⁸⁸ koji nema veze s „trezvenim“ (*isto*: 21) stajalištem. Ja se, pak, u radu ne bavim fenomenom

⁸⁷ Clark je analizirao čak 150 slučajeva u kojima autori svjedoče da su napisali nešto što nisu namjeravali napisati (2000: 19), što Clark još imenuje „nepredvidljivim efektima“ (*isto*: 22), a što bi značilo da „pišćeve intencije nemaju ništa s onim što on postiže“ (*isto*). O ovome je upravo govorio Schelling.

⁸⁸ Taj mit uz sebe neraskidivo veže i mit o geniju.

inspiracije, nego isključivo vezom žudnje za transcendencijom i pjesničkog jezika. No kako Platon u *Fedru* i *Ijonu* za zanos (ono tuđe) kaže da je neizostavni pratilac erosa i poezije, a kako se zanos veže uz pojmove inspiracija, entuzijazam i nadahnuće, te kako Kant entuzijazam „ubraja u sposobnost žudnje“ (2003: 135), kratko se u ovom radu dotičem inspiracije, no tek kako bih polemizirala upravo s tom idejom koja inspiraciju (ili misterioznost inspiracije) svodi na *diktat tuđeg glasa*, a koju ne nalazim nigdje u spomenutim Platonovim djelima. Biti inspiriran, moja je teza po uzoru na Platona, ne znači *čuti tuđi glas*, ili, još gore, *poslušati ga*, nego žudjeti *na-dah-nuće* (nediskurzivno) pretočiti u glas/riječ (diskurzivno), a to je stvaralački proces. Tuđost je, po mojem sudu, najviše sadržana u paradoksu svjesne proizvodnje označitelja do čijeg označenog ne dopire ni autor ni publika. Tuđe teksta, za razliku od autorice i Clarka, ne vidim, dakle, u *identitetu* subjekta iskaza. Drugo/tuđe teksta, nesvodivo na ijednog označitelja⁸⁹, najbolje se, po mojem sudu, uprizoruje pomoću figurativnog govora ili kako bi rekao Barthes: “Upravo elementi u tekstu koji se opiru prevođenju na literarno značenje, označitelji koji odbijaju predati svoje označeno, polučuju esteske i kognitivne rezultate. Čitatelji mogu doživjeti unikatno zadovoljstvo u čitanju takve poezije koja se ne da izvesti iz reduciranja svakog pojedinog elementa figurativnog jezika na jedno, stabilno značenje. Figure nas intrigiraju upravo zato što se odupiru konačnom značenju“ (Furniss i Bath 2007: 156). Subjekt iskaza, pa bio on u konačnici i samo „iluzija glasa“ (*isto*: 17), ostaje u oblasti iskazivog i kao takav nema veze s neiskazivim, tuđim.

Fenomen tuđosti⁹⁰ Clark još objašnjava i kao „posljedicu kompliciranog odnosa psihe i teksta“ (2000: 9) te i autorov susret s praznim papirom. Papir je „napučen potencijalom“ (*isto*: 23). Pa ipak je taj list, kaže Clark „neempiričko mjesto“ (*isto*), „virtualno mjesto koje nije niti u psihi autora niti izvan nje“ (*isto*: 22), prostor u kojem se zbiva dikcija bez subjekta, „iz kojeg mi se sve što napišem vrati transformirano“ (*isto*).

Clark uzima za primjer iskaz *Ja sam se zaljubio u djevojku* kako bi objasnio fenomen tuđosti subjekta iskaza za sâmog autora. Pitanje koje on postavlja je tko je ili što je subjekt iskaza (čiji je glas).

'Ja' iz 'Ja sam se zaljubio u djevojku' – čini se govori vlastitom autoru iz nepostojećeg mjesta...

'Ja' se ovdje ne može smatrati osobom ili građanskom osobom autora s obzirom da bi to indiciralo strategije manipulacije čitatelja od strane autora (*isto*: 23).

⁸⁹ Derrida, recimo, Drugo definira kao „efekt nesvodive sekundarnosti znaka“ (Culler 1981: 18).

⁹⁰ Ili: „Autor prolazi iskustvo da je nekako sekundaran izvorima teksta“ (Culler 1981: 18).

Clark pak za subjekt iskaza kaže da je „i svjesna intencija, i impuls i nagon nesvjesnog, i struktura i ograničenje aktualnog diskursa“ (*isto*: 24). Subjekt iskaza je „trenutačno udruživanje svih ovih netom navedenih elemenata u ne-linearnom prostoru, koji je u najekstremnijem smislu, doživljen od autora kao brkanje 'uzroka i efekta'“ (*isto*). Ta *druga osoba*, nastavlja Clark, konstruirana je u zrcalećem pokretu u kojem se svijest autora sreće sa slikom sebe dok čita, koju reflektiraju drugi. Banalno, pišući djelo, autor se ambiciozno zanosi maštarijom o glorifikaciji vlastite građanske osobe (pjesnik-prorok, izabrani) zahvaljujući utjecaju djela koji piše na publiku. Taj ga zanos (zanos budućeg priznanja) ispunjava i autor brka izvor djela s vlastitom projekcijom.

Fantazmatska figura moći čini se postaje sâm izvor nastajućeg djela, bilo da je shvaćena kao autorova vještina oplemenjena intervencijom „muze“, bilo kao posjedovanje nekog nedokučivog aspekta autorovog uma, predanog „negativnoj sposobnosti“ (kao u Keatsa) ili, u Wordswortha, „istinsko sebstvo“. Transformirani identitet „znan“ u inspiraciji više nije ja kao subjekt vlastite ekspresije koji možda prethodi činu pisanja ili dar „glasa“ u inspiraciji, već je tekstualni efekt, mjesto ili instanca teksta” (*isto*: 26).

Na ovaj način Clark, po mojem sudu, govori kako autor inspiracijom naziva ono što je u biti *žudnja za žudnjom drugoga (čovjeka)*, pri tom mistificirajući uzbuđenje koje osjeća prilikom pisanja, a koje zapravo proizlazi iz maštanja o utisku koje će njegovo djelo ostaviti na publiku. Po mojem, pak, sudu, na ovaj način Clark pojednostavljuje stvaralački proces jer u potpunosti ukida (ili previđa) žudnju za otkrićem kao osnovnu komponentu stvaralaštva i zanos koji prati isključivo tu žudnju. Moja je teza u ovom radu da je objekt svakog stvaralačkog čina – *otkriće*. K tom cilju pokreće žudnja. Dojam približavanja tom cilju zanosi. U kontekstu lirike, moja je teza, objekt žudnje je *najpodesnija riječ* za iskazivanje neiskazivog koja ujedno predstavlja *jezično otkriće*. U pronalaženju (otkrivanju) onog spoja riječi (još neotkrivenog) koji bi imao najbliže iskazati žuđeno (neiskazivo, neiskazano), subjekt se približava objektu žudnje i *to* ga zanosi.

Uzbuđenje, snaga i osjećaj moći ovdje mogu biti shvaćeni kao piščev osjećaj, ili čak svjesna anticipacija, od mogućeg utjecaja teksta koji nastaje na teorijsku ili idealnu publiku... Scena kompozicije je prolepsa recepcije (*isto*: 29). ...pisac je već projiciran u scenu recepcije (*isto*: 30).

Zašto se inspiracija još, po mojem sudu, ne može svesti na žudnju za žudnjom drugoga? Žudnja za žudnjom drugoga je naprosto općeljudska žudnja, kaže Hegel, koja prati, tj. pokreće *svaki* ljudski čin pa bi prema tome pisanje bilo kakvog teksta imalo iste posljedice, tj. rezultiralo fenomenom tuđosti izvora teksta i njegovog sadržaja za sâmog autora te punilo autora *uzbuđenjem, snagom i osjećajem moći*, dovodeći ga u zabunu što je uzrok, a što posljedica. Drugim riječima, mogli bismo se onda pitati i sljedeće: zar prazni papir za pisca znanstvenog ili proznog djela nije jednako napučen potencijalom priznanja kao i za pjesnika, zar pisac znanstvenog ili proznog djela uopće nema osjećaj tuđosti dok piše? Ili ako ga ima, zašto mu ne pridaje pažnju? Ili, ako ga ima, znači li to da pisac znanstvenog ili proznog djela točno zna što taj osjećaj jest za razliku od pjesnika zbunjenog neoromantičarkom tradicijom? Clark, također, ovim uvodi distinkciju između *trijeznih* i *pijanih* autora i publike, odnosno autora i publike koji su uspješno izmanipulirani tradicijom i onih koji su se svojom trezvenošću toj manipulaciji oduprli.

5. PLOTINOV KONCEPT EROSA U KONTEKSTU LIRIKE VESNE KRMPOTIĆ

Plotin svoj koncept žudnje temelji na *žudnji za Jednim*, a *žudnja za Jednim* je osnovni motiv poezije Vesne Krmpotić. Ti je u poeziji Vesne Krmpotić metonimija Jednog i njezina je lirika obilježena mističkom žudnjom za stapanjem s Jednim (obogotvorenjem, teozom, ja sam Ti). Plotin je filozof misticizma koji je naučavao da je Bog izvor svega te je kao čovjekov cilj postavio obogotvorenje čovjeka. Stoga smatram da je korisno provesti kratku poredbenu analizu Plotinovog koncepta Jednog i pjesnikinjinog koncepta Jednog kako bi se stekao potpuniji uvid u prirodu takve žudnje i njezine veze s poezijom. Pri tom imam u vidu da ovdje uspoređujem dva različita diskursa: filozofski i pjesnički. Držim, međutim, da se oni nadopunjuju, pridonoseći tako svaki na svoj osebujni način razumijevanju ove teme.

Moguće je da se u autoričinoj lirici prije da iščitati nasljeđe hinduističkog misticizma nego neoplatonizma, mada su analogije između shvaćanja ustrojstva zbilje i objekta žudnje ovih dviju struja brojne. No, kao što sam već i prije naznačila, predmet ovoga rada nije ni ulaženje u trag koji su sve misticizmi utjecali na sadržaj autoričine poezije (držim da je taj utjecaj eklektičke naravi, u sebi objedinjuje zasigurno i kršćanstvo i hinduizam⁹¹, a moguće je da ima i drugih utjecaja), nego fokus i dalje ostaje na promišljanju nekih aspekata veze žudnje za transcendencijom i poezije. U ovom poglavlju žudnju za transcendencijom sagledavam kroz *žudnju za Jednim* te promišljam vezu *žudnje za Jednim* i poezije u kontekstu lirike Krmpotić. Pritom koristim misao Plotina, s obzirom na to da i Krmpotić svojim stvaralaštvom pripada zapadnom književnom krugu. Poslužit ću se Plotinovima tekstom *O ljubavi* i Bertozzijevo disertacijom *On eros in Plotinus*. Bitno je, držim, ukratko posvetiti pažnju i Plotinovoj ideji Jednoga te Plotinovima filozofskom sustavu toliko da se može pojmiti njegov koncept erosa. Uz navedena djela referirat ću se i na Pejovićevu filozofiju jezika koju nalazim korisnom za promišljanje veze jezika i žudnje za transcendencijom.

Između Plotinove misli i lirike Vesne Krmpotić postoje sljedeće poveznice:

- žudnja za Jednim (Ti) koje je onkraj riječi i onkraj misli, onkraj svake mnoštvenosti, onkraj svijeta
- svijet i jezik su prepreka na putu do Jednog (Ti)
- nema većeg dobra od Jednog (Ti)

⁹¹ U zbirci *Unus ad unam* istovremeno se spominje rodni grad Sai Babe dok dio zbirke pod nazivom *Molitvice* sadrži pjesme naslova poput *Oče naš nebeski*, *Oče naš brižni*, *Oče naš darežljivi itd*, koje neodoljivo podsjećaju na kršćansku molitvu *Oče naš*.

- Jedno je jedini poželjni objekt žudnje (Ti)
- žudi se za stapanjem s Jednim (Ti)
- stapanje je moguće jedino u nadčulnom.

No dok se kod Plotina treba napustiti jezik da bi se došlo do onostranog, a što je i autoričina ideja (*iza riječi iza misli o sve moje kakvo li si*), autoričine pjesme paradoksalno kao jezične tvorevine već jesu *dokaz stapanja*. U ovom tekstu pažnju ću posvetiti baš toj temeljnoj razlici, a koja jest, i u Plotina i u Krmpotić, posljedica naoko iste žudnje za naoko istim objektom žudnje

U kontekstu autoričine lirike čini se da je mistička formula *ja sam Ti* zamijenjena formulom *Ja sam ti*. Ovo su zapravo bitno oprečne formule. Prva formula podrazumijeva da se istost/spoznaja zbiva u nadčulnom (u mističkoj šutnji). Druga naprosto nadčulno svodi na čulno (jezik). U prvoj formuli subjekt treba izgubiti sva ljudska obilježja da bi bio jedno s Bogom, u drugoj je Bog naprosto poprimio sva ljudska obilježja.

S obzirom na to da se insinuira kako se, u kontekstu autoričine lirike, susret s božanskim zbiva pomoću pjesme, iz toga proizlazi da je pjesma prostor lišen temeljnih ljudskih obilježja, a sâm pjesnik da je svojevrsni nad-čovjek. Najčešći je pojam koji zatječem u kritici, a koji se veže uz autoričinu poeziju, pojam *čista*. U ovom radu polemiziram, među ostalim, upravo s tom idejom. Pjesma nije lišena, po mojem sudu, onog temeljno ljudskog, rascjepa i nedostatka.

U kontekstu autoričine lirike, nadaje se, Jedno se uprisutnilo u poeziji kao Glas. No Jedno i Glas nikako ne mogu biti istoznačnice s obzirom na to da Glas *a priori* implicira dvojину. Pjesma tako može biti prostor žudnje za Jednim, ali ne može, moja je teza, biti prostor u kojem Jedno kao Jedno obitava. Pjesma, naime, pripada čulnom i produkt je dvojine s obzirom na to da je svaka pjesma *obraćanje*.

5. 1. Žudnja za Jednim (eros) i Jedno u Plotina

Plotin se nastavlja na Platona (eros = demon, trpnja) te se iz njegove misli daju iščitati analogije s Platonovim *božanskim i vulgarnim erosom*. U tekstu *O ljubavi* Plotin prilazi erosu kao: a) čuvstvu – trpnji i b) kao bogu/demonu kojem prije svega treba utvrditi genezu da bi pojedinac dobio jasan uvid u njegovu prirodu, a i uvid u hijerahiju hipostaza. Plotin se puno više posvećuje antropomorfnom erosu nego erosu kao trpnji. U vidu treba imati Barbarićevo tumačenje *trpnje* kao osjetilnog, a ne kao patnje.

Eros je, prema Plotinu, uzrok trpnje (čuvstva/osjećaja) koja „postoji u dušama koje žude da se pomešaju s nečim lepim“ (1984: 57). Lijepo/Dobro Plotin definira kao određeno, a ružno/zlo kao neodređeno i ono je kao takvo suprotno prirodi i Bogu. Znači, eros upućuje na čovjekovu srodnost s lijepim koje je u njemu oduvijek, a čovjek može voljeti samo ono s čim se osjeća srodnim. S tom srodnošću istovremeno nastaje i težnja za rađanjem u lijepom baš kao i kod prirode. Plotin eros također imenuje strašću (*pathos*).

Plotin, kao i Platon, ljepotu dijeli na ovozemaljsku ljepotu i na njezin pralik. Na temelju ovozemaljske ljepote *čisti* se prisjećaju⁹² njezinog pralika pa ovozemaljsku ljepotu vole kao sliku (igračku one druge), ali je ne smatraju istinskom i ne vežu se uz nju. No bez obzira na to radi li se o „onima koji su se sjetili“ (*isto*: 58) ili nisu, ako je ljubav prema lijepom čista, nema potrebe za miješanjem s materijom.

Alberto Bertozzi u svojoj disertaciji *On eros in Plotinus* (2012: 120) preuzima Hadotovu klasifikaciju Plotinovog erosa. Dakle, eros koji se ne miješa s materijom je:

1. Čisti eros

- a) s prisjećanjem
- b) bez prisjećanja

Čovjek *a priori* teži za ljepotom, ali ako njegova težnja za ljepotom biva pomiješana i sa žudnjom da „bude besmrtni koliko je to u moći smrtnika“ (Plotin 1984: 58), tada eros prestaje biti *čist* i postaje *miješan*. Nastavljajući se na Hadotovu klasifikaciju, ovdje je dakle riječ o:

2. Miješanom erosu

- a) s prisjećanjem
- b) bez prisjećanja

Žudnja za besmrtnošću je i Platonov motiv, s tom razlikom da Plotin u toj žudnji prepoznaje miješani eros koji upućuje na nedostatak u čovjeku i tjera ga na stvaralaštvo. Čovjeku koji ima potrebu stvarati nedostatak je inherentan, i kao takav, čovjek nije samodovoljan. Stvaratelj kompenzira taj nedostatak stvaralaštvom (ili prokreacijom), koji mu pružaju osjećaj samodovoljnosti. Prema Plotinu, pjesnici kao nositelji miješanog erosa još uvijek nisu blizu Jednom. Miješani eros nije pogrešan, samo je u odnosu na čisti eros manje

⁹² Tako je kod Plotina spoznaja, isto kao i kod Platona, poistovjećena s *prisjećanjem*.

samodovoljan. S druge strane, nijedan eros nije posve samodovoljan, pa tako ni *čisti*. Osnovna karakteristika čistog erosa koja ga razlikuje od ostalih erosa⁹³ jest ta da sve što on treba jest sâma Ljepota. Umjetnik nije onaj koji proizvodi nego onaj koji restaurira djelo koje nije njegovo.

I kod Plotina se, dakle, javlja fenomen tuđosti u djelu. U djelu se nalazi nešto što ne pripada autoru, nego Drugom, baš kao i kod Platona. „Individualna duša oduševljena ljepotom svoga djela je u stalnom riziku da smatra svoje djelo stvarnošću, baš poput Narcisa“ (Bertozzi 2012: 273).

Glavna funkcija svakog Plotinovog erosa jest „pokretanje duše ka tamošnjoj lepoti, ili osnaživanje težnje ka onome tamo kad težnja već postoji“ (1984: 59). I bez obzira na to radi li se o čistom, miješanom ili izopačenom erosu, svaki je eros u suštini dobar jer ga motivira bilo slika Ljepote, bilo arhetipska Ljepota.

Eros je supstancija koja je:

uvek upravljena ka nečem drugom što je lepo koja svoje biće ima u tome, upravo između onoga koji žudi i predmeta njegove žudnje, kao oko onoga koji žudi koje ljubavniku omogućava da pomoću njega gleda predmet svoje žudnje. A sam (Erot) žuri napred i pre nego što onome da moć viđenja pomoću organa, on sam se ispunjava prizorom. On gleda pre (ljubavnika), no svakako ne gleda jednako usled toga što ljubavniku učvršćuje pogled, a sam stiže posmatranje /thean/ lepote koja promiče kraj njega (*isto*: 59, 60).

Iz ovoga proizlazi da je eros usmjeren k drugom, to drugo je nadčulno lijepo i o njem eros ontološki ovisi. Eros ispunjava prostor između subjekta i objekta žudnje (baš kao u Platona i Heideggera), omogućava ljubavnikovo gledanje ljubljenog. Bertozzi ostatak citata tumači na ovaj način: „Dakle, ovdje je riječ o dva viđenja; izvornom koji stvara eros, i izvedenom, onom kojeg eros omogućuje nakon što je stvoren“ (2012: 148). Eros u sebi nosi biljeg prizora, što bi također bilo na tragu Platonovog koncepta erosa kao imanjanja i nemanjanja.

Najpre je to bilo njen prizor /horama/ i gledala je ka tome kao ka vlastitom dobru i radovala se gledajući; a taj prizor je takav da to što gleda ne može svoje posmatranje učiniti ugrednom

⁹³ Prema Hadotu postoje: čisti, miješani i izopačeni eros. Izopačeni eros odnosi se na one zabludjele koji žele radati u nezakonitosti i protiv prirode, taoci su ovozemaljske Ljepote jer često „težnja za Dobrim u sebi sadržava pad u zlo“ (Plotin 1984: 58). Ovu vrstu erosa prati neumjereno predavanje užitku koje vodi nemogućnosti duše da istovremeno prepozna žudnju za razmnožavanjem i da koristi slike Ljepote kako bi se prisjetila arhetipske Ljepote.

delatnošću, i (takav) da duša usled nekog uživanja, sabranosti na prizor i žestine svog viđenja/posmatranja rodi iz sebe nešto vredno sebe i svog prizora. Dakle iz onog čija je delatnost snažno usmerena ka predmetu viđenja i iz toga što takoreći otiče iz predmeta viđenja, rodio se Erot kao ispunjeno oko, sličan viđenju koje je zajedno sa svojom slikom (Plotin 1984: 60).

Žestina pak prizora je tako velika da sili dušu na stvaranje nečeg što bi bilo vrijedno nje i prizora. Ovdje su subjekt i objekt u suodnosu iz kojeg nastaje eros. Eros nastaje iz suodnosa Duše i Uma. Duša gleda prema Umu iz kojeg istovremeno proizlazi i obitava u njegovoj blizini. „Eros je neizbrisivi trag Uma na Dušu“ (Bertozzi 2012: 141).

Eros je, dakle, (pa bio on bog ili demon, čist ili pomiješan) djelatnost duše u pravcu praizvora (Jednog), eros je *vraćanje* i želja za sjedinjenjem s izvorom. Eros objedinjuje nedostatak, težnju i sjećanje (pojmova). On je taj koji ispunjava prostor između ljubavnika i ljubljenog, stremi k nadčulnom, istovremeno je u znaku imanjanja i nemanjanja.

Hijerarhija u Plotinovom sustavu bi bila sljedeća:

Jedno / Dobro / Uran > Um / Lijepo / Nous (Kron) > Duša⁹⁴ (< 3 hipostaze = bitak) >
Materija (= nebitak)

Osnovne karakteristike Plotinove filozofije prema Barbariću bi bile:

- a) striktno razdvajanje osjetilnog i umskog, tjelesnog i bestjelesnog
- b) određenje nadosjetilnog prema obrascu Jedno / Um / Duša (tri hipostaze)
- c) Jedno emanacijom proizvodi Um, koji emanacijom prizvodi Dušu, a da pri tom nijedna od ovih triju hipostaza emanacijom ne gubi svoju moć. Duša pak emanacijom proizvodi osjetilni svijet, koji u sebi ne sadrži načelo koje bi ga obdržavalo.

Dva svijeta (nadosjetilni i osjetilni) povezuju se preko duše, zatim mišljenje treba postati čisto da bi bilo istovjetno s Umom, i nakon toga treba uslijediti ekstaza u kojoj nestaje svaka misaona množnost, a duša postaje jedno sa samom sobom, odnosno s onostranim Jednim. Time ona ne dospjeva u nešto drugo nego u samu sebe. Jedno je već sadržano u duši.

⁹⁴ Za razliku od prve dvije hipostaze (Jedno i Um), Duša je ona koja povezuje osjetilni i nadosjetilni svijet (pripada pojmovno-misaonom svijetu).

Taj će se proces još nazivati, nalazimo u tekstu Banić-Pajnić, *henosis*, tj. sjedinjenje, a „adekvatni će termin u okviru kršćanske mistike biti 'unio mystica'“ (2000: 120). Ono što Barbarić ne spominje, a nalazimo dalje u tekstu Banić-Pajnić, jest da duša dosiže Jedno postajući svjetlom. Duša vidi. Cilj gledanja Jednog znači s njim su-bitu. Duša tada boravi izvan tijela u području božanskog. Uvjet dokučivanja Najvišeg jest postati mu sličnim. To iskustvo je *neiskazivo*, o njemu se može tek naknadno reflektirati pa onda i govoriti. „Sjedniti se s Bogom ujedno je realizirati ljubavni poriv spram Boga koji je od Boga uliven u duši“ (*isto*: 121). No nije dovoljno samo zaljubiti se u Lijepo, duša mora biti spremna i na transformaciju. Znači „eros nije postignuti cilj već zadaća, jer samo žudjeti za Lijepim nas ne čini automatski lijepima“ (Bertozzi 2012: 149). Boga se ne spoznaje, nego ga se doživljava postupnim usavršavanjem duše, te u konačnici zapadanjem u ekstazu, to neposredno gledanje. „Prema Plotinu, vrhunac svega jest stanje neznanja, nesvijesti, neživota, tj. nečega, što nije ništa, jer treba da bude sve“ (Bošnjak 1983: 62).

Plotin, napominje Bertozzi, ne misli da je govor o Jednom⁹⁵ posve nemoguć. Iako naš jezik promašuje vrhovno načelo, nagoviješta ga u svojem kruženju oko njega. Dva su načina izričaja moguća vezano uz Jedno: negativno i pozitivno. Funkcija *via negations* izričaja je da ne pripisuje Jednom obilježja koja mu ne pripadaju (i to ne zato što mu manjkaju, nego zato što ih ne treba), a *via positiva* bio bi pak jezik analogija kojima Plotin metaforički pokušava opisati Jedno, najčešće koristeći sljedeće metafore: izvor, korijen drveta, vatra, snijeg, miris, centar kružnice, svjetlo, Sunce i ljubav. Riječ Dobro također ne imenuje Jedno, nego samo perspektivu na njega.

Jedno koje je uzor svemu i cilj svega ne stvara, „jer sam akt stvaranja označuje neku potrebu, želju, volju i slično“ (*isto*: 57), a time bi savršenstvo Jednog bilo umanjeno. Svijet ne nastaje stvaranjem, nego *presipanjem* obilja.

Bertozzi definira eros kao henologijski dar. Naime, Jedno je također erotično (eros Jednoga = henologijski eros), kao i sve što iz njega proizlazi, samo s tom bitnom razlikom u odnosu na sve ostalo što eros Jednoga nije usmjeren ni na šta drugo osim na sebe samog, dakle, ne podrazumijeva nikakav nedostatak. Jedno je istovremeno ljubljeno, ljubav i ljubav prema sebi. Jedno je *causa sui* i *amor sui*. Ljubav Jednoga prema sebi je snaga, a ujedno i biljeg koji Jedno ostavlja na produktu svoga djelovanja. Taj biljeg je dar, a dar Jednoga naziva se henologijski dar, tj. Jedno daje to što sâm nema, *ljubav prema Jednom kao onom drugom*.

⁹⁵ Govor o Jednom razlikuje se od govora Jednog.

Posljedica tako nije istoznačna s uzrokom. Henologijskim darom nastaje *primarna drugost* ili *umska materija* ili *ljubeći um*.

Za razliku od Jednog pojedinac nije identičan s objektom svoje žudnje, dapače, kao onaj koji žudi, pojedinac je uvijek odvojen od onoga za čim žudi te tako uvijek usmjeren prema nečemu što nije on sam i time rascijepljen.

Jedno ne može dati samoga sebe jer bi tada napravilo drugo Jedno, tj. umnožilo bi se. Ljubav Jednoga prema sebi na nižim nivoima postaje ljubav prema Jednom kao onom Drugom. Žudnja-dar je žudnja za stapanjem, za savršenim jedinstvom, tj. žudnja da se postane identičan s objektom svoje žudnje. Najveća sličnost s Jednim nije u misli, nego u erosu.

Eros, dakle, istovremeno znači ne samo prisutnost Jednog nego i njegovu odsutnost i on predstavlja i mogućnost izbavljenja od tamnice materije⁹⁶.

Uspinjati se može samo individualna duša. Uspinjanje je stupnjevito i duša u svojem usponu ne može preskočiti *stepenicu*. Uspon nije dodavanje već oduzimanje nečega što je bilo prisutno na nižem nivou. Popeti se znači pojačati jedinstvo i intenzitet erosa. Tri su stepenice uspona: purifikacija, intelifikacija i jedinstvo⁹⁷. U konačnici, Jednom se pristupa s ljubavlju i to s beskonačnom ljubavlju s obzirom na to je i Jedno beskonačna ljubav i sâmo je beskonačno ljupko. Prava ljubav je samo ona koja je usmjerena prema nečem što je beskonačno ljupko. Ljubav prema konačnom gotovo da i nije ljubav.

⁹⁶ Materija je ne-bitak, zlo, entropija, potpuna neodređenost. Ona nikada nije aktualna, nego samo potencijalna. Ona je sterilna i ništa ne proizvodi. Materija je zlo u ontološkom, a ne moralnom smislu. Materija je posvemašnja disperzija koja nikada neće postići jedinstvo, i u beskonačnom je uzmicanju od Jednog. No zašto je materija zlo? Refleksija forme u materiji je opasna za dušu jer materija na taj način zavarava dušu mameći ju u ono što joj je ontološki inferiorno, stoga materija ima aktivnu ulogu u korupciji duše. Materija ne može egzistirati kao samostalni princip i postaje žudena samo zahvaljujući formi koju reflektira, a koja dolazi iz Uma preko Duše. Drugim riječima, materija odvrća pažnju duši od viših realnosti. No upravo zahvaljujući erosu, duša se može osloboditi od materije, dapače, ona to mora učiniti ako se želi vratiti.

⁹⁷ Individualna se duša asimilira s Dušom putem vrline. Vrlina kojom se duša asimilira s Dušom je odricanje od materijalnog (purifikacija). Treba se postići stanje samodovoljnosti u kojem se više ne žudi ništa strano zato što više nije vrijedno žudnje, i time pukotina između onoga što je pojedinac postao i njegovog objekta žudnje biva svedena na minimum, pojedinac je ono što je nekoč žudio biti. Duša je besmrtna. Postojala je prije tijela. Duša je ljubavnik. Pojedinac mora iz sebe *očistiti* sve što je strano prirodi Jednog i u sebi pronaći element koji je najbliži tom Jednom. Drugim riječima, moramo se identificirati s onim što je u nama najbolje, s idealnim sobom. Putem te identifikacije udaljenost između onoga što jesmo i onoga što žudimo biti svedena je na minimum. Sve lažno i suvišno ostavljeno je sa strane i više ne determinira naš identitet jer to više ne žudimo, nismo više erotski tome posvećeni. Eros time prestaje biti raspršen na mnoštvenost smjerova i putanja i biva posve fokusiran na Jedno. Pri asimiliranju s Umom duša gubi sjećanje i svjesnost i taj se proces naziva intelifikacija ili *eudaimonia*. Nedostatak naslućivanja oduzima erosu njegovu apetitivnost s obzirom na to da više nije u potrebi i nedostatku. Znači, u Umu eros zadobiva karakteristiku ispunjenog erosa, koji je u trajnjem posjedovanju Dobra, ali još uvijek nije sâmo Dobro. Stoga, ako Duša želi postići sjedinjenje s Jednim, treba se riješiti tog zadnjeg elementa koji ju od njega razdvaja, a to je noetička aktivnost sâma. Tako duša dolazi u svoj centar koji je najbliži Jednom. Bertozzi napominje kako u svojem istraživanju nije došao do toga da bi Plotin tvrdio da je individualna duša posve anihilirana pri stapanju. „Prije, da je u kontaktu s Jednim duša otklonila sve što je strano njenoj prirodi i pretvorena u jednu jednostavnu realnost: ljubav za Jednoga-eros“ (Bertozzi 2012: 438).

Sve što se smatra dobrim istovremeno je i objekt žudnje. Dobro/Jedno nije dobro zato što je žuđeno, nego je žuđeno zato što je Dobro. Dobro/Jedno se ne može žudjeti radi nekog drugog dobra, nego samo radi sebe sama. Dobro/Jedno ne može žudjeti za nekim drugim dobrom jer je već samo Dobro. Volimo Jedno jer nas je učinilo takvima, učinilo nas je svojim ljubavnicima. Ono je indiferentno prema nama, zato što je posve samodovoljno.

Žudnja bez cilja bila bi prazna žudnja. Jedno kao krajnji cilj (iza kojeg nema više ničega) žudnji omogućuje svrhovitost. Samo onaj koji je iskusio ljepotu Dobroga može razumjeti. Drugim riječima, znanje je moguće samo na temelju iskustva. Ako se Jedno uopće zna, zna se samo zahvaljujući tome što se voli i radi toga da bi se što više voljelo. Kad bi bića bila posve lišena ove žudnje, prestajala bi postojati.

5. 2. Poveznice Plotinove misli s dosadašnjim tezama postavljenima u radu

Objekt pjesničke žudnje jest iskazati neiskazivo, izreći Tajnu. Tajna je neiskaziva jer nije diskurzivnog karaktera. Tajnu slutimo. I Plotin, govoreći o žudnji za Jednim, izdvaja pojmove *srodnost* i *prisjećanje*. Upravo *srodnost* i *prisjećanje* idu u prilog mojoj tezi o Tajni kao onom *prisno tuđem*. Da je Tajna radikalno tuđa subjektu, on ju ne bi mogao slutiti (pojam vrlo blizak prisjećanju), a da mu nije na neki način i srodna, on ju ne bi žudio iskazati. Pokušaj iskazivanja neiskazivog je pokušaj *približavanja* Tajni. U kontekstu pak lirike Vesne Krmpotić, Tajna je postala Istina, slutnju je zamijenilo znanje, neiskazivo se iskazalo. Ukinula se druga oblast.

Druga oblast, Plotinovim riječima, jest *tamošnja Ljepota*. *Tamošnja Ljepota* je jedini pravi objekt žudnje za transcendencijom. Pojam *tamošnja* upućuje na nediskurzivno⁹⁸. Subjektu koji žudi nije dostatna samo oblast u kojoj se nalazi, on svoju zbilju želi proširiti približavanjem *onom Drugom (drugoj obali)*. U kontekstu lirike, dato jezika nije dostatno za iskazivanje cjelokupne zbilje. Žudi se širenje dosega jezika. Nastoji se iskazati cjelokupna zbilja. Cjelokupna zbilja nije u potpunosti diskurzivna. Plotin, dakle, žudnju dovodi u vezu s pokretanjem u smjeru tamošnje Ljepote te transformacijom duše, a to držim analognim definiciji pjesničke žudnje kao žudnje za iskazivanjem neiskazivog koja transformira *dato*

⁹⁸ No ako je Jedno nadčulno, pita se Plotin, kako onda uopće slutimo da Jedno postoji? Slutimo to zahvaljujući žudnji čija je priroda takva: 1) da se nikada ne može zasititi objektom iz osjetilnog svijeta, 2) da uvijek žudi za nečim boljim/višim od onog što trenutno posjeduje. Materijalni svijet ne može zasititi žudnju. Milanja će i sam na sljedeći način okarakterizirati lirski subjekt u Vesne Krmpotić: „Lirski subjekt naprosto svjedoči o svom strahu da se ne može ispuniti sadržajima svijeta“ (2000: 177).

jezika u *novo* jezika. Ozbiljenje objekta žudnje ujedno je i transformacija jezika. Pjesnička žudnja ovisi o neiskazivom.

Iskazivanjem neiskazivog približavamo se Tajni, što uzrokuje zanos. Taj zanos prisutan je prilikom pisanja, kao i prilikom čitanja. Približavanje je stvaralački čin. I sâm ga Plotin naziva *djelatnošću duše u smjeru Izvora*. Ta je *djelatnost* zanosna. Međutim, Plotin spoznaju/sjedinjenje nužno veže uz ekstazu, a ne zanos. Ekstaza prema Plotinu vodi u nadčulno. Zanos prati dojam približavanja objektu žudnje. Pišući, čitajući pjesmu približavamo se *prisnom tuđem* i to nas zanosi. Ekstaza je pak „zanos izražen u najvećoj mjeri“ (Anić 2000: 212). Filipović ekstazu veže uz misticizam i ekstaza podrazumijeva maksimalni stupanj ostvarenja vlastite ličnosti, u indijskoj filozofiji ona podrazumijeva spajanje s Brahmanom, kod Plotina to je stanje povlačenja u samoga sebe, van osjetilnog i razumskog. Isto takvo objašnjenje ekstaze nalazimo i u Johnstona:

Toma dalje govori o tom znanju po neznanju kada obrađuje pitanje: Je li ekstaza posljedica ljubavi? On navodi Dionizija u potvrdu toga da ljubav uzrokuje ekstazu te nastavlja da po toj ekstazi čovjek biva izvan sebe i izvan običnog spoznavanja. To je stanje bezmišljenosti. Čovjek biva uzdignut u višu spoznaju „kako bi proniknuo stvari koje nadmašuju osjetila i razum“ (2007: 55).

Pjesme se pišu u zanosu, u ekstazi više nema potrebe za pjesmama. Kritika koja poeziju svrstava u višu spoznaju mističkog tipa zapravo time odriče poeziji njezinu osjetilno-razumsku komponentu. Plotinova mistička spoznaja nije diskurzivnog karaktera. S obzirom na to da je u mističkoj tradiciji stapanje s božanskim ekstatično i odvodi u nadčulno, pjesma nikako ne može značiti mističko stapanje jer ona nije niti stanje bezmišljenosti niti nadmašuje osjetila i razum. Mističko stapanje nije moguće iskazati pa ni pjesmom.

Ono neiskazivo za Plotina je, dakle, sâmo mističko iskustvo. Moja je pak teza u ovom radu da je neiskazivo stanje/slutnja u koju zapada pjesnik, a koju se potom trudi pretočiti u riječ (uspjeh nije apsolutan), no nisam to stanje/slutnju dovela u vezu s mističkim sjedinjenjem s Jednim, nego s *antropogenom* (pjesničkom) žudnjom za novim jezika kojim bi se proširila (jezična) zbilja čovjeka. Mističko je sjedinjenje prema Plotinu *nadčulno subivanje duše i Jednog u svjetlu*. Na mističko sjedinjenje može se tek naknadno reflektirati i govoriti i tada je jezik *metaforički*. U Plotina jezik *nagoviješta Jedno, ali ga promašuje*. Tajnu u ovom radu također vidim kao onu koju jezik *promašuje*, ali *nagoviješta*, tj. *uprizzoruje*. Međutim, sva se ova dinamika, po mojem sudu, gubi ako se Tajna u potpunosti svede na Glas.

Jedno je u Plotina beskonačno i samo ono postoji na beskonačan način, a sve drugo na konačan. Jednom ne pristaje nijedno ime, nijedna ga riječ ne može opisati. O njemu nema ni zamjedbe ni spoznaje ni samospoznaje. Ta definicija Jednog u potpunosti odgovara karakteristikama Tajne koju uvodim kao pojam u ovaj rad, a čiji su sinonimi još i nepoznanica, neiskazivo, *prisno tuđe*. U omjeravanju s Tajnom, o kojoj nema ni zamjedbe ni spoznaje, svaka je hotimičnost nemoguća. Autor nad tim tuđim nema kontrolu, zato što o tom tuđem ne može imati nikakvu ideju. Nema refleksije. Zato je, po mojem sudu, omjeravanju s nepoznanicom i svojstvena nepredvidivost produkta. Završeno djelo je iznenađenje koje će, iako završeno (no nikada konačno), i dalje u sebi sadržavati nešto tuđe i autoru i čitatelju. U ovom radu to Drugo / tuđe / strano nisam tumačila kao božansko na tragu neoromantičarske tradicije, već kao ono nediskurzivno, neiskazivo, a stavljala sam ga istovremeno u izvor pjesme (slutnja, žudnja, zanos⁹⁹), kao i u učinak pjesme (nedokučivo značenje pjesme koje izaziva slutnju, žudnju, zanos).

Plotinove značajke Jednog i žudnje za Jednim (žudnje za transcendencijom) mogu primijeniti na sljedeće svoje dosadašnje teze:

- neiskazivo nije diskurzivnog karaktera
- pjesnički jezik ovisi o neiskazivom
- žudnja za transcendencijom podrazumijeva omjeravanje s nepoznanicom
- žudnja za transcendencijom čini jezik pjesničkim
- pjesnička žudnja i žudnja za transcendencijom su srodne
- neiskazivo (Tajna) je prisno tuđe s obzirom na to da Tajnu slutimo i žudimo, a ne (po)znamo
- iskazivanje neiskazivog je pokušaj približavanja Tajni
- približavanje je stvaralački (transformacijski) čin
- približavanje zanosi
- putem pjesničke žudnje neiskazivo i iskazivo harmonično subivaju
- harmonično subivanje neiskazivog i iskazivog je ozbiljeni objekt pjesničke žudnje
- ozbiljeni objekt pjesničke žudnje znači ujedno i transformirani jezik
- ozbiljeni objekt pjesničke žudnje je i dalje djelatan
- ozbiljeni objekt žudnje nije posve jezičan.

⁹⁹ Zanos je u Plotina *osnaživanje težnje*.

5. 3. Zrcaljenje

Na primjeru sljedećih pjesama trudit ću se pokazati brojne otklone pjesnikinjinog poimanja Jednog i žudnje za Jednim od Plotinovog poimanja Jednog i žudnje za Jednim, te na temelju svih tih otklona pokušati objasniti zašto smatram da se u autoričinoj lirici radi o odnosu zrcaljenja, a ne o omjeravanju s nepoznanicom. Također ću pomoću Plotinove misli dodatno argumentirati svoje iščitavanje autoričine žudnje kao žudnje za žudnjom sâmom koja zasjenjuje žudnju za transcendencijom.

TKO ZASLUŽUJE TAKVU LJUBAV?

Tko zaslužuje takvu ljubav kakva je Moja?

Ja, njezin isijavač.

A mi?

Da vi niste Ja, ne bih vam to govorio. (Krmpotić 1999: 335)

Jedno u Plotina nije u neposrednoj vezi s materijom kao onim najnižim. Najbolji prikaz Jednog bi bio centar kružnice o kojem ovisi svaki dio kružnice. Ono je apsolutno jednostavno i nadilazi svaku mnoštvenost. Jedno u ovoj pjesmi stupa kroz dijalog u neposredni odnos s mnoštvenošću. Ne samo to, Jedno je i mnoštvo i Jedno to zna. Mistička formula *ja je Ti* prelazi u *Ja sam vi*. Mnoštvo pak ne zna da je Jedno. Osnovna razlika između Jednog i mnoštva leži, drugim riječima, u *znanju*. U autoričinoj se lirici ideja onostranosti tako svodi na *znati je biti*, dok je kod Plotina *voljeti je biti*. U ovoj pjesmi javlja se i pitanje zasluge. Ja zaslužuje ljubav. Tu je opet vidljiv otklon od Plotina gdje Jedno jest ljubav. Zaslužiti ljubav implicira izvanjskost ljubavi u odnosu na subjekt. Ideja koja je izrečena ovom pjesmom jest da je lirski Subjekt primatelj ljubavi jer to zaslužuje. Drugim riječima, s jedne strane *isijavač* (analogija s Plotinovima erosom) podrazumijeva obilno posjedovanje ljubavi koju od obilnosti isijava, a s druge strane, paradoksalno, ona mu postaje izvanjska te ju prima po zaslugi.

U autopoetičkim tekstovima zastupa se ideja da je Jedno iznad riječi i iznad misli. Plotin dapače dokazuje da Jedno ne može pripadati umskoj kategoriji te je nadčulno. Naime, um misli i samim time pretpostavlja drugost, a time i mnoštvenost, tj. dijeli se barem na mislitelja i mišljeno. Um koji misli samoga sebe jest mišljenje u najvišem smislu, no i dalje postoji pukotina između mišljenja i mišljenog. Kada bi Jedno mislilo sebe, onda bi ono bilo

drugo u odnosu na sebe i time bi njegova jednost bila narušena. Upravo obraćanjem Jednom, odnosno time što je um nemoćan održati Jedno kao Jedno, um postaje mnoštven, tj. ograničen. Um, dakle, ne može biti prvi princip jer „mišljenjem predmeta mišljenja postaje drugost sebe“ (Barbarić 1995: 327). Misleći, govoreći, obraćajući se, Jedno se udvaja. Jedno u kontekstu autoričine lirike jest Pjesnik koji neprekidno govori, „...jer Božanska Osoba nam govori, govori, i danju i noću nam govori...“ (Krmpotić 1999: 38).

Iako je nedostatan, um je u Plotinovom sustavu visoko vrednovan, on je drugi po redu i značaju hipostaza. Um je bitak. Um je Jednom najbliži. Duša pak obitava u blizini Uma, erotski je usmjeren prema njemu i tako se rađa čisti eros.

NE DOPUSTI DA SVAKODNEVNI, DŽEPNOG FORMATA UM...

Ne dopusti da svakodnevni, džepnog formata um,
Posrami tvoj pjesnički um,
Koji je jedini pozvan da Me čuje i kazuje.
Ne dopusti nadmetačkomu umu,
Da zauzme zakoniti, prvostolni položaj pjesničkog uma,
U velikom vijeću tvojega roda i koljena.

Ne uzmakni kada nasrtljivci izvana
Zaprijete tvojemu dogovoru s vrhovnim Pjesnikom.
Znaj s kim si, i čija si-
Znaj tko će se pobrinuti da ti ne posrnu puti –
Ne daj pristupa bukačima ulice u dvorane,
Gdje traje koncert tišine... (Krmpotić 1999: 254)

Kod Vesne Krmpotić *pjesnički um* je u dogovoru s onostranošću koja je Pjesnik. Pjesma tako postaje medij putem kojeg onostranost samu sebe iskazuje kao naputak. Taj je naputak upućen pjesničkom umu koji je superiorniji od svakodnevnog uma. Pjesma je produkt dijaloga dvaju pjesnika, pjesnika i Pjesnika. Pjesnik se obraća pjesnikinji i tako nastaje pjesma koja svjedoči Istinu. Pjesnički um je preduvjet, u ovom kontekstu, prisnosti s onostranošću. No pjesnički um je i dalje um. U pjesmi pod naslovom *Ne želim tvoju ravnodušnost* lirska Ja kaže: „ne želim tvoju ravnodušnost, želim tvoju praznoumnost“ (Krmpotić 1999: 255). Um se dakle treba isprazniti, što bi zapravo značilo da se ja treba isprazniti od uma. Ti je, međutim,

gospodar „obasjajnog razuma“ (*isto*: 180). Ti i sam posjeduje razum. No njegov je razum „sjaj i bistrina“ (*isto*). S druge strane, ljudski um je bolest („Kada vam se um preduboko zagriže u život, / ja ga ne trgam, i ne čupam, / već stavljam melem na okolno tkivo“ (*isto*)). Um je i poklon koji je zloupotrebljen („Nasluti Me; i ušuti / Um ti nisam dao da mislima šumi, već da šutljivo sluti / svoju srodnost sa tišinom“ (*isto*)). Um (iako pjesnički) tako postaje, ipak i usprkos željama i ja i Ja, glavno sredstvo komunikacije s onostranošću. *Susret* je u lirici Vesne Krmpotić nedvojbeno umskog karaktera, što je protivno ideji koju naučava i Plotin, ali i autoričina lirika kada se poziva na nasljeđe misticizama.

Cilj je, prema Plotinu, postupno ogoljavanje od viškova, prelazak u čisto mišljenje čime individualna duša dolazi u konstantno posjedovanje objekta svoje žudnje, odnosno gubi apetit, a zatim, napuštajući mišljenje, u ekstazi gleda Jedno. Čisto mišljenje je um koji misli sebe sâma, ali je i dalje dvojstven. Um je, u Plotina, prisiljen prakticirati mišljenje na samome sebi kao razrijeđenoj replici Jednoga. I ovu ideju pronalazimo u autoričinoj pjesmi („Misao koja o sebi mnije / glođe korijen / iluzije“ (Krmpotić 1997: 81)). U konačnici, dakle, treba napustiti sâmo mišljenje da bi se stopilo s Jednim ili metaforički: „Misao koja o sebi mnije / glođe korijen / iluzije. / Kad proglođe ga / istrgnut će / uzica se iz naše šake, / i zmaj-svemir poletjet će / u oblake“ (*isto*). U autoričinoj lirici, međutim, često upravo to *Jedno* kao da očekuje / nalaže / naređuje spoznaju (*Kad ćeš već jednom biti takav golać / da ti svaka milostinja bude presitna / pa da zaišteš Mene, darovatelja, / i već jednom prestaneš prosjačiti?* (*isto*: 32)), (*Hajde, zaišti, što čekaš?* (*isto*: 34)), (*Ako misliš da si Me s Njim iznevjerila, / onda Me i dalje iznevjeravaš / Meni na oči* (*isto*: 105)), time premještajući spoznaju izvan ekstatičnog u razumsko (što impliciraju i glagoli zaiskati, misliti), a što bi, prema ideji koju naučava autoričina poezija, kao i prema Plotinovoj tezi, bio nemoguć zadatak, s obzirom na to da se spoznaja odvija izvan razuma i iskustvene je prirode, a ne diskurzivne. Nemoguće očekivanje ovog Ja kao da potvrđuje i jedan autoričin stih: „Divno je što od mene tražiš / nemoguće“ (*isto*: 45). No ne samo da se susret u autoričinoj lirici zbiva izvan ekstaze, tj. u razumskom, nego se zbija i u osjetilnom („Kako to da tada nisam umrla? / Dok sam Te očima gledala i rukama dirala“ (*isto*: 52)), zbog čega se događa drastično odstupanje od ustaljenih mističkih nauka i kontradiktornost u samoj poeziji. U sljedećoj pjesmi transcendentno Drugo čak naređuje osjetilnu spoznaju sâmoga sebe.

NE MOŽEŠ VIDJETI, ČUTI, OPIPATI...

Ne možeš vidjeti, čuti, opipati
baš svaku zemljinu tajnu.
Nudim ti Sebe: u Meni su sve, baš sve.

Dodirni ih, čuj, i vidi jednom zauvijek.
I nasmij se: kako jednostavno. (Krmpotić 1999: 403)

Jedno, nadalje, ne skrbi oko mnoštvenoga i uopće ga ne treba. Jedno se, pak, u lirici Vesne Krmpotić *uprizoruje* prozopopejom, muškog je roda, uspostavlja s adresatom prisan odnos pun očekivanja, i njemu treba adresat i svijet jer je usamljeno: „I On me tada upita: 'Jesi li sada naslutila Moju samoću? Ja sam Onaj kojemu treba svijet da ne bi bio sam. Hoćeš li mi uskratiti tu želju za druženjem?’“ (1999: 37).

Svijet je, međutim, u pjesmama Vesne Krmpotić uglavnom predstavljen kao prepreka između ja i Ti: „Ja neću taj dvostruki život ljubavni / sa svijetom i s Tobom“ (1997: 24)¹⁰⁰. Lirsko ja se uzaludno želi odreći svijeta kako bi se moglo stopiti s Ti. S druge strane, Jedno u poeziji Vesne Krmpotić i samo treba svijet. Time sve manja, rekla bih, biva razlika između adresata i adresanta, između lirskog ja i lirskog Ja.

Još jednu od temeljnih razlika između Plotinovog Jednog i Jednog Vesne Krmpotić mogu pokazati i na primjeru pjesme *Što ima taj drugi...?*

ŠTO IMA TAJ DRUGI...?

*Što ima taj drugi, što ima to drugo
da Mene zaboravljaš?
Zar ti nisam dovoljan, Ja,
koji sam i taj drugi, i to drugo?*

*Ja ću te u igri, pjesmi i plesu
provesti kroz veliki dan svijeta.
Što još tražiš a što već nemaš?*

¹⁰⁰ Ovoj ću se misli detaljnije posvetiti u poglavlju o Augustinu.

Što to nemaš pa da ga poželiš? (Krpmotić 1997: 35)

Jedno u Plotina, za razliku od koncepta Jednog u Vesne Krmpotić, nije ništa drugo jer bi se time umnožilo i izgubilo svoju jednost. U Plotinovom Jednom nema drugosti, drugost je u drugome. Jedno je izdvojeno iz svega drugoga, ali sve drugo ovisi o Jednom i njime je obuhvaćeno. „Nije Jedno drukčije od drugoga, nego je drugo drukčije od Jednoga“ (Barbarić, 1995: 324). Drugo je nebiće u odnosu prema Jednom, koje je biće, dok kod Vesne Krmpotić nailazimo na svojevrsnu ideju panteizma (Ja sam i ti, Ja sam i svijet, Ja sam sve).

Sljedeće karakteristike lirskog Ja kao metonimije Jednog bitno se, dakle, kose s mističkim poimanjem Jednog kao nadčulnog jer:

- Ja se obraća (sve pjesme pisane kurzivom)
- Ja ima namjeru (*Od mene ti je lutanje i blud. / Da bi znala Meni se vratiti* (Krpmotić 1997: 35))
- Ja je potrebno (*Golemo je Moje carstvo. / Ali što će mi ono, pustio, ako Mi voljena kći / u tuđini prosi* (isto: 23))
- Ja pati (*Zar ne znaš za muku vode / koja umire od žeđi / da poji žedne?* (isto: 34))
- muškog je roda
- treba mu svijet, žudi ga
- u antagonističkom je odnosu spram svijeta
- svijet je čas predstavljen kao ono drugo u odnosu na Ja, čas se Ja izjednačuje sa svijetom
- Jedno je i ono drugo (*...Ja, / koji sam i taj drugi, i to drugo...?* (isto: 27)).

Sve bi ovo, ako se vodimo za Plotinom, narušavalo jednost i savršenost mističkog Jednoga. Plotin, vidjeli smo, tvrdi da u mističkoj spoznaji postajemo slični Jednom, tj. gubimo ono suštinsko ljudsko. Ono što se, međutim, događa u lirici Vesne Krmpotić, kao što sam već prije naznačila, jest da je autorica ono *Najviše* učinila lirskim subjektom. Omjeravanje s nepoznanicom stoga prelazi u odnos zrcaljenja. Moja je teza da Ti više nije nepoznanica nego zrcalna slika.

ja je pjesnikinja > < Ti je pjesnik

ja žudi > < Ti žudi

ja žudi Ti > < Ti žudi ja
ja žudi svijet > < Ti žudi svijet

Idejne pak sličnosti Jednog u lirici Vesne Krmpotić i Plotinovog Jednog su sljedeće:

- izvan riječi je i misli
- u svemu je
- izvor je
- krajnji je cilj
- treba se napustiti čulno da bi se stopilo s Jednim.

U prethodnom poglavlju trudila sam se pokazati zašto u autoričinoj poeziji iščitavam žudnju za žudnjom sâmom kao primarnu žudnju. U Plotina nailazim na dodatne argumente te svoje teze. Plotin kaže da nije dovoljno žudjeti Jednog da bi se stopilo s njime. „Eros nije postignuti cilj već zadaća“ (Bertozzi 2012: 149), a duša mora biti spremna na transformaciju. Žudnja za žudnjom sâmom je bezobjektna žudnja, *prazna žudnja*¹⁰¹, žudnja bez cilja odnosno u žudnji za žudnjom sâmom subjekt je uvijek jednako udaljen od objekta. Svaka se autoričina pjesma nakon 1997. temelji na *govoru Jednog ili govoru s Jednim*. Da bi, dakle, Jedno postojalo kao lirski subjekt, da bi postojala pjesma koja je govor Jednog ili razgovor s Jednim, mističko stapanje s Jednim ne smije se ozbiljiti jer bi onda uslijedila šutnja, a „Vesna Tebe voli pjevajući“ (*isto*: 94). Stoga jezik žudnje za žudnjom sâmom kao tvorac autoričinih pjesama ima funkciju održavanja stalne udaljenosti (funkcija zapreke) od objekta žudnje (nadčulnog Ti) da bi pjesma kao govor Drugog mogla trajati. Ono čega se, dakle, Plotinovima riječima, lirsko ja u suštini ne želi odreći jest henologijski dar. Jedno, drugim riječima, uvijek mora ostati Drugo, da bi žudnja/pjesma mogla uvijek trajati. Tristanovskim pitanjem *Hoću li imati Tebe kada budem Ti?* odaje se strah od gubitka *henologijskog dara*, gubitka Jednog kao onog Drugog, odnosno gubitka žudnje, tj. pjesme koja postoji jedino kao govor Drugog. Katkad je žudnja za Jednim naoko ono čega se lirski subjekt pokušava riješiti („Sve ti želje dajem, pa i posljednju: želju za Tobom“ (*isto*: 64)).¹⁰² No dok god je nadčulno Ti žuđeno, a Drugo nedostižno, osiguravat će se postojanje Ti kao lirskog subjekta, odnosno pjesme.

¹⁰¹ Kant uvodi pojam *čežnja* koji definira kao „ubijanje vremena između žudnje i stjecanja žuđenog“ (2003: 133). Ili, riječima De Rougemonta, žudnja za žudnjom je isto što i „san o mogućoj strasti [koji] djeluje kao stalna razonoda koja anestetizira pobune dosade“ (1974: 277).

¹⁰² *Žudnja za Jednim* prema Plotinu tek u stanju ekstaze posve prestaje.

5. 4. Materijalnost jezika, pjesme

Stvaralačka je žudnja prema Plotinu vezana uz *miješani eros*, koji za razliku od *čistog erosa* nije samodostatan i koji se upravo zbog nedostatka samodostatnosti miješa s materijom. U kontekstu ovog rada ta materija je *jezik*, tj. svijet. Pjesma je materijalna koliko i duhovna jer je jezična, a jezik je, kaže Pejović, dvojake prirode: tjelesne i duhovne. Jezik ne može biti čista duhovnost. Biti jezičan znači biti i tjelesan.

Baš zato što čovjek nije puko tijelo, ali ni čisti duh, on je dvostrukom svojom prirodom kao smrtno biće upućen na to da bude u svijetu kao *razgovor* sa stvarima pred sobom, ljudima oko sebe, i najzad, u sebi sa samim sobom. Njegov tjelesno-duhovni-bitak najrječitije progovara upravo kao jezik – jedinstven susret njegovog tijela i duše, dovodeći time do riječi susret stvari i duha u kozmosu. Jezik ostaje tjelesni i duhovni fenomen čak i ondje gdje se čini da jedna strana njegove prirode ili bitka iščezava, kako to biva u krajnostima čuvstvene izražajne kretnje, na jednoj, i čistog pojmovnog mišljenja, na drugoj strani (Pejović 1984: 49).

Na temelju ovoga moje je mišljenje da pjesmi ne možemo prilaziti kao čistoj, čisto duhovnoj kategoriji, prostoru Jednog, prostoru lišenom ljudskosti ili prostoru ekstatičnog mističkog sjedinjenja kao što se tvrdi u autopoetičkim i metapoetičkim tekstovima. Pjesma nije mistika jer ne razdvaja striktno osjetilno i umsko, tjelesno i bestjelesno, već ih ujedinjuje.

Po mojem sudu, pjesma nije samo žudnja za transcendencijom, ona je i žudnja za svijetom kao okvirom u kojem se transcendencija kako ju shvaćam u ovom radu može ostvariti. Žudeći za iskazivanjem, žudimo za svijetom jer žudimo *nekome* iskazati neiskazivo. Iskazati neiskazivo može se samo svijetu jer do *Njega* riječi ne dopiru (*cvil riječi koje te mogu slijediti*¹⁰³). Pisati pjesme i istovremeno se odricati žudnje za svijetom i svijeta je, po mojem shvaćanju, kontradiktorno. Pjesma se ostvaruje tek u svijetu i pomoću njega. Neraskidivu vezu jezika i svijeta tumači Pejović u tekstu *Jezik kao iskustvo svijeta* u kojem ustanovljuje „apriorno tročlano jedinstvo“ (1984: 25) između mišljenja, jezika i zbiljnosti. Pejović svijet definira kao „transcendentalni horizont razumijevanja što uspostavlja ujedno i jezik i mišljenje čovjeka kao bitka-u-svijetu“ (*isto*: 23). Svijet nije predmet jezika niti može biti jezika izvan svijeta. Jezik i zbiljnost nisu konstituensi nego su su-konstituirani sa svijetom. Jezik bitkuje i kao zajednica. Bez drugoga (sugovornika) ne bi moglo biti jezika (pjesme), kao

¹⁰³ Mistik-pjesnik Angelus Silesius u svojoj pjesmi *Bogu je svejedno* kaže: „Jednako se Bogu kreket žaba mili / Kao kad se ševa s cvrkutanjem krili“ (2006: 15).

što se ni veza između sugovornika ne bi mogla uspostaviti govorom kada se ne bi govorilo o stvarima, odnosno kada ne bi postojala trijada ja – ti – ono.

Nedostaje li bilo koji član u tom tročlanom odnosu onda je riječ tek o fizičkoj odsutnosti što je u potpunosti nadomješta metaforički značaj jezika kako je to najčešće slučaj u pjesničkom i filozofskom idealnom dijalogu sa svijetom kao nerazlučenom cjelinom (*isto*: 43).

Miješanje s materijom posljedica je, prema Plotinu, žudnje za besmrtnošću. Pojedinaac prema Plotinu *vječno* nalazi srodnim s *lijepim*. Mene pak u ovom radu ne zanimaju autorova snatrenja o vječnoj slavi njegovog imena već fenomen trajnosti/besmrtnosti djela. Schelling uspostavlja svoju definiciju ljepote kao beskonačnog u konačnom. To *beskonačno u konačnom* jest *nedokučiva dubina* pjesme. Ta *nedokučiva dubina* omogućuje trajanje pjesme u vremenu jer joj se značenje ne iscrpljuje s vremenom. Plotin i sâm govori o Jednom kao beskonačno ljupkom te kaže da se tek ono što je beskonačno ljupko može voljeti. To se i opet da povezati sa Schellingovom tvrdnjom da je tek ono konačno koje u sebi sadrži beskonačno – lijepo. Nediskurzivna Tajna / nepoznanica beskonačna je s obzirom na to da onemogućuje refleksiju. Ulaženje u jezik na taj način da ostaje Tajna čini pjesmu beskonačnom. No ta se beskonačnost tiče čovjeka tek kad je sadržana u končanosti.

Svaka žudnja, pa i pjesnička, uvijek već podrazumijeva dvojtvo. Pjesma je žudnja za iskazivanjem neiskazivog, stoga pjesma podrazumijeva barem ova dvojtva: dvojtvo iskazivog i neiskazivog, dvojtvo adresata i adresanta, dvojtvo subjekta i objekta žudnje. Svaka žudnja, pa i pjesnička, implicira, dakle, odsustvo Jednog. U slučaju lirike Vesne Krmpotić Jedno kao lirski subjekt automatski postaje dvojtvo jer se udvaja svojim obraćanjem, udvaja se svojim glasom. Nadalje, predmet obraćanja Jednog je svijet. Dakle, Jedno je i drugo u odnosu na svijet, i svijet je drugo u odnosu na Jedno. Kao takvo ono s transcendentnim Jednim, koje je *causa sui* i *amor sui*, više nema veze. „Prisutnost je neizreciva“, kako kaže Denis De Rougemont. Stoga pjesma uvijek već svjedoči neku odsutnost.

Pjesma je i umska jer je jezična tvorevina, a jezik i (s)misao su neodvojivi. Pejović odbacuje mogućnost postojanja mišljenja koje bi prethodilo jeziku jer bismo time morali prihvatiti mogućnost mišljenja prije ili poslije ili izvan jezika. On odbacuje i mogućnost izvanmišljenog jezika. Ne postoji jezik koji bi prethodio mišljenju jer bi tada bilo moguće govorenje jezika prije i izvan mišljenja. U tom bi slučaju, kaže Pejović, jezik mogao biti i bez ikakva značenja, a time bi „bitak značenja bio nešto pridodano već gotovu bitku jezika“ (*isto*:

21). Značenje Pejović definira kao „raščlanjenu razumljivost“ (*isto*) pa kada bismo odvojili značenje od jezika, dobili bismo „jezik kao ne-razumljivost“ (*isto*), a to nije moguće. To također ide u prilog mojoj tezi o neiskazivom/nepoznanici kao nediskurzivnom, tj. kao drugoj oblasti koju jezik tek može nagovijestiti, a da ju pri tom ne pretvori u jezik.

Imajući, dakle, u vidu Pejovićev tekst, u nerazdvojno jedinstvo *pjesničke zbilje* vežem misao-riječ-svijet-duhovno-tjelesno-ja-ti-ono-*Ono*. Da bismo uopće mogli govoriti o pjesmi, moje je mišljenje, iz tog jedinstva ne smije izostajati niti jedan član, niti jedan član ne može prethoditi bilo kojem drugom članu niti biti nezavisan od bilo kojeg drugog člana. Odnos jezika i žudnje za Jednim (stapanje neiskazivog i iskazivog) znači tek to da jezik kruži oko nepoznanice koja ga oblikuje u pjesnički, a ne to da se u jeziku i putem jezika zbiva istinska teoza. Ukidanje rascjepa između individualne duše i Jednog ukida i potrebu za jezikom jer ukida potrebu za obraćanjem, s obzirom na to da je *Ono* tu, u najvećoj mogućoj blizini. Upravo o nemogućnosti napuštanja ljudskosti i o ljubavi spram jezika (tj. ljubavi spram bivanja čovjekom) govori i sama Vesna Krmpotić. „S druge strane zrcala šaputalo se: traže da se odrekneš najljudskijeg u sebi: govora. O, mrske riječi, kako sam vas u tom času voljela!“ (1975: 63).

6. AUGUSTINOV KONCEPT ŽUDNJE U KONTEKSTU LIRIKE VESNE KRMPOTIĆ

U poeziji Vesne Krmpotić lirski je subjekt ponekad stiliziran kao čovjek (ja), ponekad kao Bog (Ja).¹⁰⁴ Nadaje se da ja žudi Ti, i Ja žudi ti. Ostvarenje te žudnje u vidu stapanja, među ostalim¹⁰⁵, priječi svijet (žudnja za svijetom), no susret ja i Ti ipak omogućuje pjesma kao ona koja je mimo svijeta i nadređena svijetu.

S obzirom na to da se nadaje kako je autoričina poezija razgovor između smrtnika (koji žudi Boga) i Boga¹⁰⁶, u ovom ću dijelu rada posegnuti za Augustinom koji se bavio upravo tim odnosom žudnje čovjeka za Bogom (*caritas*) te joj je suprotstavljao žudnju za svijetom (*cupiditas*). Koristit ću Augustinovo djelo *Ispovijesti* i doktorsku disertaciju Hanne Arendt *Love and Saint Augustin*¹⁰⁷.

Autoričina poezija pak može biti čitana upravo kao utjelovljenje kolebanja između ovih dviju žudnji, *caritasa* i *cupiditasa*. („Kad ti dajem da biraš između svijeta i Mene, ti / izabereš Mene, ali s tračkom žaljenja se osvrneš na / svijet” (Krmpotić 1994: 31)). Kolebanje između ovih dviju žudnji odvija se na *sadržajnom* planu pjesme, ali mene u radu više zanima ovo kolebanje u svjetlu izbora pjesme kao medija žudnje za onostranošću. Zanima me odnos između svijeta i pjesme i to pjesme kao utjelovljenja mističke žudnje. Autoričina se lirika predstavlja kao medij i ujedno obistinjenje *caritasa*.

Augustin u svojim razmišljanjima polazi od pretpostavke da je supostojanje *cupiditasa* i *caritasa* nemoguće i da se pojedinac mora opredijeliti. Mene pak u ovom radu zanima kakvu funkciju ima pjesma u tom opredjeljenju. Osim Augustinove misli, u rad uvodim i

¹⁰⁴ Ovdje želim naglasiti da iako je uvriježeno tumačenje Ja u autoričinoj lirici kao *glasa Jednog*, čitatelj to, naravno, ne mora prihvatiti te se može pitati što je zapravo označeno označiteljem Ja, jednako kao što se može pitati što je zapravo označeno Blakeovom *ružom*. Označitelji Ja i *ruž*a, dakako, pritom moraju biti promatrani u samom kontekstu, tj. na koji su način ulančani s drugim označiteljima. Ono što ovdje vidim kao *bitnu* razliku jest da je *Ja* u autoričinoj lirici tako ulančano s drugim označiteljima da je njegovo tajanstveno označeno *skriveno* jezikom, dok je *ruž*a tako ulančana s drugim označiteljima da je njezino tajanstveno označeno *nagoviješteno* jezikom. To se dobro vidi, po mojem sudu, i u autoričinih stihovima: a) „ne brini / ja sam tu“ (1999: 299), b) „ptica kao suton pada / u tvrdi samotni hrastov muk“ (1983: 190). Značenje može biti zagonetno i u prvom i drugom slučaju, samo što je u prvom slučaju zagonetnost skrivena jezikom i svodi se na ograničen broj pitanja ovoga tipa: *Tko je ja koje kaže da je tu?*, *Kome to kaže?* i *Gdje je to tu?* Drugi primjer pak jedinstvenim ulančavanjem označitelja proizvodi / nagoviješta / otkriva zagonetnost koju ne možemo svesti na nekoliko konkretnih pitanja.

¹⁰⁵ Ono što priječi stapanje s onostranošću, nadaje se iz autoričinih pjesama, jest svijet, jezik, neznanje. O *neznanju* ću posebno govoriti u poglavlju o Lacanu.

¹⁰⁶ „Ti nisi došla k Meni da bi napisala pet, šest knjiga, / ti si došla da bi razgovarala sa Mnom o sebi, i o Meni, / I, sasvim usput, taj se razgovor ukoričuje u knjigu, / u pet, šest knjiga, u stotinu i osam knjiga“ (Krmpotić 1999: 318).

¹⁰⁷ *Love* međutim nije ljubav, već žudnja, kako navodi Arendt u svojoj disertaciji: „Ljubav je žudnja” (1996: 45).

Ricoeurovu jer njegova razmišljanja o *svijetu pjesme* smatram korisnima za promišljanje *odnosa svijeta i pjesme* na kojem je od sada fokus, zatim Bubera, mislioca odnosa ja – ti kao temeljnog odnosa autoričine lirike. Kratko ću navesti i Kojeveova objašnjenja Hegelove žudnje, s obzirom na brojne dodirne točke s tezama koje postavljam, i s obzirom na to da se odnose na ideje koje uspostavlja autoričina lirika i kritika. Na kraju ovog poglavlja uvodim i Nygrenovo promišljanje prirode erosa u odnosu na agape. Sučeljavanje erosa i agape vidim kao korisnu *uvertiru* u Lacanovo konfrontiranje žudnje i zahtjeva. Među ostalim, u ovom poglavlju otvaram i sljedeća pitanja: tko/što su ja i Ja, tko/što su ti i Ti, gdje su oni u odnosu na pjesmu te kakva je priroda žudnje koja posreduje među likovima autoričine poezije ili, točnije, kakve lirske subjekte stvara žudnja utjelovljena autoričinom poezijom. Naime, Augustin stavlja naglasak na ja *kao* proizvod žudnje. Različite žudnje stvaraju i različita ja. Ovo Augustinovo shvaćanje širim, dakle, na lirsko ja. Zanima me kakvo lirsko ja nastaje djelovanjem koje žudnje.

Lirika Vesne Krmpotić često je bila povezivana s (uspješnim) bijegom od svijeta sukladno nasljeđu neromantičarskog diskursa. To je nasljeđe u svojem shvaćanju svijeta srodno s Augustinovim (ali i mističkim) poimanjem svijeta kao privida, disperzije jastva, iščašenja, tamnice¹⁰⁸. Ideja je to koju svjedoči i sadržaj autoričine poezije. Da bi se došlo u onostrano, potrebno je raskinuti s ovostranim ili kako kaže autoričin stih: „Ja neću taj dvostruki život ljubavni / sa svijetom i s Tobom / Preotmi me, zarobi me, da budem slobodna na Tvoj / način, / a ne na način svijeta. / Neću ni mrvica mene da ostane / nezaluđena“ (Krmpotić 1997: 24)).

Mene u ovom radu zanima može li, suprotno uvjerenju niklom iz neoromantičarske tradicije na koje se nastavlja i autoričina lirika, poezija postojati jedino kao *dvostruki ljubavni život*? Što ako je pjesma u biti nužno žudnja i za svijetom? Plotin, vidjeli smo, stvaralački eros naziva miješanim erosom (eros se miješa s materijom, odnosno sa svijetom). To je eros nesamodostatnih, kaže on. U ovom je radu materijalan sâm jezik. Ostajanje u jeziku (makar i pjesničkom) stoga je shvaćeno kao i ostajanje u svijetu. Zato mistici inzistiraju na napuštanju *i* jezika. Onda ostaje pitanje može li se samo-obistiniti pjesmom, uzimajući u obzir materijalnost jezika, istovremeno opjevavajući teozu (stapanje s onostranim u nadčulnom) kao samo-obistinjenje?

¹⁰⁸ „Strast za Bogom mogla bi se prevariti, / i pasti u jamu tijela“ (Krmpotić 1999: 285).

U dijelu rada koji slijedi pokušat ću dokazati tezu koja je suprotna ideji koju odražava autoričina poezija. Moja će teza biti da u poeziji žudnja za transcendencijom nije u koliziji sa žudnjom za svijetom.

6. 1. Augustinov koncept žudnji

I u Platona i Plotina javlja se podjela na vulgarni i božanski eros, no Augustinova podjela žudnje na *cupiditas* i *caritas*¹⁰⁹ donosi novinu s obzirom na to da za Augustina podjela žudnji ujedno znači i podjelu subjekta na *trenutno ja* i *buduće ja*. Žudnja jest, dakle, prema Augustinu, *stvarateljica ja*. Ovu će misao kasnije razraditi Hegel. „Nema ljudske egzistencije bez Svijesti ni bez Samosvijesti, tj. bez objave Bitka Riječju, kao ni bez Žudnje objaviteljice i stvoriteljice Ja“ (Hegel prema Kojeve 1990: 167). Augustin je tvrdio da samo *caritas* (žudnja za Bogom) ima za svoj objekt *buduće Ja*, a ne *trenutno ja*, koji je objekt *cupiditasa* (žudnje za svijetom). Trenutnom je ja, kaže Augustin, jednako kao i svijetu, inherentan manjak (*lack of Being*), a to je i jedan od glavnih razloga zbog kojeg svijet ne može zadovoljiti žudnju čovjeka i zbog kojeg čovjeku ne preostaje ništa drugo nego da žudi Boga. Manjkav svijet ne može poništiti manjak u subjektu. Nemogućnost svijeta da zadovolji žudnju lirskog subjekta u poeziji Vesne Krmpotić spominje Milanja („Lirski subjekt naprosto svjedoči o svom strahu da se ne može ispuniti sadržajima svijeta“ (2000: 177)), što bi i opet išlo u prilog ideji da autoričina poezija svjedoči *caritas*. Osnovna razlika između Boga i čovjeka prema Augustinu jest ta da čovjek, za razliku od Boga, svoj *bonum* (*dobro*)¹¹⁰ traži izvan sebe. U svojoj žudnji za svijetom subjekt se izmješta iz sebe i smješta u svijet te sa žudnjom gleda samo prema svijetu (*cupiditas*), u njemu tražeći dobro. To ga čini nesamodostatnim, uplašenim slugom svijeta. Prava žudnja, prema Augustinu, jest ona koja čezne za besmrtnošću kao apsolutnom budućnošću (Bogom – *summum bonum*), tj. *caritas*. Čovjek voli Boga zato što mu Bog pripada kao esencija egzistenciji, no upravo zato čovjek nije¹¹¹. Pronalazeći Boga, čovjek

¹⁰⁹ Ove dvije žudnje se razlikuju prema svojim objektima, ali nisu različite emocije. *Ljubav prema sebi* je korijen svih žudnji, i *caritas* i *cupiditas*. No *cupiditas* upravo zato ne uspijeva jer subjekt traži svoj *bonum* izvan sebe, tj. u svijetu. To nije dolaženje k sebi, nego bijeg od sebe. Nesrastiva pukotina između čovjeka koji žudi i objekta njegove žudnje (Svijeta) porobljuje čovjeka. Čovjek je izoliran i od Boga. Zapravo i *caritas* i *cupiditas* svjedoče *čovjeku odvojenost od sebe samoga*. Potrebno je sebetraženje, a sebetraženje istom vodi k Bogu. Za Augustina „samootkrivenje i otkrivenje Boga koincidiraju“ (prema Arendt 1996: 25).

¹¹⁰ Augustin tumači život kao čovjekovo dobro. No čovjek žudi *konstantno posjedovanje dobra* (života). Tek je konstantno posjedovanje dobra – sreća. Augustin žudnju usko veže uz žudnju za srećom i blaženstvom. Zlo od kojeg proizlazi strah je smrt. No život na zemlji (u svijetu) je živa smrt (*mors vitalis*). Život postaje bezgranična briga za prolaznu sreću. „Samo tamo gdje se nema što izgubiti nema ni straha od gubitka. Cilj žudnje je sloboda od straha“ (prema Arendt 1996: 11). Dobro je, dakle, ono što se ne može izgubiti protiv svoje volje.

¹¹¹ Za Augustina Bog jest esencija, ali ja nije isto što i Bog. Augustinovo odricanje od jastva ne zbiva se poistovjećanjem s božanskim. Prema Augustinu esencija (Bog) je nepromjenjiva i ona stoji u kontradikciji s ljudskom egzistencijom. „...bez obzira kako blizu bio najvećem dobru, čovjek nikada neće postati istinsko

pronalazi ono što mu nedostaje, a to je esencija. Bog je *dobro nad dobrima* i jedini pravi korelativ žudnje, a s obzirom na to da je svaka žudnja stremljenje za posjedovanjem, subjekt želi posjedovati Boga.

S obzirom na to da čovjek nije samodostatan i da uvijek žudi za nečim izvan sebe, na pitanje tko je on može biti odgovoreno jedino na temelju objekta njegove žudnje, a ne surpresijom samog impulsa žudnje. „Drugim riječima onaj koji ne voli i ne žudi je nitko“ (Arendt 1996: 25).¹¹² Žudnja može biti smirena jedino prisvajanjem objekta žudnje. Samo posjedovanjem objekta žudnje, kaže Augustin, prestaje izolacija subjekta i tek je taj prestanak izolacije – sreća. Sreća je suprotna izolaciji i treba više od pukog pripadanja. Sreća je u tome da *ljubljeni postane trajno inherentan ljubavniku*, a to se događa kada između njih više nema rascjepa. Konstantno posjedovanje dobra je blaženstvo, odnosno *quies* (spokoj), odnosno *beata vita*, odnosno poništeni dualizam između potrebe i *bonum*. Blaženstvo nije u žudnji, nego u posjedovanju objekta žudnje, kaže Augustin.

Augustin inzistira na odricanju od trenutnog ja. Prava ljubav prema sebi nije ljubav prema trenutnom sebi, nego prema esenciji. Kada čovjek shvati da je smrtni, promjenjiv i neodrediv, on mora transcendirati sebe. Ova transcendencija napušta vrijeme i pokušava uhvatiti vječnost. *Zaborav* je cilj egzistencije. *Samozaboravom* čovjek prestaje biti pojedinac. Boga se mora voljeti tako da se zaboravi na sebe, a „zaniijekati sebe se može jedino putem *caritas*“ (*isto*: 91). Već je i sama žudnja stanje zaboravljivosti. Iako žudnja izlazi iz potrebe da budemo sretni pa se na neki način uvijek odnosi na ja, istinska se promjena, smatra Augustin, događa onda kada ljubavnik više uopće ne voli referirajući se na sebe, nego kad njegova cijela egzistencija postaje žudnja, tj. žudnja postaje toliko snažna da zaboravlja svoj izvor i ja postaje potpuno apsorbirano objektom žudnje. *Caritas* prema Augustinu *ne traga*, nego *transformira* ljubavnika. Svaka žudnja teži svojem ispunjenju, no Augustin za *cupiditas* kaže: „Vremenske stvari ne mogu istrijebiti *cupiditas* zato što ih volimo više dok ih nemamo i zbog toga u njima ne možemo uživati“ (*isto*: 33).

6. 2. Lirika Vesne Krmpotić u svjetlu Augustinove misli

U slučaju autoričine lirike nadaje se da lirski subjekt žudi transcendentno Ti (*caritas*), iskazuje to pjesmom, u pjesmi se nalazi znak stapanja, tj. lirski subjekt kao Glas onostranog.

bivstvovanje; vječan, nepromjenjiv i samodostatan“ (prema Arendt 1996: 53). Žudnja dostiže svoje ispunjenje kroz vječnost. To ispunjenje je *gledanje*, a za Augustina je gledanje specifičan modus imanja. Ovo gledanje je u ž i t a k i tu je Bog. U ovom je užitku Bog za čovjeka uistinu tu (nazočan).

¹¹² Na ovo se nadovezuje Kojeve pozivajući se na Hegela koji tvrdi da je upravo žudnja ta koja uspostavlja ja. „Žudnja (svjesna) nekog bića uspostavlja ovo biće kao ja“ (prema Kojeve 1990: 9).

Pjesma je, pritom, rekli smo, shvaćena kao *prostor mimo* svijeta, kao ona koja nema veze s *cupiditasom*.

Brojne su dodirne točke na *sadržajnom* planu autoričine lirike između Augustinovog koncepta žudnje za onostranošću i autoričinog, ali i brojne razlike. U ovom ću dijelu rada povući kratku paralelu između tih dvaju koncepata, zadržavajući se pritom na *sadržajnom* planu pjesme. Augustin i Krmpotić slični su u sljedećim shvaćanjima žudnje za transcendencijom:

– manjkavost svijeta u odnosu na Boga i odricanje od svijeta („Sve dok u mom oku svijet ne bude bio / jednak Tebi razlogom i stasom, / dotle ostaj između mene i svijeta / zaboden kao mač između ljubavnika“ (Krmpotić 1997: 28))

– tjelesnost kao tamnica („ja bih htjela... / s korijenom se ubrati iz tijela“ (Krmpotić 1989: 9))

– svijet odvaja ja od Ti¹¹³ (*Golemo je Moje carstvo. / Ali što će mi ono, pusto, / ako Mi voljena kći / u tuđini prosi? / A prosi zato / što je umjesto cara / izabrala carstvo.* (Krmpotić 1997: 23))

– Bog je najveće dobro („Bog je najveći ulov“ (*isto*: 135))

– pronaći Ti bilo bi doći do esencije („Ja s tobom kao sa čistom sobom“ (*isto*: 74)).

Autoričinu poeziju, kao što sam već prije naznačila, čitam i kao utjelovljenje kolebanja između *caritasa* i *cupiditasa*, imajući u vidu upravo Augustinovo shvaćanje žudnje za svijetom kao one koja od pojedinca čini nesamodostatnog, uplašenog slugu svijeta. Ovu misao kao da potpuno preslikava strofa iz pjesme *Sve dok u mom oku svijet...*:

Ogluši se, preklinjem Te, o moje molbe i uzdahe.

Jer jednom ću vidjeti svijet kakav jest:

takav da me nemaš od čega čuvati,

takav da nemam što poželjeti. (Krmpotić 1997: 28)

Iako žudnja za Bogom (*caritas*), rekli bismo, nedvojbeno puni sadržaj autoričine poezije pa bismo odnos između ja i Ti, odnosno između Ja i ti, mogli čitati kao *caritas*, mene pak, imajući u vidu Augustinovo shvaćanje, taj odnos između ja i Ti više asocira na *cupiditas*. Naime, u autoričinoj lirici Ti može biti voljeno tek odsutno („Kako je krajnje ne biti s Tobom

¹¹³ No u prethodnom primjeru, nadaje se, i Ti odvaja od svijeta.

do kraja / kako je cijelo biti s Tobom napola“ (*isto*: 39)), a to je u skladu s Augustinovim iskazom da: „Vremenske stvari ne mogu istrijebiti *cupiditas* zato što ih volimo više dok ih nemamo i zbog toga u njima ne možemo uživati“ (prema Arendt 1996: 33). Odnosno, jedna od mojih teza do sada bila je da svođenje onostranosti na lirski subjekt proizvodi tek nedostatan supstitut koji, u biti, ne može zadovoljiti žudnju. Dokaz tome je to da prisutnost (*Ja sam tu*) ne gasi žudnju. Taj supstitut jest puka riječ i kao takav on je takoreći *vremenska stvar* koja perpetuira *cupiditas*.

Nadalje, kaže Augustin, *caritas* je istoznačan sa (samo)zaboravom. Subjekt je toliko apsorbiran žudnjom za Bogom da u potpunosti zaboravlja sebe, više se uopće na sebe ne referirajući. No u lirici Vesne Krmpotić događa se sljedeće: ja ostvaruje ljubav prema sebi zahvaljujući Ti („Otkada znam da Ti u meni stanuješ / dođe mi da samu sebe zagrlim“ (1997: 13)). Upravo se tu, prema Augustinu, izjalovljuje *caritas* i prelazi u *cupiditas*. Ja nije zaboravilo sebe u ljubavi prema Ti, već naprotiv, voli sebe pomoću Ti. Zapriječenost onostranosti presnažnim jastvom opjevava i sama autorica: „O druga obalo! Da li to zaista ja / između nas tečem“ (1989: 19). U tom stihu postoje: ja1, ja2 i Ti. Jedno ja dijeli drugo ja od Ti. Ja se u lirici Krmpotić čini konstantno opterećenim svojim dobitkom ili gubitkom, svojom pozicijom u odnosu na Ti, svojom udaljenošću ili blizinom u odnosu na Ti, svojom „nestrpljivošću“ u stjecanju spoznaje („Ali ja danas, Danas želim / voljeti bez želje“ (1997: 42)). Augustinovim riječima, izvor žudnje (ja) nije zaboravljen.

No od povlačenja ove kratke paralele između Augustinovg koncepta žudnji i autoričinog na sadržajnoj razini, puno mi je intrigantnije promišljanje pjesme kao medija žudnje za transcendencijom te odnos takve pjesme i svijeta. Augustin isključuje mogućnost supostojanja ovih žudnji, to čini i autorica u sadržaju svojih pjesama, odnosno čini se kao da je lirski subjekt *čardak ni na nebu ni na zemlji* s obzirom na to da istovremeno ne želi svijet (između sebe i svijeta postavlja Boga kao mač), a od Boga ga istovremeno odvaja nemogućnost odricanja žudnje za svijetom.

6. 3. Neiskazivo i svijet – dva objekta pjesničke žudnje

Odnos ja – Ti – svijet – pjesma puni sadržaj autoričine poezije pri čemu je pjesma predstavljena kao medij *komunikacije* smrtnika s onostranim, i ta se komunikacija odvija *mimo* svijeta i nije kontaminirana svijetom. Suprotno tom shvaćanju, u ovom radu svijet ne tumačim kao kontaminirajuću suvišnost kad je lirika u pitanju, nego kao horizont. Ricoeur u intervjuu *Poetry and possibility* dvojako definira svijet: a) kao horizont mogućnosti („U

svakom iskustvu ima nečeg što je tu, ali i nečeg što je tek potencijalno tu. I svi potencijali svih naših iskustava, također, konstituiraju svijet“ (prema Valdes 1991: 453)) i b) kao mjesto u kojem obitavamo („Svijet je tamo gdje obitavamo“ (*isto*)).

Žudnju za svijetom, u kontekstu lirike, vidim kao *žudnju za su-konstituirajućim drugim budućeg Ja (transsubjektivnog Ja)*, tj. žudnju za čitateljem, za ti¹¹⁴. Kojeve po uzoru na Hegela kaže: „Čovjek mora da ostvari nešto transindividualno, nešto opće, transsubjektivno“ (1990: 69). Ricoeur pak na ovaj način opisuje interakciju čitatelja i pjesme tumačeći svakog čitatelja kao nezavršeni ego: „Ja sam nezavršeni ego... Umjetnički tekst omogućuje, pomoću svojih 'alata', nezavršenom egu ponovno čitanje samoga sebe. Ego je učenik svih tekstova koje čita, koje voli, koje razumije. Čitanje je stvaranje... Akt čitanja kreira novi ego“ (prema Valdes 1991: 454). Transsubjektivno Ja može nastati jedino ulaskom čitatelja u svijet pjesme. Transsubjektivno Ja niče iz susreta čitatelja i teksta stoga je transsubjektivno Ja uvijek *buduće Ja*. Da bi, međutim, do susreta došlo, moja je teza, i tekst i čitatelj moraju biti *nezavršeni*. Moja je, dakle, teza da su u slučaju svakog pisanja pa i pisanja lirike u pitanju uvijek *dva* objekta žudnje (neiskazivo i svijet) i sukladno tome dvije žudnje:

- a) žudnja za iskazivanjem neiskazivog, to jest žudnja za transcendencijom jezika
- b) žudnja za svijetom, tj. žudnja za poopćivanjem pojedinačnog ja u transsubjektivno Ja.

Žuđeno Ja koje pjesma može ostvariti nije onostrano Ja u nadčulnom nego naprosto transsubjektivno, svjetovno Ja. Takvo Ja nije (uvijek već) u pjesmi već je u *svijetu ispred pjesme* – to je Ja budućih čitanja. Autoričinu sam liriku iščitavala kao onu u kojoj se neiskazivo prvo označilo zamjenicom Ti, a zatim se, u drugoj fazi stvaralaštva, izjednačilo s glasom onostranog i svelo na Ja, na lirski subjekt¹¹⁵. Ideja je dakle da to Ja, pisano velikim slovom, uvijek već predstavlja opće, univerzalno, transcendentno. Pritom se, moje je mišljenje, *hita prečicom do poopćenja* ili, točnije, zaobilazi nimalo lak zadatak pjesničkog stvaralaštva, k tome i krajnje neizvjestan, a taj je da se spjeva pjesma koja tek (neovisno o volji i znanju autora) ima *potencijal* za uspješan susret s čitateljem, koja ima potencijal za *buduće*, odnosno *poopćeno Ja*. Ono što mislim da se događa vezano uz autoričinu liriku lijepo se da iskazati Kojeveovim citatom:

¹¹⁴ Ricoeur spominje kako je čitanje svojevrstni pakt između autora i čitatelja. On to metaforički opisuje kao „pružanje ruku jedan prema drugome“ (prema Valdes 1991: 450). Ono što se žudi je tzv. *merging of horizons* (*isto*: 453).

¹¹⁵ Suvremena teorija izjednačuje, podsjetimo, glas i lirski subjekt te dovodi u pitanje fenomen glasa kao glasa.

Čovjek zamišlja Boga jer hoće da se objektivira. I on zamišlja *transcendentnog* Boga jer ne uspijeva da se objektivira u Svijetu. Ali htjeti ostvariti individualnost kroz sjedinjenje s transcendentnim Bogom znači ostvariti je u transcendentnom, s Onu Stranu Svijeta i samog sebe kao bića što živi na Svijetu (1990: 204).

Takvo lirsko Ja prenosi poruku o suvišnosti svijeta čitatelju koji je tu da ju primi ili ne primi. Ostaje pitanje: ako do *Njega* pjesma ne dopire, a svijet je tek suvišna iluzija i prepreka na putu k esenciji, za koga je onda pjesma?

S druge strane, moja je teza da je ona pjesma koja je proizišla iz žudnje za iskazivanjem neiskazivog bremenitija potencijalom budućeg sebstva jer, s obzirom da nema u fokusu tko što govori, nego kako se govori, postaje živo, propusno jezično tkanje koje čitatelju omogućuje stvaralačko učitavanje¹¹⁶ ili kako bi rekao Ricoeur: otvara mu svoj svijet. Labavija veza između označitelj – označeno iziskuje od čitatelja imaginativnu angažiranost i čitatelj je *pozvan* da vezu iznova uspostavlja. „U procesu oblikovanja čitalačkog subjekta znatnu ulogu igra imaginacija“ (Ricoeur prema Brnčić 2012: 46). Time ujedno subjektivno pjesme ima potencijal da se ostvari kao transsubjektivno. Žudnju za iskazivanjem neiskazivog smatram tako primarnom pjesničkom žudnjom, a žudnju za transsubjektivizacijom sekundarnom, ali da bi pjesma bila pjesma, potrebno je supostojanje tih dviju žudnji. Zašto, međutim, žudnju za iskazivanjem neiskazivog stavljam na prvo mjesto? Naime, pjesnik može biti zadovoljan načinom na koji je ulančao označitelje, no žudnja za transsubjektivizacijom je posve izvan moći pjesnika ako imamo na umu Hegelovo zapažanje „da se proizvod djelovanja odrješuje od djelovanja i od djelatnika. Za djelatnika postaje ovaj proizvod vanjska, samostalna stvarnost“ (prema Kojeve 1990: 201). Banalno, pjesnik mora biti svjestan toga i pomiren s time da zadovoljenje sekundarne žudnje možda neće doživjeti. Nema garancije.¹¹⁷ No izostanak (zadovoljavajuće) recepcije ne dokida njegovo pisanje.

¹¹⁶ Razlikujem onu poeziju koja je *svijet za sebe* i onu poeziju *koja otvara svijet ispred sebe*. Pjesma koja je *svijet za sebe* ili uopće ne propušta čitatelja ili od njega čini samo pukog pasivnog primatelja poruke.

¹¹⁷ Ricoeur bitno razgraničuje religiju i poeziju. Uz religiju veže tri elementa koja se nikako ne tiču poezije: predanost religijskom stavu, pripadnost zajednici i pokušaj da se sve to poveže sa socijalnim, etičkim i političkim. Isto tako uspostavlja jasnu distinkciju između znanosti i poezije. Znastvenik, kaže Ricoeur, želi priznanje od svojih kolega, a što za sobom vuče problem konsenzusa. S druge strane, ne postoji *pjesnička zajednica*, što je dramatična situacija za pjesnika „koji je uvijek sam u re-kreiranju svijeta... Ne postoji nešto kao poetički sistem kojem pojedini pjesnik želi doprinijeti“ (prema Valdes 1991: 458).

Žudnju za transsubjektivizacijom¹¹⁸ tumačim upravo u svjetlu Augustinove i Hegelove misli, kao žudnju za izlaskom iz izolacije jastva. Jastvo je po sebi puko pojedinačno. Izaći iz izolacije jastva značilo bi stvoriti takav svijet teksta u koji može ući drugi, prepoznati u njemu nešto svoje i time ga poopćiti. Pritom žudnju za svijetom, odnosno transsubjektivizacijom ne poistovjećujem sa žudnjom za žudnjom Drugoga/priznanjem (kao što to čini Timothy Clark), koja, po mojem mišljenju, od djela čini sredstvo, od svijeta veliko Drugo, od žudnje zahtjev¹¹⁹. Naposljetku, *prepoznavanje nije slaganje s porukom* pjesme, nego je slaganje po činu stvaranja¹²⁰. „Istinski ljudska je upravo proizvodnja i potrošnja umjetničkog djela, a ne ova djela sama“ (*isto*: 240).

Nadalje, mistički Bog je neizreciv. Izvanjezično je nepodjeljivo. Pjesništvo i misticizam se, prema tome, bitno razilaze upravo u svojem pristupu prema svijetu. Pjesnik treba svijet da bi bio pjesnik, mistik ne treba svijet da bi bio mistik.

Žudnju za svijetom i njezinu vezu s pjesmom generalno možemo promatrati, dakle, na nekoliko razina:

- svijet kao adresat pjesme (jer do *Njega* pjesma ne dopire)
- svijet kao predmet pjesme
- svijet kao horizont u kojem pjesma tek jest pjesma
- svijet (= ti = čitatelj) kao su-konstitutirajući element transsubjektivnog Ja pjesme
- svijet pjesme.

Prve tri razine sažeto sam potkrijepila Pejovićevim shvaćanjem odnosa jezika – misli – čovjeka – svijeta prethodno u radu, a sada i Ricoeurovim shvaćanjem. U ovom je dijelu rada naglasak na četvrtoj i petoj razini koje dovodim u međusobnu, neraskidivu vezu. U svjetlu toga promatram žudnju (pa i pjesničku) kroz tri, rekla bih, za nju bitne značajke, a po uzoru na Augustina i Hegela. Osnovne značajke žudnje su sljedeće:

¹¹⁸ *Žudnju za transcencijom*, zanimljivo, Timothy Clark izjednačuje s publikacijom (2000: 23). Ja bih *žudnju za transsubjektivizacijom* izjednačila s publikacijom.

¹¹⁹ O žudnji za žudnjom Drugog, svedenoj na zahtjev detaljnije u poglavlju o Lacanu.

¹²⁰ Prema Ricoeuru, tekst je semantički autonoman, njegova značenjska intencija nije isto što i autorova intencija, te je na čitatelju „da nastani svijet teksta nalazeći unutar njega situacije koje objašnjavaju njegovu vlastitu situaciju“ (prema Brnčić 2012: 43). Tekst ne nameće svoje razumijevanje, nego tek uvećava čitateljevo vlastito razumijevanje. Ovaj tip autoričnih pjesama kao da to zaboravlja. Ono što njezine pjesme nude je puka identifikacija s likom, a ne s „postupkom koji ga je doveo na scenu“ (*isto*: 46).

1. žudnja je tendencija za izlaskom iz izolacije jastva
2. žudnja je sila koja utemeljuje (lirsko) ja
3. žudnja pokazuje subjektu njegovu tjeskobnu rascijepljenost, njegov manjak¹²¹.

Do sada se uglavnom odnos ja > ti > svijet > pjesma, koji je *nosivi zid* autoričine poezije, ovako čitao:

ja = građanska osoba pjesnikinje

Ja = glas onostranog

ti = čitatelj, čovjek

Ti = onostrano, kome je pjesma upućena

svijet = prepreka između ja i Ti

pjesma = sredstvo komunikacije između Boga i pjesnika, prostor susreta s onostranim

Za razliku od ovih uvriježenih čitanja, moje je čitanje tekstualnih instanci autoričine poezije pak bilo sljedeće:

ja = lirski subjekt

Ja = lirski subjekt = surogat Tajne

pjesma = u funkciji zapreke¹²² koja utvrđuje daljinu između subjekta i objekta žudnje, time održavajući žudnju, tj. pjesmu kao govor Drugoga

Iz promišljanja veze žudnje za svijetom i poezije postavljam sljedeće hipoteze što se tiče lirike kao roda, i suprotstavljam ih uvriježenoj ideji o lirici koju uspostavlja autorica naslanjajući se na neromantičarsku tradiciju:

žudeno Ja = *buduće*, transsubjektivno Ja > za razliku od ideje koju utjelovljuje autoričina poezija, ovo Ja nije transcendentno, nego transsubjektivno, dakle nije u nadčulnom, nije ni u pjesmi, već se ostvaruje u *svijetu ispred*¹²³ pjesme

¹²¹ Ricoeur spominje, vezano uz poeziju, rascijep između riječi i stvari. On smatra da upravo „polarnost konstituiraju poeziju, s jedne strane dati glas izgubljenim slojevima iskustva, s druge strane osloboditi jezik njegove veze sa stvarima i realnošću“ (prema Valdes 1991: 451).

¹²² Vratimo se sada onom stihu „dotle ostaj između mene i svijeta / zaboden kao mač između ljubavnika“ (Krpmotić 1997: 28). Ovdje imamo dvostruki raskol: svijet priječi stapanje ja i Ti, a Ti priječi stapanje ja i svijeta. Iako više nije jasno tko je tu *ljubavnik* (mistički diskurs), svijet ili onostrano, ono što je evidentno jest da je upravo pjesma ta koja priječi stapanje i s jednim i s drugim.

ti = su-konstitutivni drugi transsubjektivnog Ja (čitatelj/svijet) > za razliku od ideje koju utjelovljuje autoričina poezija u kojoj je ti privid

svijet = horizont > za razliku od ideje koju utjelovljuje autoričina poezija u kojoj je svijet privid

svijet pjesme = svijet ponuđen žudnji čitatelja ili kako kaže Ricoeur u *Živoj metafori*: „Tekst svojom univerzalnom moći otvaranja svijeta, nudi egu sebstvo“ (1981: 317).

Smatram korisnim ukratko ovdje izložiti Buberovo shvaćanje žudnje za stapanjem u onostranom kao jedne neostvarive žudnje, te opasnosti koju on vidi u odbacivanju svijeta. Moja nakana, međutim, nije da sporim ili dokazujem legitimnost mističke spoznaje ili žudnje. Moja je nakana da promišljam vezu žudnje za mističkom spoznajom i pjesme kao medija te žudnje. Za potpunije promišljanje ključnog odnosa autoričine poezije ja – ti – svijet – pjesma smatram bitnim mističkoj formuli (*ja + Ti (izvan svijeta) = Ja*) suprotstaviti Buberovu antitezu (*ja + ti = Ja (u svijetu)*), nadajući se da sučeljavanjem tih dvaju uvjerenja, dolazim do potpunijeg shvaćanja pjesničke žudnje.

Buber kaže da se čovjek koji se ne uspije ostvariti u odnosu s ti (svijetom) okreće u sebe, više nije u dodiru s ti, nego u dodiru s ja. S obzirom na to da tu nema recipročnog djelovanja, čovjek se nalazi u konfrontaciji sa samim sobom. Taj odnos ja – ja čovjek može protumačiti kao religiozni odnos „da bi se istrkao iz strave dvojništva“ (Buber 1977: 61). Buber smatra da je konačno stapanje rascijepljenog subjekta, taj temeljni *vapaj* autoričine lirike, sjedinjavanje ja i Ti u jedno potpuno Ja, Ja kojem ništa ne nedostaje – nemoguće. „Ne postoji nikakvo Ja po sebi... (*isto*: 7). U življenoj stvarnosti ne postoji nikakvo jedinstvo bivstvovanja... Subjekt koji se oslobađa objekta ukida se kao stvaran...“ (*isto*: 76). Buber u svojoj knjizi *Ti i ja* polemizira s naučavanjem mistika da jedinstvo može biti doživljeno bez dvojstva.¹²⁴ On smatra da je jedinstvo duše moguće, ali to nije nešto što se odvija između

¹²³ „Svijet teksta nije skriven iza teksta nego otvoren njime i pred njim“ (prema Brnčić 2012: 27). Ricoeur, naime, uvodi referenciju *drugog reda* koja postaje refiguracija. Činom čitanja dolazi se do preobražavanja svijeta i ega. „Čitateljevo je pustiti da mu poetski rad teksta ponudi svoj svijet kako bi na nov način nastanio vlastiti“ (*isto*), tj. da drugog uklopi u vlastitost.

¹²⁴ „Prvi način razmatranja smatra da Bog ulazi u biće oslobođeno od Ja ili da se to biće poistovećuje sa njim; drugi, da biće počiva u sebi samom kao božanskom jedinstvu. Prvi slučaj podrazumeva, dakle, da u izvesnom vrhunskom trenutku kazivanja Ti prestaje, jer nema više nikakve dvojnosti; drugi da kazivanje Ti uopšte ne postoji u istini, jer u istini nema nikakve dvojnosti. Prvi veruje u objedinjenost, drugi u identitet ljudskog i božanskog. Oba načina tvrde jednu onostranost od Ja i Ti koja je, u prvom slučaju, u postojanju, na primer u ekstazi, a u drugom, ona koja jeste i sebe očituje, na primer u samokontemplaciji mislećeg subjekta. Oba ukidaju odnos, prvo takoreći dinamički apsorbovanjem Ja od strane Ti, ali koje sada više nije Ti nego jedinstveno

čovjeka i Boga, nego u samom čovjeku. Snage duše se skupljaju u jezgru i sve ono što ih nastoji razdvojiti je svladano. Drugi moment osjećaja jedinstva je „dinamika odnosa koja zanosi“ (*isto*: 75), a ne brisanje granica između ja i Ti. Da bi *dinamika odnosa* zanosila nužan je prije svega *odnos*, a bez dvojine nema ni odnosa. Bez dvojina (neiskazivog i iskazivog, ja i ti, ja i ne-ja, subjekta i objekta žudnje, ja i svijeta) ne bi bilo ni zanosa¹²⁵ – tog, prema Platonu, neizostavnog čimbenika stvaralaštva. Autoričina je lirika natopljena idejom Jednote. (*A ti? Što misliš ti / kada na tvoja usta kažem: / Ja?* (Krpmotić 1997: 16)). No moja je teza da žudnju izraženu sadržajem pjesme poriče izbor pjesme kao medija te žudnje. Jezik jedno govori, a drugo radi.

Buber transcendenciju imenuje *vječnim Ti*¹²⁶. No, za razliku od mistika, Buber ne smatra da se svijet treba napustiti da bi se došlo do vječnog Ti, već smatra da se do vječnog Ti može doći jedino u svijetu i pomoću njega. Buber upućuje na zamku žudnje koja bi zaobišla svijet i stopila se s onostranim Ti, žudnje koja raspolučuje svijet na ovostranost i onostranost. „Ne postoji nikakav svet privida, postoji samo svet“ (Buber 1977: 66). U okretanju od svijeta, ja se okreće i od ti (čovjeka) koji je u svijetu, a koji je neminovan da bi se uopće bilo ja¹²⁷. Ti/svijet su nužni i da se dođe do samoga sebe koji je također dio svijeta. Drugim riječima, ono što pjesma *ne zna* svojim sadržajem, *zna* svojim djelovanjem.

Uzimajući ove misli u obzir, dolazim do uvida da poezija, bez obzira na to što svjedoči svojim sadržajem, kao jezična tvorevina u biti žudi za čitateljem kao su-konstitutivnim drugim svojeg potencijalnog transsubjektivnog Ja. Ako pjesma zadrži neiskazivo kao neiskazivo¹²⁸, veće su šanse da će sadržavati i potencijal za transsubjektivno Ja. Pjesma ne sadrži ja (ego autora ili čitatelja), nego sadrži *potencijal* za sebstvo (za transsubjektivno Ja). Želju izraženu stihom *Ja ne želim taj dvostruki ljubavni život sa Svijetom i Tobom* poriče upravo to da je iskazana (stihom). Ovaj stih poziva Augustina jasno naznačujući ključne pojmove autoričine poezije: ljubav (tj. žudnju), kolebljivu ljubav (tj. žudnju), kolebljivu

bivstvujeće; drugi u neku ruku statički saznavanjem Ja rastvorenog u sopstvo kao jedinstvo bivstvujećeg“ (1977: 72).

¹²⁵ Zanos sam do sada u radu usko vezala uz dojam približavanja objektu žudnje.

¹²⁶ Kada Buber govori o Ti, on pritom misli na pojedinačno ti (čovjek) i *vječno Ti* (Bog), s time da je svako pojedinačno ti potrebno da bi se došlo do *vječnog Ti*. Iako se do *vječnog Ti* ne može doći bez pojedinačnog ti, pojedinačno ti ne može u potpunosti zadovoljiti ja – to može samo *vječno Ti* zato što *vječno Ti*, za razliku od pojedinačnog ti, nikada ne sklizne u svijet Onog (svijet stvari, postvareni svijet), već je uvijek prezentno.

¹²⁷ Pitam se je li moguće povući analogiju između Buberovog *vječnog Ti* i Kojeveovog *transsubjektivnog ja*?

¹²⁸ Ovime pjesma, po mojem sudu, prestaje biti elokvencija, retorika, instrument uvjeravanja na što se, držim, često svodi ideja o funkciji lirike koja se veže uz autoričinu liriku. Ili, kako kaže Ricoeur u svojoj *Živoj metafori*: „Poezija nije elokvencija. Ona ne teži k uvjeravanju... (1981: 15). Poezija ne želi bilo što dokazivati; njezin je cilj mimetički...“ (*isto*: 16).

ljubav, žudnju kao muku (koje se lirski subjekt naoko želi riješiti), rascijep u subjektu, rascijep na svijet i esenciju.

6. 4. *Buduće Ja pjesme vs. trenutno Ja pjesme*

Ako se vodim za Augustinovim shvaćanjem žudnje *kao stvarateljice* ja, odnosno za shvaćanjem da je *objekt žudnje* taj koji određuje kakvo će biti *ja* koje se po žudnji za objektom ostvaruje, mene u ovom radu zanima kakvo *lirsko ja* nastaje iz žudnje za spoznajom¹²⁹ stavljene pred pjesmu, a kakvo iz žudnje za iskazivanjem neiskazivog. Time se ujedno detaljnije nadovezujem na promišljanje transsubjektivnog Ja iz prethodnog poglavlja.

Objekt žudnje koji, nadaje se, oblikuje autoričinu poeziju jest *spoznaja (Daj mi znanje)*. Lirski subjekt je *apsorbiran* žudnjom za spoznajom, obznanjujući ideju da se rascjep između subjekta i onostranosti poništava spoznajom. Pjesma je ta koja pritom biva poistovjećena sa (samo)spoznajom¹³⁰, s najpodesnijim instrumentom za (samo)spoznaju. U konačnici, lirski subjekt iskazuje Istinu u stihovima. Posljedica toga je pjesma koja poziva čitatelja da od nje čuje *gotovu* Istinu i koja kao takva, moje je shvaćanje, nudi čitatelju skućeniji prostor za ulazak. Lirsko Ja koje velikim pisanim slovom insinuirá *općost*, upravo suprotno, moje je mišljenje, gubi moć transsubjektivizacije. Takvo lirsko Ja čitam prije kao *trenutno (vremensko) ja* koje je nastalo pokušajem supstitucije žuđenog *budućeg transsubjektivnog Ja ispred pjesme s transcendentnim Ja u pjesmi*. Na taj se način onome što iskazuje Ja pjesme težilo dati karakter univerzalnosti. Ja se *učvršćuje* svojom autoritativnošću. Fokus više nije na onome *kako se govori nego tko što govori*. Fokus je na identitetu ja. *Kome pripada Glas?* postaje tako ključno pitanje autoričine poezije. Takva pjesma, rekla sam, ima smanjenu moć transsubjektivizacije baš zato što, moje je mišljenje, publiku dijeli samo na one koji vjeruju u definiciju *ja sam Ti* i na one koji ne vjeruju u tu definiciju, odnosno na one koji se slažu s tom *idejom* i one koji se ne slažu s tom idejom.

Suprotno tome, u pjesmi koja nastaje iz *apsorbirajuće* žudnje za *iskazivanjem* neiskazovog u fokusu je sâm jezik. Žudnja razlabavljuje nedostatni, okoštali jezik da bi ga zatim uzglobila na nov način. Takva pjesma, moje je mišljenje, ne traži od čitatelja da čuje/usvoji gotovu misao/ideju, nego da upregne svoje imaginativne moći kako bi

¹²⁹ Kasnije u radu *zahtjeva za spoznajom*.

¹³⁰ „Da pjevajući saznam tko sam“ (Krmpotić 1983: 129).

ravnopravno sudjelovao u toj međuigri riječi i slutnje¹³¹, drugim riječima, u sebe poziva čitatelja kao sustvaratelja. Takav pjesnički jezik je živ, tek nabijen potencijalom *budućeg Ja*, snagom strasti za mogućim. On ne *opisuje* svijet, nego ga *stvara* ili transformira. „Jezik u stvaranju slavi realnost u stvaranju... a svakodnevni govor mora se baviti s realnošću koja je gotova, završena“ (Ricoeur prema Valdes 1991: 462). Upravo *uslikavanjem* neiskazivog u jezik, moje je mišljenje, izbjegava se svako postvarenje jezika, pjesme, riječi, Tajne, čitatelja. Omjeravanje jezika i nepoznanice uvijek već ima *nepredvidljiv* rezultat te je svako zrcaljenje nemoguće, kako autorovo, tako i čitateljevo. Pjesma se više ne može svesti na puko diskurzivno, na puku ideju. Ono s čim se čitatelj u konačnici poistovjećuje u pjesmi tako više nije *ideja* koju pjesma iskazuje, nego *stvaralačko jezika u stvaranju*. Upravo ono što je izmaklo jeziku, a jest u pjesmi, predstavlja prostor stvaralačkog ulaska čitatelja. Na čitatelju je da do-građuje svijet pjesme. Prostor pjesme postaje *širi* jer više ne traži idejnu već stvaralačku pripadnost i u takav prostor kroz vrijeme *stane* više ljudi. Žudnju za iskazivanjem neiskazivog stoga usko vežem uz *samozaborav* jer stavlja naglasak na iskazivanje, a ne na iskazivača.

6. 5. Rascjep premošćen spoznajom? – Uvod u Lacana

Čini se kao da je osnovno pitanje mislioca navedenih u ovom radu, kao i same pjesnikinje, vezano uz *premošćivanje rascjepa između subjekta i objekta žudnje*, je li to premošćivanje u moći subjekta i ako jest – čime i kako. Rascjep se, ideja je lirike Vesne Krmpotić, premošćuje spoznajom. Znati je biti, odnosno znati je biti Jedno. Mnoge njezine pjesme govore upravo o znanju i neznanju: naslov pjesme *Moje neznanje* (Niska, 1989: 129), stihovi „Ti si Ja. / Ne postojiš drugdje. / Ne postoji drugdje. / I dok to ne saznaš, / stanovat ćeš drugdje“ (*isto*: 373), „I dalje ti na ruke lijem blagoslove, i dalje ti / je kuća puna i staza ti je vazdan hodočasna. / Samo što ti to ne znaš. / Izabrala si da nemaš to što imaš. / i ne znaš da si izabrala. / I ne znaš da to ne znaš“ (Krmpotić 1994: 26).

Ovo su samo neki od paradigmatičkih primjera pjesama koje tematiziraju neznanje i znanje. U *Prvoj knjizi Stotinu i osam* pjesme *vrve* od pojmova tipa: znanje, znaj, razumiješ, nejasnoća, zbunjenost, ne znaš, neznanje, skučenost mišljenja, um, opijenost umom, itd. Autoričine pjesme često su oblikovane kao *zahjev za znanjem*, ja od Ti zahtijeva znanje (*Daj mi znanje da jesam to što jesam*), ili su oblikovane kao zahtjev koji Ja upućuje prema ti da ti napokon spozna (*Kad ćeš već jednom*). Stihovima u kojima *progovara* Ja dominira imperativ: ne zaboravi, ne zamijeni, ne povedi, pogledaj, živi, ne dopusti, dođi k Meni, ne čini ništa, budi

¹³¹ „Ogledavanje u zrcalu teksta ne znači puko identifikaciju s likovima ili iskustvima i stavovima nego identifikaciju s postupkom koji ih je izveo na scenu“ (Brnčić 2012: 46).

čista, usudi se, idi, kreni, nastavi, itd. Osim što je zahtjev, pjesma je često i odraz razočaranja ovog Ja ovim ti: „Dao sam ti, a jesi li uzela? Ljubio te, a jesi li / uzvratila? Ni tvoje ruke, ni tvoje usne nisu radile svoj / posao: da se daju Mome davanju“ (*isto*).

U ovom sam se radu pitala, slijedeći autoricu i spomenute autore, može li *pjesma* premostiti rascjep između subjekta i objekta žudnje i ako može – kako i kojih objekata žudnje? Ono što se nadaje iz poetičnih i autopoetičnih autoričinih tekstova jest paradoks. Pjesmi je istovremeno negirana moć premošćivanja rascjepa (jezik odvaja od biti), dok, s druge strane, ideja da sâma bit progovora u pjesmi (i jedino u pjesmi) kao da pobija ovo prvotno uvjerenje. Pjesnički je um predstavljen kao superioran svima drugima u procesu *spoznavanja* (*Pjesma je stanje vidovitosti*). Sâma je pjesma već spoznaja, odnosno lirika je stilizirana kao spoznajno sredstvo.

Moja je teza da pjesma tek *ublažuje* rascjep između neiskazivog¹³² i iskazivog, ali ne kao *znanje*. Zašto tek ublažuje? Pjesma pokušava premostiti rascjep, no u tom pokušaju ona ne uspijeva u potpunosti. Uvijek ostaje *nešto nedefinirano*, taj neki, kako ga Ricoeur zove, *višak smisla*, nešto što nije svodivo na riječ / Glas / Ja, nešto što je prisutno više kao „poetska aura riječi“ (prema Valdes 1991: 449). Poslužila bih se, dakle, Ricoeurovom terminologijom u konačnom definiranju Tajne u svom radu. Tajna je *poetska aura riječi*. Rascjep se ublažuje stvaranjem riječi koje su *obavijene austom*, ali te riječi nisu nositeljice spoznaje niti u potpunosti prekrivaju cjelokupnu zbilju. Nadalje, rascjep se ublažuje između *iskazivog i neiskazivog*, ali ne pjesmom kao spoznajom. Zašto pjesma nije spoznaja? Pjesma, kaže Ricoeur, za razliku od sna, otkriva. San skriva. Međutim, i pjesničko otkrivanje istovremeno sadrži neku „neprozirnost“ (*opaqueness*) (*isto*: 460) „zato što je jedan način otkrivanja istovremeno i činjenje više opskurnim“ (*isto*). Ta je *neprozirnost* (u ovom radu Tajna) tek *uprizorena* pjesničkim ulančavanjem riječi¹³³ koje potencira polisemiju, čini da riječi znače *više*, širi njihov doseg. Tajna je nagoviještena, nije razriješena.

Žudnja je do sada u ovom radu shvaćana kao sila koja *ima* moć premostiti rascjep između subjekta i objekta (Platon, Plotin). No dovodeći žudnju u neraskidivu vezu s poezijom, oslanjajući se pri tom na mislioce poput Schellinga i Heideggera, ne vidim *spoznaj* kao ozbiljivi objekt *pjesničke* žudnje, imajući u vidu nepoznanicu koja to u pjesmi uvijek već ostaje usprkos svojoj harmoničnoj integriranosti u tekst. Drugim riječima, na pjesniku nije da

¹³² Po uzoru na Heideggera ne želi spekulirati što je točno neiskazivo, upisivati u njega svoju ideju.

¹³³ No ova *neprozirnost* nikako ne znači proizvoljnost značenja ili čak njegovo nepostojanje. Ricoeur kaže: „Tekstovi u sebi sadržavaju snagu vjerovanja u ono što je rečeno i snagu da to kažu komu s nakanom da ga dosegnu“ (prema Brnčić 2012: 42).

spoznaje nego da *uslikava* nepoznato u poznato. Ovu misao kao da utjelovljuje autoričina pjesma iz prve faze njezinog stvaralaštva.

POEZIJA, MJESEČEVA MREŠKA

Malo je to, malo, biti pjesnik:
znati rosni jezik što zbori i sluša
sam sebe, i kao vilin pljusak,
zaleluja mjesečevu mrešku.

Ne, nije dosta ta preljesna ljuska,
lozinka ljeske peludastih resa,
ni nebesnost smiješka, reski miris vrieska:
malo je to, malo biti pjesnik,

i posve nedostatno, ako nisi vjesnik
nečega što ne znaš je li pjesma:
što je možda san, i u snu ljestva
u visine nevidljivog jestva. (Krmpotić 1983: 84)

Također, ova pjesma kao da i nagoviješta budućnost autoričine lirike. Pjesnički jezik nije dovoljan, pjesma mora biti veća od jezičnih igara, bremenitija *viješću*. No upravo ovaj primjer, rekla bih, *pjesnički* odriče važnost pjesniku, i u tom leži moć ove pjesme, da moćno progovara o nemoći. Tako se u ovom primjeru čitatelj prepušta gibljivosti jezika, začudnim sintagmama, novim izričajima koji se uzglobljuju, ulančavaju pojačavajući doživljaj, senzibilnost zvukova, ne ometajući tom svojom zvučnom igrom i ritmičnošću, začudnom slikovitošću, zanimljivo shvaćanje pjesničkog jezika, istovremeno demonstrirajući njegovu moć uspješnog spajanja svjetova koji se izravno isključuju u svakidašnjici, uspostavljajući neobične veze riječi koje pripadaju različitim oblastima iz čega proizlazi jedno sasvim drugačije čitateljsko iskustvo. Žalovanje nad nemoćima pjesnikovim da dopre do biti zasjenjuje udivljenje njegovim jezičnim umijećem. Što se pak autoričine lirike druge faze tiče, čini se da je prvotna funkcija pjesme da premošćuje rascjep upravo između subjekta i

onostranosti *znanjem*. U stapanju s onostranošću subjekt dolazi do žuđenog znanja¹³⁴. *Pjesma kao spoznaja* postaje *dokaz* da je rascjep između subjekta i onostranosti uistinu premostiv.

S obzirom na gore rečeno, čini mi se korisnim u rad još kratko uvesti Nygrenovo shvaćanje žudnje čiju prirodu on temeljitije promišlja uspoređujući ju s jednom drugom vrstom ljubavi, *agape*. On se, naime, bavi upravo rascjepom između *subjekta i onostranosti*, tj. *stavom* prema tom rascjepu.

Nygren u svojoj knjizi *Agape and eros* predstavlja povijest razvoja ovih za njega posve različitih i nespojivih koncepata od Platona do Luthera. Već je u samom uvodu naznačena osnovna razlika između erosa (neoplatonizam, helenizam) i *agape* (Novi zavjet). Eros je *appetitus*, žudnja (*yearning desire* (Nygren 1953: VIII)), koja je pobuđena atraktivnim kvalitetama objekta žudnje. „Ovaj fenomen je fundamentalan u ljudskom životu. Žudjeti je jednostavno ljudski“ (*isto*: 482). Čovjek žudi za Bogom želeći zadovoljiti svoju spiritualnu glad tako da posjeduje i uživa Boga. *Agape* je, s druge strane, bezinteresna, ona nije *desire* već odanost (*devotion*). Putem *agape* čovjek postaje dobrovoljni Božji sluga, zadovoljan time da je Bogu na raspolaganju, s potpunim povjerenjem predan njegovoj volji (ma kakva ona bila). Ova ljubav nije poput erosa, *ona nije žudnja za nečim što čovjeku nedostaje i što mu treba*, nego zahvalnost i poniznost u posvemašnjem prepuštanju Božjoj volji. Stih *Ali ja danas, Danas želim / voljeti bez želje* aludira, mogli bismo reći, na žudnju za *agape*. Voljeti bez želje bila bi bezinteresna ljubav.

Nygren tvrdi da ono što oslobađa čovjeka nije eros već *agape* zato što dok god je čovjek pod uplivom erosa, on je zapravo opterećen vlastitim ja. Za Nygrena eros *postvaruje*¹³⁵ objekt žudnje (pa bio taj objekt žudnje i sâm Bog) jer ga subjekt koristi kao sredstvo za ostvarenje blaženstva. „Kada tražim tebe, moj Bože, tražim blaženi život; ali on [Augustin] bi isto tako mogao lako reći: Kada tražim blaženi život, tražim Tebe“ (Nygren 1953: 497). Prema Nygrenu, dakle, i *caritas* postvaruje Boga.¹³⁶ U srži *agape* stoji ovo: čovjek ne može k Bogu *gore* (nema transcendencije) pa čak ni na krilima žarkog erosa. Bog mora k čovjeku *dolje* (šalje sina – utjelovljenje *agape* – kojeg treba oponašati). Drugim riječima, *agape* se miri s nepremostivim rascjepom između čovjeka i Boga, eros ne. Augustin žudnju za svijetom vidi kao onu koja izvlači subjekt izvan sebe u privid i time uzrokuje disperziju jastva. Na tom tragu je i Vesna Krmpotić. Prema Nygrenu, pak, nije ukidanje svijeta kao objekta žudnje ono

¹³⁴ Rekli smo da je prozopopeja postala jedini most između onostranosti i ovostranosti.

¹³⁵ *Frui* i *uti* su dvije vrste ljubavi u Augustina: prva (uživanje) je kada volimo nešto zbog toga samoga, a druga (korištenje) kada volim nešto zbog nečeg drugog. Kada uživam u objektu, on je konačni cilj moje žudnje i ne tražim više ništa iza njega. *Frui* je apsolutna ljubav, a *uti* relativna.

¹³⁶ „Iako je dakle Bog prikazan kao najveće dobro, to ne umanjuje činjenicu da je On degradiran na sredstvo zadovoljenja ljudske žudnje“ (1953: 500).

što uništava jastvo, već ukidanje žudnje sâme. Dok god subjekt žudi, tom žudnjom uspostavlja svoje ja, kaže Nygren, a to bi bilo u skladu s Augustinovim i Hegelovim viđenjem upravo žudnje kao stvarateljice jastva. Ono što uistinu uništava jastvo je, dakle, *agape* jer ne traži ništa za sebe pa čak ni užitak. To je simboličko umiranje. „*Agape* predstavlja smrt, ali ne jastva (*selfhood*), već preokupacije sobom (*self-centredness*)“ (*isto*: xiv). *Agape* i *eros*¹³⁷ nikako ne mogu biti u sintezi (što je pokušao učiniti Augustin¹³⁸), s obzirom na to da *eros* podrazumijeva egocentričnost¹³⁹, a *agape* teocentričnost.

„*Eros*, žudnja usmjerena prema Bogu, ne traži Boga zbog Njega samoga, već kao *summum bonum* koje jedino može zadovoljiti čovjekove potrebe“ (*isto*: xii). Iz pozicije *erosa*, *agape* je iracionalna. Sloboda *agape* leži u tome što više nije bitna (porobljujuća) pukotina između subjekta i objekta žudnje (i time je ona ujedno i nadvladana), s obzirom na to da je u interesu subjekta jedino da po uzoru na Boga, odnosno ne tražeći ništa zauzvat, daje čovjeku (jer Bogu ništa ne treba). *Eros* u suštini ne želi davati nego primati. Čak i kad *eros* daje, daje zato jer time nešto dobiva.

U lirici Vesne Krmpotić spominjala sam prvenstveno *tražiteljsku* prirodu odnosa između ja i Ti. Ja traži od Ti („Preotmi me, zarobi me, da budem slobodna na Tvoj / način“ (1997: 24)), ja traži od Ti znanje („Daj mi znanje da jesam to što jesam“ (*isto*: 17)), ja traži od Ti razumijevanje svega („Tražila si razumijevanje svemira“, „Kakvo još razumijevanje tražiš“, „Koja je još tajna ostala neotkrita“ (*isto*: 21)), ja traži od Ti riječ („Daj mi neku rijetku i prekrasnu riječ“ (*isto*: 62), pogled („Bez riječi me očima gledaj“ (*isto*: 58)), itd. Ti je umorno od traženja (*Zar ti nije dosadilo da me tražiš ovo, ono?* (*isto*: 32)). No i Ti traži, očekuje, želi nešto od ja (*Kad ćeš već jednom biti takav golać / da ti svaka milostinja bude presitna* (*isto*)). Zamjenica Ti u autoričinoj lirici označuje upravo Najveće Dobro (*summum bonum*) za ja (Iza riječi, iza misli / o sve moje kakvo li si? (*isto*: 75, podcrtala T. B.)), tj., nada se, Ti je primamljivi objekt žudnje koji ja želi pounutriti da bi zaživio istinskim životom. Dolazim do zaključka da autoričina lirika svjedoči porobljenost rascjepom te pokušava premostiti taj

¹³⁷ Putem *erosa* čovjek je vezan za Boga, ali ga ne može doseći (*isto*: 471). *Eros* je čovjekova žudnja da nadiđe sve što je prolazno pa i samoga sebe, gore prema Bogu, ali taj uspon izaziva oholost (*superbia*) i samodostatnost, s tim rezultatom da čovjek ostaje unutar sebe i ne može dosegnuti Boga (*isto*: 472). Drugim riječima, *eros* pokazuje Boga, ali ne omogućuje čovjeku da dođe do njega.

¹³⁸ Augustin je pokušao stvoriti sintezu ... žudnje *erosa* i odanosti *agape* (*isto*: 503).

¹³⁹ „Nesebična ljubav za Augustina jednostavno ne postoji“ (*isto*: 509) jer u korijenu svake žudnje doista je potraga za vlastitim dobrom. No sama po sebi ona nije pogrešna jer upravo takva, egocentrična, uvjet je svakog djelovanja, uvjet je u konačnici pronalazjenja i sâmog Boga. Pronaći Boga u suštini je pronaći sebe, stoga su *amor sui* i *amor Dei* praktički ista stvar. „Što više volim Boga to više volim sebe“ (*isto*: 539). Upravo nas ljubav prema sebi uči vlastitoj nedostatnosti. Subjekt nije zadovoljan u sebi samom, odlazi u svijet u potragu za vlastitim *dobrom* i kada ga svijet izda, upravo ga ljubav prema sebi nagoni da se vrati u sebe, no ne da bi ostao u sebi sa sobom (što bi bila *superbia*), nego da u sebi potraži Njega. Boga treba voljeti apsolutno (*frui*), a sebe i bližnjega relativno (*uti*). Sebe volim ispravno jedino ako u sebi volim Njega, odnosno budućeg sebe.

rascjep pjesmom kao Znanjem. Pjesma, naime, ne može *gore* k *Njemu*, ali zato *On* dolazi *dolje* u pjesmu.

7. LACANOV KONCEPT ŽUDNJE U KONTEKSTU LIRIKE VESNE KRMPOTIĆ

U kontekstu autoričine lirike rascjep između subjekta i onostranosti premošćuje se *znanjem* pri čemu pjesma istovremeno biva stilizirana kao znanje ili zahtjev za znanjem. Moja će zadnja teza u ovom radu biti da je u drugoj fazi autoričinog stvaralaštva *žudnju za transcendencijom* zamijenio *zahtjev za znanjem*, tj. da je žudnja *reducirana* na zahtjev upućen velikom Drugom. Po mojem sudu, jezik pjesme koji više nije oblikovan *žudnjom za transcendencijom*, već golim, grčevitim zahtjevom („Daj mi znanje“ (Krmpotić 1997: 17)), biva znatno osiromašen, a njegov doseg sužen.

U zadnjem poglavlju ovoga rada stoga uvodim Lacanovu misao jer je upravo on propitivao razliku između potrebe, žudnje i zahtjeva te u ranoj fazi svojega djela promišljao subjekt kao „položaj usvojen s obzirom na ovo Drugo“ (prema Fink 2009: 98). Na tragu već spominjanog Heideggerovog *omjeravanja s nepoznanicom* nastavljam, dakle, s Lacanom, baveći se upravo *položajem* lirskog subjekta u odnosu na Ti (kao veliko Drugo). Veliki Drugi¹⁴⁰ je prema Lacanu onaj kojem je zahtjev upućen i u kojeg je, među ostalim, projicirano upravo znanje, tj. veliki Drugi je *onaj koji navodno zna*. „Zahtjev konstituira Drugog kao onog koji ima 'privilegiju' zadovoljenja potrebe, tj. koji ima moć lišavanja [subjekta] onog što ga jedino može zadovoljiti“ (Lacan 2006: 580). *Položaj* koji zauzima lirski subjekt u autoričinoj lirici u odnosu na velikog Drugog je položaj *pitanja pred odgovorom* („Kad preda Te stanem / ja stanem kao pitanje / pred svoj odgovor“ (Krmpotić 1997: 60)). Autoričina se lirika može čitati kao utjelovljenje, Nygrenovim riječima, žudnje za nečim što lirskom subjektu nedostaje, a što mu treba. To *nešto*, nadaje se iz čitanja, je, dakle, *znanje* smješteno u Drugom. Veliki Drugi je u autoričinoj lirici stiliziran kao sveznajuća, svemoguća, ali ipak usamljena osoba. Adresant i adresat nalaze se u *simboličkom odnosu*, reklo bi se lakanovski, u kojem je Drugi (Ti) autoritativni posjednik sveukupnog znanja koji zahtijeva od lirskog subjekta da primi znanje, kao što i lirski subjekt zahtijeva da dobije znanje od Drugog¹⁴¹.

Simbolički odnosi su oni s Drugim kao jezikom, znanjem, zakonom, karijerom, akademijom, autoritetom, moralnošću, idealima, i tako dalje, te s objektima koje određuje (snažnije rečeno: koje zahtijeva) Drugo: s ocjenama, diplomama, uspjehom, brakom, djecom... (Fink 2009: 97).

¹⁴⁰ Za Lacana Drugo ne postoji (Fink 2009: 112), to je „imaginarni drugi“, „fantazmatski drugi“, „drugi kao pogled“ (Lacan 1958–1959: 16).

¹⁴¹ Ovaj odnos sam već tumačila kao zrcalni u poglavlju o Plotinu.

Lacanova koncept žudnje, među ostalim, uvodim i kao antitezu dosadašnjem shvaćanju da žudnja može ozbiljiti svoj objekt. Lacan je smatrao da žudnja *nema* moć ukinuti rascjep između subjekta i objekta žudnje, odnosno da se objekt žudnje ne može nikada ozbiljiti, tj. da je subjekt od objekta (znanja) trajno i radikalno odvojen. Iako se Lacan nikako ne može dovoditi u vezu s religijom i duhovnošću, ipak ću se usuditi povući paralelu između njegovog i Nygrenovog shvaćanja i reći da im je zajedničko tek to što *slobodu* subjekta vide u *mirenju* s nepremostivošću rascjapa između subjekta i objekta žudnje te u repozicioniranju subjekta u odnosu na Drugo. „Najgora stvar koju možete učiniti sa žudnjom je pokušati je zadovoljiti. Lacan prezentira koncept žudnje kao one koja mora biti držana u konstantnoj neizvjesnosti“ (Hewitson 2010). Ovakvo shvaćanje žudnje, po mojem je mišljenju, podudarno s onim u Heideggera. Jedini je, pak, objekt svake žudnje za Lacana, kao i za Hegela, *žudnja Drugoga* ili, Lacanovim riječima, „objekt malo a“¹⁴² (prema Fink 2009: 68). No taj objekt u Lacana nije onaj koji žudnja dosiže, nego onaj koji žudnju uvijek već pokreće i taj je objekt fantazmatski. Lacan se u svom shvaćanju mogućnosti realizacije žudnje prema tome razlikuje od Platona, ali i od Hegela. U Platona je, naime, „Eros esencija koja postiže svoju realizaciju“ (Demos 1934: 341, podcrtala T. B.), a i Hegel kaže: „Žudnja se ostvaruje ukoliko je negatorsko djelovanje danoga“ (prema Kojeve 1990: 9, podcrtala T. B.).

U predstavljanju Lacanovog koncepta žudnje detaljnije ću se, sukladno gore navedenom, osvrnuti na sljedeće koncepte: žudnju, zahtjev, žudnju u odnosu na zahtjev, objekt malo a, manjak. Međutim, svi su ovi koncepti u Lacanovoj misli izrazito složeni i opsežno razrađeni te ću im se u radu posvetiti tek u onom dijelu u kojem pronalazim snažne dodirne točke s autoričinom lirikom.

7. 1. Koncept žudnje u Lacana

Žudnja je jedan od ključnih pojmova Lacanove psihoanalitičke teorije. Lacan slijedi Spinozu kada kaže da je žudnja „esencija čovjeka“, „srce ljudske egzistencije“ (1958–1959: 6). Lacan se, međutim, uglavnom referira na „nesvjesnu žudnju“ (*isto*: 122), onu koja nastaje cijepanjem subjekta na *ego* i *nesvjesno*¹⁴³. Žudnju možemo osvijestiti tako da je artikuliramo govorom. Artikulacijom subjekt žudnju dovodi u egzistenciju. No postoji ograničenje te artikulacije žudnje s obzirom na to da su „žudnja i govor nekompatibilni“ (Evans 2001: 36). Govor ne može obuhvatiti istinu žudnje. Kad god govor to pokuša, uvijek ostaje *reziduum*.

¹⁴² Ovaj pojam, međutim, u Lacanovom djelu ima brojne avatare, *žudnja Drugog* tek je jedan od njih.

¹⁴³ Ovim se pojmovima u radu neću posvetiti.

Lacan uvodi razliku između potrebe, zahtjeva i žudnje. „Žudnja nije ni apetit za zadovoljenjem niti zahtjev za ljubavlju, nego razlika koja proizlazi iz oduzimanja prvog od drugog, samog fenomena njihove podjele“ (Lacan 2006: 580). Potreba je biološki instinkt, apetit. Artikulacijom potreba prelazi u zahtjev, ali time zahtjev poprima dva aspekta. Jedan je aspekt zadovoljenje potrebe, a drugi je zahtjev za ljubavlju. Drugim riječima, žudnja nastaje tamo gdje zahtjev ide dalje od zahtijevanja samo onog što je subjektu uistinu potrebno. Prisutnost Drugog (prvo Drugo je majka) simbolizira ljubav Drugoga. “Potreba za priznanjem od Drugog koja se u ovoj prilici može zvati potreba za ljubavlju, postavlja se kao horizont bivanja za subjekt o kojem je ovdje riječ, i pitanja može li ju subjekt dosegnuti ili ne. Upravo u tom intervalu, u tom procjepu smješta se žudnja“ (Lacan 1958–1959: 14). Drugi, međutim, ne može osigurati bezuvjetnu ljubav, konstantnu prisutnost¹⁴⁴, stoga drugi aspekt zahtjeva zauvijek ostaje nezadovoljen. „U kontekstu zahtjeva, subjekt je ništa drugo nego subjekt potrebe jer to je ono što iskazuje u svom zahtjevu“ (*isto*: 23). Nezadovoljeni zahtjev za ljubavlju konstituira žudnju. No „zahtjev nije žudnja“ (*isto*: 399), kaže Lacan, kao i to da je zahtjev „reducirana žudnja na potrebe subjekta“ (*isto*). Subjekt čija je žudnja reducirana na zahtjev prema Lacanu, nadalje, „ne vjeruje svojoj žudnji“ (*isto*). Drugim riječima, subjekt se ne pita *Što ja žudim?*, nego *Što Drugi žudi od mene?*. Teško je, međutim, razlikovati žudnju od zahtjeva zato što žudnja koristi zahtjev kao svoje gorivo, tvrdi Lacan, žudnja i zahtjev nastupaju istovremeno. No žudnja je u pozadini zahtjeva i nju ne može zadovoljiti nikakav odgovor na zahtjev. Stoga je žudnja vječna. Realizacija žudnje nije njezino zadovoljenje, nego perpetuiranje i zato se „subjekt boji da će biti lišen vlastite žudnje“ (*isto*: 89). Žižek govori o „stanju koje omogućuje beskrajno odgađanje punog ispunjenja njegove žudnje“ (2013: 28)¹⁴⁵, a Fink pak kaže: „žudnja je uvijek u pokretu jer je žudnja uvijek u biti žudnja za nečim drugim“ (2009: 59). Lacanov *dictum* „Čovjekova žudnja je žudnja Drugoga“ (1958–1959: 246) znači sljedeće:

- a) žudimo za žudnjom Drugoga, tj. žudimo priznanje (ovo Lacan u potpunosti preuzima od Hegela)
- b) žudimo za onim za čim žudi Drugi, drugim riječima, tek žudnja Drugog za nekim objektom čini taj objekt poželjnim. Ovakvu žudnju Rene Girard naziva *mimetička*

¹⁴⁴ To je i Buberova teza.

¹⁴⁵ O *žudnji za žudnjom samom* već je detaljno govorio De Rougemont u svojoj knjizi *Ljubav i Zapad*. On takvu žudnju još imenuje ljubav-strast, strast, platonički eros.

žudnja. Naime, posjedujući objekt žudnje Drugoga, mi dokazujemo svoju premoć nad Drugim i time i opet dobivamo njegovo priznanje (Hegel)

- c) žudnja za Drugim (majka je prvo Drugo i dijete joj je prepušteno na milost i nemilost, otac-zakon to prekida i time uvodi ravnotežu)
- d) žudnja je uvijek žudnja za nečim drugim s obzirom na to da je nemoguće žudjeti za onim što već imamo (ovo su već tvrdili Plotin, Augustin, Hegel), objekt žudnje je vječito odgođen, „žudnja je metonimija bivanja u subjektu“ (*isto*: 19)
- e) žudnja je uvijek u polju Drugoga, tj. nesvjesnog, ona je socijalni produkt, nije privatna stvar već je konstituirana u dijalektičkom odnosu sa tuđim žudnjama, pounutrujemo tuđe žudnje kao svoje

Uz Lacanov koncept žudnje nužno se veže *objekt malo a* koji Lacan imenuje *jedinim* objektom svake žudnje. To nije objekt koji žudnja dosiže, to je objekt koji pokreće, uzrokuje žudnju. Lacan *objekt malo a* definira, među ostalim, kao ostatak hipotetičnog jedinstva¹⁴⁶, *podsjetnik* na njega. *Objekt malo a* istovremeno znači i: žudnju Drugog, izgubljeni objekt, varku, višak *jouissance*, agalmu, Realno, Stvar. Objekt hipotetičnog jedinstva, kojeg se subjekt „drži u fantazmi“ (*isto*: 16) kako bi postigao osjećaj cjelovitosti, subjektu se čini kao strani sudbonosni uzrok njegove vlastite egzistencije. *Objekt malo a* je *ono nešto, nešto nedefinirano*, dragocjen objekt koji subjekt traži u Drugome, a zapravo je sinonim za subjektov vlastiti manjak bivanja/subjektivnosti. Jedinstva, naime, nikada nije bilo, odnosno ako je i bilo jedinstva, bilo ga je pod cijenu odricanja subjekta od vlastite subjektivnosti. U žudnji smo za ponovnom uspostavom tog osjećaja jedinstva (žudnja za Jednim), no nijedan objekt koji je dohvatljiv nije *taj*. Jedna vrsta nevinosti je zauvijek izgubljena. Žudnja je u vječnom traganju. Ne postoji odredljivi objekt sposoban ugasiti je pa se događa metonimijsko klizanje. *Objekt malo a* može se upisati u bilo koji objekt (apstraktan ili konkretan). Pri tom objektu u koji se upisuje *objekt malo a* biva shvaćen kao nositelj punine za subjekt, a nije ništa drugo doli ekran na koji subjekt projicira vlastiti manjak. Žudnja nije odnos prema objektu, nego odnos prema manjku. „Manjak i žudnja za Lacana su koegzistivni“ (Fink 2009: 63). Znači, žudimo neki objekt samo zato što smo u njega projicirali vlastiti manjak, a ne zbog kvaliteta inheretnih tom objektu. Manjak se pojavljuje 1955. u Lacanovom radu kao *lack of being*. Ovaj termin on u potpunosti preuzima od Augustina. Ono što se žudi je bivanje

¹⁴⁶ „Cilj je osvajanje milosti, spoznaje, mira, ljubavi, proširenja svijesti – što sve vodi u još jedan, najviši cilj – u samoostvarenje, u jednotu s božanskim bitkom“ (Krmptić 1999: 18). Cilj je ukidanje alteriteta (drugosti) premošćivanjem nastale distance spram njega. Namjera završnog dokidanja razlike između ja i drugog, odnosno preuspostavljanja *mitskog* stanja vječne sadašnjosti i nepomućene identičnosti svijeta.

samo.¹⁴⁷ Lacan kaže da je manjak „mjesto na kojem subjekta još nema“ (*isto*: 60). Subjektova prva pojava je taj manjak. Drugim riječima, subjekt postaje u trenutku kada se manjak (nečeg) konstituirao kao objekt, tj. bez rascjepa nema ni subjekta¹⁴⁸. Subjekt je na to „mjesto gdje je Drugo bilo manjkavo umetnuo svoj vlastiti manjak postojanja“ (*isto*). Subjekt pokušava biti *sve* za Drugog, on samim sobom pokušava ispuniti manjak Drugog te tako „žudnja Drugog postaje zahtjev za subjekt“ (*isto*: 63). U Augustina imamo, pak, ovu ideju¹⁴⁹: subjekt se okreće svijetu u nadi da će nečim iz svijeta popuniti vlastiti manjak, no manjkavi svijet ne može popuniti manjak u subjektu i stoga subjektu ne preostaje drugo nego da se vrati u sebe, ali ne k sebi, već k Bogu u sebi jer je i samo sebstvo svjetovnog, prolaznog ili nestalnog karaktera.

No za Lacana nije manjak taj koji izaziva tjeskobu u subjektu, nego *nedostatak* manjka. Zašto? U odlomku iz *Seminara X* kaže „sigurnost prisutnosti nalazi se u mogućnosti odsutnosti“ (Lacan 5. prosinca 1962 navedeno u Fink 2009) ili pak u *Book VI* doslovce spominje „strah od gubitka žudnje“ (1958–1959: 171). Gubitak gubitka prijeti, što plastično uprizoruje autoričin stih *Hoću li imati Tebe kada budem Ti* ili, Žižekovim riječima, „tjeskobu izaziva opasnost da ćemo se previše približiti objektu i time izgubiti manjak“ (2013: 28). To shvaćam ovako: ako je, naime, „subjekt manjak bivanja“ (*isto*: 195), kako kaže Žižek, onda gubitak manjka možemo shvatiti kao *smrt subjekta* pa prema tome i strah od gubitka manjka postaje razumljiv. Kada neki objekt više ne zastire Stvar (drugim riječima, kad se *objekt malo a* nema u što upisati), zine nepodnošljiva praznina. Bezdan rupe u Drugom prikriva, dakle, tek fascinantna prisutnost fantazmatskog objekta. „Gubitkom gubitka, pribavivši objekt, gubimo fascinantnu dimenziju gubitka kao nešto što osvaja našu žudnju“ (*isto*: 179) ili, kako bi to rekao Lacan, „integracija žudnje je prijetnja gubitka“ (1958–1959: 381).

Upisavši *objekt malo a* u neki konkretni ili apstraktni objekt, subjekt „ignorira svoju rascijepljenost“ (Žižek 2013: 69), izbačenost iz Drugog, i prijanja uz objekt u koji je projicirao *objekt malo a*, pri čemu nastaje *fantazma* o cjelovitosti i potpunosti koja subjektu pribavlja osjećaj istinskog postojanja, a ne samo puke egzistencije. Rascijepljeni subjekt svoje postojanje, naime, rekli smo, temelji na manjku, a to istovremeno, znači, i žudnji (bez manjka nema ni žudnje). Subjekt kao manjak bivanja istovremeno je subjekt kao biće žudnje. Prijanjajući uz *objekt malo a*, međutim, subjekt je u blizini objekta koji uvijek već pokreće (a ne smiruje) njegovu žudnju osiguravajući tako *sâmo postojanje* subjekta.

¹⁴⁷ Ricoeur pak govori o „višku smisla“ koji je suprotstavljen modusima spekulativnog mišljenja. Taj višak smisla on veže uz „strast za mogućim“ (prema Brnčić 2012: 55) pa kaže kako čovjek traga upravo za ovim viškom smisla, tj. viškom bivanja. Za Ricoeura „poetski je jezik je upravo taj koji izražava višak bića, a metafora je najviši oblik strasti za mogućim“ (*isto*: 59).

¹⁴⁸ Ili kako kaže Buber nema ja bez ti.

¹⁴⁹ Lacan u *Book VI* navodi citate upravo iz Augustinovih Ispovijesti (1958–1959: 191).

U slučaju Tristana i Izolde (par koji i autorica pohranjuje u *korijenje našeg vrta* i s kojim uspoređujem odnos ja – Ti njezine lirike) to bi izgledalo ovako: Tristan je u Izoldu projicirao *objekt malo a*, Izolda postaje objekt koji uvijek već u Tristanu pobuđuje žudnju, onu žudnju koja Tristanu priskrbuje osjećaj postojanja (*kao* Tristan). Tristan je, zahvaljujući maču koji sâm postavlja, uvijek već na istoj udaljenosti od Izolde kako ju ne bi izgubio kao upravo takav objekt-uzrok vlastitog postojanja. Riječima De Rougemonta: „Izolda je žena-od-koje-smo-rastavljeni: gubimo je ako je imamo“ (1974: 280). Tristan je, dakle, blizu Izolde, ali nikada s njom, ne želi biti s njom kako ne bi izgubio manjak, tj. žudnju. Izolda je za Tristana *prisutnost odsutnosti* preko koje Tristan pribavlja sebe, svoje postojanje kao bića žudnje i manjka. Za Lacana je upravo to glavna karakteristika neurotičnog *opsesivca*, „održavati na udaljenosti, čekati žuđeni trenutak susreta“ (1958–1959: 254). Tristan ne žudi Izoldu, nego žudi za tim da žudi, tj. žudeći postoji. Izolda je puko sredstvo, instrument žudnje. Ona je ujedno Tristanova fiksacija, projekcija, Drugo, fantazma.¹⁵⁰ Izolda za Tristana nikada nije drugo, tj. *nepoznanica*.

Nesvjesno se ne može znati. To je, prema Lacanu, znanje za koje subjekt ne zna da zna (neizbrisivo, no nesubjektivizirano znanje). Za Lacana postoji nepremostivi rascjep između subjekta i objekta žudnje (znanja). „...u samoj je strukturi temelja žudnje da u objektu žudnje uvijek ima doza nemogućnosti“ (*isto*: 291). Lacanovi najpoznatiji iskazi su poput onih iz *Seminara 16*: „Ja sam tamo gdje ne mislim“, „Mislim tamo gdje nisam“ (*isto*: 8). Lacan pak tvrdi da je najispravnije moguće stajalište mirenje s tim rascjepom. Lacan, nadalje, smatra da je *izlječenje* zapravo istovjetno subjektiviziranju uzroka žudnje, subjektiviziranju *objekta malo a* što je na tragu, rekla bih, Hegelovog prevođenja onostranosti u ovostranost. Subjektivizirati *objekt malo a* bilo bi *proći kroz fantazmu*, zauzeti novi položaj s obzirom na Drugo, svesti Drugo na ja. „Nema subjekta osim subjekta – to je princip koji uvijek moramo održati kao princip“ (*isto*: 308). „Drugog drugoga ne postoji“ (*isto*: 309). Ili Finkovim riječima:

Tamo gdje je bilo ono – diskurs Drugog koji je u vlasti žudnje Drugog – subjekt može reći: „Ja“. Ne „To se dogodilo meni“, „Oni su mi ovu učinili“ ili „Sudbina mi je to spremila“, nego „Ja sam bio“, „Ja sam učinio“, „Ja sam vidio“, „Ja sam viknuo“ (2009: 72). Ja moram postati tamo gdje su jednom vladale strane sile – Drugo kao jezik i Drugo kao žudnja. Ja moram subjektivizirati tu drugost (*isto*: 78).

¹⁵⁰ Ovaj tristanovski odnos u potpunosti bi se dao preslikati na odnos ja – Ti autoričine poezije. Ja je Tristan, Ti je Izolda, riječ je mač. Riječju zauvijek odvojeno Ti osigurava postojanje lirskog subjekta kao vječno žudećeg bića manjka. Ti kao Drugo, kojem je upućen zahtjev za znanjem kao vlastitim bistvovanjem i koje jedino može odgovoriti tom zahtjevu, postaje fiksacija čija je posljedica repeticija, uvijek ista pjesma.

Lacan tvrdi da se *objekt malo a* tek naknadno konstruirao kao izgubljen, a subjekt ga može pronaći tek u fantazmi (scenariju koji ostvaruje subjektovu žudnju) ili u snovima. Postoje tzv. fundamentalne fantazme koje se grade oko *izolirane Stvari (objekt malo a* se ne zrcali¹⁵¹). Označiteljski lanac kruži upravo oko te Stvari. Dakle, prema Lacanu treba dijalektizirati tu izoliranu Stvar (*objekt malo a*) da bi je se simboliziralo, a time i subjektiviziralo. Drugim riječima, nesvjesnu žudnju se nastoji artikulirati, dovesti u govor. Nakon što je *objekt malo a* subjektiviziran, fundamentalna fantazma je nadvladana. Naime, kaže Lacan, okvir fantazme transsupstancijalizira objekt koji je stavljen na mjesto Stvari. Drugim riječima, objekt u koji je upisan *objekt malo a* postaje subliman (sublimacija je materijalizacija, utjelovljenje nemoguće Stvari (Ništavnosti)). *Objekt malo a* jest objekt koji se može opaziti samo pogledom izobličeni žudnjom, on objektivno ne postoji, on je ništa. Gajimo iluziju da je objekt koji je zauzeo mjesto Stvari oduvijek bio tamo, a zapravo smo ga mi tamo smjestili. Pod iluzornim smo, dakle, dojmom da smo objekt pronašli kao *odgovor Realnog* (sudba). „Psihotici projiciraju značenje u samo Realno dok je jedini ispravni stav onaj koji potpuno prihvaća jaz između Simboličkog i Realnog kao nešto što određuje samo naše stanje bez pokušaja da ga obustavi fetišističkim poricanjem, da ga održava skrivenom opsesivnom aktivnošću ili ga se pokuša smanjiti, projicirajući simboličku poruku na Realno“ (Fink 2009: 84). Nije li time Lacan rekao isto što i Augustin, samo na drugačiji način? To bi bio Augustinov *cupiditas* koji prelazi u *caritas*. Drugim riječima, nijedan svjetovni objekt (apstraktan ili konkretan) ne bi trebao biti dignut na razinu Stvari.

I opet na odnosu Tristana i Izolde mogu najbolje pokazati kako sam shvatila Lacanovo *oslobođenje žudnje iz ralja zahtjeva*. Tristan nastupa prema Izoldi kao opsesivac. Izolda je shvaćena kao jedina¹⁵² koja može unijeti smisao/uzbuđenje u Tristanov život (njihov susret je sudbinski, veći od života). S druge strane, Tristan čini sve da do njihovog istinskog susreta ne dođe, zabija između njih mač. Upravo ta udaljenost omogućava Izoldi auru sublimnosti. Izolda je dignuta na razinu Stvari, Izolda je Tristanova fantazma, ujedno i njegova fiksacija, Izolda je utjelovljenje Drugog tamo gdje bi naprosto trebala biti druga. S obzirom na to da je Tristanova fantazma, Izolda više nije nepoznanica. Pa kada Lacan kaže da opasnost leži u pokušaju zadovoljenja žudnje, to, po mojem sudu, ne znači da žudnju treba održavati *održavanjem rascjepa skrivenom opsesivnom aktivnošću*, nego da žudnju treba osloboditi

¹⁵¹ Ono nedefinirano u pjesmi koje je neuhvatljivo i sâmom jeziku, a oko čega jezik kruži, što opasava jezik kao aura. Riječ se zrcali, aura ne.

¹⁵² To ne znači nužno da je samo jedna Izolda, nego da netko kao Tristan od svake žene radi Izoldu.

ukalupljujućeg pogleda Drugog, ostvariti žudnju nepoznanici, što ujedno sprečava podizanje svake stvari na razinu Sviri. Drugim riječima, žudnja prestaje biti *cilj* i postaje *smjer*.

7. 2. Lirika Vesne Krmpotić i Lacan

Imajući na umu Lacanov koncept žudnje, nudim, kao tek jedno od mogućih, sljedeće shvaćanje lirskog subjekta u poeziji Vesne Krmpotić, točnije *položaja* koji taj lirski subjekt zauzima u odnosu na Drugo (Ti), *položaja* koji ga istovremeno i formira. Lirski subjekt od Drugog *zahtijeva* spoznaju / žudnju / pažnju / prisutnost. *Objekt malo a* upisan je u *znanje*, a posjednik toga znanja je veliki Drugi. Znati je biti. Drugi stoga treba dati znanje da bi lirski subjekt zaživio, bio. Ako se sjetimo onog stiha *o pitanju koji pred Ti stoji kao pred odgovorom*, lako bi na odnos ja – Ti u autoričnim stihovima mogli primijeniti opis odnosa analizirani – analitičar lakanovca Finka:

Analičar se mora držati podalje od uloge u koju ga/je često stavljaju analizirani, one Drugog koji sve vidi i zna, te je konačni sudac njihove vrijednosti kao ljudskih bića i posljednji autoritet u svim pitanjima istine (2009: 71).

Drugi je, u lirici Vesne Krmpotić, ako na umu imamo Lacanova shvaćanja, stiliziran kao analitičar koji je upao u zamku, koji *vjeruje* da posjeduje pretpostavljeno znanje, a tada se, prema Lacanu, događa sljedeće:

...analitičar je primoran tumačiti kao da predaje s propovjedaonice, pružajući tumačenja koja mogu imati malo, ako i imalo blagotvornog djelovanja na njihove analizirane i služe samo tome da ove posljednje učine još ovisnijima o svojim analitičarima. Jer odgovarajući na zahtjev analiziranog za savjetom i tumačenjem, za „razumijevanjem“ njegovih/njezinih simptoma, analitičar daje ono što ima („znanje“) umjesto onog što nema (manjak, drugim riječima, žudnju) te ohrabruje analiziranog na zahtjev, umjesto na žudnju, na ostajanje otuđenim... (prema Fink 2009: 99). Analizirani ostaje zaglavljn ili u škripcu na razini zahtjeva Drugog, nesposoban za istinsku žudnju (*isto*: 101).

Autoričinu sam liriku upravo tako i iščitala, kao onu u kojoj manjka sâma žudnja za transcendencijom. *Transcendentni* Drugi se u autoričinoj lirici *uprisutnjuje* govorom¹⁵³ kao lirski Subjekt (Ja), no takva je prisutnost, bila je moja teza, tek supstitut Drugog kao Tajne,

¹⁵³ Time ujedno prestaje biti Tajna i postaje Znanje.

puko zrcalno ja. Supstitut nema moć udovoljiti zahtjevu ja. Zbiva se metonimijsko kretanje (iz pjesme u pjesmu) koje je uvijek već uzrokovano *objektom malo a* (znanje) i uvijek jednako udaljeno od objekta žudnje odnosno spoznaje. Rascjep se održava riječima. Zahtjev je beskrajno ponovljen. Usprkos „bjesomučnoj aktivnosti“¹⁵⁴ (gomilanju stihova) koja proizlazi iz nemirenja s rascjepom, subjekt ostaje zaglavljen uvijek na istoj razini (ne)znanja. U Drugoga je projiciran manjak lirskog subjekta.¹⁵⁵ Lirskom subjektu nedostaje ono što Drugi ima. Istovremeno gubitak manjka prijeteći. Realizacija žudnje nije to da se ona zadovolji, nego da se perpetuira. Lirski subjekt izražava strah od gubitka manjka (*Hoću li imati Tebe kada budem Ti?*). Stapanje s objektom žudnje, drugim riječima, prijeteći, baš kao što je rekao Žižek, a ja dodajem, prijeteći gubitkom poznatog, vlastitom dezintegracijom. Dobiti Ti, naime, bilo bi izgubiti ga, ali to ujedno znači i *smrt*, gubitak identiteta na koji se subjekt navikao. Moja je teza da upravo fiksacija i zahtjev žudnju pretvaraju u *strast*¹⁵⁶.

Ovakvo čitanje odvija se na sadržajnom planu pjesme i u promišljanju nekih značajki lirskog subjekta ili odnosa ja – Ti koji dominira autoričnim opusom. Kritika koja je do sada poeziji generalno, pa tako i poeziji Vesne Krmpotić, prilazila kao *terapeutskom* sredstvu, u slučaju lakanovskog poimanja terapije, pjesmu ovoga tipa mogla bi tumačiti i kao promašenu, otuđujuću terapiju. Moje pak osobno shvaćanje jest da nijedna umjetnost ako već i ne može izbjeći (auto)terapeutskim aspektima, nikako se ne može svesti na njih niti se može tumačiti kao ona kojoj je osnovna funkcija terapeutska.

Ipak voljela bih još Lacanovo shvaćanje žudnje dovesti u odnos s pjesmom kao jednim od mogućih načina/pokušaja artikulacije žudnje. Vratimo se onoj ideji o *nekompatibilnosti žudnje i govora* i povežimo ju s idejom da je *pjesnička žudnja žudnja za iskazivanjem neiskazivog* (Žižekovim riječima: „objekt a potiče žudnju za simbolizacijom tajne“ (2013: 274)). Ono što je neiskazivo ostaje neiskazivo, tj. jezik ne može prekriti cjelokupnu zbilju (žudnje) pa prema tome niti pjesnički jezik ne može biti iznimka. Shvaćanje koje zastupam u ovom radu jest, dakle, da je lirika upravo takav jedan pokušaj simbolizacije Tajne, žudnja za

¹⁵⁴ „Unatoč svoj našoj bjesomučnoj aktivnosti, zaglavljeni smo na istom mjestu... osuđeni na isti čin ponavljanja do beskonačnosti“ (Žižek 2013: 22, podcrtala T. B.). „...objekt a nas uvlači u kaotično kolebanje“ (*isto*: 38), zahtjev je „beskrajno ponovljen“ (*isto*: 55).

¹⁵⁵ Objekt žudnje je svaki objekt u koji smo projicirali *objekt malo a*, tj. objekt koji smo stavili na mjesto Stvari, Praznine, Ništavila i koji samim time zadobiva karakter sublimnosti.

¹⁵⁶ Kant, za razliku od De Rougemonta, razgraničuje žudnju i strast. *Strast* opisuje kao „subjektovim umom teško ili uopće nesavladivu sklonost... Strast sebi daje vremena i, ma koliko bila žestoka, ne odustaje od postizanja svoje svrhe... djeluje na zdravlje poput sušice ili klonulosti“ (2003: 134). Drugim riječima, strast dokida volju subjekta i postiže *svoju svrhu*, a to je *destrukcija subjekta* ili, De Rougemontovim riječima, „sladostrasna samo-destrukcija jastva“ (1974: 218). Kant izjednačuje strast s otrovom, zatim s ludilom zbog neke predodžbe (neozbiljive voljom subjekta) koja se sve dublje usađuje („zahtjev fiksira“ (Lacan 1958–1959: 149)), a naposljetku i sa sužanjstvom kad kaže: „Strast, naprotiv, ne priželjkuje sebi nijedan čovjek. Jer tko bi želio okovati sebe u lance ako može biti slobodan“ (2003: 134).

simbolizacijom Tajne. Označiteljski lanac kruži oko Tajne. U pokušaju simbolizacije ostaje onaj nesimbolizirani ostatak. Međutim, taj *ostatak*, tj. neartikuliranu žudnju, koju u ovom radu imenujem sintagmom *aura riječi*, ne shvaćam kao nešto je radikalno odvojeno od riječi. *Ostatak (reziduum)* je u maksimalnoj blizini pjesničke riječi, on je *obasjan/stvoren* riječju koja se transformirala u svom pokušaju artikulacije žudnje (neiskazivog). Rascjep time, doduše, nije posve ukinut (Stvar i riječ nisu jedno), ali je premošćen. Nadalje, upravo je taj *ostatak*, koji proizlazi iz omjeravanja Simboličkog i Realnog (Tajne), ono *nešto nedefinirano* što uvijek već okupira našu žudnju prilikom čitanja pjesme, i budi slutnju. Lacan ono što izmiče simbolizaciji (verbalizaciji) imenuje pojmom Realno¹⁵⁷. Realno je predjezično.¹⁵⁸ Realno nije realnost. Realnost je Realno zasijecano Simboličkim. No, prema Lacanu, iako otuđujući, jezik daje egzistenciju stvarima, čini ih dijelom ljudske realnosti. Ono što nije u jeziku ne postoji, tj. eksistira, a ne egzistira. Dodala bih: ali se sluti¹⁵⁹. Zahvaljujući jeziku, ali i slutnji, eksistencija prelazi u egzistenciju. Uzmimo i opet primjer Blakeove *ruže*. Označitelj *ruža* ne pokriva potpuno zbilju *ruže* u pjesmi. No da bi to tako bilo, označitelj *ruža* mora biti *na poseban način ulančan*¹⁶⁰ s drugim označiteljima, čime je zbilja *ruže* u pjesmi proširena, ali ne i dokučena. Čitajući pjesmu mi *slutimo* da *ruža* u njoj nije samo *ruža*, da je ona nešto više, ali ne znamo što. Ta *ruža*, drugim riječima, oko sebe ima auru, odnosno, kako bi rekao Ricoeur, *višak smisla*. „Objekt malo a je preostatak tog procesa konstituiranja objekta, otpadak koji izmiče zahvatu simbolizacije“ (Fink 2009: 106). Bi li se, naime, moglo onda reći da je *objekt malo a* u pjesmi dijalektiziran (ulančan), zbog čega možda ne počinje egzistirati u punom smislu, ali zato prestaje eksistirati. Ono što, po mojem sudu, dakle, pjesma može ozbiljiti nije svođenje Tajne na riječ, već dovođenje Tajne u blizinu riječi.

Jezik je u lirici Vesne Krmpotić tematiziran kao element otuđenja. Subjekt je jezikom odvojen od bîti (no ustraje na tom rascjepu). Lacanovu izreku *Mislim tamo gdje nisam* gotovo doslovno svjedoči autoričin stih: „nisam gdje sam, / ni gdje živi moja pjesma“ (1989: 91). Tajnu, rekao bi Heidegger, čovjek naprosto ne može *znati*. Stoga ozbiljenje pjesničke žudnje nije *pjesma kao dokaz transcendencije sebstva u apsolutnoj spoznaji*, nego pjesma kao *uprizorenje Tajne kao Tajne novim jezika* i to je, po mojem sudu, *ozbiljenje objekta pjesničke žudnje*. Ako smo skloni takvom shvaćanju, morat ćemo se složiti s Hegelovom i Platonovom

¹⁵⁷ U Realnom ništa ne nedostaje. Ono je iza simboličkog. Realno je nemoguće, ima kvalitetu traume. Nemoguće ga je zamisliti, nemoguće opisati. Tjeskoba se veže uz Realno. Realno je istovremeno unutra i izvana.

¹⁵⁸ Stoga je i nemišljivo.

¹⁵⁹ Nejasna predodžba.

¹⁶⁰ Umijeće ulančavanja označitelja tako da Tajna ne ostane radikalno odvojena od jezika, a niti njime razriješena, po mojem je sudu pjesničko umijeće.

idejom da je realizacije žudnje moguća. Pjesma je žuđeni pa potom i *stvoreni*¹⁶¹ objekt. Drugim riječima, ono što je stvoreno je *novi* jezika, proširena jezična zbilja. Moje je mišljenje da jezik tu više nije u funkciji da reprezentira/prekriva u cijelosti uvijek već (za)danu zbilju (pa čini to više ili manje uspješno/potpuno), već je tu da stvara novu zbilju novim gibanjem, metaforičkim, prije nego metonimijskim. Ako pak pjesmu shvaćamo tek kao *sredstvo* za zadobivanje žudnje Drugoga, kao *instrument* za postizanje apsolutne spoznaje, morat ćemo se složiti s Lacanovim shvaćanjem nepremostivosti rascjepa između subjekta i objekta žudnje, nemogućnosti realizacije žudnje, žudnje svedene na *beskonačni, a uzaludni zahtjev*, pjesmi koje seže za nečim onkraj sebe same.¹⁶²

Autoričinu sam liriku iz druge faze njezinog stvaralaštva čitala upravo kao posljedicu jednog takvog zahtjeva, pronalazeći u autoričinoj lirici sve značajke Lacanovog shvaćanja žudnje. Autoričinu liriku vidim upregnutu u nemoćno nastojanje da se bez *ostatka* simbolizira Tajna, da se Stvar svede na lirski subjekt, odnosno da se lirski subjekt digne na razinu Stvari. Tajna se svela na Znanje. Sve ovo je, međutim, posljedica, moja je teza, upravo činjenice da je pjesmi namijenjena spoznajna funkcija. Budući da pjesma, kako kažu Platon, Plotin, Schelling, Heidegger, ne može imati status (samo)spoznaje, a s obzirom na to da joj autorica upravo taj status želi dodijeliti („Da pjevajući saznam tko sam“ (1983: 129)), posljedica je pjesma kao poruka koja, stihom sâme autorice, postaje *nešto što ne znaš znaš je li pjesma*, svjedočanstvo vječnog, a nerazrješivog kolebanja između šutnje i riječi, svijeta i *Njega*, znanja i neznanja.

¹⁶¹ Kant u svojoj *Antropologiji u pragmatičnom pogledu* klasificira pojmove *želja, žudnja, strast* dodajući im još i pojmove *prazna želja, čežnja, ćudljiva želja*. Žudnja će tako prema Kantu biti ona kojom se subjekt samoodređuje za djelovanje predodžbom nečeg što će *postići* u budućnosti. Objekt žudnje postoji u predodžbi, a manjka u zbilji i tek se treba ozbiljiti/stvoriti. Žudnja, dakle, nije pasivno stanje (trpno), nego djelatno. Kantov objekt žudnje pritom nije gotov objekt koji čeka da subjekt do njega dođe i zaposjedne ga (ili nešto u njega projicira), niti je nepostojeći, neozbiljivi fantazmatički objekt-uzrok kao u Lacana. Prema Kantu, subjekt koristi svoju žudnju naprosto *da stvori* objekt koji je prvo imao u predodžbi. Kantov objekt žudnje je svrha, a ne sredstvo.

¹⁶² Ovdje bih se opet osvrnula na Augustinovo tumačenje razlike između, u radu već spomenute, *frui* i *uti*. Podsjetimo, *frui* i *uti* su dvije vrste ljubavi: *frui* (uživanje) jest kada volimo nešto zbog toga samoga, a *uti* (korištenje) kada volim nešto zbog nečeg drugog. Kada uživam u objektu, on je konačni cilj moje žudnje i ne tražim više ništa iza njega. *Frui* je apsolutna ljubav, a *uti* relativna. Augustin smatra da se apsolutnom ljubavlju ne smije voljeti ništa osim *Njega*. Premjestimo sada ovo razmišljanje na pjesničku žudnju. Naime, ako pišemo pjesmu kako bi preko nje ostvarili/zadobili *žudnju Drugoga* (Hegel, Lacan, Clark), onda tu pjesmu postvarujemo, koristimo ju kao sredstvo. Ona prestaje biti manifestacija žudnje i postaje produkt zahtjeva upućenog Drugom (publici, Bogu, državi, muškaracima, ženama, akademskoj zajednici, narodu, itd). Ako pak pišemo pjesmu radi pjesme sâme, onda je naglasak na stvaralaštvu i užitku koji iz njega proizlazi upravo neovisno o recepciji.

8. ZAKLJUČAK

U želji da shvatim tajanstvenu vezu žudnje (za transcendencijom) i pjesme, odabrala sam poeziju Vesne Krmpotić koja je naoko sva sazdana od takve žudnje i odlučila je, za razliku od dosadašnjih ili uvriježenih načina čitanja, promišljati pomoću zapadnjačkih mislioca žudnje i to onih koji su i sâmi bili na tragu povezivanja žudnje i onostranosti. Tim više što je sama autorica upravo u svojoj poeziji tematizirala i propitivala: (pjesnički) jezik, njegove dosege i mogućnosti, glad duha, nemir žudnje, smisao žudnje, bît poezije, odnos prema egzistenciji i esenciji, njihov rascjep, odnos prema tom rascjepu i ulogu pjesme u prevladavanju tog rascjepa, te ulogu pjesme u (samo)spoznaji. Nakon posvećenog bivanja u predmetu nalazim da su primarne žudnje autoričine poezije: žudnja za žudnjom sâmom, žudnja za teozom (mističkom spoznajom), ali i zahtjev za znanjem. Interesiralo me kako se pjesnički jezik ponaša u dodiru s tim žudnjama i zahtjevom, tj. kakve pjesme nastaju iz tih žudnji, iz tog zahtjeva. Svjesna sam, međutim, da čitanje/a koja nudim u ovom radu je/jesu tek jedno/a od mogućeg/ih i da ni izbliza ne iscrpljuju zadanu temu niti daju neke konačne odgovore. Također sam svjesna i činjenice koju ću najvjernije ilustrirati koristeći se citatom Dubravka Škiljana: „...namjera da se neograničeni prostori poezije zatvore u granice znanstvenog diskursa, sadržava u sebi nešto gotovo skaredno“ (2007: 8). Pa ipak u toj žarkoj želji da, koliko mogu, proniknem u prirodu žudnje i poezije, i njihove veze, naišla sam na neke zanimljive, meni svakako nove, uvide na koje ću se još jednom sažeto osvrnuti u ovom zaključku.

U poglavlju u kojem čitam autoričinu liriku u svjetlu Platonove misli u fokusu mi je bila priroda žudnje za transcendencijom i njezin odnos s pjesničkim jezikom. Krenula sam od Platona kao začetnika misli o erosu. Eros sam poistovjetila sa žudnjom za transcendencijom. Žudnju za transcendencijom iščitavala sam kao temeljni motiv oko kojeg se gradi čitav opus Vesne Krmpotić, no promatrala sam ju na dva plana: planu iskaza i planu sadržaja. Autoričina lirika nositeljica je ideje da je pjesnički jezik najbliži onostranom, iako i sâm nedostatan jer je onostrano nadčulno. Kod Platona nalazimo sljedeće temeljne značajke erosa:

- dvije oblasti različitog karaktera od kojih je prva nedostatna
- eros kao sila koja posreduje između dvije oblasti
- eros kao posljedica nezadovoljstva prvom oblasti
- eros kao tvorac zbilje

- eros kao žudnja za povratkom izvoru
- zanos kao pratilac erosa
- veza erosa, zanosa i poezije
- tuđost zanosa.

Ove sam temeljne značajke primijenila na poeziju (autorice) promišljajući pjesničku zbilju kao posljedicu žudnje za iskazivanjem neiskazivog. Omjeravala sam platoničku ideju s autoričinom idejom. Pjesničku žudnju za iskazivanjem neiskazivog poistovjetila sam sa žudnjom za transcendencijom, tj. erosom. Prozni jezik / ustaljeni jezik / jezik koji zatiče autora u činu stvaranja je za pjesničku žudnju nedostatan, traže se nove jezične mogućnosti. Objekt pjesničke žudnje je pjesma. Pronašavši zadovoljavajući pjesnički izraz, pjesnička žudnja ozbiljuje svoj objekt kao *prisno tuđe*, kao neiskazivo u iskazivom, kao *besvjesno u svjesnom* (Schelling), kao *strano u bliskom da bi ostalo strano* (Heidegger), kao Tajnu uprizorenu jezikom. Na taj način osnovna značajka žudnje za transcendencijom postaje *omjeravanje s nepoznanicom*. Nepoznanica (Tajna) nikad se ne razrješava, ali se približava jezikom te čini jezik nabijenim značenjskim potencijalom. Zanos je neizostavni pratilac žudnje, a uzrokuje ga dojam približavanja objektu žudnje. To približavanje je, ujedno, stvaralački čin. Pjesnički tekst koji je pisan u zanosu, iz žudnje, integrira nepoznanicu u sebe, neiskazivo uvodi u iskazivo. U posezanju za neiskazivim jezik se *transformira*. Upravo neiskazivo integrirano u tekst čini taj tekst otvorenim za ulazak čitatelja. Ulazak čitatelja u tekst je istovremeno stvaranje. Drugim riječima, tekst u koji je integrirana Tajna stvara svog čitatelja istovremeno ga čineći suautorom / pjesnikom / pjesnikinjom.

Ovu sam ideju omjeravala s idejom koju uspostavlja autorica svojom lirikom, autopoetičkim tekstovima, a koju usvaja i sama kritika. Ideja koju uspostavljaju jest ta da je poezija dokaz postojanja onostranog. Ta ideja, po mojem sudu, čini od riječi sredstvo, a ne svrhu, osiromašujući time pjesnički jezik, instrumentalizirajući ga. Objekt žudnje više nije pjesma, nego *dokaz stapanja s onostranošću, spoznaja*.

Autoričina ideja o *pravoj zbilji onkraj jezika* doživljava bitnu transformaciju na planu pjesničke prakse. Na temelju ove transformacije podijelila sam autoričino stvaralaštvo u dvije faze. Prvu fazu karakterizira *identitet iskazivog i neiskazivog*, drugu totalni gubitak neiskazivog. U prvoj je fazi jezik stavljen između subjekta i biti, i treba se napustiti da bi se spoznala bît, tj. zaživjela bît. Poezija je pritom nemoćni, lijepi *jauk*. U drugoj fazi poezija više ne seže *gore* k onostranom (nemoguća žudnja), nego postaje sredstvo *spuštanja* onostranog u vidu Glasa, tj. lirskog subjekta. Vanjezično postaje jezično, nemoguće postaje moguće, zbiva

se *čudo*. Neiskazivo sâmo sebe iskazuje kao Istinu. Sve je govor. Sva pjesnička zbilja je diskurzivnog karaktera.

Kao bît žudnje za transcendencijom postavila sam omjeravanje s nepoznanicom radi proširivanja nedostatne (jezične) zbilje. Za razliku od žudnje za transcendencijom, žudnja za žudnjom sâmom nije u odnosu s nepoznanicom, nego sa zaprekom koja pak uzrokuje gomilanje i repeticiju. Zapreka, paradoksalno, prije ima funkciju zrcala, moja je teza. U *omjeravanju sa zaprekom* subjekt se ne otvara istinskoj drugosti /nepoznanici, nego drugost svodi na ideju, točnije ostaje u odnosu ja – ja. De Rougemont objašnjava ovaj fenomen mitom o *Tristanu i Izoldi* kojeg u autobiografiji spominje i sâma autorica. Tristan žudi Izoldu, no tek kao odsutnu, Drugu. Time osigurava i stalnost svoje žudnje. Žudnja koja nikad ne dolazi do svojeg objekta (ne nalazi smiraj) sinonim je za muku, međutim, De Rougemont tvrdi kako zapadnjaci brkaju tu muku sa *življim životom* i preobrazbom. Ta muka je ujedno, tvrdi on, i izvor poezije. Citatima i primjerima pokazala sam da je Vesna Krmpotić i sâma pobornica ove ideje. Muka je postala sinonim za život, a život u mucu sinonim za poeziju. Pokušala sam pokazati da je lirski subjekt autoričine poezije nalik Tristanu. Naime, ako se autoričina lirika, kako tvrde ona i mnogi, doista temelji na mističkoj tradiciji ljubavničkog (erotičnog) odnosa spram onostranosti, a ako je pak ljubljani izvan jezika, onda je *riječ* tu u funkciji zapreke. U drugoj fazi autoričine lirike pjesmu sam poistovjetila sa žudnjom za žudnjom sâmom. Ukinuti zapreku-riječ bilo bi izgubiti onostrano kao lirski subjekt, bilo bi izgubiti pjesmu kao govor onostranog ili, Gavranovim riječima, „pjesničkom subjektu zapravo je stalo do vlastite poezije kao do boga i to religiozno poklonstvo poezije kao unutarnji život koji se prelijeva preko svojih rubova ostat će jedna od konstanti i u susljednim razdobljima pjesnikinjina življenja-pisanja“ (2007: 140). Stih *Hoću li imati Tebe kada budem Ti?* zapravo je tristanovsko pitanje. Uvodeći *žudnju za žudnjom sâmom* u promišljanje odnosa žudnje i jezika pokušala sam objasniti paradoks supostojanja mističke žudnje za šutnjom i hiperprodukcije riječi u autoričinoj lirici te repeticiju i uvijek jednaku udaljenost od objekta žudnje.

Za kraj poglavlja o Platonu uzela sam djelo suvremenog teoretičara Timothyja Clarka koji se opsežno bavio vezom inspiracije i stvaranja te na svoj način tumačio fenomen tuđosti koji prati inspiraciju. Nakana mu je bila da demistificira inspiraciju i prokaže ju kao mit. Pri tom i sâm Clark fenomen tuđosti svodi na lirski subjekt, odnosno subjekt iskaza, baš kao i Vesna Krmpotić. Clark žudnju za transcendencijom svodi na žudnju za žudnjom drugoga. Za razliku od njega, žudnju za žudnjom drugoga (to jest žudnju za priznanjem svoje jedinstvenosti i njezine vrijednosti), pak, po uzoru na Hegela, smatram općeljudskom žudnjom kojom se ne može objasniti konkretno *potreba za pisanjem pjesama*.

Kako bih dodatno argumentirala svoju tezu o *odnosu zrcaljenja* (ja – ja) u kontekstu lirike Vesne Krmpotić, koje zamjenjuje *odnos omjeravanja s nepoznanicom* (ja – ne/ja), posegnula sam za Plotinovom misli koja je posvećena *žudnji za Jednim*. Ideja o Jednom i žudnja za Jednim provlači se čitavim autoričnim opusom. Autorica na mnogim mjestima definira svoju poeziju kao dijalog između Jednine i dvojine. Koristeći se Plotinom, pokušala sam pokazati da Jednine nema u autoričinoj poeziji niti da je moguće doći do stapanja s Jednim u jeziku, te da generalno poezija *a priori* podrazumijeva dvojину, rascjep.

Dok je, dakle, u poglavlju o Platonu bilo više riječi o samoj prirodi žudnje kao čuvstva te sam na temelju žudnje kao čuvstva promišljala njezinu vezu s poezijom, u poglavlju o Plotinu fokus je bio na objektu žudnje, s obzirom na to da i u Plotina i u Vesne Krmpotić možemo tvrditi da žudnju pokreće isti objekt, Jedno kao vrhovno Dobro, koje je izvan riječi i izvan misli. U autoričinoj uvodnoj riječi u pjesničkoj zbirci *Sedam koraka oko vatre* nailazimo na sljedeće pojmove kojima se imenuje tuđost u pjesmi: „Jedno“ (1999: 15), „Cilj“ (*isto*), „Kralj“ (*isto*: 38), „Božanska Osoba“ (*isto*), „Božanski Glas“ (*isto*: 39). U samoj poeziji najčešće je korištena zamjenica Ti, odnosno Ja, ali pojavljuje se i pojam Jedno ili aluzija na Jedno / stapanje s Jednim („i dvokrilna se vrata tajnom otvore / usred Jednog čela“ (*isto*: 32)), („Kakva će biti ta ljubav u dvoje / kada naraste do jednoga?“ (*isto*: 56)), („kad si Ti Jedan, Isti i Jedini?“ (*isto*: 102)), („kad ćeš kraj sebe otkriti vječito Jednog“ (*isto*: 105)).

Za razliku od Plotina, u lirici Vesne Krmpotić zastupa se ideja o primatu pjesničkog jezika/uma, pjesme s obzirom na spoznaju („Poezija je stanje vidovitosti, koje obasjava jezik. / A ne obratno. Ne obratno. / Obasjani jezik je glazbalo / na kojemu onda Ja sviram neumornu vijest o Sebi“ (1999: 295)). Pjesma je shvaćana kao jedini valjani oblik spoznaje („Ne dopusti da svakodnevni, džepnog formata um / posrami tvoj pjesnički um, / koji je jedini pozvan da Me čuje i kazuje. / Ne dopusti nadmetačkomu umu, / da zauzme zakoniti, prvostolni položaj pjesničkog uma“ (*isto*: 254)). Sve topose koje zatječem u Plotinovoј metafizici uglavnom zatječem i u poeziji Vesne Krmpotić: Jedno, svijet, um, žudnja, žarišta su kako filozofskog, tako i analiziranog pjesničkog diskursa. Žudnja za primicanjem k Jednom naoko preplavljuje autoričinu poeziju. Stopiti se s Jednim (Ti) imperativ je lirskog subjekta koji kao motiv dominira čitavim autoričnim opusom jer *U Mojoj blizini cvijeće slađe miriše* (*isto*: 255). Međutim, ta žudnja za Jednim u drugoj fazi autoričinog stvaralaštva prelazi, po mojem sudu, u *žudnju za žudnjom sâmom i žudnju za čudom*. Te dvije žudnje poistovječene su u autoričinoj lirici s poezijom.

Glas Jednog čini od Jednog lirski subjekt. Onostrano se *spušta* u pjesmu. Prema Plotinu, međutim, ne dolazi onostrano k nama, nego nas onostrano vuče k sebi, putem biljega

koji je kao putokaz ostavilo u našoj duši. Ne dolazi onostrano u misao / riječ / pjesmu, nego se misao / riječ / pjesma treba napustiti da bi se došlo u onostrano. Dok je Plotinovo Jedno izvanjezično, Jedno u lirici Vesne Krmpotić je jezično. Pjesma postoji zahvaljujući *Glasi*. Glas sam tumačila kao supstitut ozbiljenog objekta mističke žudnje. Supstitut nema snage zadovoljiti *mističku* žudnju. To je i razlog zbog kojeg *prisutnost* Glasa ne gasi žudnju. Neozbiljeni objekt žudnje perpetuirao žudnju. Pjesma traje beskonačno. „Knjige su usputnici dvogovora, / koji traje dvadeset i četiri sata na dan, / trideset dana u mjesecu, / dvanaest mjeseci u godini“ (*isto*: 318). U poglavlju o Plotinu sam se još pitala koja je točno razlika između lirskog ja i lirskog Ja u lirici Vesne Krmpotić? Zamjenicom Ti/Ja Vesna Krmpotić imenuje *tuđe* u pjesmi, koje svodi na *glas Jednoga*. Za razliku od nje, ja sam pojmom Tajna imenovala: *Drugo pjesme, neiskazivo, nepoznanicu, prisno tuđe, nedokučivu dubinu, auru riječi, nešto nedefinirano*. U poeziji Vesne Krmpotić razlika između lirsko ja i lirsko Ja grafički je istaknuta, no u svojoj suštini ta razlika je doista minimalna, ako ne i jedina. Moja je teza da je lirsko Ja tek udvojeno lirsko ja, drugim riječima, da je riječ o zrcalnom odnosu. U poeziji Vesne Krmpotić sva drugost svela se, po mojem sudu, na *dva lika* koja su oba u istoj oblasti, onoj diskurzivnoj. „Zajedno ćemo, u dvoglasju, pjevati *mantru* jednote“ (*isto*: 324). Dvojnost je sadržana, drugim riječima, u dvama likovima, a ne u dvjema oblastima.

Iz Augustinove misli sam za svoje čitanje posudila sljedeće ideje o žudnji: žudnja je stvarateljica ja (trenutnog ili budućeg), žudnja je pokušaj izlaska iz izolacije jastva. Prikazala sam dvije temeljne Augustinove žudnje – *cupiditas* i *caritas* – i liriku dovela u vezu s njima. Iščitala sam autoričinu liriku kao kolebanje između ovih dviju žudnji. Zatim sam odnos između ja/Ja – ti/Ti promatrala u njihovom svjetlu. No kako nisam htjela ostati samo na sadržajnom planu pjesme, *caritas* sam poistovjetila sa *žudnjom za iskazivanjem neiskazivog* (*žudnjom za transcendencijom*), i tu sam žudnju označila kao primarnu pjesničku žudnju. Njoj sam, po uzoru na Augustina, pripisala samozaborav i transformaciju jezika. Pokušala sam pokazati kako ja shvaćam da se ponaša jezik koji proizlazi iz te žudnje. Također, nastojala sam promišljati na koji se način formira pjesma kojoj je dodijeljena primarno spoznajna funkcija ili zadaća da premošćuje rascjep između subjekta i onostranosti kao spoznaja. Nadalje, polazeći od Augustinovog shvaćanja da se subjekt mora opredijeliti za jednu od žudnji (*caritas*) da bi bio slobodan, moja je teza bila da, što se pjesništva tiče, *žudnja za transcendencijom* nije u koliziji sa *žudnjom za svijetom* te sam pokušala, koristeći se poglavito Ricoeurovim shvaćanjem odnosa svijeta i pjesme, zatim Buberovim shvaćanjem odnosa ja – Ti, kao i Hegelovim shvaćanjem transcendencije koja doista jest u moći subjekta, prikazati pjesmu kao istovremenu žudnju za transcendencijom i svijetom, kao ostvarenu

transcendenciju *tek* u svijetu. Moja je teza bila da je poezija nužno i žudnja za svijetom. Pjesma, po mojem sudu, nije mistička spoznaja niti je lišena svijeta i ljudskog.

Pred kraj sam u rad uvela Nygrena koji se bavio *stavom* subjekta prema rascjepu subjekta i onostranosti i koji je negirao premostivost tog rascjepa. Mirenje s tom nepremostivošću, smatrao je on, jedini je način oslobođenja subjekta. U protivnom, subjekt biva porobljen rascjepom, tj. beznadnim upinjanjem da ga premosti. Nygren, na tragu Augustina, ali i u polemici s njim, žudnju vidi kao krivca presnažnog ja. Osloboditi se može samo dokidanjem žudnje. U konačnici, prema Nygrenu, rascjep između esencije i egzistencije ne postiže se žudnjom, nego ljubavlju. Za Nygrena je žudnja *a priori* zahtjev za onim što pojedincu nedostaje, a što mu treba. Za Augustina bez žudnje nema ni čovjeka, ni čovjekovog pronalaska Boga. Da bi se pojedinac oslobodio, ne treba ukinuti žudnju, nego žudnju treba *pročistiti* tako da ju se ne veže ni za jedan objekt u svijetu, tj. da se nijednom objektu u svijetu ne pripisuje sublimnost. Samo *Njemu* u sebi. Ove sam misli uspoređivala s idejom koju utjelovljuje autoričina poezija koja se kroz čitav opus bavi upravo rascjepom između esencije i egzistencije, promišljanjem tog rascjepa, patnjom zbog tog rascjepa i promišljanjem mogućnosti premošćivanja tog rascjepa. Iz poetičkih, metapoetičkih i autopoetičkih tekstova nadaje se tako da je funkcija pjesme upravo ta da, kao spoznaja, ukida rascjep između subjekta i onostranosti. Iščitavajući drugu fazu autoričine lirike kao onu u kojoj je *žudnju za transcendencijom jezika* gotovo u potpunosti smijenio *zahtjev za spoznajom* i imajući na umu posljedice koje je ta smjena ostavila na tekst, u zadnjem poglavlju ovoga rada uvela sam Lacana koji je, također, negirao premostivost rascjepa između subjekta i znanja, kao i rascjep između subjekta i objekta žudnje. Zanimalo me upravo Lacanovo suprotstavljanje žudnje i zahtjeva i njegovo promišljanje posljedica reduciranja žudnje na zahtjev.

9. POPIS LITERATURE

Primarna literatura

- Krmpotić, Vesna. 1956. *Poezija*. Zagreb: Društvo književnika Hrvatske.
- Krmpotić, Vesna. 1962. *Plamen i svijeća*. Beograd: Nolit.
- Krmpotić, Vesna. 1965. *Jama bića*. Beograd: Nolit.
- Krmpotić, Vesna. 1970. *Krasna nesuglasja*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Krmpotić, Vesna. 1975. *Dijamantni faraon: antologija središnjeg glasa*. Zagreb: Znanje.
- Krmpotić, Vesna. 1978. *Ljevaonica za Igora*. Beograd: Nolit.
- Krmpotić, Vesna. 1981a. *Druga strana ničega*. Zagreb: Tribina Jutro poezije.
- Krmpotić, Vesna. 1981b. *Dvogovor*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Krmpotić, Vesna. 1983. *Vilin svlak*. Zagreb: Prosvjeta.
- Krmpotić, Vesna. 1987. *Orfelija*. Zagreb: Naprijed.
- Krmpotić, Vesna. 1989a. *Košulja sretnog čovjeka: filozofske i druge priče*. Zagreb: Globus.
- Krmpotić, Vesna. 1989b. *Niska*. Banja Luka: Glas.
- Krmpotić, Vesna. 1993. Stotinu i osam: knjiga trideseta. *Republika*, 49, 7–8, 18–30.
- Krmpotić, Vesna [ur.]. 1994a. *Tisuću lopoča: antologija indijskih književnosti od najstarijih vremena do 17. stoljeća*. Zagreb: V.B.Z.
- Krmpotić, Vesna. 1994b. *Stotinu i osam. Knj. 1*. Zagreb: Nakladni zavod Znanje.
- Krmpotić, Vesna. 1995. Stotinu i osam: knjiga trideset i šesta. *Republika*, 50, 9–10, 96–112.
- Krmpotić, Vesna. 1997. *Unus ad unam: zbirka poezije*. Zagreb: V.B.Z.
- Krmpotić, Vesna. 1999. *Sedam koraka oko vatre: po knjigama pod naslovom Stotinu i osam, a po brojevima 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68 i 69*. Zagreb: V. B. Z.
- Krmpotić, Vesna. 2012. *Žar-ptica*. Zagreb: Matica hrvatska.

Sekundarna literatura

Angelus Silesius. 2006. *Kerubinski putnik*. Zagreb: Matica hrvatska.

Anić, Vladimir. 2000. *Rječnik hrvatskog jezika*. Zagreb: Novi Liber.

Arendt, Hannah. 1996. *Love and Saint Augustin*. London; Chicago: The University of Chicago Press.

Augustin, Aurelije. 1987. *Ispovijesti*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Bagić, Krešimir. 2002. Zamke velikih brojeva. *Brisani prostor: kritika*. Zagreb: Meandar. 109–111.

Banić-Pajnić, Erna. 2000. Plotin – Petrić; Može li se govoriti o misticizmu u Petrića? *Prilozi*, 51–52, 119–131.

Barbarić, Damir. 1995. *Grčka filozofija*. Zagreb: Školska knjiga.

Benčić Rimay, Tea. 2002. „Reci mi kakav ti je svijet, reći ću ti kakav si pjesnik“. Zagreb: Tipex.

Benčić Rimay, Tea. 2005. Beskraj se s krajem zaigrao. *I bude šuma: mala studija o poeziji žena*. Zagreb: Altagama. 61–69.

Bertozzi, Alberto. 2012. *On eros in Plotinus: desideratium*. Loyola University Chicago, http://ecommons.luc.edu/luc_diss/295 [pregled 1. 3. 2018.].

Biti, Vladimir. 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Bošnjak, Branko. 1983. *Filozofija od Aristotela do renesanse i odabrani tekstovi filozofa*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Brewster, Scott. 2009. *Lyric: (the new critical idiom)*. New York: Routledge.

Brnčić, Jadranka. 2012. *Svijet teksta: uvod u Ricoeurovu hermeneutiku*. Zagreb: Naklada Breza.

Buber, Martin. 1977. *Ja i ti*. Beograd: „Vuk Karadžić“.

- Chevalier, Jean. 1983. *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Clark, Timothy. 2000. *The theory of inspiration: composition as a crisis of subjectivity in romantic and post-romantic writing*. Manchester; New York: Manchester University Press.
- Culler, Jonathan. 1981. *The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction*. New York: Cornell University Press.
- Davy, Marie-Madeleine [ur.]. 1990. *Enciklopedija mistika, II*. Zagreb: Naprijed.
- De Man, Paul. 1985. Lyrical voice in contemporary theory. *Lyric poetry: beyond new criticism* [ur. Chaviva Hošek i Patricia Parker]. Ithaca; London: Cornell University Press. 55–72.
- De Rougemont, Denis. 1974. *Ljubav i zapad*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Demos, Raphael. 1934. Eros. *Journal of Philosophy*, 31, 13, 337–345.
- Eliade, Mircea [ur.]. 1987. *The encyclopedia of religion*, 9. New York: Macmillan; London: Collier Macmillan.
- Evans, Dylan [ur.]. 2001. *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*. London; New York: Brunner-Routledge.
- Felman, Shoshana. 1982. Turning the screw of interpretation. *Literature and psychoanalysis: the question of redaing: otherwise*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. 94–207.
- Feuerbach, Ludwig. 1955. *Predavanja o suštini religije*. Beograd: Kultura.
- Fink, Bruce. 2009. *Lakanovski subjekt: između jezika i jouissance*. Zagreb: KruZak.
- Frank, Manfred. 1994. *Kazivo i nekazivo*. Zagreb: Naklada MD; Croatia liber.
- Furniss, Tom; Bath, Michael. 2007. *Reading poetry: an introduction*. New York: Routledge.
- Gavran, Zdravko. 2007. Između identiteta i svega. *Pod svodovima svoga neba: književni ogledi i kritike*. Zagreb: Naklada „Jurčić“. 139–145.
- Gluščević, Zoran. 1980. Posle smrti. *Poezija i magija*. Beograd: Prosveta. 115–141.

- Grlić, Danko. 1976. *Estetika*, 2. Zagreb: Naprijed.
- Heidegger, Martin. 2002. „...pjesnički obitava čovjek...“ *Hölderlinove himne „Germanija“ i „Rajna“*. Zagreb: Demetra. 273–287.
- Hewitson, Owen. 2010. *What does Lacan say about... desire?* LacanOnline, <http://www.lacanonline.com/index/2010/05/what-does-lacan-say-about-desire/> [pregled 15. 9. 2018.].
- Jacobus, Mary. 1985. Apostrophe and lyric voice in *The prelude. Lyric poetry: beyond new criticism* [ur. Chaviva Hošek i Patricia Parker]. Ithaca; London: Cornell University Press. 167–181.
- Jedvaj, Josip et al. 1975. *Rječnik hrvatskog ili srpskog jezika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Johnston, William. 2007. *Mistična teologija: znanost ljubavi*. Zagreb: Demetra.
- Jurica, Neven. 1989. Čarolija i opsjena. *O pjesnicima*. Rijeka: Izdavački centar. 79–81.
- Kahn, Charles H. 1987. Plato's theory of desire. *The review of metaphysics*, 41, 77–103.
- Kant, Immanuel. 2003. *Antropologija u pragmatičnom pogledu*. Zagreb: Naklada Breza.
- Kojeve, Alexandre. 1990. *Kako čitati Hegela*. Sarajevo: “Veselin Masleša”; “Svjetlost”.
- Krim, Kit [ur.]. 1990. *Enciklopedija živih religija*. Beograd: Nolit.
- Kulenović, Tvrtko. 1978. Dijamantni faraon. *Lektira: ogledi i prikazi*. Sarajevo: „Svjetlost“. 69–75.
- Lacan, Jacques. 1958–1959. *Book VI: desire and its interpretation: 1958 – 1959*. <http://www.lacaniireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/THE-SEMINAR-OF-JACQUES-LACAN-VI.pdf> [pregled 10. 11. 2018.].
- Lacan, Jacques. 2006. *Ecrits: the first complete edition in english*. London; New York: W.W. Norton & Company.

- Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Baptiste [ur.]. 1992. *Rječnik psihoanalize*. Zagreb: "August Cesarec": Naprijed.
- Macan, Trpimir [ur.]. 2013. *Hrvatski biografski leksikon*, 8. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Mandić, Igor. 1970. Tri zbirke pjesama. *Uz dlaku: književne kritike 1965-70*. Zagreb: Mladost. 11–15.
- Marcuse, Herbert. 1985. *Eros i civilizacija: filozofsko istraživanje Freuda*. Zagreb: Naprijed.
- Maretić, Tomislav. 1975. *Rječnik hrvatskog ili srpskog jezika*, 95. Zagreb: Jugoslavenska akademije znanosti i umjetnosti.
- Maroević, Tonko. 1998. Biser i ruža. *Klik!: trenutačni snimci hrvatskog pjesništva (1988.-1998)*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada. 89–91.
- Miklošič, Franc. 1975. *Lexicon Palaeoslovenico-Graeco-Latinum*. Vindobonae: Guilelmus Braumueller.
- Milanja, Cvjetko. 2000. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000., 1*. Zagreb: Zagrebgrafo.
- Milićević, Nikola. 1989. Svijet sna i ljepote. *Od davnih do nedavnih*. Zagreb: Naprijed. 166–169.
- Mrkonjić, Zvonimir. 2006. Teologija ljubavi; Približavanje vatri; Igra sunca i vrhunca, Neka nova zaigranost. *Prijevoji pjesništva, 1*. Zagreb: Altagama. 140–151.
- Nygren, Anders. 1953. *Agape and eros*. Philadelphia: The Westminster Press.
- Pejović, Danilo. 1984. *Hermeneutika, znanost i praktična filozofija*. Sarajevo: "Veselin Masleša".
- Plato. 1970. *Ijon; Gozba; Fedar*. Beograd: Kultura.
- Plotin. 1984. *Eneade, 3*. Beograd: Književne novine.

- Rajan, Tilottama. 1985. Romanticism and the death of lyric consciousness. *Lyric poetry: beyond new criticism* [ur. Chaviva Hošek i Patricia Parker]. Ithaca; London: Cornell University Press. 194–207.
- Ricoeur, Paul. 1981. *Živa metafora*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. 1986. *Sistem transcendentalnog idealizma*. Zagreb: Naprijed.
- Schimmel, Annemarie. 2001. *As through a veil: mystical poetry in islam*. Oxford: Oneworld.
- Šalat, Davor. 2013. Nutrina je pravi izgled svijeta: razgovor s Vesnom Krmpotić, dobitnicom Nagrade „Tin Ujević“ za 2013. godinu. *Kolo*, 5, 5–13.
- Škiljan, Dubravko. 2007. *Vježbe iz semantike ljubavi*. Zagreb: Ab.
- Tucker, Herbert F. 1985. Dramatic monologue and the overhearing of lyric. *Lyric poetry: beyond new criticism* [ur. Chaviva Hošek i Patricia Parker]. Ithaca; London: Cornell University Press. 226–243.
- Valdes, Mario J. [ur.]. 1991. Poetry and possibility: an interview with Paul Ricoeur. *A Ricoeur reader: reflection and imagination*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press. 448–462.
- Vuković, Tvrтко. 2010. Ludost pjesništva. *Muzama iza leđa: čitanja hrvatske lirike* [ur. Tvrтко Vuković]. Zagreb: Zagrebačka škola. 181–208.
- Yunus, Emre. 1990. *Mistički eros*. Banja Luka: Glas.
- Zima, Zdravko. 2000. Kronika jednog hodočašća. *Porok pisanja: književni portreti*. Zagreb: SysPrint. 157–163.
- Zima, Zdravko. 2001. Vesnini paralelni životi. *Zimsko ljetovanje: ogledi i kronike*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika. 107–111.
- Zima, Zdravko. 2012. Za let si, Vesna, stvorena. *Ekstraeseji*. Zagreb: Meandarmedia. 175–190.

Žižek, Slavoj. 2013. *Gledanje iskosa: uvod u Jacquesa Lacana uz popularnu kulturu*. Zagreb:
Meandarmedia.

ŽIVOTOPIS AUTORICE

Tamara Bakran rođena je u Zagrebu 1979. godine gdje je diplomirala hungarologiju, turkologiju i bibliotekarstvo, završila Ženske studije. Bibliotekarka je u Knjižnici Filozofskog fakulteta, vodi turkološku, hungarološku i judaističku zbirku. Članica je DHK-a i HDKDM-a. Pjesme su joj objavljene u *Quorumu*, *Zarezu*, *Vijencu*, *Novoj Istri*, *Temi*, *Poeziji*, *Republici*, *Književnoj republici*, *Književnoj Rijeci*, *Riječi* te su, kao i priče za djecu, čitane u emisijama Trećeg programa HR-a *Riječi i riječi*, *Poezija naglas*, *Priča za laku noć* i *Radioigra za djecu i mlade*. Pohvaljena je na Goranovom proljeću 2008. Na natječaju za dodjelu književne nagrade Milivoj Cvetnić 2012. osvojila je prvu nagradu s rukopisom *Mjesečevo cvijeće* i zbirka joj je objavljena 2012., a 2013. nagrađena je nagradom *Slavić* za najbolji autorski prvijenac objavljen u 2012. Druga zbirka pjesama *Pastirica skakavaca* objavljena je 2014. Ministarstvo kulture joj je za zbirku *Pastirica skakavaca* dodijelilo stimulaciju za najbolja ostvarenja na području književnog stvaralaštva u 2014. Treća zbirka poezije *S jezerom* izdana je 2016., a 2017. zbirka kratkih priča za djecu *Gvalup i druge priče*. 2018. je od Ministarstva kulture dobila potporu za književno stvaralaštvo, za objavljivanje četvrte zbirke pjesama *Bršljanđuša*. Do sada joj je objavljeno devet slikovnica od kojih je slikovnica *Ruša je slutila* 2017. ušla u izbor za nagradu *Libar za vajak*, *Babasova i kraljičino stablo* je 2018. ušla u finale za nagradu *Ovca u kutiji*, a *Gvalup i druge priče* u finale za nagradu *Anto Gardaš* iste godine. Ta je knjiga uvrštena i u *White ravens*, ugledan katalog najboljih knjiga za djecu koji objavljuje Međunarodna dječja knjižnica u Münchenu.

POPIS OBJAVLJENIH KNJIGA

1. Bakran, Tamara. 2012. *Mjesečevo cvijeće*. Zagreb: Meandarmedia; „Milivoj Cvetnić“.
2. Bakran, Tamara. 2014. *Pastirica skakavaca*. Pula: DHK Pula.
3. Bakran, Tamara. 2016. *S jezerom*. Zagreb: Biakova.
4. Bakran, Tamara. 2017. *Gvalup i druge priče*. Zagreb: Mala zvona.

POPIS OBJAVLJENIH RADOVA

1. Bakran, Tamara. 2014. Motiv dvojnika u Pamukovu romanu „Bijeli zamak“. *Nova Istra* 49, 1/2, 304–315.

2. Bakran, Tamara. 2016. Dvojina >perpetuum mobile žudnje i pjesme u kontekstu lirike Vesne Krmpotić. *Književna Rijeka* 21, 1/2, 120–131.
3. Bakran, Tamara. 2016. Komparacija filozofske i pjesničke žudnje za jednim (Plotin, Vesna Krmpotić). *Republika* 72, 7/8, 42–53.
4. Bakran, Tamara. 2018. Koncept žudnje u poeziji Vesne Krmpotić. *Književna republika* 16, 9–12, 22–33.