

# Prostorni imaginarij u pjesništvu Danijela Dragojevića i Anke Žagar

---

**Tomaš, Vladimir**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2022**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:416058>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-06-30**



**Sveučilište u Zadru**  
Universitas Studiorum  
Jadertina | 1396 | 2002 |

*Repository / Repozitorij:*

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

SVEUČILIŠTE U ZADRU

Odjel za kroatistiku

Diplomski sveučilišni studij hrvatskoga jezika i književnosti (jednopedmetni)

**Vladimir Tomaš**

**Prostorni imaginarij  
u pjesništvu Danijela Dragojevića i Anke Žagar**

**Diplomski rad**

Zadar, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

Odjel za kroatistiku

Diplomski sveučilišni studij hrvatskoga jezika i književnosti (jednopedmetni)

**Prostorni imaginarij  
u pjesništvu Danijela Dragojevića i Anke Žagar**

Diplomski rad

Student/ica:

Vladimir Tomaš

Mentor/ica:

dr. sc. Kornelija Kuvač-Levačić, red. prof.

Zadar, 2022.



### **Izjava o akademskoj čestitosti**

Ja, **Vladimir Tomaš**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski rad** pod naslovom **Prostorni imaginarij u pjesništvu Danijela Dragojevića i Anke Žagar** rezultat mog vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojeg rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovog rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojeg rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada.

Zadar, 14. srpnja 2022.

## SAŽETAK

### *Prostorni imaginarij u pjesništvu Danijela Dragojevića i Anke Žagar*

U središtu je rada konceptualizacija i opis prostornog imaginarija u pjesništvu dvoje antologijskih autora suvremenoga hrvatskog pjesništva – Danijela Dragojevića i Anke Žagar. Prvi je dio rada teorijske naravi i govori o pojmu književne geografije, o prostornom obratu u humanističkim znanostima, epohi prostora, prostoru u književnom tekstu i simbolizaciji prostora. Drugi dio rada predstavlja Danijela Dragojevića i Anku Žagar u kontekstu suvremenoga hrvatskog pjesništva. Njihove se poetike obrađuju s različitih aspekata i dovode u stanovitu vezu s poetičkim grupama, projektima i strategijama ondašnjeg pjesništva. Treći dio rada donosi opis prostornog imaginarija njihova pjesništva. Koristeći se fenomenološkim i simbolističkim koncepcijama i smjernicama, analizira se deset pjesničkih zbirki, po pet od svakog autora. Dragojevićeve su obrađene zbirke: *Kornjača i drugi predjeli* (1961), *Razdoblje karbona* (1981), *Zvezdarnica* (1994), *Cvjetni trg* (1994) i *Negdje* (2013), a obrađene zbirke Anke Žagar su: *Išla i... sve zaboravila* (1983), *Zemunice u snu* (1987), *Nebnice* (1990), *Stišavanje izvora* (1996) i *Stvarnice, nemirna površina* (2008). Prostor se njihova pjesništva u ovome dijelu rada konceptualizira i opisuje kao jedan od osnovnih elemenata svijesti lirskog subjekta koji se u tekstovima također oblikuje kao svojevrsni oblik prostora.

**Ključne riječi:** Danijel Dragojević, Anka Žagar, poezija, suvremeno hrvatsko pjesništvo, prostor, fenomeni, simboli

## ABSTRACT

### *Spatial imaginary in Danijel Dragojević's and Anka Žagar's poetry*

This paper focuses on the conceptualization and description of the spatial imaginary in the poetry of two anthological authors of contemporary Croatian poetry – Danijel Dragojević and Anka Žagar. The first part of the paper is theoretical and the concept of literary geography, the spatial turn in the humanities, the era of space, space in a literary text, and the symbolization of space are discussed in it. The second part of the paper introduces Danijel Dragojević and Anka Žagar in the context of contemporary Croatian poetry. Their poetics are analyzed from various aspects and a certain connection to poetic groups, projects, and strategies of the poetry of that time is established. In the third part of the paper, the spatial imaginary of their poetry is described. Ten poetry collections, five by each author, are

analyzed using phenomenological and symbolist conceptions and guidelines. Collections *Kornjača i drugi predjeli* (1961), *Razdoblje karbona* (1981), *Zvezdarnica* (1994), *Cvjetni trg* (1994), and *Negdje* (2013), written by Dragojević, are analyzed, and collections by Žagar discussed in this paper are *Išla i... sve zaboravila* (1983), *Zemunice u snu* (1987), *Nebnice* (1990), *Stišavanje izvora* (1996) and *Stvarnice, nemirna površina* (2008). The space of their poetry is conceptualized and described in this part of the work as one of the basic elements of the lyrical subject's consciousness, which is also shaped in the texts as a kind of space.

**Keywords:** Danijel Dragojević, Anka Žagar, poetry, contemporary Croatian poetry, space, phenomena, symbols

## SADRŽAJ

<b>UVOD</b> .....	1
<b>1. PROSTOR U KNJIŽEVNOSTI</b> .....	4
1. 1. <i>Književna geografija</i> .....	4
1. 2. <i>Prostorni obrat i epoha prostora</i> .....	6
1. 3. <i>Prostor u književnome tekstu</i> .....	9
1. 4. <i>Prostor pjesme</i> .....	11
1. 5. <i>Simbolizacija prostora</i> .....	17
<b>2. DANIJEL DRAGOJEVIĆ I ANKA ŽAGAR U KONTEKSTU SUVREMENOGA HRVATSKOG PJESNIŠTVA</b> .....	26
2. 1. <i>Suvremeno hrvatsko pjesništvo – nacrt paradigme</i> .....	26
2. 2. <i>Danijel Dragojević – poetika šutnje i kozmički vrisak</i> .....	30
2. 3. <i>Anka Žagar – premalo prostora za jednu riječ</i> .....	40
<b>3. KONCEPTUALIZACIJE PROSTORA U PJESNIČKIM TEKSTOVIMA DANIJELA DRAGOJEVIĆA I ANKE ŽAGAR</b> .....	54
3. 1. <i>Prostori pjesništva Danijela Dragojevića</i> .....	54
3. 1. 1. <i>Prostor kaosa</i> .....	54
3. 1. 2. <i>Prostor pretvorbe prostora</i> .....	60
3. 1. 3. <i>Beskonačni prostor</i> .....	61
3. 1. 4. <i>Prostor praznine</i> .....	64
3. 1. 5. <i>Unutrašnji prostor</i> .....	66
3. 2. <i>Prostori pjesništva Anke Žagar</i> .....	69
3. 2. 1. <i>Prostor teksta</i> .....	69
3. 2. 2. <i>Magični prostor jezika</i> .....	72
3. 2. 3. <i>Prostor šume</i> .....	74
3. 2. 4. <i>Intimni prostor</i> .....	79
3. 2. 5. <i>Prostor tijela</i> .....	81
<b>ZAKLJUČAK</b> .....	86
<b>POPIS LITERATURE</b> .....	88

## UVOD

Književnost se trenutno nalazi u *epohi prostora*, pa su se mnoga književna proučavanja u posljednje vrijeme usredotočila na izučavanje toga fenomena. Pojam je prostora u književnom tekstu poznat još od antike i imao je značaja u svim povijesnim epohama svjetske književnosti. Čini se da je od 20. stoljeća pojam prostora postao iznimno zanimljiv ne samo književnicima i proučavateljima književnosti, nego i u svim područjima humanističkih znanosti. Teorije su se prostora oslanjale, a i dalje se oslanjaju, uglavnom na pripovjedne ili, rjeđe, dramske tekstove, a gotovo da i ne postoje sustavne teorije o prostoru u pjesničkim tekstovima. Rad će opisati odlike prostora u pjesništvu, i to u pjesničkim tekstovima dvoje antologijskih autora suvremenoga hrvatskog pjesništva – Danijela Dragojevića i Anke Žagar.

Metodologija će se konceptualizacije i opisa prostornog imaginarija u njihovu pjesništvu odnositi na analizu deset pjesničkih knjiga, i to po pet od svakog autora. Dragojevićeve su obrađene zbirke: *Kornjača i drugi predjeli* (1961), *Razdoblje karbona* (1981), *Zvezdarnica* (1994), *Cvjetni trg* (1994) i *Negdje* (2013), a obrađene zbirke Anke Žagar su: *Išla i... sve zaboravila* (1983), *Zemunice u snu* (1987), *Nebnice* (1990), *Stišavanje izvora* (1996) i *Stvarnice, nemirna površina* (2008).

Cilj je rada dokazati da se elementi prostora ne nalaze samo u pripovjednim i dramskim tekstovima, već da su itekako prisutni i u pjesničkim tekstovima. Također, cilj je rada istaknuti reprezentativne prostore pjesničkog imaginarija Danijela Dragojevića i Anke Žagar te, pored svih poetoloških obilježja koja će biti navedena, dokazati njihovu uronjenost u prostor kao sustav kojim se oni kreću, u kojemu postoje, i koji opjevavaju u svojim pjesničkim tekstovima.

Analiza će se pjesničkih tekstova u ovome radu oslanjati na poimanje imaginarnog prostora kao pjesnički doživljenog, odnosno percipiranog. Bachelardov je pojam *sanjarije* također važan pri analizi jer se povezuje s imaginarnim. Također, u sanjariji se također stvaraju prostori, pa je samim time i sanjarija svojevrsni oblik prostora koji pjesnici osmišljavaju u svojim pjesničkim tekstovima. Budući da znamo da znanost ni na koji način ne može precizno opisati pjesnički jezik, cilj nam ga je pokušati opisati fenomenološki, tumačenjem simbola i značenja pjesničkih tekstova.

Prvi dio rada donosi teorijski nacrt vezan uz prostor u književnosti, koji je u dašanje vrijeme zamijenio devetnaestostoljetnu opsjednutost historizmom. Prvo je poglavlje, pod naslovom



*Prostor u književnosti*, podijeljeno na pet paragrafa. Prvo ćemo pomoću studije Laure Šakaje *Uvod u kulturalnu geografiju* (2015) prikazati ulogu ljudske subjektivnosti pri opisivanju prostora kao iznimno važne u okvirima institucionalne geografije. Također, bavit ćemo se diferencijacijom prostora i mjesta, kao i književnim reprezentacijama mjesta i krajolika, koje su nam poznate još od antike. Nadalje, govorit ćemo o prostornom obratu u humanističkim znanostima i epohi prostora. Polazni će nam tekst u ovome dijelu biti tekst poststrukturalista Michaela Foucaulta *O drugim prostorima* (1967). Dotaknut ćemo se njegova koncepta *heterotopije*, kao i Lefebrevih socioloških istraživanja vezanih uz tzv. *trijalektiku prostora*. Govorit ćemo i o prostoru u književnom tekstu. Okvirno ćemo se dotaknuti teorija prostora koje su nastale u kontekstu proučavanja pripovjednih i dramskih tekstova (Bahtin, Lotman, Pfister, Lutwack, Zoran, Hoffmann, Westphal, Dennerlein i dr.). Budući da nas zanimaju pjesnički tekstovi, nećemo detaljno prikazivati svaku teoriju, ali ćemo se zato pozabaviti fenomenološkim tumačenjem prostora. Polazna će nam knjiga u ovom kontekstu biti studija Gastona Bachelarda *Poetika prostora* (1957), u kojoj ispituje fenomenološke koncepte pjesničkog prostora, te studija Gilberta Duranda *Antropološke strukture imaginarnog* (1991), koja ispituje fenomenologiju prostora, simbole, mitove i dr. Budući da se istraživanje pjesničkih tekstova Danijela Dragojevića i Anke Žagar ispituje s fenomenološkog aspekta, kao polazišne tekstove također smo uzeli još neka važna djela fenomenološke provenijencije – Bachelardovu studiju *Poetika sanjarije* (1982), Chevalierov i Gheerbrantov *Rječnik simbola* (2007) te studije američkog kulturnog povjesničara Mircea Eliadea – *Sveto i profano* (2002), *Slike i simboli* (2005) i *Mit o vječnom povratku* (2007). Govorit ćemo o prostoru pjesme na temelju studije Branka Vuletića *Prostor pjesme* (1999), u kojoj se, između ostaloga, govori o materijalizaciji jezičnog znaka, kao i različitim mehanizmima strukturiranja pjesničkih tekstova (pjesnički homofoni, bezglagolske rečenice), te o semantičkom aspektu poezije i sl. Govorit ćemo i o važnosti simbolizacije prostora i njegovim funkcijama na temelju spomenute primarne fenomenološke građe.

Drugi dio rada donosi kratak pregled suvremenog hrvatskog pjesništva, odnosno ističe njegovu periodizacijsku i tipološku problematičnost. Govorit će se o osobitostima modernog pjesništva iz kojeg se suvremeno dijelom izgrađuje, kao i presudnim desetljećima (sedmom i osmom) 20. stoljeća u kojima su se najviše formirali predmetni pjesnici. Nakon toga će se predstaviti Danijel Dragojević (rođen 1934.) i Anka Žagar (rođena 1954.) u kontekstu suvremenog hrvatskog pjesništva. Na temelju korištenog književnoznanstvenog korpusa istraživača hrvatske književnosti pokušat će se što konciznije opisati njihove poetike u

kontekstu suvremenog hrvatskog pjesništva. Pri tumačenju poetike Danijela Dragojevića najviše ćemo se koristiti studijama Vlatka Pavletića *Zagonetke bez odgonetke* (1987), Cvjetka Milanje *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.* (2001) te Branislava Oblučara *Na tragu Kornjače (Pjesma u prozi i tvarna imaginacija u poetici Danijela Dragojevića)*, objavljenoj 2017. godine. Najveći će se dio tumačenja poetike Anke Žagar temeljiti na studijama Krešimira Bagića *Živi jezici* (1994) i Cvjetka Milanje *Hrvatsko pjesništvo 1950. – 2000.* (2012), kao i ostalim relevantnim istraživanjima.

Treći dio rada donosi uvid u prostorni imaginarij pjesništva predmetnih autora. Na temelju korpusa od deset pjesničkih knjiga, navedenih pri početku *Uvoda*, izdvojiti će se najčešći imaginarni prostori u njihovu pjesništvu. U Dragojevićevu pjesništvu to su: prostor kaosa, prostor pretvorbe prostora, beskonačni prostor, prostor praznine i unutrašnji prostor. U pjesništvu Anke Žagar to su: prostor teksta, magični prostor jezika, prostor šume, intimni prostor i prostor tijela. Ovaj je dio rada središnji argumentacijski na temelju kojega će se donijeti zaključci i odgovori na pitanja postavljena na početku istraživanja, a to su: koliko su predmetni pjesnici uklopljeni u epohu prostora, odnosno koliko je njihovo pjesništvo zaokupljeno prostorom i predodžbama o prostoru. Također, istražiti će se odnos vanjskih i unutarnjih prostora, pa će se ispitati kako pjesničke prezentacije vanjskih prostora utječu na oblikovanje onih unutarnjih. Temeljno se istraživačko pitanje odnosi na ispitivanje simboličkih reprezentacija prostora, to jest na način na koji se stvarni prostori transformiraju u pjesničkom tekstu i poprimaju simboličku vrijednost.

# 1. PROSTOR U KNJIŽEVNOSTI

## 1. 1. Književna geografija

Studija Laure Šakaje *Uvod u kulturalnu geografiju* (2015) donosi važan uvid o prostornim aspektima ljudske subjektivnosti o kojima se prvi put kreće razmišljati sredinom 20. st. u okvirima institucionalne geografije. Šakaja navodi:

"Razdoblje od 1950-ih do 1970-ih godina poznato je u povijesti geografije kao vrijeme dominacije pozitivističke filozofije i pozitivističkog svjetonazora, odnosno zaokupljenosti geografije potragom za prostornim zakonitostima, modelima, strukturama. Istodobno su, međutim, izvan geografskog *mainstreama* toga doba bila otvorena i sasvim drugačija, nova pitanja – problem ljudske subjektivnosti u doživljavanju prostora i okoliša, različitost 'realnoga' i doživljenog prostora, važnost ljudskih prostornih iskustava, pitanje simbolizma koje se ugrađuje u prostor i s njim se povezuje, različitost ljudskih perspektiva na prostor i sl." (2015: 83)

Takva se zanimanja, navodi Šakaja, javljaju već 1947. godine, kada je američki geograf John Kirtland Wright prilikom svojeg predsjedničkog obraćanja Asocijaciji američkih geografa predložio da geografija proširi svoj istraživački obzor:

"tako da osim temeljnoga formalnog i sistematiziranog znanstvenog znanja obuhvati i 'neformalnu geografiju', tj. znanje o postoru sadržano u putpisima, časopisima, književnoj prozi i poeziji, na slikarskim platnima." (2015: 83)

Također, predlaže i promišljanja o subjektivnoj geografskoj mentalnoj predodžbi pojedinca o svijetu. Tako se, prvotno, ovim Whrightovim prijedlogom počinju u vezu dovoditi književnost i geografija, koja bi se mogla poslužiti književnim tekstovima pri svojim istraživanjima i tumačenjima. Za proučavanje je tog nepoznatog geografskog područja Wright smislio pojam *geozofija*, koja bi se trebala baviti "čovjekovim osjećajem prostora" (Šakaja, 2015: 84) i koja je nužno povezana sa subjektivnim koncepcijama budući da se, pojašnjava Šakaja, pojedinci ne ponašaju u prostoru u skladu s objektivnim obilježjima tog prostora, nego u skladu sa svojom percepcijom istoga.

Prostor se u studiji konceptualno opisuje kao "kontejner fizičkih objekata i događaja" (Šakaja, 2015: 105). U prostoru je sve sadržano, on sve kontrolira i nadzire; prema tome, Šakaja ističe i razliku između *prostora* i *mjesta*. Prostor je, navodi Šakaja, apstraktniji pojam od mjesta i pretpostavlja geometriju, omjere, veličine, udaljenosti, opsege, oblike i dr. Ono što

započinje kao nediferencirani prostor, objašnjava Šakaja, postaje mjesto kad ga bolje upoznamo i damo mu vrijednost, pa prema tome "mjesto imaju identitet, a taj identitet, prema Relphi, čine tri bazna elementa: fizička sredina, aktivnosti i značenja" (Šakaja, 2015: 106). *Bezmjesnost*, jako važan pojam u okvirima prostornih teorija, Šakaja povezuje s nestankom posebnosti mjesta, s umnažanjem modernih krajolika koji sličje jedni drugima i, još važnije, koji ujednačuju iskustva ljudi; u njima se osjećamo isto, ne osjećamo ništa posebno.

Govoreći o književnim reprezentacijama krajolika i mjesta, Šakaja navodi kako još od antičkih vremena možemo slijediti trag korištenja književnih djela kao rezervoara činjenica o prostoru i navodi kako je "vjera u vjerodostojnost i 'istinitost' književnih reprezentacija zbilje bila u osnovi prvotnoga zanimanja geografije za književnost" (2015: 253). Naime, *književna geografija* grana je geografske istraživačke specijalizacije, a tvorac joj je, navodi Šakaja, William Sharp, koji je u okvirima svojih proučavanja "prikazao 'književne geografije' niza pisaca (...) te poetski – s citatima iz književnih djela – opisao različita mjesta Britanije" (2015: 253). Autorica studije preuzima Nobleovu i Dhussovu definiciju pojašnjavajući kako se pod pojmom književne geografije smatra "proučavanje književnih djela kao interpretacija krajolika ili drugih geografskih fenomena" (2015: 254). Šakaja, nastojeći u vezu dovesti geografska znanja prikazana pomoću književnih tekstova, navodi:

"Književna geografija kapitalizira moć imaginativnih književnih opisa kako bi rekonstruirala karakteristike realnih okoliša, krajolika, mjesta ili regija, nastojeći u tim rekonstrukcijama pokazati srodnost geografije i književnosti." (2015: 255)

Budući da se imaginarni svijet može *postvariti*, kako navodi Šakaja, i da u tom procesu imaginacije važnu ulogu ima pojedinčeva svijest pri konstruiranju takovrsnih predodžbi, autorica dodaje:

"Geografija ne gleda na književnost samo kao na podatkovni izvor koji dopunjuje geografsko znanje (...) Humanistička književna geografija pozornost prebacuje na povezanost ljudske subjektivnosti i emocija s prostorom i okolišem." (2015: 256)

Važna nam je u kontekstu ovog istraživanja odrednica književne geografije koja objašnjava povezanost ljudske subjektivnosti s prostorom, pa samim time i prostor odnosa između subjekta i prostora koji ga okružuje, a i kojega je sam, između ostaloga, sastavni dio. U sljedećem ćemo paragrafu preko članka Ivane Brković "Književni prostori u svjetlu *prostornog obrata*" (2013) pojasniti pojam prostornog obrata i navesti temeljne teorijske

studije o prostorima. Prikazat ćemo i članak Michaela Foucaulta "O drugim prostorima" (1967), koji se smatra temeljnim tekstom vezanim uz teoriju prostora.

## 1. 2. Prostorni obrat i epoha prostora

Francuski je filozof i društveni teoretičar Michael Foucault epohu 20. st. odredio kao *epohu prostora* (1967: 8). Razvidno je u cijelome nizu humanističkih znanosti od 1980-ih godina premještanje usredotočenosti s vremena na prostor, odnosno s historizma na povijesni razvoj i povijesne osobitosti koje se tiču prostora i kretanja, a koje su postale predmetom zanimanja i istraživanja brojnih društveno-humanističkih znanosti – geografije, povijesti, sociologije, antropologije, kulturalnih studija i dr. Ovakav se pomak teorijskih interesa s vremena na prostor u teoriji općenito naziva *prostornim obratom*, a uvjetovali su ga u epohi postmodernizma filozofski radovi Michaela Foucaulta (koncept *heterotopije*) i Lefebreova sociološka istraživanja (tzv. *trijalektika prostora*), kao i kulturalna geografija, čiji su najpoznatiji predstavnici David Harvey, Edward Soja, Derek Gregory i dr. Zajedničko je polazište svih društveno-humanističkih znanosti temeljeno na ideji o prostoru kao društvenom, to jest kulturnom konstrukt. Ipak, valja naglasiti da se takva ideja javila i ranije, u 19. st., a povezuje se, navodi Brković, uz njemačke geografe poput Carla Rittera i Friedricha Ratzela. Budući da književni prostori imaju udjela u društvenoj proizvodnji prostora, Brković navodi da se ukazuje na to da se oni konceptualiziraju, sukladno suvremenoj prostornoj paradigmi, kao reprezentacijski fenomeni. Spomenutom su prostornom obratu, između ostaloga, doprinijele pojave poput

"globalizacije, postmodernog kapitalizma i Interneta, kao i postkolonijalni uvid o 'raznovremenosti' različitih kultura; prostor se počeo promatrati kao analitička kategorija, konstrukcijsko načelo društvenih odnosa i reprezentacijska strategija." (Brković, 2013: 116)

Jedan je od polaznih tekstova, kada su prostorni obrat i nove koncepcije prostora u pitanju, svakako tekst Michaela Foucaulta "O drugim prostorima"<sup>1</sup>. Riječ je o teorijskom tekstu u kojemu Foucault poima prostor kao društveni konstrukt i razrađuje koncept *heterotopije*. Prva distinkcija koju radi odnosi se na razlikovanje *vanjskog* i *unutarnjeg* prostora. Središte je njegova zanimanja vanjski prostor koji zaposjedaju ljudi i koji uspostavlja razliku između materijalnih, stvarnih prostora i onih iluzijskih, to jest nezbiljskih prostora – utopija, koje predočavaju savršenu sliku ili naličje društva. Govoreći o vanjskim prostorima, Foucault navodi:

---

<sup>1</sup> u prijevodu Stipe Grgasa (1967)

"Prostor koji obitavamo, koji nas izvlači iz nas samih, u kojemu se zbiva podrivanje naših života, našeg vremena i povijesti, prostor koji nas grebe i glođe, i sam je također heterogeni prostor. Drugim riječima, ne živimo u nekoj vrsti praznine, unutar koje bismo mogli smjestiti pojedince i stvari. Ne živimo u praznini koju je moguće obojiti različitim preljevima svjetla; mi živimo unutar jednog skupa odnosa koji ocrtavaju položaje koji su nesvodivi jedan na drugi i koji se apsolutno ne mogu jedan drugome nametnuti." (1967: 10)

Najvažnije je određenje ovoga teksta svakako distinkcija dvaju pojmova – *utopije* i *heterotopije*, odnosno dvaju položaja koji imaju čudnovatu osobinu da su u odnosu sa svim drugim položajima, ali na takav način "da sumnjiče, neutraliziraju ili izvrću skup odnosa koji potonji označuju, zrcale ili odražavaju" (Foucault, 1967: 10). Dakle, riječ je o prostorima koji su spojeni sa svim drugim položajima, ali koji svima njima proturječe. Utopije Foucault definira kao "položaje bez zbiljskog prostora" (1967: 10) i dodaje:

"To su položaji u općem odnosu neposredne ili izokrenute analogije sa zbiljskim prostorom Društva. One predočuju samo društvo u usavršenom obliku, ili društvo izvrnuto naglavce, ali u svakom slučaju ove su utopije suštinski nezbiljski prostori." (1967: 10).

Heterotopije su, prema Foucaultu, mjesta koja su u isti mah i materijalna i iluzijska. To je institucionalizirano mjesto koje uključuje i nefizičke položaje<sup>2</sup>. Osobito je važno naglasiti da heterotopije počinju funkcionirati punom snagom "kada ljudi dospiju do jedne vrste apsolutnog raskida sa svojim tradicionalnim vremenom" (Foucault, 1967: 12). Značajnu definiciju nudi i Biti, koji na temelju Foucaultovih teza o heterotopijama donosi novo viđenje tog pojma; heterotopije opisuje kao:

"one diskriminirane monstruozone zone u koje je racionalno društvo pomnijim obzidavanjem pohranilo svoju zazornu izvanjskost – bolnice, ludnice, sanatoriji, vojarne, starački i popravni domovi, odgojne ustanove i sl." (2002: 26)

Heterotopije se, objašnjava Foucault, dijele na *heterotopije krize* (u tzv. primitivnim društvima; povlaštena, ili sveta, ili zabranjena mjesta, rezervirana za pojedince koji su, u odnosu na društvo ili ljudski okoliš koji nastanjuju, u stanju krize: adolescenti, trudnice, starci, žene s mjesečnicom itd.) i *heterotopije devijacije* (sve češće zamjenjuju heterotopije krize u suvremenosti, a odnose se na mjesta gdje su smješteni pojedinci čije je ponašanje

---

<sup>2</sup> Foucault razrađuje distinkciju prostora i položaja – prema Foucaultu, mi živimo unutar skupa odnosa koji označavaju položaje, koji su nesvodivi jedan na drugi i koji se ne mogu nametnuti jedni drugima. Jedna su vrsta položaja, prema Foucaultu, *utopije* – položaji bez zbiljskog prostora, a druga *heterotopije* – zbiljska mjesta koja su nalik protupoložajima.

devijantno u odnosu na normu: odmarališta i duševne bolnice, zatvori i sl.). On izvodi šest odrednica heterotopologije: heterotopije se javljaju u svim društvima; unutar određenog društva heterotopija ima posve određenu funkciju, a ta je funkcija podložna promjeni tijekom vremena; heterotopija ima sposobnost suprotstavljanja više različitih prostora, položaja u jednom zbiljskom mjestu (kazalište, kino); heterotopije su uglavnom povezane s odsječcima vremena te se otvaraju prema heterokronijama (muzeji, knjižnice, sajmovi); heterotopije uvijek pretpostavljaju sustav otvaranja i zatvaranja koji ih izolira i ujedno čini dostupnima te heterotopije u odnosu prema svom preostalom prostoru imaju funkciju koja se realizira između dvaju oprečnih polova – realnog i iluzijskog (1967: 11-14). Tvrtko Vuković pojašnjava da se "Foucaultove heterotopije shvaćaju kao prostor osporavanja uvriježene teritorijalizacije društva" (2005: 197). Između utopija i heterotopija, uvjeren je Foucault, postoji neki oblik mješovitog, spojenog iskustva, koje bi bilo zrcalo, tzv. *bezmjesno mjesto*:

"Naposljetku, zrcalo i jest utopija budući da predstavlja bezmjesno mjesto. U zrcalu se vidim ondje gdje nisam, u nezbiljskom, virtualnom prostoru koji se razotkriva iza površine; ja sam ondje, tamo gdje nisam, jedna vrsta sjene koja mi predočuje vlastitu vidljivost, koja mi omogućuje da se vidim ondje gdje sam odsutan: takva je utopija zrcala. Međutim, zrcalo je također jedna heterotopija u mjeri u kojoj ono doista postoji u zbilji, gdje vrši neku vrstu protudjelovanja na položaj koji zapremam. Sa stajališta zrcala ja otkrivam vlastitu odsutnost iz mjesta gdje se nalazim budući da se ondje vidim." (1967: 10)

Francuski je marksistički urbani sociolog i filozof Henri Lefebvre, navodi Brković, iznimno važan u kontekstu prostornoga obrata, poglavito zbog svojega djela *La production de l'espace* (1974). Naime, Lefebvre polazi od teze da je prostor društveni proizvod ističući veliku povezanost prostora i društvenoga života; time je uspostavio stanovit odmak od uvriježena razumijevanja prostora kao materijalne realnosti koja postoji po sebi. Ističe različite oblike prostora – fizički, mentalni i društveni, kao i njihovo uzajamno preklapanje. Važnost se Lefebrevih proučavanja ponajviše odnosi na usustavljanje tzv. *trijalektike prostora*, odnosno konstruira novi teorijski vid prostora koji pretpostavlja tri povezane prostorne dimenzije: *prostornu praksu* (obuhvaća proizvodnju i reprodukciju te određena mjesta i prostorne cjeline koji su svojstveni svakoj društvenoj formaciji; ona, naime, unutar percipiranog prostora utjelovljuje usku vezu svakodnevnog i urbane stvarnosti te se može shvatiti kao materijalni prostor), *reprezentacije prostora* (impliciraju diskurse o prostoru; podrazumijevaju konceptualizirani prostor) i *prostori reprezentacije*, koji uključuju izvorno življeni prostor koji se posreduje uza nj vezanim slikama i simbolima. Riječ je o prostorima

stanovnika, korisnika, ali i određenih umjetnika i pisaca, koji opisuju i koji ne teže ničem doli opisivanju (Brković, 2013: 119).

Studija koja je označila prekretnicu u humanoj geografiji i potaknula dijalog među dvjema disciplinama – geografijom i socijalnom teorijom, navodi Brković, knjiga je postmodernističkog političkog geografa i urbanista Edwarda Williama Soje *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989). U svojoj knjizi Soja iznosi važnu označnicu promišljanja prostora:

"Ozbiljno promišljanje prostora zahtijeva mnogo dublju dekonstrukciju i rekonstrukciju kritičke misli i analize na svakoj razini apstrakcije, uključujući ontologiju. Posebice ontologiju, možda, jer su upravo na toj temeljnoj razini egzistencijalne rasprave despacijalizirane iskrivljenosti historicizma najčvršće usidrene." (Soja, 2003: 7, cit. u: Brković, 2013: 119)<sup>3</sup>

Soja je značajan i po uspostavljanju tzv. *socijalne dijalektike* – društveno se proizvedeni prostor, objašnjava Brković, razlikuje od fizičkog prostora materijalne prirode i mentalnog prostora spoznaje, koji su uključeni u društvenu konstrukciju prostora, ali se ne mogu promatrati kao njegovi ekvivalenti. Tako Soja spominje *Prvoprostor*, koji upućuje na objektivni, fizički ili realan prostor, i koji podrazumijeva prostorno iskustvo; *Drugoprostor*, koji implicira subjektivni, mentalni i imaginarni prostor, i koji uključuje reprezentacije prostora, te *Trećeprostor*, to jest društveni prostor koji valja promatrati u kontekstu dekonstrukcije i heurističke rekonstrukcije dualnosti prvih dvaju prostora (Brković, 2013: 120).

U ovome smo paragrafu pomoću članka Ivane Brković i teorijskog članka Michaela Foucaulta prikazali začetke prostornog obrata u humanističkim znanostima. U idućem ćemo se paragrafu baviti prostorom u književnome tekstu, odnosno njegovim značajem pri tumačenju istog.

### 1. 3. *Prostor u književnome tekstu*

Prostornome obratu u književnosti prehode Bahtinova teorija kronotopa (*vremenoprostora*), koja se oslanjala na uzajamnu povezanost vremenskih i prostornih odnosa, Lotmanova

---

<sup>3</sup> prev. Ivana Brković, u: Književni prostori u svjetlu *prostornog obrata*, u: *Umjetnost riječi*, LVII (2013), 1-2, Zagreb, str. 119.



semiotička teorija prostora, koja promatra prostor kao konstitutivni element verbalnog umjetničkog djela. Također, značajna je studija Manfreda Pfistera *Drama: Teorija i analiza* (1977), u kojoj autor proučava dramski prostor, kao i studije koje interpretiraju narativni prostor (Leonard Lutwack, Gabriel Zoran, Gerhard Hoffmann i dr.). Od iznimne je važnosti istraživanje prostora u kontekstu geokritike (Bertrand Westphal) i kulturne i kognitivne naratologije, npr. istraživanja Katrin Dennerlein (Brković, 2013).

"No iako je prostor jedna od temeljnih sastavnica fikcionalnog svijeta koji se uspostavlja književnim tekstom, različiti pokušaji da se konceptualizira jedinstvena teorija književnog prostora u 20. stoljeću nisu urodili uspostavom sustavnih, općeprihvaćenih kategorija za njegovu analizu – poput primjerice onih uspostavljenih za analizu vremena i drugih aspekata književnog teksta kao što su komunikacijske razine, struktura radnje, pripovijedanje i pripovjedač." (Brković, 2013: 126)

Budući da se bavimo poetskim tekstovima, za ovo istraživanje najprikladnijim smatramo studije koje se odnose na fenomenološko tumačenje prostora. Riječ je o studijama Gastona Bachelarda *Poetika prostora* (1957), u kojoj autor opimjerjuje fenomenološki koncept pjesničkog prostora te studija Gilberta Duranda *Antropološke strukture imaginarnog* (1991), u kojoj autor, između ostaloga, ispituje i objašnjava fenomenologiju različitih prostora, simbole, metode konvergencije, simbole intimnosti i dr. Budući da se istraživanje pjesničkih tekstova Danijela Dragojevića i Anke Žagar ispituje s fenomenološkog aspekta, značajne su i Bachelardova studiju *Poetika sanjarije* (1982), zatim Chevalierov i Gheerbrantov *Rječnik simobla* (2007) te studije američkog kulturnog povjesničara Mircea Eliadea – *Sveto i profano* (2002), *Slike i simboli* (2005) i *Mit o vječnom povratku* (2007).

Prostor u načelu, pojašnjava Užarević, "ulijeva čovjeku sigurnost, on je tvrd, opipljiv, stalan, podložan čovjekovoj djelatnosti" (1996: 94). S obzirom na prostorni obrat i zapostavljanje historizma, to jest vremena koje se poima kao izvor prolaznosti, a i zato što Kron "guta svoju djecu" (Užarević, 1996: 94), čovjek se nalazi u osobitom odnosu s prostorom; uostalom, i čovjek je (prvenstveno) svojim tijelom određen kao prostor, odnosno kao njegov dio. Čovjekov se mozak može konceptualno opisati kao spremište simbola odnosno "prostor napučen simbolima" (Užarević, 1996: 95), pa iz toga i proizlazi da simboli teže osobitoj prostornoj organizaciji, odnosno "da simbol uvijek traži neki prostor, točnije – neku tvrdu, odnosno trajnu podlogu, kako bi se mogao očitovati" (Užarević, 1996: 94). Također, unutarnji se prostori (prostori unutar tijela, prostor mozga, svijesti i dr.) prilagođavaju ljudskome tijelu (jer je čovjek gospodar prostora, a gospodar je vremena Bog);

prostor se može različito (pre)oblikovati: "Tako se beskonačna, apstraktna, gola protežnost pretvara u svijeni prostor kuće, sela, grada, ceste, nogometnog stadiona, dvorišta, parka" (Užarević, 1996: 95).

Jurij Mihajlovič Lotman u *Strukturi umjetničkog teksta* (2001) pojašnjava kako se umjetničko djelo shvaća kao oblik razgraničenoga prostora koji u svojoj apsolutnosti prikazuje beskonačni objekt – svijet, koji je izvanjski u odnosu na djelo (Lotman, 2001). Objašnjava kako:

"osobit karakter vizualne percepcije svijeta, koji je svojstven čovjeku i koji omogućuje da u većini slučajeva denotati verbalnih znakova budu prostorni, vidljivi objekti, stvara određenu percepciju verbalnih modela. I za njih je u punoj mjeri karakteristično ikoničko načelo i zornost." (Lotman, 2001: 291)

Također, važno je i isticanje topološkog obilježja prostora – *granice*:

"Granica dijeli čitav prostor teksta na dva prostora koji se međusobno ne presijecaju. Njezina osnovna osobina jest nepropustnost. Način na koji granica dijeli tekst čini jednu od njegovih bitnih karakteristika. To može biti dioba za svoje i tuđe, žive i mrtve, siromašne i bogate. Važno je nešto drugo: granica koja dijeli prostor na dva dijela mora biti nepropusna, a unutarnja struktura svakog potprostora – različita." (Lotman, 2001: 308)

Prema Lotmanu, granica je najvažnije topološko obilježje prostora, pa će se kao takva i istraživati u kontekstu fenomenološkog ispitivanja prostora u predmetnim tekstovima.

Ovim smo paragrafom ukazali na osobitosti prostora u književnome tekstu, a u sljedećem ćemo prikazati prostor pjesme. U tom smislu ističemo važnost studije Branka Vuletića *Prostor pjesme (o plošnom/prostornom ustrojstvu pjesništva Jure Kaštelana)*, objavljene 1999., ali i Užarevićeve studije *Kompozicija lirske pjesme* (1991).

#### 1. 4. *Prostor pjesme*

U *Kompoziciji lirske pjesme* (1991) Užarević, nastavno na tezu da se fenomenologija sastoji u uočavanju i tumačenju određenog kompleksa pojava koje karakteriziraju i u kojima se odvija život lirike, pojašnjava kako:

"pod fenomenologijom kompozicijskih aspekata lirske pjesme treba razumjeti pokušaj da se prikaže 'transcendentalni (tj. apriorni, do-konkretni) smisao' pojedinih 'žanrovskih' (tj. općih, tipskih) osobina lirskih pjesama shvaćenih kao Lirika." (Užarević, 1991: 38)

Također, uvodi i koncept *fiziologije lirskog teksta* dovodeći ga u vezu s razvijanjem teksta u prostoru i vremenu, koji pritom stvara vlastiti tekstni prostor i vrijeme, i pojašnjava:

"*S jedne strane* djelo se nalazi u određenom prostoru i vremenu (kao dio kulture, povijesnog sklopa i sl.). *S druge strane*, prostor i vrijeme nužne su komponente 'fiziologije teksta', to jest – u prvom redu – njegove fizičke danosti. *S treće pak strane*, prostor i vrijeme mogu biti elementi teksta – tj. mogu funkcionirati kao komponente njegova svijeta." (1991: 39)

Užarević pojašnjava kako lirska pjesma predstavlja određenu fizičku realnost – "Riječi u pjesmi postižu svoja kontekstualna značenja ne samo na osnovi sintaksno-logičkih veza nego i na osnovi svoga položaja u pjesmi" (1991: 41). Kao važno obilježje pjesme, time i prostora pjesme kao oblika svojevrsne tekstne stvarnosti, Užarević izdvaja *grafiku* u pjesmi koja ne istupa kao tehničko sredstvo bilježenja teksta, već kao signal strukturne naravi; pojašnjava tzv. *okvir lirskoga teksta* koji se može opisati na više načina: kao grafičko tijelo, tj. grafička fiksiranost teksta na stranici. Okvir u lirskoj pjesmi može biti shvaćen kao odnos početka i kraja, npr. prvog i posljednjeg stiha, prve i posljednje strofe i sl. Treće shvaćanje okvira vezujemo uz pojam završenosti pjesme, to jest svih njezinih aspekata (1991: 50). Osvće se pritom i na shvaćanje početka i kraja pjesme kao prostornih kategorija:

"Složenija je stvar ako se početak i kraj shvate kao prostorne kategorije. Tu imamo dva momenta s obzirom na percepciju. S jedne strane, prostorna fiksiranost (uobličena) jest pretpostavka percepcije: tekst *već* mora biti prostorno oblikovan da bi se mogao ne samo jednostavno percipirati nego i percipirati kao cjelina. S druge pak strane, spoznaja o prostornoj cjelovitosti (završenosti) teksta može biti rezultat samo percipiranja, tj. određenog procesa koji ima vremenski karakter." (1991: 51)

Govoreći o smislu pjesničkog teksta, Užarević navodi da u osnovi procesa stvaranja smisla leži nekakav jednostavan akt svijesti u kojem ona dohvaća određeni predmet. S obzirom na to da se pjesništvo u tom kontekstu opisuje kao prijelaz svijesti u predmetnost i obratno,

"svijest naime percipira *jedan* predmet, a ne njegovo beskonačno umnažanje (što bi se na osnovi fizioloških mehanizama moglo očekivati) i ne beskonačnost predmeta." (Užarević, 1991: 63)

U studiji *Prostor pjesme (o plošnom/ prostornom ustrojstvu pjesništva Jure Kaštelana)*, objavljenoj 1999., Branko Vuletić ističe da prostornost znači višedimenzionalnost, odnosno riječ je kao jezična jedinica jednodimenzionalna, linearna, dok je pjesnička riječ bogata, slojevita, višedimenzionalna, odnosno prostorna. Kako bi se riječ oslobodila njezina svakodnevnog sadržaja, ona se šimićevski treba odstvariti. Antun Branko Šimić u svojem eseju *O muzici forma* govori kako su sva bića, sve stvari i pojave "forme božanskoga, formen Duha. Nevidljivi Duh u formama stvari" (2013: 69). Nastavno na ovu tezu, umjetnik je taj, tvrdi Šimić, koji vraća djevičanstvo stvarima i otvara vrata njihova unutrašnjeg života ljudima, i dodaje:

"Umjetnik odstvaruje stvari. Umjetnik oduzima ono što prije nije dopuštalo da čujemo njihov unutrašnji glas. Umjetnik ih čini apstraktnima, diže ih u jedan viši svijet; vaskrsenje stvari" (2013: 71).

Nastavno na Šimićeve teze iznesene u eseju *O muzici forma*, zadatak je svakog proučavatelja književnosti nanovo iščitati riječi, to jest tekstove, odnosno svesti ih u novo viđenje. U svojoj studiji Vuletić govori o tome kako jedinstvo oblika i sadržaja jasno ističe *materijalnost* kao bitnu odrednicu pjesničke riječi:

"Materijalnost pjesničkog znaka ishodište je prostora pjesme. Sama materijalnost znaka nužno znači i njegovu višedimenzionalnost – prostornost; a ta se osnovna prostornost proširuje jer omogućuje povezivanje s drugim, također prostorno oblikovanim znakovima, koje možemo shvatiti kao sinonime za prostornost. To su: slojevitost, simultanost, motiviranost. Slojevitost i simultanost očiti su sinonimi: istodobno odvijanje bogatog, slojevitog sadržaja bitna je oznaka pjesme. A do slojevitosti se dolazi negiranjem linearne jezičnosti znaka, dakle stvaranjem vertikalnost/ plošnog/ prostornog sustava vrijednost." (1999: 12)

Vuletić objašnjava kako se pjesnički znak oblikuje u plohi, u prostoru: "on se tvori višestrukim vezama u raznim pravcima pjesničkog teksta" (Vuletić, 1999: 13). Upravo te višestruke veze, zasnovane na sličnosti i blizini, tvore *pjesnički prostor*, to jest slojevitost, a to znači "bogatstvo sadržaja pjesničkog znaka i njegov simultani karakter, dakle istodobno ostvarivanje svih veza koje postoje, koje otkrivamo u pjesničkom tekstu" (Vuletić, 1999: 13).

*Ponavljanje* je jako važno načelo pjesničkog oblikovanja. Njime se uočava slojevitost, odnosno višedimenzionalnost pjesničkih tekstova.

"Svako je ponavljanje u isti mah i određivanje granica pjesničkog svijeta, određivanje konačnog prostora pjesme; zatvaranje pjesničkog ustroja u njega samog, dostatnog njemu samome." (Vuletić, 1999: 13)

O ponavljanju govori i Užarević u *Kompoziciji lirske pjesme*:

"U osnovi pjesničkoga ponavljanja leži načelo vraćanja. Umjetnička struktura gradi se kao rasprostrta u prostoru – ona zahtijeva stalno vraćanje na tekst koji je, reklo bi se, već ispunio svoju informacijsku ulogu, njegovo supostavljanje s daljim tekstom. Pri tom se u procesu takvog supostavljanja i stari tekst pokazuje na nov način, otkrivajući ranije skriven semantički sadržaj." (1991: 61)

U *Prostoru pjesme* Vuletić govori o još nekim važnim odrednicama vezanim uz prostorni ustroj pjesme. Govoreći o pjesničkim homofonima, razlikuje dvije vrste – *jezične* i *pjesničke*. Općenito, homofoni omogućuju:

"eufoničko ustrojstvo pjesme i ostvarivanje motiviranih veza među riječima: jednaki glasovi upućuju na jednakost ili nužnu povezanost svojih sadržaja, čak i onda kada se jednaki glasovni sklopovi razlikuju u suprasegmentima." (1999: 59)

Pojašnjava i razliku između dviju vrsta homofona. Prema Vuletiću, jezični bi homofoni bili glasovno jednaki oblici etimološki različitih riječi i oni postoje u jeziku kao i sve ostale riječi, neovisno o pjesničkom stvaranju; s druge strane, pjesnički homofoni, prema Vuletiću, otkrivaju suptilnije, skrivenije, to jest tajnovitije veze među riječima, one veze koje se ostvaruju iskuljučivo unutar pjesničkoga teksta i nigdje više. Kao jako važno obilježje prostornosti pjesničkoga teksta Vuletić navodi i definira *distorziju*:

"Distorzija je postupak razbijanja logičkih i sintaktičkih cjelina. Takav postupak dovodi do eliptičnih izraza, koji mogu biti eliptične rečenice ili eliptični dijelovi rečenica. Distorzija znači govorno isticanje jednog elementa; ovaj se element formalno izdvaja iz cjeline, a stvarno se čvrsto vezuje uz tu cjelinu jer je sadrži/ ponavlja u svom govornom ostvarenju." (1999: 223)

Vuletić objašnjava kako se distorzija ostvaruje na razne načine, a možda se najčešće ostvaruje osamostaljivanjem atributa; u tom slučaju distorzija donosi neku novu obavijest koja najčešće jednom riječju prikazuje, to jest sažimlje prethodni tekst. Vuletić pojašnjava da je po govornom ostvarenju distorzija jednaka opkoračenju (intonacija jasno označuje sintaktičku cjelinu, a pauzama odvojen kraći dio te cjeline govorno se istiche); no, razlika je u tome što u opkoračenju pauzu određuje versifikacijska cjelina – stih, dok se pauza u distorziji određuje rečeničnim ustrojem. Također, distorzijom se pokazuje čvrsto govorno iskustvo –

"Distorzijom se stvaraju mjesta jake napetosti, govorno se ističu riječi odvojene od svoje logičke, sintaktičke cjeline. Ako je rečenica govorno bogata, ona se može razbiti u nekoliko manjih rečenica." (Vuletić, 1999: 225)

Prema Vuletiću *bezglagolska rečenica* nije nepotpuna i nedovršena, već je snažnija i bogatija negoli leksički cjelovita, glagolska rečenica. Naime, eliminiranjem se glagola "obično eliminira izraz trajanja, protok vremena, pa se bezglagolska rečenica prima kao slika, a ne kao linerarno razvedena rečenica, čija je jedina dimenzija vrijeme" (1999: 238). Tako bezglagolska rečenica svoju višedimenzionalnost prikazuje prostorno, prije svega svojim govornim ostvarenjem. Vuletić objašnjava da bezglagolska rečenica pokazuje dvije tendencije – formalno osamostaljivanje i čvrsto vezivanje uz kontekst u kojem nastaje i iz kojeg crpi svoju govornu sadržajnost. Također, eliptični je izraz znak emotivne angažiranosti govornika i upravo je zato, naglašava Vuletić, eliptični izraz, iako leksički osiromašen, govorno bogat i slojevit. Kao specifične primjere bezglagolskih rečenica Vuletić navodi vokativ i uzvike te pojašnjava kako oni nisu dijelovi leksički cjelovite rečenice čak i kada se nalaze unutar nje, već su njezin ekvivalent zato što se u rečenici odjeljuju zarezom, a često su i izdvojeni u zasebne rečenice. Autor dodaje:

"Oni uvijek predstavljaju velike koncentracije govorne energije, velika bogatstva govornog sadržaja. Vokativ i uzvici dodatno potvrđuju govorno bogatstvo bezglagolskih rečenica." (1999: 247)

Govoreći o odnosima među riječima u pjesničkome tekstu, Vuletić navodi:

"U poeziji riječi međusobno uspostavljaju čvršće odnose negoli u svakidašnjem govoru. Riječi se u pjesničkom tekstu ne nižu u vremenu – u jedinoj dimenziji jezičnog znaka; njihove su međusobne veze čvršće i kompleksnije, protežu se u više smjerova i tako tvore pjesnički prostor." (1999: 281)

Univerzalno je strukturno načelo pjesničkoga teksta načelo vraćanja; naime, umjetnička se struktura gradi kao rasprostrta u prostoru, navodi Lotman, jer zahtijeva stalno vraćanje na tekst.

Vuletić dijeli *semantički aspekt poezije* na tri osnovna pristupa, to jest tri teorije: *ornamentalna teorija* pripada klasičnoj retorici i ona zapravo niječe svaku semantičku posebnost poezije; dva izraza imaju gotovo jednak smisao, samo ga jedan formulira na ukrašeniji način. Druga je teorija *afektivna*, koja definira poeziju kao izraz osjećaja, koji se suprotstavlja intelektualnom izrazu. Treća je teorija *simbolička*. Simbolička teorija određuje

semantičku razliku između poezije i ne-poezije ne u sadržaju, već u načinu značenja; naime, pojašnjava Vuletić, pjesma ne znači nešto drugo, već znači na drugi način. Budući da su riječi u svakodnevnom govoru znakovi, oni u poeziji postaju simboli:

"Simbol pokazuje nastajanje smisla; on je neprijelazan: ne služi samo da bi prenio smisao nego se mora percipirati sam po sebi; simbol je koherentan iznutra, a to za izolirani simbol znači da je motiviran; simbol ostvaruje jedinstvo suprotnosti, posebno jedinstvo apstraktnog i konkretnog, idejnog i materijalnog, općeg i pojedinačnog; simbol izražava neizrecivo, dakle ono što nesimbolički znakovi ne mogu izraziti; simbol je neprevodiv, a njegov je smisao višestruk – neiscrpan." (Vuletić, 1999: 292)

U građenju pjesničkoga svijeta, odnosno prostora pjesme, zajednički sudjeluju glasovni i govorni postupci. Vuletić pretpostavlja da pjesnički prostor grade tri načina: *održavanje*, *ponavljanje* i *sažimanje*. Ponavljanja se mogu odnositi na ponavljanja ili većih cjelina, na primjer refrena (unutar pjesme), ali se u ponavljanja uključuje i "cjelokupni rječnik nekog pjesnika, jer se uporabom, ponavljanjem pojedinih riječi tvore specifična semantička polja unutar pjesničkog opusa" (Vuletić, 1999: 295). Nadalje, postupci su sažimanja, navodi Vuletić, inverzija, opkoračenje, distorzija, kratki stih i elipsa, a zajedničko im je obilježje velika koncentracija govorne energije u reduciranom leksičkom materijalu. Ponavljanje i sažimanje zapravo su odražavanja, koja su treći način izgradnje pjesničkog prostora. Vuletić pojašnjava kako pravo odražavanje prepoznamo na jezičnoj razini; naime, riječ je o raznim vrstama ponavljanja jezičnih elemenata (glasova, riječi, rečenica i dr.); sažimanje kao ponavljanje prepoznamo na govornoj razini: jednaki se govorni sadržaji odražavaju u različitim jezičnim ustrojima. Takva su odražavanja, objašnjava Vuletić, najočitija u slučaju bezglagolske rečenice, koja obično sažima prethodni (kon)tekst. Odražavanje/ ponavljanje ključni je postupak, napominje Vuletić, stvaranja pjesme, odnosno građenja pjesničkog prostora, jer je ponavljanje u osnovi svih pjesničkih postupaka:

"Ponavljanje dovodi u vezu elemente na različitim mjestima: među njima se uspostavljaju odnosi, koji oblikuju prostor pjesme. Prostor se oblikuje preko materijalnosti znaka. Ova je materijalnost isključivo govorna, a može se ostvariti materijalizacijom označitelja – *glasova* – ili materijalizacijom označenog – *sadržaja*." (1999: 296)

Zaključno, Vuletić naglašava da se pjesnički prostor gradi isključivo *unutar pjesme*. "pjesnička se riječ ne vezuje uz neki vanjski predmet, već uz druge riječi pjesničkog teksta. Pjesnik riječima oblikuje svoj vlastiti svijet" (Vuletić, 1999: 296).

Ovim smo paragrafom opisali prostor pjesme pomoću Vuletićeve i Užarevićeve studije te smo njime opisali glavne osobitosti prostora pjesme, odnosno njegove važnije odrednice. Vuletićeve će se primjeri prikazati u pjesništvu Anke Žagar, odnosno u njezinu *prostoru teksta* koji ona ovim postupcima dijelom strukturira. Sljedećim ćemo paragrafom, ujedno i posljednjim u ovom poglavlju, prikazati osobitosti simbolizacije prostora u književnim, a osobito pjesničkim tekstovima. Pritom ćemo se služiti sljedećim studijama: Durandovom studijom *Antropološke strukture imaginarnog* (1999), Bachelardovom *Poetikom prostora* (2000) te Chevalierovim i Gheerbrantovim *Rječnikom simbola* (2007).

### 1. 5. Simbolizacija prostora

Prostor je prema Chevalierovu i Gheerbrantovu *Rječniku simbola* (2007) opisan kao mjesto mogućnosti (pri tome prostor simbolizira izvorni *kaos*) i kao mjesto ostvarenja (i tada označava *kozmos*, uređeni svijet).

"Prostor je poput neizmjerive protežnosti kojoj se ne zna središte i koja se širi u svim pravcima; on simbolizira neizmjernost u kojoj se kreće svemir, a njega simbolizira trodimenzionalni križ sa šest krakova ili kugla, ali kugla u kretanju, koja se neograničeno širi. Na taj način obuhvaća cijeli svemir sa svim njegovim trenutačnim i mogućim zbivanjima." (Chevalier i Gheerbrant, 2007: 588)

Dakle, prostor općenito simbolizira uobičajeno okružje, vanjsko ili unutarnje, u kojem se kreće svako biće. Spominjući osnovnu podjelu prostora na vanjski i unutarnji, Chevalier i Gheerbrant pojašnjavaju simboliku unutrašnjeg prostora – "simbolizira potpuno ostvarivanje svih ljudskih mogućnosti, skup svjesnog, nesvjesnog i nepredvidivih mogućnosti" (2007: 588).

Nadovezujući se na Borgesovu tezu o riječima koje su započele kao *magija* (2001: 70), nemoguće je promatrati pjesničke tekstove i istraživati njihove elemente bez potrage za simbolima, fenomenima ljudske svijesti. Biti naglašava kako je osnovna fenomenološka težnja "dopiranje do čistih fenomena konstituiranih osmišljavajućim činovima svijesti, jer jedino oni imaju neprijepornu izvjesnost" (2000: 128). Staiger u *Temeljnim pojmovima poetike* (1996) govori da duša boravi u tijelu te dopušta da i izvanjski svijet pomoću osjetila, pogotovo slike pomoću očiju, uđu unutra. Također, navozuje se i na *fenomenologiju osjeta*:



"Fenomenologija osjeta doduše tek je nedovoljno izgrađena; i baš se u tim područjima zatječemo u pomutnji zbog višeznačnosti. Pa ipak se može reći bar toliko: hoćemo li promotriti kakvu sliku, malo ćemo se odmaknuti kako bismo je obuhvatili pogledom te bili u stanju sve porazdijeljeno u prostoru shvatiti kao cjelinu. Odmak je tu bitan." (1996: 54)

Borges kaže: "Dakako, postoje dva načina uporabe poezije. Jedan od njih sastoji se u tome da pjesnik koristi obične riječi i na neki način ih čini neobičnima – izvlači čaroliju iz njih" (2001: 76). Čini se da je ovdje od presudne važnosti impostacija materijalnih objekata stvarnosti u subjektovoj svijesti, koja ih iznova osmišljava i oblikuje. V. Biti, govoreći o imaginarnom, objašnjava:

"predodžba se oslobađa spoznajnih zadataki, ma i po cijenu njihova znatnog preinačivanja, da bi oblikovala svoj imaginarni objekt. Ona pritom polazi od onoga što izbiva iz opažajnog polja pretvarajući u svojem postupku *irealizacije* upravo tu prazninu ili odsutnost u sliku." (2000: 207)

Bachelard u *Poetici prostora* (2000) otvara problem imaginacije i pjesničke slike i pojašnjava kako moramo doći do fenomenologije mašte kako bismo rasvijetlili problem pjesničke slike; pritom postavlja i značajna pitanja vezana uz tu problematiku:

"Kako je moguće jednu sliku, ponekad vrlo osebnju, pojmiti kao sažimanje čitava pjesničkog života? I nadalje, kako taj jedinstveni i beznačajni događaj, pojava jedne osobite pjesničke slike, može bez pripreme djelovati na druge duše, na druga srca, i to unatoč svim mudroslovnim mislima, blaženim u svojoj nepomičnosti?" (2000: 7)

Ono na što se fenomenologija i fenomenološki pristup pjesničkim tekstovima trebaju osloniti svakako je promišljanje ishodišta slike u individualnoj svijesti. G. Durand u *Antropološkim strukturama imaginarnog* (1991) pojašnjava kako je "u zapadnoj misli, a osobito u francuskoj filozofiji, postojana tradicija da se ontološki obezvrijedi slika, a psihološki funkcija imaginacije koja je vladarica grijeha i laži" (1991: 25). Također, Durand fenomenološki opisuje *sliku*: prvo je obilježje slike u fenomenološkoj deskripciji u tome da je ona svijest i da je time, kao i svaka svijest – transcendentalna. Drugo se obilježje oslanja na misao da se zamišljeni objekt odmah ukazuje onakvim kakav jest, dok se percepcijsko saznanje polako oblikuje sukcesivnim aproksimacijama i pristupima (Durand, 1999). Posljednje se obilježje odnosi na to da imaginativna svijest "postavlja svoj predmet kao ništavilo i 'nebiće', što bi bila kategorija slike, a to i objašnjava njezino krajnje obilježje, to jest njezinu samoniklost" (Durand, 1991: 26).

Bachelard istraživanja prostora određuje pojmom *topofilija* (2000: 22) i pod njim podrazumijeva određivanje ljudske vrijednosti prostora posjedovanja, prostora branjenih od protivničkih sila, kao i ljudsku vrijednost voljnih prostora. Vezu prostora i imaginacije ovako opisuje:

"Prostor obuzet imaginacijom ne može ostati indiferentan na mjerenja geometra. On je doživljen. I to doživljen ne u svojoj pozitivnosti nego sa svim pristranostima imaginacije. Naročito se odlikuje time što gotovo uvijek privlači. On koncentrira biće unutar granica koje ga zaštićuju." (2000: 22)

Isti će autor dati slično mišljenje u *Poetici sanjarije* (1982): "fenomenološka metoda nas tjera da pokušamo komunicirati s tvoračkom sviješću pjesnika" (1982: 25). Bachelard naglašava kako je nova pjesnička slika zapravo jedna obična slika koja postaje tako apsolutni početak svijesti (1982: 25). Durand će naglasiti kako analiza imaginarnog (ili u svijesti konstruiranog) dovodi do neke vrste *intelektualne nirvane*, na što se i navodezuju fenomenološka ispitivanja (1991: 26). Fenomenološki je zahtjev u pogledu poetskih slika, navodi Bachelard, jednostavan, jer se "svodi na to da naglašava njihovo izvorno svojstvo da se domogne samog bića njihove originalnosti i da tako izvuče korist od izuzetne psihičke produktivnosti koja pripada imaginaciji" (1982: 27). Pojam se *sanjarije* u ovoj knjizi definira kao bijeg od realnosti i uvrštava se u *fenomene psihičkog opuštanja* (Bachelard, 1982: 29). *Sanjarija* nam u kontekstu ovog rada predstavlja iznimno važan pojam, to jest koncept preko kojega će se i opisivati prostorni imaginarij u pjesništvu predmetnih pjesnika. Bachelard je ovako definira:

"Poetska sanjarija je kosmička sanjarija. Ona je otvaranje prema jednom lijepom svijetu, prema lijepim svjetovima. *Ja* od nje dobija jedno *ne-ja* koje bogati *ja: moje ne-ja*. Upravo to moje *ne-ja* ushićuje *ja* sanjara, a pjesnici ga znaju dijeliti s nama." (1982: 38)

Djetinjstvo se često povezuje sa *sanjarijom* i konceptualizira metaforom *djetinjstvo je bunar bića* (Bachelard, 1982: 139), a odnosi se na to da nas djetinjstvo vraća ljepoti prvih slika. Na ovaj se oblik sanjarije svakako nadovezuju i sanjarenja o prostoru; iz sanjarenja o prostoru vadimo slike, prizivamo sjećanja i vizualiziramo procese izgradnje prostora u našoj svijesti. Također, Bachelard u tom kontekstu pojašnjava: "Poezija nam ne pruža toliko nostalgiju za mladošću, što bi bilo priprosto, koliko nostalgiju za izražajnostima mladosti" (2000: 53). Na ova se promišljanja nadovezuje i Durandovo, izneseno u studiji *Antropološke strukture*

*imaginarnog*: "Sjećanje bi bilo čin odupiranja čisto prostornoj i intelektualnoj materiji. Sjećanje i slika u pogledu trajanja i duha suprotstavljaju se umu i materiji u pogledu prostora" (1991: 362). Također, Durand napominje kako "nema intuicije, postoji samo intuicija slika unutar prostora koji je mjesto naše imaginacije" (1991: 366). Također, važna se zamjedba odnosi na povezanost vremena i prostora u poetskim tekstovima (Bahtinov koncept *kronotopa*, to jest *vremenoprostora*). Naime, Bachelardov je zaključak da prostor obezvrema vrijeme, na što se nadovezuje i Durand prema čijim zaključcima prostor zadržava sažeto vrijeme, a ulogu imaginacije povezuje upravo s time – "beskonačna rezerva vječnosti protiv vremena" (1991: 367).

Načelna je Durandova zamjedba da je "prostor zov ka dubini, ka dalekom putovanju" (1991: 369). Na ovu se zamjedbu odnosi i Eliadeovo promišljanje o strukturiranju mikrokozmosa i njegovih granica, izneseno u knjizi *Slike i simboli*:

"Arhajska i tradicionalna društva poimaju svijet koji ih okružuje kao mikrokozmos. Iza granica tog zatvorenog svijeta počinje zona nepoznatog, neoblikovanog. S jedne je strane kozmizirani – budući nastanjeni i organizirani – prostor, a s druge, izvan tog prostora, nepoznato i zastrašujuće područje demona, sablasti, mrtvaca, stranaca, riječju – kaos, smrt, tama." (2005: 49)

Mircea Eliade uvodi u svojim knjigama (*Sveto i profano*, *Slike i simboli* i dr.) koncept *svetoga prostora*: "Postoji, dakle, sveti prostor, prema tome: 'snažan', pun značenja, a postoje i drugi, ne-posvećeni prostori, koji su stoga bez strukture i postojanosti, riječju: amorfni" (2002: 15). Za religioznoga čovjeka, objašnjava Eliade, postoji samo sveti prostor, dok je sve ostalo bezlično (2002: 42). Eliade u *Slikama i simbolima* pojašnjava:

"Riječ je o jednoj svetoj i mitskoj geografiji, jedinog doista *stvarnoj*, a ne o svjetovnoj, 'objektivnoj', u neku ruku apstraktnoj i nebitnoj geografiji, teorijskoj konstrukciji jednog prostora i jednog svijeta u kojem se ne živi i koje se prema tome ne *poznaje*." (2005: 51)

Taj je *sveti prostor* nadređeni konstrukt svim ostalim vrstama prostora, a može se i povezati sa simboličkim određenjima prostora iz *Rječnika simbola* – riječ je, može se kazati, o mjestu mogućnosti i mjestu ostvarenja. Također, Eliade navodi kako svaki sveti prostor "podrazumijeva neku hijerofaniju, erupciju svetoga, čime se određeni teritorij izdvaja iz kozmičke sredine koja ga okružuje i postaje kvalitativno različitim" (2002: 18). Eliade izvodi i osnovna obilježja svetog prostora: sveti prostor čini prekid s istovrsnosti prostora, taj prekid simbolizira otvaranje pomoću kojeg se omogućuje prelazak iz jednog kozmičkog predjela u

drugi (s Neba na Zemlju i *vice versa*: sa Zemlje u podzemni svijet). Kao drugo obilježje svetog prostora izdvaja se povezanost s nebom koja izražava mnoštvo slika koje se odnose na *Axis mundi*: stup, ljestve, gora, stablo i dr., a kao treće prostiranje svijeta oko tog kozmičkog stupa. Važnost se Eliadeovih spoznanja najviše očituje u spoznanju da iskustvo religioznog (ili *svetog*) prostora omogućuje zasnivanje Svijeta; tamo gdje se u prostoru očituje sveto, pojašnjava Eliade, ukazuje se zbiljsko, otpočinje svijet. Prema tome je i mjesto u kojem se nalazimo za našu percepciju središte svijeta. Eliade u *Mitu o vječnom povratku* izvodi prostore koji su simboli *središta*. Prema Eliadeu, sveta je planina središte svijeta jer se na njoj susreću nebo i zemlja. Također, hram je posebno središte, to jest točka susreta triju kozmičkih predjela – neba, zemlje i podzemlja. Dakle, svako je središte područje *svetosti*, "područje aposlutne stvarnosti" (Eliade, 2007: 32). Put je do tog središta, to jest prostora svetosti, iznimno težak, a sam je pristup svetištu: "ravan posvećenju, inicijaciji, ravan je postojanju koje je jučer bilo profano i iluzorno, a sada je zamjenjuje novo postojanje, stvarno, trajno i djelotvorno" (Eliade, 2007: 39).

Bachelard u *Poetici prostora* (2000) konceptualizira slike i predmete kao *spremišta sjećanja*. Riječ je o slikama kao domovima stvari (ladice, kovčezi, ormari). Također, ovakvoj se konceptualizaciji mogu pripojiti i intimni prostori. Najčešće se kuća (dom) konceptualizira kao naše intimno biće, ali i svaki zaklonjeni, makar privremeni prostor, pa se Bachelard pita: "Kako to da kratkotrajna skrovišta, slučajni zakloni, u našim intimnim sanjarijama zadobivaju vrijednosti koje nemaju nikakav objektivni temelj" (2000: 23)?

Bachelard je svoju *Poetiku prostora* podijelio na deset poglavlja. S obzirom na to da Bachelard opisuje mnoge prostore i oblike prostora, prikazat ćemo samo ona poglavlja i prostore koji su nam relevantni u istraživanju. U prvome se poglavlju bavi prostorom kuće, prostorom našeg "prvog svemira" (2000: 28) i "jedne od najvećih integracijskih sila za čovječje misli, uspomene i snove" (2000: 28). Kada su intimni prostori u pitanju (i kuća je intimni prostor), važno je spoznati, objašnjava Bachelard, da je važnije smjestiti našu intimu u prostore, nego joj određivati datume. Također, pojašnjava Bachelard, na obiteljsku se kuću promatra kao na skupinu organskih navika. Bachelard donosi još neke definicije i koncepcije kuće:

"U životu čovjeka kuća odbija neizvjesnosti, ona obilno nudi promišljanje o postojanosti, neprekidnom trajanju. (...) Ona održava čovjeka za trajanja stvarnih olujnih nepogoda, a i tijekom životnih nedaća." (2000: 30)

(...)

"Kuća je zamišljena kao vertikalno biće. Ona se uzdiže, ona je jedan od poziva na našu svijest o vertikalnosti. (...) Kuća se zamišlja kao konceptualno biće. Ona nas poziva na svijest o usredištenju, postojanju središta." (2000: 39)

U kući se nalazi i podrum, još jedan prostor, koji Bachelard opisuje kao *mračno biće kuće*, biće koje ima udjela u podzemnim silama. Govoreći o pojmu *psihičke stvarnosti*, Bachelard ističe zanimljivo promišljanje o podrumu koji je uvijek strašniji od tavana zato što je u njemu uvijek mrak (za razliku od osvijetljena tavana) i tu stanuju strašna bića. Također, strašan je zato što je zakopan u zemlji i od nje odvojen jednim slojem zida (za razliku od tavana koji se nalazi na vrhu kuće). Bachelard opisuje podrum kao "ukopano ludilo" i "zazidanu dramu" (2000: 42).

Nastavljajući se na prvo poglavlje, Bachelard u drugome poglavlju objašnjava odnos kuće i svemira. Kuća i soba čitaju se prema Bachelardu kao *psihološki dijagrami* koji spisatelje i pjesnike vode u analize intime. Govoreći o intimnim, zatvorenim prostorima, Bachelard napominje:

"Čudno je to stanje, prostori koje volimo ne žele uvijek biti zatvoreni. Oni se rasprostranjuju. Reklo bi se da se lako prenose na druga mjesta, u druga vremena, u različite razine snova i sjećanja." (2000: 70)

Treće se poglavlje odnosi na konceptualizirane predmete (ladice, kovčege, ormari), koje autor opisuje kao prostore intime i psihičkoga života. Svaki je predmet u domu spremište sjećanja, osjećaja i asocijacija, i svi oni upućuju na prošlost, proživljene i praiskonske prostore svijesti. Tako su ormar i njegove pregrade, pisali stol, kovčeg i njegovo dno "pravi organi tajnog psihičkog života" (Bachelard, 2000: 91). Nadalje, unutarnji je prostor ormara "prostor intime, prostor koji ne otvaramo pogledu svakog pridošlice koji naiđe" (Bachelard, 2000: 91).

Osmo poglavlje ispituje intimnu neizmjernost. Neizmjernost bi se mogla opisati, navodi Bachelard, kao filozofska kategorija sanjarenja, koje se predstavlja kao *prvobitna kontemplacija*. Naime, "sanjarenje postavlja sanjara izvan bliskog svijeta, pred jedan svijet koji nosi obilježje beskrajnosti" (Bachelard, 2000: 183). Dakle, sanjarenje bježi od onoga što je blisko, pored nas, i u isto se vrijeme nađe negdje drugdje, u prostoru tog *drugdje* (Bachelard, 2000). Autor donosi opis unutarnje neizmjernosti:

"Duhovni, unutarnji svijet otvara *prostrane* perspektive, pune novih jasnoća. I na taj način unutarnja priroda, unutarnji hram sadrže veličinu u njezinoj prvobitnoj vrijednosti" (2000: 191).

Deveto se poglavlje odnosi na dijalektiku vanjskog i unutarnjeg. Izvanjsko i unutarnje prema autoru "čine dijalektiku razlaganja, rastezanja, a očita geometrija te dijalektike zasljepljuje nas čim je prenesemo u metaforična područja" (2000: 209). Ispitujući u ovome poglavlju kategoriju beskraja, odnosno beskonačnosti, ali i čovjekova postojanja u njoj/njemu, autor pojašnjava:

"Ovostrano i onostrano muklo ponavljaju dijalektiku unutarnjeg i izvanjskog: sve se crta, riše, čak i beskrajnost. Želimo fiksirati biće i fiksirajući ga želimo nadići sve situacije kako bi prikazali situacije svih situacija. Tada suprotstavljamo ljudsko biće biću svijeta kao da se tako olako dopire do prvobitnosti. Dijalektiku *ovdašnjeg* i *tamošnjeg* prenosimo u red apsolutnog. Tim siromašnim prilozima mjesta, ovdje i tamo, pridajemo slabo ispitane moći ontološke određenosti." (2000: 210)

Deseto se poglavlje odnosi na fenomenologiju zaobljenog, "jer sve što je zaobljeno poziva na milovanje" (2000: 231). Ovakav se fenomen opisuje preko pojma ptice:

"Ptica, gotovo potpuno sferična, zasigurno je uzvišen i božanstven vrhunac živuće koncentracije. Nemoguće je vidjeti, pa čak ni zamisliti neki viši stupanj jedinstva. Vrhunska koncentracija čini veliku osobnu snagu ptice, ali implicira i njezinu krajnju individualnost, njezinu izdvojenost, njezinu društvenu slabost." (2000: 232)

Sljedeća je studija koja se, između ostalog, bavi fenomenologijom prostora studija Gilberta Duranda *Antropološke strukture imaginarnog* (1991). Riječ je o uvodu u opću arhetipologiju u kojoj autor ispituje temate vezane uz simbole, pojam i sustave imaginarnog, metode konvergencije, psihologizme i dr. Zanimljivo viđenje simbola, to jest prostora intimnosti, autor povezuje sa smrću, koju naziva *drugim djetinjstvom* (1991: 209). Dakle, smrću se uranjamo u prvotni prostor, u kojem iznova učimo živjeti. Smrt se konceptualno metaforizira kao "biće vraćeno u dubinu svoje tajne" (1991: 210). Također, Durand napominje da "u korijenu svake želje da se sačuva leš, postoji duboka klaustrofobija" (1991: 211). Također, smrt se konceptualno metaforizira i izjednačavanjem grobnice i materinske utrobe:

"traumatizam rođenja spontano nagoni primitivna čovjeka na bijeg iz neprijateljskog i strašnog svijeta gdje je izložen opasnosti, u utočište, pećinu, koja će nadomjestiti materinsku utrobu." (1991: 213)

Tako će spilja postati *univerzalna maternica* "vezana uz velike simbole sazrijevanja i intimnosti kao što su jaje, kukuljica i grob" (1991: 213). *Rječnik simbola* (2007) opisuje grobnicu kao kopiju svetih planina, odnosno kao *spremište života* koji potvrđuje vječnost života u njegovim preobrazbama. (Chevalier i Gheerbrant, 2007: 197) Prema *Rječniku*:

"to je mjesto sigurnosti, rođenja, rasta, nježnosti; grob je mjesto preobrazbe tijela u duh ili mjesto ponovnog rođenja koje se priprema; ali grob je i ponor u kojem biće tone u prolazne ali neizbježne tmine." (Chevalier i Gheerbrant, 2007: 197)

Također, i kršćanski je hram *grobница-katakomba* "tubernakul gdje se čuva sakrament, ali istodobno i maternica, utroba gdje se ponovno rađa Bog" (Durand. 1911: 213). Istovjetni su, objašnjava Durand, dakle – materinska utroba, grob i šupljina; riječ je o domu koji je zatvoren krovom. Između mikrokozmosa ljudskoga tijela i kozmosa stoji kuća, koja je prema Durandovu mišljenju *živo biće* (slično kao i kod Bachelarda), odnosno – kuća je uvijek *slika umirujuće intimnosti*, bilo da je riječ o kući, hramu, palači, grobnici, kolibi i sl. (Durand, 1991: 218) Sa simoblikom se smrti povezuje i simbolika lađe, arke ili čamca, polivalentnih simbola koji su prvotno simboli *mrtvačkoga putovanja* (Durand, 1991: 219), odnosno prelaska iz jedne u drugu zonu, iz jedne dimenzije u drugu. Također, simboli su to i sredstva koja prenose živa stvorenja kojima prijete kataklizma. *Rječnik simbola* (2007) određuje barku kao "simbol putovanja, puta koji su prešle žive ili mrtve osobe" (Chevalier i Gheerbrant, 2007: 39). Također, motiv je barke prisutan još od starih civilizacija, a uglavnom se odnosio na simol prijelaza u drugi prostor, odnosno u drugi svijet:

"U umjetnosti i književnosti starog Egipta smatralo se da pokojnik svetom barkom silazi u dvanaest predjela podzemnog svijeta. Ta je barka plovila kroz tisuće opasnosti, među zmijama, demonima i duhovima zla s dugim noževima." (Chevalier i Gheerbrant, 2007: 39)

Tijelo se također poima kao prostor, pa ćemo se i na to okvirno osvrnuti. Užarević definira tijelo kao "trodimenzionalan, materijalan, u sebe zatvoren (diskretan) oblik koji supostoji s okolnim prostorom" (2015: 7). Pri poimanju se tijela ne misli samo na ljudsko; naime, Užarević govori o kozmičkim tijelima (planeti, zvijezde,...), živim tijelima (organizmi), besmrtnim tijelima bogova, društvenim tijelima (organi vlasti,...) i dr. Tijelo se kao prostor konceptualizira i izravno dovodi u vezu s duhom, to jest dušom:

"Ali sam pojam *živo tijelo* (*živi materijalni oblik*), koji je ovdje ishodišni, pretpostavlja ili predviđa dualizam *tijelo – duša*, a taj se dualizam, kada je riječ o razumijevanju tijela, u još izrazitijim oblicima pojavljuje na sljedećoj razini – filozofskoj, religijskoj, općekulturnoj.

Ovdje se govori ne samo o živu (biološkome) tijelu nego i o oduhovljenu tijelu, tj. o tijelu koje ima svijest, duh, um, razum, intelekt." (Užarević, 2015: 9)

Budući da je tijelo oblik, to znači, objašnjava Užarević, da je ono prostorno, vremenski i strukturno zatvoreno. Govoreći o granicama živog tijela, Užarević izdvaja unutarnji prostor tijela i izvanjski prostor okolne sredine:

"Zauzimajući tek dio prostora, tj. svoje mjesto, tijelo odvaja sebe od okolnoga prostora (koji može uključivati i druga tijela), ali istodobno životno ovisi o njemu (osiguravanje hrane i vode, pripadnost kolektivu). Stoga se i može reći da je tijelo (zajedno s mjestom) svijen prostor, a prostor da je – razvijeno tijelo (mjesto). Ta analogija dobiva sadržajno proširenje u tvrdnji da je tijelo mikrosvijet u kojem se zrcali makrosvijet (univerzum)." (2015: 11)

Ovaj nam je paragraf poslužio kao potka na temelju koje ćemo analizirati prostor u pjesništvu predmetnih pjesnika. Mnogi su od prikazanih prostora prisutni u pjesništvu Danijela Dragojevića i Anke Žagar, pa ćemo objasniti u istraživačkom dijelu njihovu simboliku i nadopisati novu interpretaciju prostornoga imaginarija s obzirom na spomenute prostore. Simbolizaciju smo prostora prikazali preko triju ključnih studija, čijim ćemo se pojašnjenjima vanjskih i unutarnjih, stvarnih i nestvarnih, mističnih i drugih prostora služiti u trećem poglavlju, to jest u središnjem dijelu ovog istraživanja.



## 2. DANIJEL DRAGOJEVIĆ I ANKA ŽAGAR U KONTEKSTU SUVREMENOGA HRVATSKOG PJSNIŠTVA

Govoreći o suvremenom hrvatskom pjesništvu, Anka Žagar<sup>4</sup> i Danijel Dragojević<sup>5</sup> zasigurno su njegovi najznačajniji predstavnici zbog više razloga. Prvi je osobita *novost* na formalnom i sadržajnom planu, koju su unijeli u hrvatsko pjesništvo 20. i 21. stoljeća. Drugi je izgrađenost poetike na svim razinama, koju ćemo pokušati prikazati u ovom poglavlju, barem okvirno.

### 2. 1. Suvremeno hrvatsko pjesništvo – nacrt paradigme

Suvremeno hrvatsko pjesništvo gotovo sve znanstvenike stavlja pred periodizacijske i tipologizacijske probleme. Bagić govori da je ono:

---

<sup>4</sup> Anka Žagar hrvatska je pjesnikinja rođena u Zamostu, u Gorskom kotaru, 6. srpnja 1954. godine. Diplomirala je 1978. godine jugoslavistiku i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Prvom, nagrađenom zbirkom pjesama *Išla i ... sve zaboravila* (1983) prepoznata je po osporavanju jezične normativnosti i tipološko-žanrovske kontroliranosti poetske kreacije te je njezin hermetičan izraz književna kritika protumačila i kao prosvjed protiv mehanizama kontrole i represije posredovanih jezikom. Autorica je sljedećih pjesničkih knjiga: *Onaon* (1984), *Zemunice u snu* (1987), *Nebnice* (1990), *Bešumno bijelo* (1990), *Guar, rosna životinja* (1992), *Stišavanje izvora* (1996), *Male proze kojima se kiša uspinje natrag u nebo* (2000), *Stvarnice, nemirna površina* (2008) i *Pjevaju razlike tihotapke* (2015). Izabrane su joj pjesme objavljene u zbirci *Crta je moja prva noć* (2012). Dobitnica je Nagrade Goranov vijenac (1994) za cjelokupan pjesnički opus. (izvor: Hrvatska enciklopedija - <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67617>; posljednji pristup: 17. 6. 2022.)

<sup>5</sup> Danijel Dragojević hrvatski je pjesnik i esejist rođen u Veloj Luci, na otoku Korčuli, 28. siječnja 1934. godine. Diplomirao je 1958. povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Do 1967. živio je kao profesionalni književnik u Splitu, a potom u Zagrebu, radeći kao urednik na Trećem programu Hrvatskoga radija. U književnost je ušao kao pripadnik tzv. razlogovskog naraštaja hrvatskih pjesnika. U prvoj zbirci poezije (*Kornjača i drugi predjeli*, 1961), nastaloj u doba dominacije razlogovaca, pokazao je pjesničku samosvojnost u izrazu i odmicanje od naraštajne poetičke sheme. Svratio je pozornost drukčijim odnosom prema predmetu i jeziku te se izdvojio unutar generacijskog pjesničkog modela. *Leksikon hrvatskih pisaca* (2000) navodi kako ne problematizira svojim pjesništvom samo svoje mjesto u prostoru i vremenu, nego i temelje umjetničkog čina komunikacije. Do 1985. objavio je jedanaest zbirki pjesama i kratke proze (*O Veronici, Belzebubu i kucanju na neizvjesna vrata*, 1970; *Prirodopis*, 1974; *Izmišljotine*, 1976; *Razdoblje karbona*, 1981; *Rasuti teret*, 1985. i dr.), a nakon devetogodišnje stanke zbirke *Zvezdarnica* (1994), *Cvjetni trg* (1994), *Hodanje uz prugu* (1997) i *Žamor* (2005), te *Negdje* (2013) i *Kasno ljeto* (2017). Dragojević briše granice između eseja i priče, proze i poezije, slobodnoga i vezanog stiha i inaugurira žanrovski hibrid poetskog eseja. U duhu suvremenih poststrukturalističkih filozofskih traganja i ujedinjenjem esejističke faktografije i poetske maštovitosti, Dragojevićeva poezija otvara prostore nove semantičnosti i jedan je od najistaknutijih pjesničkih rukopisa suvremene hrvatske književnosti. Piše i eseje, likovne prikaze, studije i monografije (*Kosta Angeli Radovani*, 1961; *Albert Kinert*, 1963). Dobitnik je Nagrade Goranov vijenac za cjelokupan pjesnički opus (1992) i Nagrade Vladimir Nazor za životno djelo (2018), koju nije prihvatio. (izvor: Hrvatska enciklopedija - <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=16128>; posljednji pristup: 17. 6. 2022.)

"poprište različitih poetičkih usmjerenja, supostojanja različitih stilova, susretište mnogih oblikovateljskih praksi. Nije ga moguće objuniti jednim pogledom i bez ostatka svesti na reprezentativne primjere." (1994: 7)

Sličnu opasku daje i Pavao Pavličić u *Maloj tipologiji moderne hrvatske lirike*: "imamo lijep broj studija o individualnim pjesničkim opusima, a imamo izrazito malo sintetičkih osvrtâ na cijelu modernu epohu" (2008: 5). Također, Pavličić ističe sedam važnih osobitosti moderne lirike na koje se naslanja i iz kojih izrasta suvremeno hrvatsko pjesništvo. Prva se tiče odnosa prema tradiciji:

"Stav prema tradiciji ne mora uvijek biti osporavateljski, nego može biti i afirmativan, važno je samo da bude vidljiv: radi se uvijek o tome da nova škola ili poetika izabere vlastite prethodnike. Taj izbor opet mora biti originalan: mora, dakle, iznijeti na svjetlo neku vrijednost tradicije koja je do toga trenutka bila prezrena ili zaboravljena, a odbaciti ono ono što se do toga časa općenito i automatski prihvaćalo. Tako svaka generacija, u nekom smislu, iznova stvara vlastitu tradiciju." (2008: 8)

Pavličić napominje da svaka moderna poezija mora nekako riješiti pitanje vlastitog odnosa prema zbilji: "Zbilja se, naime, u XX. stoljeću stala naglo i dramatično mijenjati, te je zato postala i u filozofskom i psihološkom smislu sporna" (2008: 9). Treća se osobitost veže uz odnos prema čitatelju. Autor napominje da on ima dva aspekta – aspekt čitateljske kompetencije i aspekt utjecaja na čitatelja:

"Kada je o kompetenciji riječ, valja uzeti u obzir da je moderna lirika često vrlo složena, da traži stanovita predznanja o različitim sferama kulture, kako bi uopće mogla biti shvaćena. (...) Što se pak tiče utjecaja na recipijenta, nerijetko se postavljalo pitanje kakve ideje treba poezija sugerirati svome čitatelju, i treba li uopće išta sugerirati. Iz toga je onda slijedio i upit koliko se njezino nastojanje da bude utjecajna odražuje pozitivno ili negativno na njezinu estetsku kvalitetu." (2008: 10)

Četvrto je obilježje moderne poezije njezino suočavanje s problemom mjesta i uloge autora (subjekta, pjesnika) u lirskom tekstu: "Ponajprije, autor ima nekakvu društvenu ulogu, koja mu je priznata – ili zadana – konvencijom; čitatelj za tu ulogu zna, a pisac se pišući svagda podrazumijeva" (2008: 10). Nadalje, neizostavno je i pitanje svjetonazora, pod kojim se podrazumijevaju, navodi Pavličić, ideološki, vjerski i/ili filozofski stavovi što ih pjesništvo posreduje. Naime, "od poezije će se jednom očekivati da dade stanovite misaone rezultate, a drugi put će joj se takvi pokušaji uzimati za zlo (jednom će se cijeliti npr. njezina

filozofičnost, a drugi put će se ona kудiti)" (2008: 10). Šesta se osobitost moderne lirike vezuje uz odnos poezije prema jeziku:

"Pjesništvo je, dakako – još otkad traje modernitet, što znači otprilike od Baudelairea – visoko svjesno svojega medija, pa mu redovito i posvećuje veliku pažnju. (...) I doista, možemo – na načelnoj razini – razlikovati onu poeziju koja jezik tretira kao medij, služeći se njime da bi uobličila stanovite ideje i koncepte (filozofske, socijalne ili druge), od poezije koja upravo u jeziku vidi svoj pravi predmet, pa se i zasniva na stilskom, metričkom ili semantičkom eksperimentu." (2008: 11)

Sedma je osobitost problem poezijina odnosa prema samoj sebi, koje autor ovako problematizira:

"Da se poetički – i autopoetički – iskazi pojave unutar pjesničkog teksta, danas je prilično logično očekivati. Moderna je poezija visoko osviještena djelatnost, dok su pjesnici često i teoretičari, te je prirodno da svoje ideje pretoče i u stihove." (2008: 11)

Budući da je Dragojević prve pjesme objavio nešto prije šestog desetljeća 20. stoljeća i da se Žagar u pjesništvu pojavila krajem sedamdesetih, okvirno ćemo prikazati taj dio suvremenoga hrvatskog pjesništva. Zvonimir Mrkonjić suvremeno je hrvatsko pjesništvo podijelio na tri skupine koje je nazvao *iskustvo prostora* (koje obilježava osobit odnos prema zemlji i povijesti), *iskustvo egzistencije* (propitivanje odnosa individuuma i suvremenosti) i *iskustvo jezika* (odnos poezije i predmetnosti) (1972: 10). Pojmovi poput *egzistencije* i *praznine* počesto obilježavaju pjesništvo 60-ih godina 20. stoljeća:

"U rasapu povijesne esencije, egzistencija u svom samostjecanju poprima pojavnost rasprnuća vlastita 'središta' u pravcu svojih isto tako uništenih granica. Bježeći iz sabranosti središta, na koje će desetak godina poslije upućivati Danijel Dragojević, svijest će dohvaćati sebe i sabirati se tek u svom rasprsnuću. Tjeskobna prozračnost (svijeta) praznine ostvarit će se time što će egzistencija postati samoj sebi ekscentrična, isredištena." (Mrkonjić, 1972: 55)

Osnovni oblik zemaljskog prizora postaje oblik *pustoši* – "tipično mjesto metafizički apsolutizirane egzistencijalne kušnje kojoj referencije sežu još u biblijski svijet" (Mrkonjić, 1972: 71). Najvažnija je od mijena, navodi Mrkonjić, proširenje iskustva prostora iskustvom egzistencije, što je "realistički ishod njihova stapanja, najviše učinkom promjena prouzročenih ratom" (2009: 13). U tom kontekstu Pavličić govori o *dojmu o odustajanju*:

"Pod odustajanjem se tu misli na okolnost da poezija više nema nikakvih velikih ambicija, a pjesnici ne misle da pred njom stoje ikakvi veliki zadaci: ni kad bi htjeli, oni te zadatke ne bi

mogli rješavati (jer zadaci nadilaze njihove snage), a druga je stvar što to ni ne žele, jer drže da bi se radilo o uzaludnom poslu." (2008: 300)

Bagić u *Uvodu u suvremenu hrvatsku književnosti (1970. – 2010.)* naše pjesništvo sedamdesetih određuje ponajviše kao *semiotičko* (2016: 23). Također, ističe da su sedamdesete poetički iznjedrile pjesništvo gramatološkog obrata, semantički konkretizam i poetsku dosjetku, pa ih i pojašnjava:

"Gramatološki obrat pretpostavlja odustajanje od metafizičnosti pjevanja, naglašavanje tehničkih procesa stvaranja teksta, dekonstrukciju književne tradicije i jezični ludizam. Konkretistička je pjesma zahtijevala demijursko stvaranje jezika i svijeta ispočetka, što je nerijetko pretpostavljalo iznimno hermetičan tekst s kojim je čitatelj mogao uspostaviti kontakt jedino njegovim temeljitim raspisivanjem, a poetska je dosjetka u primijećenoj nedostatnosti, istrošenosti i varavosti zatečenoga stanja jezika pronašla uporište humorizaciji koja je također u osnovi kritička gesta." (2016: 24)

Poezija je osamdesetih godina okupljena oko časopisa *Quorum*, pokrenutog 1985. godine i postavljenog intermedijalno. Bagić napominje da su osamdesete godine u hrvatskoj poeziji vrijeme autopoetika, to jest razdoblje supostojanja raznolikih lirskih iskustava i pjesničkih rukopisa. Također, govori i o tome kako bi se pjesništvo osamdesetih moglo opisno kvalificirati i kao pjesništvo reinterpretacije (lirskih) iskustava, pritom:

"pod reinterpretacijom razumijevam: reaktualizaciju, ironizaciju, ludičko oponiranje, preoznačavanje, preosmišljavanje, manirističko ponavljanje, intertekstualno repozicioniranje bivših tekstualnih praksi itd." (2016: 67)

Pavličić tipološki pokušava opisati naše pjesništvo sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća:

"Tipološki gledano, naša poezija sedamdesetih i ranih osamdesetih godina jasno se razlikuje od svega što joj je prethodilo. Može se nekome učiniti da je ona – zbog svoje slabe poetičke normiranosti – prilično heterogena, dok se nekome drugom može učiniti da ona – zbog izostanka prevratnih knjiga – nije dala onakve domete kakve su davale prethodne formacije. I jedno i drugo, međutim, posljedica je vremenskog preklapanja. Velik dio dojma o heterogenosti dolazi otuda što u tom razdoblju rade i krugovaši i razlogovci, pa čak i neki još stariji autori, a oni se dosta razlikuju od onih pjesnika koji su glavninu svoje djelatnosti razvili u sedamdesetima i osamdesetima." (2008: 300)

Ovim smo se paragrafom dotaknuli konteksta suvremenog hrvatskog pjesništva u kojem su stvarali (i još stvaraju) predmetni pjesnici ovoga istraživanja. Također, predstavili smo biografske podatke Danijela Dragojevića i Anke Žagar. U sljedećim ćemo se paragrafima pozabaviti detaljnim opisom njihovih poetika, čije ćemo poznavanje produbiti analizom elemenata prostornoga imaginarija u posljednjem poglavlju.

## 2. 2. Danijel Dragojević – poetika šutnje i kozmički vrisak

Pjesništvo se Danijela Dragojevića mnogo puta vrednovalo. Najbolje su opise njegova pjesništva ponudili Vlatko Pavletić u knjizi *Zagonetke bez odgonetke* (1987), Cvjetko Milanja u studiji *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.* (2001) te Branislav Oblučar u studiji *Na tragu Kornjače (Pjesma u prozi i tvarna imaginacija u poetici Danijela Dragojevića)*, objavljenoj 2017. godine. Dragojević se u književnosti javio, navodi Milanja, prije no što je objavio svoj prvijenac 1961. godine. Bilo je to u časopisu *Mogućnosti* 1956., u kojemu je objavljivao svoje prve pjesme. U tri je godine (1956. – 1958.) u *Mogućnostima* objavio svojih prvih sedamnaest pjesama. Riječ je o pjesmama u prozi s "uglavnom vizualnim tipom slikovitosti koja nije slična krugovaškoj ne/transparentnoj metaforici, nego je više i jasnije simbolizacijski isplanirana" (Milanja, 2001: 216). Zanimljivo je da prvih sedamnaest Dragojevićevih pjesama Milanja nikako ne bi doveo u vezu s njegovim kasnijim pjesmama, koje će obilježavati, prije svega – umska, a ne pojmovna metaforika, ideja središnjosti, sabranosti i zgušnjavanja (Milanja, 2001: 217). Milanja naglašava da Dragojević ne spada u razlogovašku poetiku u užem smislu riječi (u koju ga većina hrvatskih povjesničara književnosti svrstava), nego je on izvan središnjeg tijeka hrvatskoga pjesništva, pa će njegovu poetiku Milanja opisati kao posebnu poetiku, odnosno posebne poetike, kojima pripadaju opusi Tonča Petrasova Marovića, Zvonimira Baloga, Josipa Severa i Arsena Dedića:

"Zato Dragojevićeva poetika nema ništa zajedničko s razlogovaškom, jer je preokupirana prirodnim bitkom, što razlogovaška nije, te putem 'kulturnog', 'zanatskog', 'mediteranskog', 'predmetnoga' govora ujedno govori i o sebi, i o zajedništvu." (2001: 232)

Pavletić Dragojevićevo pjesništvo svrstava u pjesništvo postkrugovaškog moderniteta (1987: 81). Poetološku vezu Dragojevićeva pjesništva Milanja pronalazi više s pjesnicima druge moderne nego s krugovašima:

"To je mediteranizam u svom prvom, doslovnom, površinskom sloju, od topografskoga određenja (Korčula, Vela Luka, otok) do tipično mediteranske flore i faune, alrikulturalnih proizvoda (trs, vino, maslina) ili maritimnih elemenata (brod, jarbol, jedro), više negoli metafore." (2001: 217)

Oblučar također govori o modernizmu u Dragojevićevu pjesništvu i ističe da je ono osobito zbog toga što semantiku tretira kao povlaštenu dimenziju njegova pjesničkog eksperimenta.

Prva se faza Dragojevićeva pjesništva može odrediti označnicom fenomenologizama; isto zaključuju Milanja i Mrkonjić . Pavletić u studiji *Zagonetke bez odgonetke* zamjećuje:

"I fenomenološki i kvaziobjektivno prirodnoznanstveni opisi, i egzistencijalna istraživanja graničnih situacija i ludističko paradiranje nikada nisu programatski čisti, već su u pravilu, kao postupci, usuglašeni s primarnom i iskonskom pjesnikovom potrebom da uvijek iznova otkriva i provjerava vlastita otkrića o stvarima i bićima i o njihovoj bitnoj važnosti za sudbinu svijeta." (1987: 81)

Nadalje, Milanja zamjećuje da se u najranijem pjesništvu vidi da je Dragojević "pjesnik prostora, a ne vremena" (Milanja, 2001: 217). Isto ističe i Maleš koji kaže da Dragojevića nikada nije zanimala vremenska kategorija, koja podrazumijeva i strpljenje i svrhu, pa se od samih početaka svojega stvaralaštva autor okreće prostoru (2009: 258). Također, Milanja primjećuje da je *kategorija moralizma* koja etički popravlja svijet druga i najvažnija karakteristika njegova pjesništva uopće. U kasnijem će se Dragojevićevu pjesništvu posebice istaknuti ideja *pjesništva*, odnosno ideja svijeta, to jest: "ideje subjekta i cjeline (totaliteta), kao i radosti lirskoga subjekta što ga provocira svijet ne/znanosti" (Milanja, 2001: 216). Ono što svakako zaokuplje cjelokupno Dragojevićevo pjesništvo jest ispitivanje svijeta kao fenomena postojanja, to jest – ispitivanje *fenomena života*:

"Bit redukcije znači pretvoriti svaku datost u naspramnost, u fenomen; time se otkrivaju bitna svojstva ja, koji ne opaža 'slike', reprodukcije, nego konstitutivnu moć, izvor svekolika značenja." (Milanja, 2001: 219)

Bagić u tom kontekstu naglašava da Dragojević želi prodrijeti u ono što je dvojbeno –

"skriveno, nejasno, nevidljivo. Nalazak novoga poretka za nj je trenutak radosti, iznenada otkriveno mjesto u kojemu može zaboraviti prošlost, iznova se konstituirati i pripremiti za nova putovanja." (Bagić, 2004: 45)

Opsesivna je tema Dragojevića pjesništva u svim fazam i *ideja univerzuma*, koja se pjesnički ispisuje i fragmentira na mnoge sitne dijelove čovjekove svakodnevice i egzistencije:

"Fragmentarizacijom se stvarnost rastjelovljuje da bi se kozmicizirala istovjetnošću i rastočila granice pojedinačnosti, kako bi se potvrdilo kozmogonijsko pravilo istosti puta, koji je prema Heraklitu jednak prema gore i prema dolje." (Milanja, 2001: 225)

Uz taj se pojam, napominje Milanja, vezuje i *kategorija praznine*, to jest kozmički pojam (ne)prisutnosti, također kao oblik svojevrsnog prostora:

„Tako se ekscentritet mihalićevskog pojma egzistencije na neki način rekonstruira zahtijevanjem drugog, ali uz uvjet da ima različit predznak te odražuje subjekta u paradoksalnom svjetlu kao drugog sebi samom. Naravnost mihalićevskog nacrtu konceptualizira se određenjem mjesta subjekta i suigrača njegove opstojnosti. Drugi je isto toliko njegova nužna upućenost na vanjsko, koliko i izazovna nazočnost koja pobuđuje antagonizam, obećava se kao paradoksalna sukladnost ili obistinjuje težnju za nemogućim stapanjem s nepoznatim, ali predviđenim drugim polom sebe.“ (Mrkonjić, 2009: 62)

Krešimir Bagić Dragojevića naziva *princem praznine* i tvrdi da se Dragojević predaje praznini kao svojevrsnom pjesnikovu zavičaju: ona je za nj i beskrajnost prostora i nedosegnuta točka u njemu, a njezine metonimije podjednako mogu biti Bog i subjekt njegove pjesme. Svekoliki je prostor mjesto nastanka Dragojevićeva lirskog svijeta" (Bagić, 2004: 46). Također, Bagić pojašnjava da svakom predmetu, ako mu se želi pridati smisao, prema Dragojeviću, treba praznina. Također, pojašnjava da Dragojevićev subjekt u njoj nalazi "istinsku mogućnost organiziranja i usklađivanja nepoznatog vanjskog i svoga unutrašnjeg prostora te uporište stalnoj igri zamjena kojoj pribjegava" (Bagić, 2004: 47). Pavličić navodi da su misli koje naši pjesnici 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća izražavaju prema svijetu obilježene agnosticizmom, odnosno jednim vidom misaone praznine:

"Prema drugom tumačenju, svijet naprosto nema smisla. Ako ga je nekada davno i imao, taj se smisao raspršio: svijet je eksplodirao u komadiće, i sve što imamo, zapravo su ti komadići." (2008: 287)

Milanja napominje da je Dragojević svjestan procesualnosti i protočnosti vremena, pa paradoksalno "statičnim slikama promatra, predočuje i opisuje svijet u njegovu dinamizmu, imajući na umu futurnost, a ne prošlost" (2001: 222). Prve su tri Dragojevićeve zbirke

(*Kornjača i drugi predjeli, U tvom stvarnom tijelu i Svjetiljka i spavač*) u svojoj središnjoj temi usredotočene na potragu, opis i definiranje prvobitka ili prabitka (Milanja, 2001: 230):

"Ako je prvom zbirkom subjekt tražio načine konstituiranja i svoje mjesto u rastresitom okolišu (svemiru), u drugoj u predanju ljubavnom idealitetu tražio je pronaći se i potvrditi, u trećoj, pak, 'licu svjetla', četvrta je tematizirala tamnoću subjekta/ svijeta. Na taj se način subjekt definirao i ispunio tim mijenjanjima, i mogao je 'otići' iz apsoluta, gdje više nije imao što tražiti jer je sve 'sređeno', u konkretno, to jest u moguće realizacije." (2001: 230)

U prvom je razdoblju svojega pjesništva Dragojević opterećen predmetnošću, a kasnije prodorom u arhetipsku povijesnost (Milanja, 2001: 230). Također, bitna je odrednica Dragojevićeva pjesništva njegov odnos prema prostoru, ispitivanje i ispisivanje istoga, budući da je prostor beskonačan, to jest neograničen. Pejaković navodi da Dragojević iz stiha u stih opisuje prostor koji oblikuje uzajamno suprotstavljenje. Nema tog predmeta u Dragojevićevu pjesničkom svijetu koji se ne može opisati, dovesti u vezu s bilo kojim drugim predmetom; nema tog prostora koji u njegovu pjesništvu nije personificiran i s kojim Dragojevićev lirski subjekt nije u bliskome odnosu. Oblučar pojašnjava:

"Dragojevićevi će se predmeti (čavli, klompe, prozori, vodovodne cijevi, obluci, kipovi i mnogi drugi) očitovati svojom antropomorfnosti, sposobnošću da zrače smislom, da se pojavljuju u svojstvu svijesti dostupnih fenomena, no lirski subjekt u njima katkad nazire i dimenziju s onu stranu njihove pojavnosti i svojstava, svojevrsnu zagonetku drugosti, označenu u Baskijskoj kapi pojmovima materije i ludila, odnosno 'ludila anorganskog', kako se kaže u pjesmi u prozi Gravitacijska." (2012: 160)

Dakle, primjetna je uvelike Dragojevićeva *opesija prostorom* i osjećaj njegova postojanja u istom:

"Što se tiče konkretnosti zbilje i stilske filmsko-televizijske tehničosti može se ustvrditi da se semantički sloj puni supstratom zavičajnog krajolika, urbanog prostora i uopće metonimija različitih stanja bića, prirode, organskoga i anorganskoga, tehničkoga artefakta." (Milanja, 2001: 233)

Važnost prostora u Dragojevićevu pjesništvu ističe i opisuje Milanja:

"Dragojevićev je subjekt određen parmenidovskim kompleksom središta i ruba, što znači prostornosti. Subjekt nije definiran mjestom prazne transcendencije ili 'negativne metafizike', nego geometrijski uređen, što znači da mu je imanentni konstituent prostor, za čije svladavanje



treba vrijeme, i premda je ono 'podgrijano' tehnologijom, ipak je više navođeno logikom procesa, mijena, što znači povijesne eshatologije." (2001: 241)

Prostor se ispituje kako bi se dokučilo ono što je u svijetu skriveno i tajnovito. Milanja kaže da je u hodanju oblik, to jest susret s oblicima, s prolaznošću, i topografsko preoznavanje, ishodišno-rajsko. Dragojevićevo se pjesništvo uvijek treba dovesti u vezu s prostorom kao likom, stvarnošću s kojom lirski subjekt neprestano komunicira, čije postojanje utječe na potragu na koju se oslanja njegovo cjelokupno pjesništvo. Bez osjećaja prostora i njegova postojanja Dragojevićevo bi pjesništvo bilo nedoživljeno, neispisano, to jest – nepostojano. S time je u vezi i Milanjina konstatacija koja naglašava da je "logika topografije, jačina mjesta, stvarnost okružja Dragojevića dovela gotovo do naznake privatnosti i autobiografijalnosti" (2001: 245). Zamjetna je osobitost njegova pjesništva, vezana uz stalnu tendenciju za simbolizacijom prostora, izražavanje relativnosti predmetnosti svijeta, to jest pjesnik svojim lirskim subjektom izražava:

"svoju sumnju u vlastitu opservaciju ukoliko nije obogaćena maštom, oplodena refleksijom na crti temeljnog opredjeljenja za svijet bitnosti i vrijednosti sakrivenih u tvarnosti svijeta i pragmatičke stvarnosti ljudskih odnosa." (Pavletić, 1987: 95)

Subjekt je njegova pjesništva određen prostorno i relacijski i može se u vremenu ostvariti jezikom, što subjektu omogućuje, navodi Milanja, "poziciju 'dvostrukog' gospodara, gospodara konkretnosti, zbilje i imenovanja, te gospodara vrijednosti (duša, ljubav, dobrota)" (2001: 242). Opisujući Dragojevićevo zbirku *Zvezdarnica*, Milanja tvrdi da Dragojević u toj zbirci skraćuje i smanjuje prostor te da tako od stvarnosti čini simulaciju blizine i dohvata; pritom za opis njegova pjesništva koristi pojam *prešućenog tehničkog artefakta*, koji ovako opisuje:

"Pojam prešućenoga tehničkoga artefakta postavlja ozbiljnije pitanje. Riječ je o načinu promatranja svijeta i njegova 'bliskog dohvata', što zapravo proizvodi simulacijsko skraćenje prostora, daljine, praznine, tako da subjekt ono što ima *de facto* nema, odnosno ima učinak tehničkog, i vidi nešto *što* zapravo ne vidi." (2001: 246)

Još je jedan važan pojam pripojen opisu Dragojevićeva poetskog koncepta; riječ je o *poetici pogleda* (Milanja, 2001: 248), koja se dovodi u vezu sa sviješću o važnosti promatranja prostora i svih njegovih artefakata (koji nakon pogleda bude pjesničku imaginaciju), ali i s vlastitom zrcalnom slikom: "figurom vrtnje u sebe u kojoj se ja i vlastito Drugo poništavaju" (Milanja, 2001: 251). Pejaković objašnjava da je Dragojević u svojem pjesništvu sklon

rastvaranju subjekta i oblikovanju cjelovitih mitskih svjetova, to jest oblikovanju koherentnih mikrokozmosa s jasno određenim prostornim i vremenskim dimenzijama; Dragojevićeva bliskost mitskom iskustvu proizlazi iz "prirode njegovog dinamičnog pogleda koji rastjelovljuje predmet kako bi ga iznova počeo graditi iz njegovih počela" (Pejaković, 2003: 24). Govoreći o poetici pogleda u Dragojevićevu pjesništvu, Mrkonjić pojašnjava:

"Rađanje predmeta kao imenovanog prostora – bolje bi bilo reći: predmetnosti – očituje se kao stanovito raspadanje oka, koje razorene konkretno viđene oblike uzima kao građu za stvaranje predmetnosti pisanja." (1972: 144)

Govoreći o Dragojevićevoj vizualizaciji predmetnoga svijeta, Pavletić zamjećuje:

"Viđenje i uviđanje temelj su istih Dragojevićevih oslikotvorenih vizija što – proćucene – iz uma potječu ili pak razum potiču na refleksiju u kojoj se pojmovi ne javljaju *a priori*, iz predrasuda, već se konstituiraju *a posteriori* iz upravo stečenih ili ponovno provjerenih iskustvenih ili intuiranih uvjerenja." (1987: 81)

Neki kritičari u njegovoj poetici, i to poglavito u materiji koju pjesnički ispisuje, pronalaze elemente *poetike ludila*. Naime, pitaju se je li u svim Dragojevićevim predmetima sadržano i zatvoreno ludilo. Taj je koncept sam po sebi vrlo neodređen, no signalizira energičnost materije, njezinu tajnovitost i personifikaciju koje moderno društvo ne primjećuje i ne odnosi se prema njoj kao prema nečem vrlo postojanom i svrhovitom:

"Ludilo je tako druga scena situacije predočene pjesmom, kojoj se subjekt nizom pitanja što prožimaju tekst i signaliziraju njegovu dezorijentiranost i dislociranost neuspješno nastoji približiti. Štoviše, svako pitanje otvara nove prostore zbunjenosti, a odnos između subjekta i objekta obrće se prema kraju teksta." (Oblučar, 2012: 166)

Svi su atributi koji se pripisuju materiji u Dragojevićevu pjesništvu, poput mraka, težine, pada i umora, napominje Oblučar, usko povezani uz sferu zemlje, i oni u njegovoj poetici redovito stoje u kontrapunktu spram simbolike svjetlosti, visine i lakoće, uz koju se vežu i njima prikladni motivi pogleda, misli, riječi itd." (Oblučar, 2012: 167).

Veliki je dio kritike uočio i isticao filozofičnost Dragojevićeva pjesništva, koja se odlikuje misaonošću, promišljanjima o Apsolutnom i (ne)shvatljivom. Već je 1969., osam godina nakon objavljivanja *Kornjače*, Ivanić primijetio:

"Pjesnikovo iskustvo slilo se u stih odmjeren i čist, protkan mišlju i drevnom mudrošću, koji ne pita: Gdje ćemo se klanjati? Krist nije dovršio svoj put do Golgote. On je tu. Veronika je

zaustavljena u trenutku dok prima rubac s otiskom Kristova lica. Vječnost traje. Kugla je u svakom nagibu ista. Vrijeme ne može imati svoj početak i kraj jer ono jest. Čovjek biva, stoga vrednuje. Dragojević odolijeva prošlosti jer je aktualizira vječnim sada." (1969: 282)

Uz pojam se (ne)shvatljivosti Apsoluta može povezati i pojam *neizrecivosti*, koji je također jedno od obilježja Dragojevićeva pjesništva pri izricanju totaliteta predmetnosti svijeta. Pavličić ovaj pojam paradigmatski veže uz suvremeno hrvatsko pjesništvo:

"Ni onda kada drže da je svijet nespoznatljiv, ni onda kada drže da je besmislen, pjesnici ne nastoje prisiliti čitatelja da i sam u to povjeruje. Jer, ono što se o svijetu u pjesmi kaže, prije je osjećaj nego racionalna tvrdnja, prije opis nečijega doživljaja nego izjava o općevažećim zakonitostima. I besmisao svijeta i njegova nespoznatljivost, zapravo su neizrecivi. I, upravo je ta neizrecivost povremeno tema tekstova hrvatskih pjesnika onoga doba." (2008: 288)

Neizrecivost se može povezati i s Dragojevićevom koncepcijom jezika. Naime, neizrecivo je sve što je tajnovito i apsolutno, a pjesnik stalnim naporom želi jezikom ispitati neizrecivost prostora i svih predmeta, to jest oblika koji u njemu postoje. Zanimljivo je zapažanje kritičarke Darije Žilić (2021) koja govori o Dragojevićevu distopijskom jeziku, a ta se osobitost može povezati s Dragojevićevim korištenjem jezika kao medija pomoću kojeg pjeva o svijetu koji je u kaosu nastao i u kojemu će se završiti; a taj je put teško izreciv ili gotovo neizreciv. Slične će osobitosti istaknuti i Kornelija Kuvač-Levačić u studiji *Iskaz neizrecivog u poetici Side Košutić* (2021); napominje da se gestikom šutnje "sugerira neizrecivost tajne života i njegove svrhovitosti" (2021: 241). Dragojevićevo se pjesništvo izravno usmjerava na opjevavanje tajne života, njegove svrhovitosti i uopće postojanosti u svijetu koji je u kaosu nastao i koji će u istome nestati. Na tom je putu ispitivanja ljudska duša također neizreciva i tajnovita, što potvrđuje i Kuvač-Levačić: "Neizreciva je i nepregledna sama ljudska duša, šira i obuhvatnija od svakog vanjskog prostora" (2021: 243).

Mnoštvo istraživača hrvatske književnosti Dragojevića smatra *kraljem pjesme u prozi*, koja se u hrvatskoj književnosti pojavila 50-ih godina 20. stoljeća s T. Ujevićem i Z. Tomičićem i njome je "stih uspostavio svoju razliku, svoje 'drugo'" (Mrkonjić, 2009: 24). Na razini nam je lirske forme ova informacija iznimno važna jer se i time uočava autorova svijest o lirskom segmentiranju, to jest o prostoru teksta. Zanimljivo je da je Dragojevićevih prvih sedamnaest pjesama (objavljene u *Mogućnostima*) napisano slobodnim stihom, dok su prve tri autorove zbirke napisane pjesmom u prozi, no to i ne čudi s obzirom na to da je pjesma u prozi postala središnja pjesnička forma među mlađom generacijom hrvatskih pjesnika 60-ih godina 20.

stoljeća. Govoreći o Dragojevićevoj ranoj pjesničkoj fazi i strukturiranju pjesničkih tekstova u njoj, Kravar zamjećuje:

"U Dragojevićevu ranom opusu emancipacija teksture ne postiže se eliptičkom redukcijom ili izobličenjem sintakse, dakle, ne posredstvom samosvjesno razaralačkih postupaka, nego povezivanjem riječi i fraza koje s obzirom na leksičko značenje ne pripadaju jedna uz drugu. U granicama prividno normalne sintakse, u kojoj rečenični članovi poput subjekta ili predikata ostaju prepoznatljivi, dolazi do povezivanja disparatnoga, pri čemu otpadaju i kriteriji po kojima se značenja riječi razlikuju kao denotativna i konotativna: čitatelj nema kriterija da razabere što valja shvatiti doslovno, a što metaforički. Dojam da se to zgušnjavanje jezičnoga izraza odvija posredstvom metodičkoga, gotovo nezamjetljiva dokinuća jezične normalnosti podcrtan je proznom formom pjesama, koja je u Dragojevićevu ranom djelu gotovo obvezatna." (2009: 152)

Kravar opisuje Dragojevićeve rane tekstove kao *poslijeratni avangardizam*, što komentira i Oblučar koji strukturu Dragojevićevih tekstova uspoređuje i tvrdi da korespondiraju s avangardnim umjetničkim djelima koje Bürger naziva *neorganskim* i koje objašnjava u opreci spram klasičnih djela, odnosno organskih djela u kojima je vidljivo jedinstvo dijelova i cjeline. Odnosno, pojašnjava Oblučar, kod Dragojevića se jezik tretira avangardistički:

"kao puki materijal ispražnjen od postojećih značenja i spreman za novu upotrebu, što je primjerice indikativno za poetike hrvatskog pjesništva 70-ih u znaku konkretizma ili semantičkog konkretizma." (2017: 63)

Spominjući narativnost Dragojevićevih tekstova, koja se također poetološki odmiče od ustaljenih poetskih normativa tog razdoblja, Božanić zaključuje:

"Ona nije u ovoj poeziji suprotna lirskom, već je narativnost jezična podloga na kojoj se događa poetski pomak prema lirskom, zgusnutom, a duboko prikrivenom poetskom događaju." (2012: 15)

Kazali smo da je u Dragojevićevu pjesničkom eksperimentu iznimno važna semantika koja poprima povlaštenu dimenziju u istome, a njezina se uloga može iščitati i na razmeđi stihovnog oblikovanja pjesama naspram forme pjesme u prozi:

"Dok forma stiha implicira vertikalnu raščlanjenost pjesničkoga teksta, čime se otvara mogućnost za povećanjem stupnja uredenosti pjesničkoga govora, što se ponajprije odnosi na položajnu vrijednost riječi, za pjesmu u prozi moglo bi se reći da ogoljuje semantičku

dimenziju jezika, uvelike ograničavajući formalnu ekvivalentnost elemenata teksta koju omogućuje stih." (Oblučar, 2017: 63)

Izrazitu prostornost Dragojevićevih pjesničkih tekstova Oblučar povezuje s njegovim prvijencem *Kornjača i drugi predjeli* (1961), koju je kritika iznimno dobro prihvatila i koju opisuje kao "nezaobilaznu knjigu kratkotrajnog fenomenološkog 'trenda' u hrvatskoj poeziji" (Oblučar, 2017: 58), kao knjigu koja "otvara niz utjecajnih zbirki i jezgrovitih esejističkih knjiga u kojima se formulira njegova poetika očevitosti, ali očito i načini njezina prekoračenja" (Mrkonjić, 2009: 24) te kao zbirku koja ga je po svome objavljivanju stavila na čelo hrvatskih poetskih fenomenologičara (Maleš, 2009: 258). O prostornosti je zbirke temeljito govorio Oblučar koji je izdvojio motive koji u Dragojevićevu pjesništvu postaju prepoznatljivi, gotovo arhetipski motivi. Tako Oblučar izdvaja *kamen* kao jedan od najčešćih Dragojevićevih motiva. *Morsko dno* također je čest motiv koji poprima dodatne konotacije u kontekstu njegova pjesništva. Naime. Dragojević svojim pjesništvom stalno ispituje binarna stvojenja kozmosa i čovjekove egzistencije, to jest binarnostima ispituje aksiome ljudske egzistencije, pa je prostorna metaforika morskoga dna pogodna kako bi se ispitale različite granice – ljudskog i životinjskog, zemnog i morskog i sl. Oblučar ističe da je prostor morskog dna predočen na temelju kontrasta između mraka i nepokretnosti te svjetla i kretanja. Također, govori o morskom dnu kao o točki transformacije:

"Morsko dno time nije drugo do točka transformacije, sfera latencije u kojoj se 'čeka' da iz mraka i mirovanja otpočne novi ciklus života. Važno je pritom uočiti da se prostor dna negativno valorizira ekspresivnim epitetom 'ljigavi', koji dokida prividno neutralnu poziciju iskazivanja." (2017: 70)

Nadalje, *motiv plamena* poprima različite konotacije i podliježe različitim metaforičkim konceptualizacijama. Oblučar objašnjava kako je plamen označen izuzetnom pokretljivošću:

"a njegovo kretanje određeno je kao prijelaz iz vanjskog prostora 'svijeta' u unutrašnji, opisan apstraktno kao 'neimenovan' prostor, ali i konkretno, kao 'srž' (pri čemu korespondiraju s motivom 'centra', valja imati u vidu)." (2017: 72)

Budući da je prostor uvjet pretvorbi i nastajanja, Dragojevića zanimaju rezultati pretvorbi, odnosno rezultati preobrazbe već preobraženih stvari, bića i pojava:

"Drugim riječima, prostor o kojemu je riječ nije objektivan, već je opisan na temelju vrijednosti bliskih ljudskoj percepciji i imaginaciji, što se očituje u naglašeno antropomorfnim elementima opisa prostora, materijalnih procesa i njihovih protagonista." (Oblučar, 2017: 76)

Dragojevićev je pjesnički prvijenac u potpunosti prostorno određen, to jest određen je, navodi Oblučar, prostornim krajnostima i suprotnostima; većina pjesničkih tekstova govori o njegovu središnjem pojasu u kojem obitavaju i u kojem mnogi oblici prolaze kroz procese metamorfoze. *Ideja središnjosti* prostora također je prisutna u Dragojevićevu pjesništvu; riječ je o prostoru u kojem se prostor rađa i rasprostire u svim smjerovima. O *središnjosti* govori Oblučar:

"Ideja 'središnjosti prostora' utjelovljena je, ali i osviještena, i u kornjačinu liku. Ne treba predvidjeti da pohvalu sjemenu izriče upravo kornjačin glas, s obzirom na to da je riječ o biću bližem prostoru 'zemaljskog osjemenjenja' negoli visini, životinji čija se 'donja strana', kako kaže u jednom tekstu, 'uvijek strasnije osjeća od svih uzleta i zenita.'" (2017: 88)

Također, govori se i o tome da je središte (ili *centar*) prostor sažimanja dvostrukog kretanja; naime, Oblučar napominje da je središte ujedno mjesto povratka i točka iz koje se kreće; "u njega se prostor sažima (ili veže), samo da bi u jednom trenutku počelo širenje, ili rast – postanje" (2017: 87).

Pjesništvo 60-ih godina 20. st. obilježava, između ostalog, i uska povezanost s filozofijom, koja je pjesništvu najbliži sustav. Naša je poezija u razdoblju u kojem se Dragojević pojavljuje izrazito filozofična, pojmovna i racionalna:

"funkcija je pjesništva, smatralo se, spoznajna, očekivalo se da ono progovori o bitnim stvarima vezanim uz ljudsku egzistenciju i da to čini jezikom koji će svojom pojmovnošću zazivati filozofski diskurs." (Oblučar, 2017: 105)

U tom kontekstu valja naglasiti da je pjesništvo Danijela Dragojevića iznimno filozofično, do te granice da se može govoriti o *vlastitoj pjesničkoj ontologiji* autora (Oblučar, 2017: 106). Također, Oblučar ističe da filozofski elementi u pjesničkom diskursu mijenjaju svoju funkciju tako što postaju književni motivi. Filozofskom se motivikom u Dragojevićevu pjesništvu uglavnom ispituju simboli i fenomeni predmetnoga svijeta, jezika i teksta, a kada se navode elementi njegova fenomenologizma, Oblučar spominje uzajamnost ili prisnost kao osnovnu dimenziju odnosa između lirskog subjekta i svijeta, tijela i krajolika, pogleda i predmeta gledanja, i nastavlja:

"Kada je o Dragojevićevoj fenomenologiji riječ, treba istaknuti da oko, pogled i vid ne funkcioniraju kao jedini nositelji spoznajne problematike, već su dio perceptivno-kognitivnog registra koji čine tijelo i jezik, pri čemu motiv gledanja redovito prati i onaj kretanja." (2017: 116)

Jedna je od važnijih postavki Dragojevićeva fenomenologizma otkrivanje nutrine svakog bića, svake stvari i pojave, odnosno ulazak u njihov intimni prostor, koji potom postaje središte pjesnikove interpretacije. Oblučar opisuje Dragojevićevu fenomenologiju kao fenomenologiju imaginacije ili sanjarije, što se svakako povezuje s Bachelardom i Durandom, koji imaginaciju ne tumače kao reprodukciju osjeta, nego je smatraju polazišnom točkom strukturiranja percepcije koja posreduje između osjetilne i pojmovne sfere. Simboli imaginarnog i pojam imaginacije, objašnjava Oblučar, "u Dragojevićevu diskursu postaju književnim temama i motivima, odnosno dijelom autorova poetskog i esejističkog mišljenja" (2017: 178).

Detaljnim smo opisom poetike Danijela Dragojevića pokazali kako se pjesnika odavno smatra *pjesnikom prostora* i zamijetili kako i drugi elementi njegove poetike mogu utjecati (i utječu) na izgradnju prostornog imaginarija u njegovu pjesništvu. U sljedećem ćemo paragrafu prikazati poetiku pjesništva Anke Žagar. Njezina se poetika nije dosad povezala s elementima prostora u tekstu. U ovom ćemo paragrafu detaljno opisati njezinu poetiku, a u posljednjem poglavlju pokazati kako se u njezinim pjesničkim tekstovima prostor ipak pojavljuje i razotkriva ne možda u tako očitom obliku, ali ipak kao postojana poetska konstrukcija.

### 2. 3. Anka Žagar – premalo prostora za jednu riječ

Veliki je broj književnih znanstvenika pisao o intrigantnom pjesništvu hrvatske pjesnikinje Anke Žagar, čije je pjesništvo, tvrdi Bagić, jedan od najvažnijih događaja, začetih osamdesetih, u hrvatskoj literaturi, a čije su pjesme, navodi Vuković – *pohvala ludosti današnjice* (1998: 108). Najveće su doprinose opisu njezine poetike dali Krešimir Bagić u studiji *Živi jezici* (1994), koji je pjesnikinjinu poetiku promatrao u korelaciji s pjesništvom Ivana Slamniga i Josipa Severa, potom Cvjetko Milanja u studiji *Hrvatsko pjesništvo 1950. – 2000.* (2012), koji je donio vrlo konciznu i objektivnu prosudbu njezine dotadašnje poetike i koji je njezino pjesništvo odredio kao *infantilno-lunarno-afazijsko* (2012: 246), pozicionirajući ga između semkonkretističkog i kvorumaškog pjesničkog poretka, te Tin Lemac u stilističkoj studiji *Stil pjesništva Anke Žagar* (2018). Maleš napominje da je kritika unisono često hvalila Žagarićino pjesništvo, ali, prema njegovu mišljenju, bez veće detekcije i

nužnog uživljavanja u materiju, osim K. Bagića (u *Živim jezicima*), Z. Mrkonjića, C. Milanje i M. Mićanovića (Maleš, 2009:13).

Pjesnikinja se Anka Žagar u hrvatskoj poeziji pojavila krajem 70-ih godina 20. stoljeća. Brajdić navodi da se prvi put pojavila u književnom časopisu *Off* (1978) i u *Zborniku Off poezije*, koji je 1979. godine uređivao Branko Maleš. Milanja napominje da se poetika Anke Žagar teško može odrediti, to jest da ju je gotovo nemoguće prispojiti ni na jednu poetološku strukturu tog razdoblja:

"Pjesnikinju Anku Žagar, bar prema općem konsenzusu stručne kritike, teško je razvrstati u bilo koju grupaciju, ali s obzirom na pjesnički jezični eksperiment mogla bi biti svojevrsnom spojnicom offaške i kvorumaške generacije, kao i Čegec, mada generacijski pripada prvima." (2012: 246)

Na njezino su pjesništvo, sigurno je, navodi Milanja, utjecale dadaistička i nadrealistička poetike, kao i hermetizam, pa se često njezino pjesništvo povezuje s pjesništvom Radovana Ivšića (poglavito su sličnosti vidljive s njegovom avangardnom poemom *Narcis*). Lemac pak govori o tome kako njezino pjesništvo "u svojim strukturalnim, poetičkim i stilskim karakteristikama vuče korijene od baroka, tj. končetoznog stila" (2018: 10). Pejaković tvrdi da je Anka Žagar pjesnikinja:

"koja *ne zna* napisati pjesmu, njeni tekstovi nikad nisu formalno uravnoteženi, ne demonstriraju ono suvremeno vladanje zanatom koje pjesniku omogućuje da govori u različitim registrima kontrastirajući ih i kontrapunktirajući ovisno o iskustvu što ga u nekom trenutku svojim riječima želi oblikovati." (2003: 395)

Vrlo se važna osobitost njezine poetike zasigurno odnosi na *model pjesništva jezičnoga tipa*, koji se, navodi Brajdić, zbog iregularnosti jezika i raspršenosti smisla često povezuje s *pomaknutom lirskom sviješću* (2009: 118). Mrkonjić njezinu jezičnu (novo)tvorbu povezuje s *babelskom pomutnjom jezika* (2012: 39), a Milanja govori o njezinu pisanju kao *jezičnom bajanju* (2012: 250). Svaka je njezina pjesma, napominje Bagić, *događaj u jeziku* budući da su "jezik i poezija zamjenjivi pojmovi u njezinim tekstovima" (1994: 102). Milanja govori kako je Žagar

"razdrmala semantičku, a posebno sintaktičku, leksičku i gramatičku (i pravopisnu) dotadašnju zalihu energije kako bi ispitala i provjerila jezične 'nove' mogućnosti, pripisujući jeziku određene sposobnosti i moći, ili točnije rečeno 'vraćajući' ga 'govoru djeteta.'" (2012: 248)



Uz to, njezino se pjesništvo, ističe Milanja, odlikuje:

"ulomičnošću, fragmentarnošću, nedovršenošću, metajezičnošću, fonetskom asocijativnošću, ali to pjesništvo nije niti 'figuralno' niti konkretističko, u strogom smislu riječi." (2012: 248)

Žagar je jedna od troje pjesnika čije je poetike Bagić obradio u *Živim jezicima* upravo zbog primjetnog osamostaljivanja jezične razine teksta i shvaćanja pjesme kao prostora u kojemu se događa novotvorba jezika. Bagić ističe da izići iz okvira gramatike znači i pronaći novu semantiku, pa pojašnjava:

"Odustajući od konvencija, autorica je jezik pjesme učinila izvorištem najraznolikijih metamorfoza, metonimijom zaborava i pamćenja, učenja i percepcije, tijela i bića. Njezini tekstovi nukaju na istraživanje svijeta drugačijim jezikom i napučivanje jezika drukčijim svijetom. Tijela označitelja nadređena su prostoru označenih. Označiteljske prakse teksta neprekidno prizivaju nove procese označavanja. Recipijent je prisiljen izložiti i provjeriti sebe u susretu s tekstem." (1994: 105)

O jeziku su pjesništva Anke Žagar kritičari uglavnom govorili afirmativno. Maleš se referira na naslov autoričine prve pjesničke zbirke *Išla i... sve zaboravila* i pojašnjava:

"Naime, iz te efektne i, vidimo, pamtljive stihovne izjave-teze (premda bi se obratno i te kako moglo braniti) naznačava se skromnost, nedostatnost i instrumentaliziranost zatečena stanja jezika, a o čemu se, reklo se, rado tematizira u autoričinoj poeziji." (2009: 14)

Mrkonjić govori o intuitivnoj pjesničkoj teoriji jezika i privatnom pjesničkom pravopisu te daje važno određenje njezine poetike na primjeru pjesme Učila govoriti (inače, riječ je o pjesmi koje je, pored pjesme Šuma, kod kritike izazvala najviše pažnje):

"Upozorava da će biti suočen s posve novom upotrebom jezika koja će mu najprije biti posve nerazumljiva, a potiče da otkrije elemente koda na kojima ta govorna praksa počiva te mu se na koncu obećava da će za taj napor biti bogato nagrađen." (2012: 41)

Benčić Rimay navodi kako je Žagar odbila govoriti, ali:

"ne samo u smislu odbijanja poznatog nam načina govora, već i u smislu uvođenja tišine, koju žudi i štuje, koja oblijeva njenu poeziju u cjelini, postajući njeno semantemsko okrilje." (2005: 257)

Bagić napominje da se prve dvije strofe pjesme Učila govoriti doimaju poput autoričina implicitnog obraćanja recipijentu, poput tematiziranja vlastita pisma. Jezik je pjesništva Anke

Žagar u većini slučajeva izvorište hermetičnosti i nerazumljivosti. Pavličić ga povezuje s ekspresionističkom poetikom i uporabom jezika:

"Ako se kadgod i javi jezična neobičnost, neće to biti zato da bi se dovela u pitanje sama mogućnost jezičnog općenja, nego zato što se drži kako nešto nije moguće posredovati ni na koji drugi način. A upravo je tako bilo i u ekspresionista: pretpostavljalo se da postoje osjećaji koje je moguće izraziti samo krikom." (2008: 331)

Tea Benčić Rimay koristi se u studiji *I bude šuma (mala studija o poeziji žena)*, koja je objavljena 2005. godine, Žagaričinim drugim člankom prvoga stiha pjesme Šuma, koja je i prva pjesma autoričina pjesničkog prvijenca *Išla i... sve zaboravila* (1983). Kada je Žagaričin jezik u pitanju, Benčić Rimay napominje da se Žagar opire gramatičkoj normi, ali načinom na koji otvara nove mogućnosti jezika, koji na poseban način nadograđuje i obogaćuje, i nastavlja:

"Degramatizacija jezika ili pak njegova dekonstrukcija u pjesništvu Anke Žagar, uvijek je u funkciji gradnje autonomnog prostora poetske komunikacije, čak i u najsitnijim ortografskim pravilima." (2005: 258)

Mnoge su odrednice Žagaričina jezika odraz dekonstrukcije i vlastite intencije da se stvori novi jezik, ali i da se tim novim jezikom, koji ima uporišta u infatilnom, dječjem jeziku, jeziku prednatalnog stanja, jeziku koji se povezuje s logorejom i bakanjem, kritizira i problematizira jezik svakodnevice. Vuković tvrdi da je lirika Anke Žagar "kritika onih društvenih jezičnih normativa koji jezičnu torturu pokušavaju institucionalizirati u svrhu posve kontrolirane komunikacije" (1998: 120). Mucanjem se, tepanjem i afazijom, objašnjava Brajdić, dekonstruiraju reprezentacijski standardi i tako se konstruiraju novi komunikacijski modeli (2009: 118). Vuković napominje: "Nemogućnost govorenja unitarnim jezikom uvjetovane komunikacijske matrice proizvodi tjeskobu unutarnjeg jezika bića, jezika njegova bića" (1998: 119). Brajdić izvodi glavne odrednice Žagaričina jezika, to jest sužene protežnosti gramatike: slični fonološki sadržaj riječi dovodi do njihova značenjskog srastanja; jedna se riječ razlama na dvije, dvije se riječi tvorbeno slažu u jednu; gramatička se valentnost narušava dodavanjem prelaznosti glagolu koji to svojstvo inače ne posjeduje; Žagaričino pjesništvo obilježava mnogo neologizama naslijeđenih iz opusa; jezik karakterizira i mnogo složenica; različite se nijanse značenja riječi ističu pridruživanjem većeg broja suvišnih sufiksa istoj imenici; zajedno se pojavljuju zamjenica i ono što zamjenjuje; udvajaju se

pojedine riječi, čitavi stihovi i čitave strofe i sl. (2009: 130). Govoreći o jeziku pjesništva Anke Žagar, Maleš pojašnjava:

"Konstitutivni elementi prajezika, njihovo zazivanje i namicanje naoko bizarno-hermetičkim sredstvom, te aktualno stanje i upotrebnog i umjetničkog jezika, u poeziji kao kombinaciji zvučno-smislaone slike, čine dakako širi spektar mogućnosti za pjesmin registar (registar i njegovi zavisni – subjekt, orijentir, scena pisanja... – često nadređeni odnosi, valja reći, upravo je najčešća i nužna autoričina tema, ako se dakako primila stiha na svoj način, i pripadne mu poetike)." (2009: 12)

Nadalje, Brajdić navodi da se Žagarica kasnije sve više priklanja gramatičkim konvencijama, i pojašnjava kako noviju fazu njezina pjesništva obilježava:

"gradualno smanjenje broja zvukovnih eksperimenata i tvorbenih neologizama, čvršća sintaktička i semantička struktura, što tekst čini otvorenijim i komunikativnijim. Čitljivosti u prilog ide pravilnija organizacija stihova i strofa koja izbjegava opkoračenja te interpunkcija, odnosno njezin nedostatak, jer je ona u mnogim pjesmama ranijih zbirki cijepala stih uzrokujući ritmičke i semantičke zastoje." (2009: 130)

Također, Brajdić navodi da u ranijim Žagaričinim djelima strukturno dominira *sintaktička rascjepkanost* (2009: 129), koju Bagić ovako opisuje:

"Sintaksa tog govora osjećajna je sintaksa subjekta njezine poezije; ona zrcali puninu njegove osjećajnosti, ona u jednom združuje semantiku različitih iskaza pa je i čitateljevo kolebanje između ponuđenih mu značenja unaprijed upisano u tekst – ono je sastavni dio poetskog mišljenja i literarnog postupka Anke Žagar." (1994: 101)

Hrvatski jezikoslovac Ivan Marković govori u članku "Hrvatske koordinativne složenice" (2010) o tome da Anka Žagar, ako govorimo o rječotvorju, tvorbene modele čini začudnim, neočekivanim ili neovjerenim polaznim leksemima. Marković izdvaja i ističe osobitost Žagaričinih koordinativnih složenica koje stvara od prve zbirke (blagočvrst, bogo-čovjekolik, crnobijel, dah-i-strah) i objašnjava kako iz pjesme u pjesmu, iz zbruke u zbirku nadopisuje, to jest preobličava svoj jezik posredstvom različitih jezičnih mehanizama:

"Naime osobitu kreativnost Žagarova pokazuje u onome što bismo *ad hoc* nazvali *pomak u zamjenicu* (ili *utok zamjenici*). Zamjenice u općeuporabnome leksiku nisu osobito plodne kao motivirajuće osnove (usp. *svojina, svojstvo, svojta, svojski, svojstvo, svojatati, svâk /svojak/, ništavilo, ništavan, uništiti*, obilježenije i rjeđe *naši(je)nac, nikogović, sebstvo, jastvo, tikati* 'govoriti komu ti', *vikati* 'govoriti komu vi', *japaja/j/kati* 'hvalisati se'), odnosno tek su se

pojedine specijalizirale za prefiksoidnu funkciju (npr. *samo-*, *sve-*, *koje-*). U Žagarove zamjenice i zamjenički pridjevi naravne su motivacijske riječi, pa ćemo u nje naći imenice *niština*, *sebetina (prema sebe)*, *njihovljublje*, superlative od posvojnih zamjenica poput *najmojiji*, *najsvojiji*, već spomenuto *ja-guar* i *ti-guar*. Među njima središnja je, 'amblematska', i iz Bagićeve (1994: 118) i iz našeg očista *onaon* – nama stoga što je riječ o koordinativnoj složenici i stoga što potvrđuje *pribjeg zamjenici*. Složenice *ja-ti*, *ti-ja*, *on-ja* nećemo naći, ali desetak puta nailazimo na ono što bismo mogli smatrati padežnim i posvojnim oblicima (gotovo pola paradigme!) upravo takvih pretpostavljenih leksema." (2010: 89)

Nadalje, kada je Žagaričina poetika u pitanju, valja navesti da Žagar, slično Dragojeviću, ispituje i ispisuje fragemente zbilje, ali, u njezinu slučaju, većim posredstvom jezika. Milanja napominje:

"U Žagarove nisu uvjetovane samo performativne radnje nego i 'komadi zbilje', o kojima se nerijetko i tipom 'opisne lirike' naznačuje njihovo 'stvarnosno' postojanje, a ne samo jezično, iako se ono dakako jezikom ovjerovljuje i provjerava." (2012: 249)

Također, Milanja govori i o mitizaciji svijeta u Žagaričinu pjesništvu, koja se odnosi na vraćanje u prvotni prostor, u prostor u kojem je nastala i u kojem je (na)učila govoriti:

"riječ je o ponovnoj, izgubljenoj mitizaciji svijeta, što znači da se pjesnikinja želi vratiti prvotnoj fenomenalnosti svijeta prirode kao svijeta života zajedničkoga svim bićima, stvarima i pojavama, čiji bi participanti živjeli silovitost tako difuzne strukture koja obuhvaća i 'vanjsko' i 'nutarnje', i 'fizičke' i 'duhovne' dinamične silnice, pa i nema neke posebne razlike između spiritualnog i tjelesnog." (Milanja, 2012: 258)

Sve se pojavnosti svijeta u Žagaričinu pjesništvu ispituju fenomenološki, tumačenjem i pjesničkom interpretacijom simbola u kojima nema protuslovlja jer je, objašnjava Milanja, u njezinu svijetu *sve* moguće. Takva se simbolizacija predmetnog svijeta posredovana snažnim utjecajem jezika u njezinu pjesništvu očituje u nedorečenosti, nerazumljivosti i tuđini poetskih sekvenci, pa možemo u njezinu slučaju govoriti i o *zatvorenom prostoru* pjesničkih tekstova (Bagić, 1994: 102). Njezina se poezija događa u fragmentima, traga za cjelinom poezije (slično kao i Dragojević, samo što on u tekstu traga za cjelinom svijeta), što Milanja opisuje kao bol i intimni prosvjed Anke Žagar, odnosno kao "žal zbog nemoći pjesništva" (2012: 251). U tom je kontekstu potrebno navesti Pejakovićevu tezu o razvojnom putu Žagaričina pjesništva koje se kreće od avangardističkog tretmana poetske građe do intimističke, nerijetko pastoralne provenijencije te iste građe:

"No žudnja što je ispisuju ti stihovi i općenito je paradigmatička za poeziju Anke Žagar, u kojoj kao da se stalno obnavlja ista temeljna napetost između čežnje za obnovom nekog drugačijeg duhovnog horizonta unutar kojeg je pjesništvo bilo shvaćeno kao povlašteni medij transmisije temeljnih ljudskih iskustava i radikalne svijesti o nepremostivim preprekama što ih sudbina jezika u našem vremenu takvoj obnovi postavlja." (2003: 393)

Zvonimir Mrkonjić u zbirci *Crta je moja prva noć* (2012), kojoj je urednik, govori općenito o Žagaričinu pjesništvu te izdvaja najvažnija poetička, retorička, stilska, motivsko-tematska i semantička obilježja njezina pjesništva. Kao prvu odrednicu njezina pjesništva Mrkonjić navodi *apostrofu*. Apostrofa je:

"termin antičke retorike za figuru u kojoj govornik ili pisac iznenada prekida sa direktnim obraćanjem publici, 'okreće' se od svoga prirodnog sugovornika, da neposredno oslovi neku ličnost, bogove, predmete ili pojave o kojima govori. Apostrofa oživljava govor, a ličnosti ili stvari se približuju i pažnja se neposredno skreće na glavni predmet govora." (Živković, 1985: 43)

Naime, Žagaričine su pjesme u pravilu intonirane kao izravno obraćanje, zaziv, molitva, uopće kao dijaloška igra:

"Ona neprestano otpočinje komunikaciju, pjesmino Ti se mijenja, zamišljeni sugovornik i njegov zamišljeni iskaz ponekad bitno utječu na izgled teksta, preznine na koje naizlazimo ponekad su izvjesno mjesta na kojima zriju i djeluju te tuđe podrazumijevane rečenice." (Mrkonjić, 2012: 37)

Budući da Žagar u svojim pjesmama oslovljava odsutno, apstraktno i neživo, Mrkonjić napominje da se sa svime može razgovarati i intimizirati, i naglašava: "Apostrofom se pokreće nedoslovna komunikacija koja svijet iznova potvrđuje kao događaj u jeziku" (Mrkonjić, 2012: 38). O apostrofi su u njezinu pjesništvu pisali brojni kritičari. Vuković navodi kako Žagar u svojem pjesništvu zaziva, između ostalog, šumu, snijeg, ružu, Boga, izmašanog Guara, drevnog Tobiju, te da se oni pojavljuju kao ravnopravni partneri komunikacije s drugim akterima Žagaričine lirske radnje, i nastavlja:

"Autoričino je pismo doslovno protkano uvođenjem u tekst neživih stvari ili apstraktnih pojava kao živih, a potom omogućavanjem govorenja i djelovanja odsutnim, imaginarnim ili čak mrtvim osobama te pripisivanjem ljudskih osobina božanskim predmetima ili činovima." (2005: 133)

Brajdić tvrdi da apostrofa Anki Žagar omogućuje prizivanje odsutnog i izravno komuniciranje s njime. Bagić govori o apostrofi kao temeljnoj odrednici njezine poetike, a Lemac tvrdi da se apostrofa u njezinoj poetici pojavljuje kao "stilistički poligon za razvoj metatekstualizacije, metaopisa svijeta, infantilizacije, afazije, metaforizacije i jezične igre" (2018: 103). Mrkonjić opisuje i *narav stvaralačkog postupka* Anke Žagar kao drugu osobitost:

"Pjesnikinja na različitim stranama prikuplja diskurzivne fragmente, lijepi ih, spaja pa odjednom ono što je bilo obično, čak prazno i bezlično, počinje značiti, dapače zavoditi i očaravati." (2012: 39)

Dolazi, naime, do pjesničkog srastanja razgovornog i poetskog registra, novinarske i reklamne fraze, standarda i dijalekta, dječjeg i odraslog govora i sl. Treća je osobitost njezina pjesništva, prema Mrkonjiću, povezana s *čitateljima*, koji bi njezine tekstove trebali čitati u izolaciji: "Čitanje dakle iziskuje izolaciju, oslobađanje od poznatog jezika i stečenog iskustva te imaginiranje nad ponuđenim tekstom" (2012: 39). Nadalje, izdvaja i *epitet* kao "važno uporište slikovitosti i fantastizacije lirskoga svijeta" (2012: 39). Kao petu osobitost izdvaja *florilegij*, pojam koji se odnosi na brojne biljke, to jest biljne stanovnike njezina pjesničkog svijeta, i objašnjava: "Dapače, kako je riječ o autorici koja rado tematizira sam čin pisanja, one nerijetko postaju figurativne prispodobe jezika te se uz njih vežu metapoetički iskazi" (2012: 40). Sljedeće je obilježje *Guar*, izmaštana rosna životinja. Mrkonjić govori o Guaru kao jaguaru kojemu je ispalo *ja*, dakle iz kojeg se izgubila autorova osobnost, ali navodi i da Guar može predstavljati fantaziranog demona rata i sl. Precizniji je opis ove izmaštane životinje u zbirci *Guar, rosna životinja* izostao, pa ga čitatelj sam treba zamišljati i (pre)oblikovati; time nas autorica potpuno želi uvući u svoj izmaštani pjesnički svijet. Sljedeća je osobitost, to jest retorička univerzalija Anke Žagar *hiperbaton*, "sintaktička figura kojom se odstupa od neobilježenog poretka riječi u rečenici" (2012: 40). Mrkonjić pojašnjava kako se hiperbaton u Žagaričinu pjesništvu:

"Ostvaruje se na različite načine: umeću se riječi između članica sintagme ili vlastitog imena (*miloš nježno reče crnjanski*), stih ili rečenica ponekad počinju enklitikama (*se svila planina*); odgovor biva inkorporiran u pitanje (*kome sam ribama svirala*); dodaju se riječi naizgled dovršenoj rečenici (*ona ruža je labirintična. i zgubi te.*) itd." (2012: 41)

Sljedeća je osobitost Žagaričina pjesništva konkretizam. Konkretistički su postupci, navodi Mrkonjić: primarni lirizam, infantilni ludizam ili pak oniričko podrijetlo, i pojašnjava:

"U dijelu tekstova ona vidljivo inzistira na propitivanju tvarnosti jezika, razdvajanju označitelja i označenoga, uvođenju praznina u pjesmu. Njezino pisanje dijalogizira s jakim lirskim gestama poput one koju nudi severovsko načelo zvuk diktira smisao." (2012: 42)

Pejaković ističe da je njezino pjesništvo bilo svrstano pod oznaku semantičkog konkretizma jer je posjedovalo bitne karakteristike koje obilježavaju takav način pisanja, koji je, između ostalog, određen:

"sumnjom u smisao kao povlašenu kategoriju pjesničkog teksta, sumnjom što je upućivala na proizvodnju pjesama izrazito otvorenog tipa, u kojima je smisao samo još fragmentarno organizirao poetsku teksturu, a odlučujuća je uloga u njegovu konstituiranju bila prepuštena samome recipijentu." (2003: 389)

Baveći se semantičkim konkretizmom u pjesništvu Anke Žagar, Lemac izdvaja njegove važne osobitosti: "bitno privilegiranje označiteljske razine teksta i naglašavanje označiteljskih igara u postsosirovskoj konstelaciji, širenje semantičkih polja riječi i prevrat sadržaja svijesti, teorijska osviještenost o činu pisanja i revitalizacija jezične entropije i dimenzije jezične mitskosti (2009: 121). Vuković spominje apostrofu Anke Žagar u kontekstu kvorumaške poetike, to jest kvorumaškog poetičkog projekta:

"Figura apostrofe ocrtava granice kojima tekst-pjesma dotiče ono što gradi kao vlastiti neugradivi dio. Kvorumaški projekt doslovno nastaje izravnim obraćanjem tim krajnje izglobljenim pojavama, prostorima, predmetima ili bićima bez sigurnosti u konačan odgovor o njihovu značaju. Upravo stoga on u sebe namjerno ugrađuje proturječje *stišavanja izvora* – što se u tom središtu više približavamo zauzdavajući ga opisom, to se ono sve jače odupire udaljujući se od nas." (2005: 137)

Tvrko Vuković u studiji *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši* (2005) razrađuje i opisuje teorijske koncepte diskursa, subjekta, slobode itd. u pjesničkim poetikama osamdesetih godina 20. stoljeća. Riječ je o pjesnicima okupljenima oko biblioteke i časopisa *Quorum*, koji je pokrenut 1985. godine. Jedna je od najvažnijih poetika te struje hrvatskoga suvremenog pjesništva ona Anke Žagar. Vuković napominje da kvorumaše nije zanimala isključivo tekstualna potraga, nego i diskurzivni pad u onečišćenu stvarnost tih godina, pa objašnjava:

"Može se stoga govoriti o kvorumaškom prelasku s teksta na diskurs u onom smislu kako ga svojim učenjem, prije svih, razrađuje Foucault. Ukrato, riječ je o prevladavanju predodžbe da se značenja stvarnosti, povijesti i identiteta razumijevaju – prema strukturalističkoj i hermeneutičkoj tradiciji – kao pojave koje jednostavno treba analizirati." (2005: 28)

Jedno je od važnijih obilježja kvorumaške poetike obrat prema stvarnosti i subjektu koji je izveden, pojašnjava Vuković, "s ciljem osporavanja njihove bjelodane postojanosti, jasnoće i neupitnosti, ali ne i s nadom u 'konačno rješenje'" (2005: 32). S tim u vezi kvorumaši svoju pjesničku proizvodnju usmjeravaju prema dekonstrukciji svega što je povezano s tradicijom, politikom, ideologijom, moralom, znanjem i dr. Vuković u svojoj studiji izdvaja osnovna obilježja kvorumaša: uključivanje povijesti, to jest tradicije; umnažanje jezika svakodnevlja; književnost i jezični medij. Za razliku od modernog pjesništva i njegova odnosa prema prošlosti, kod kvorumaša se javlja želja za povijesnim mišljenjem:

"Historijsko se, dakle, u kvorumaške iskaze najčešće ugrađuje na dva načina: kao izravna tematizacija događaja iz individualne ili kolektivne prošlosti te kao odnos prema književnoj i kulturnoj baštini." (Vuković, 2005: 214)

Budući da kvorumaši svoje pjesničke poetike, objašnjava Vuković, obilježavaju pitanjem o *moćnosti mišljenja izvorne stvarnosti*, ne čudi i lirski projekt Anke Žagar koja se jezičnim projektom želi vratiti u prapočetak, u mitsku stvarnost koja je jedina istinita, budući da je poznato vjerovanje u mit kao u iskonsku i jedinu ispravnu stvarnost. Također, s tim je u vezi, navodi Vuković, i korištenje paradoksa pri jezičnom prikazivanju stvarnosti. Vuković pojašnjava:

"Kvorumaška tekstualno-pjesnička praksa, svim svojim ispisivalačkim taktikama (oblikovanje iskaza, odabir i obrada teme i motiva, strukturiranje predmetne građe i njezino komponiranje u cjelinu, razmještanje lirskog subjekta, provođenje središnje zamisli itd.), problematizira zauzdavanje kontingentne, stalno gibajuće zbilje njezinim diskurzivnim funkcionalizacijama, kulturalnim i medijskim posredovanjima ili pak zakonima književnog predstavljanja." (2005: 40)

Pri tome je važno naglasiti, pojašnjava Vuković, kvorumaško binarno odnošenje prema prisutnim odnosima u stvarnosti: ja-drugi, mediji-ideologija, politika-etika, popularno-elitno, književnost-filozofija i dr. Kao i svi kvorumaši, tako i Anka Žagar:

"prelazi granice među prostorom, npr. poetike i autopoetike, žanra i ne-žanra, topije i heterotopije, sebe i drugog, jezika i tijela, kulture i prirode, tradicije i njezine demitologizacije, teorije i književnosti, riječju discipline i nediscipline." (Vuković, 2005: 248)

Govoreći o fenomenološkoj redukciji, Vuković naglašava da se uspostavlja u tijeku binarizacije znakova (mundalno-transcendentalno, pojmovno-izvorno i sl.) (2005: 42). S time je u vezi i jezik. Idealan je jezik onaj koji se odvija u "savršenoj tišini monološke svijesti"



(Vuković, 2005: 43). Također, valja naglasiti da je fenomenološki doživljaj podvojen između zbiljskih elemenata koji pripadaju svijesti i njihova sadržaja, odnosno smisla. Kvorumaška je tekstualno-pjesnička praksa, objašnjava Vuković, određena postmodernističkim prikazivanjem, a njezina se estetika dovodi u vezu s vladavinom jednog načela u najširem smislu. U prikazivanje se, dakle, uranja kako bi se problematizirala i aktualizirala problematičnost svakog, pa čak i vlastitog gledišta. Također, važno je u kvorumaškoj tekstualno-pjesničkoj praksi izdvojiti isticanje proturječja u stvarima, odnosno određenu vrstu binarizma u predmetnosti prikazivanog svijeta. Dok je semantički konkretizam osporavao naivni realistički mimetizam i koncept metafizičkog smisla "poništavajući time predmetnu referenciju i ističući u prvi plan sam jezični medij i njegovu 'božansku' neupitnost" (Vuković, 2005: 52), kvorumaški je projekt dekonstruirao i "mit o prirodnoj povezanosti jezika i realnosti, i autorefleksivnu modernističku zatvorenost označiteljskog sustava" (Vuković, 2005: 52). Valja još naglasiti da kvorumaši književnost shvaćaju kao mjesto susreta objektivne zbilje i njezine fikcionalne prerade.

Ono što je *neopisivo* i *tajanstveno* iznimno zanima kvorumaše, pa tako i Anku Žagar koja pjesničkim jezikom želi ispitati tajnovite prostore, ispitati njihovu mističnost:

"kvorumaške autopoetike izrastaju iz problematizacije te 'čiste odsutnosti' što izbija na rubovima prikaza. Bilo je da je riječ o Bogu, mitskoj sraslosti čovjeka i prirode, kontingentnoj mnoštvenosti kozmoza, Prošlosti, Lijepom, Istinitom ili pak Dobrom, kvorumaši polaze od činjenice da neka *apsolutna izvanjskost nije vani*, nego u obzoru ojezičena svijeta." (Vuković, 2005: 133)

Poetika Anke Žagar u tom se kontekstu može tumačiti, pojašnjava Vuković, i kao neprestano ispitivanje zbilje, to jest s njom povezanih logičkih i retoričkih zastranjenja. Njezinu autopoetiku treba čitati, pojašnjava Vuković, kao izravnu problematizaciju nastajanja i oblikovanja materijalnoga svijeta i subjekta radom tropa. Pod utjecajem sna i iracionalnost, navodi Brajdić, ono podsvjesno čini se dostupnim pamćenju i svijesti, pa se žestina nadrealnih nizova u njezinu pjesnišvu pripisuje *oniričkom iskustvu* (K. Bagić), *hipnotičkom govornom transu* (S. Petlevski) i *trajnosti jedne nesvjesne radnje* (N. Jurica) (Vuković, 2005: 134). Također, na tom tragu dolazi i drugo rješenje čitanja Žagaričine poetike; njezin opus treba čitati kao "proturječan pokušaj uzdrmanja fantazme bez njezina ukidanja" (Vuković, 2005: 183). Dakle, fantazma se nikada ne ukida, ali se njezine posljedice (utvara, priviđenje, apsurdna ideja i sl.) uvijek trebaju ispitivati jezikom i dovoditi u proturječne odnose s

objektivnom sviješću kako bi se (možda) uronilo u njihov smisao. Budući da potpuna sloboda stalno izmiče, treba je stalno izmišljati i nadograđivati, ali i problematizirati, što je još važnije:

"Izgradnjom i predočavanjem ambivalentnih prostora i njima podrazumijevanih proturječnih odnosa, kvorumaši stavljaju naglasak na problematičnost onih djelatnih ovlasti (poetika, ideologija, morala, funkcija, položaja, uloga i sl.) koje *zatamljuju moć što uspostavlja temelje na kojima se djelatnici određuju kao slobodni.*" (Vuković, 2005: 249)

Metafora se u pjesništvu Anke Žagar prema Mrkonjiću temelji na izmaštanoj sličnosti i u njezinu je pjesništvu "glavni generator pjesničkog teksta" (Lemac, 2009: 123). Metafora je također prostor tvorbe izmašanog svijeta, stilski prostor u kojem se izgrađuje pjesnički prostor, odnosno pjesnički imaginarij. U njezinu pjesništvu, navodi Mrkonjić, prednjače *eksplicitne metafore*, u kojima je prisutno i pravo i posuđeno ime pri opisivanju nekog dijela predmetnog svijeta, no ima i *implicitnih*, u kojima je prisutno samo posuđeno ime. Ono što je jako važno jest umnažanje metafora u njezinu pjesništvu, pojašnjava Mrkonjić, po principu da jedna metafora priziva drugu i da takvo nizanje dovodi do semantičkog vrtloga. Također, to dovodi i do *nejasnoće*, kao još jedne osobitosti njezina pjesništva, pri čemu je važno razlučiti da Žagarica pokušava u tekstu, ali i u svijesti čitatelja spajati svjesno i nesvjesno, odnosno njihov uzajamni odnos. Nadalje, *parafraze* su također obilježje njezina pjesništva. Riječ je najčešće o predlošcima, navodi Mrkonjić, biblijskog, bajkovnog i poetskog diskursa. Još se jedno važno obilježje tiče njezina pjesništva, a vezano je uz *usmenost* – Mrkonjić napominje da su u mnogim njezinim pjesmama očite naznake usmenog iskustva i frazeologije, i dodatno pojašnjava:

"Narečena *pastirica* oživljava govornu energiju temeljenu na ritualnim, gotovo brojalačkim ponavljanjima izraza ili istolikh sintaktičkih cjelina (...), na reduplikacijama koje naglašavaju sintagme ili njihove dijelove (...)." (2012: 46)

Krešimir se Bagić u *Živim jezicima* posebno osvrće na autoričin pjesnički prvijenac *Išla i... sve zaboravila*, koji je *de facto* uporište njezine čitave poetike koja se nakon njega nije znatno mijenjala, na opća mjesta autoričine poetike, kao i na povezivanje njezine poetike s postmodernim pismom. Bagić govori o tome kako je pjesnikinja već u prvoj zbirci naznačila prostor u kojemu će se razvijati njezino pjesništvo. Prva je pjesnička zbirka ishodište svih pjesničkih postupaka koje će u narednim zbirkama Žagar razvijati, to jest prostor u kojem su okupljene gotovo sve osobitosti njezine pjesničke poetike. Tako lirski subjekt iz prostora

izmašanog svijeta prebacuje predmete u prostor svijesti, raspoređuje ih i opisuje kao fenomene zbilje, simbole koji su zapravo neispisivi:

"Anka Žagar u kretanju i zaboravu vrlo slobodno i široko organizira semantička polja. Pjesme funkcioniraju kao otvoreni putovi, rascjeci, potraga za izgubljenim smislom, ali i njegovom stalnom destrukcijom." (Bagić, 1994: 112)

Bagić u *Živim jezicima* ističe i osnovna poetološka obilježja autoričina prvijenca *Išla i... sve zaboravila: infantilnost*, koja se ispoljava u gramatici djeteta i očuđivanju kanoniziranih fraza, termina i sl.; *konkretizam*, koji se iščitava u pisanju kao stvaranju svijeta, semantizaciji ponavljanja jezične jedinice, sugeriranju okomitog čitanja, prepisivanja teksta naopačke kao prepoznavanja svorenog svijeta u ogledalu (s ovim je poveziva i Foucaultova *heterotopija zrcala*, bezmjesnog prostora u kojem se zrcale subjekt i svijet, i koji djeluje kao utopija):

"Poezija Anke Žagar nalikuje zagonetnoj igri zrcala u labirintu. S jedne je strane jezik koji lebdi iznad stvari, a s druge ograničen broj stalnih mitologema (šuma, snijeg, pastirica, spavač...). Kako god se uključio u igru, čitatelj postaje samo novo zrcalo u labirintu." (1994: 136)

Sljedeće obilježje koje Bagić izdvaja jest *asocijativnost*, koja se prepoznaje u subjektovu slobodnom spajanju različitog i u tome što između govornih fragmenata, u prazni prostor upisuje sebe i svojeg sugovornika; potom, Bagić govori o *metajezičnosti* kao važnom obilježju prve autoričine zbirke, ali i poetike općenito. Metajezičnost se u njezinu pjesništvu ogleda u suprotstavljanju logičnog i jezičnog mišljenja.

Bagić pojašnjava da su osamdesete godine 20. st. u hrvatskom pjesništvu razdoblje koje nije uspjelo konstruirati ni jedan skupni, generacijski projekt, pa osamdesete u našem pjesništvu obiluju poetološki različitim autopoetikama, među kojima poetika Anke Žagar zauzima zasigurno jedno od najvažnijih mjesta. Bagić izdvaja osobitosti Žagaričina postmodernističkog pisma: *vidljivost*, koja se odnosi na to da je recipijentu dopušteno da u tekstu prepozna i izgradi svijet svoje žudnje; *skrivenost*, koja se očituje u tome da tekstu uvijek nešto nedostaje – predmet ili subjekt, poenta ili početak; raznovrsnost, koju Bagić ovako opisuje:

"Prostor teksta je otvoren. U nj slobodno ulaze različiti fragmenti (citati i aluzije, metatekstualni i metajezični signali, diskurzivni oblici, svjetovni i religiozni motivi, intimni i univerzalni izričaj." (1994: 135)

Posljednja se osobitost, navodi Bagić, odnosi na *trenutačnost*, odnosno sve što se događa, događa se munjevito, u određenom prostoru i vremenu.

Brajdić ističe stalne motive Žagaričina pjesništva. Anka Žagar sklona je vraćanju već postavljenom tematsko-motivskom repertoaru (najčešći su motivi njezina pjesništva: *bijelo, snijeg, šuma, more, pahulja, voda, jabuka, jezik*), koji razvija iz zbirke u zbirku i kojemu pridaje nova simbolička značenja. Također, osobitost je njezina tematsko-motivskog repertoara, navodi Brajdić, i mnoštvo novotvorenica koje je stvorila izmještajući tvorbene šavove: *odispod, jezerast, sredice, niština, izotići, crtovlje* i dr. Također, osobita je i po začudnim sintagmama: *bijeli mrak, usne rijeka babilonskih* i dr. Brajdić izdvaja i metaforične i metonimijske nizove u njezinu pjesništvu i pojašnjava njihovu funkciju u Žagaričinoj poetici:

"Metonimijski niz *ruke-prsti-olovka-pisanje* označava tjelesni impuls poetskog govora i neizbježnu trošivost tijela. (...) Metaforički niz *pahulja-bjelina-snijeg* pokazuje se kao potreba za pisanjem, praznina u kojoj je sve moguće, ali ništa nije vidljivo." (2009: 120)

Detaljan je prikaz poetike Anke Žagar u ovom dijelu rada bio potreban kako bi se prikazala složenost njezina pjesničkog teksta. Budući da konceptualizacijama prostora doprinose mnogi, to jest gotovo svi elementi pjesničkog teksta, pokušali smo što detaljnije analizirati njezinu poetiku kako bismo mogli proširiti vidike o njezinu pjesništvu u kontekstu prostornog imaginaija na koji se dosad nije vraćalo mnogo pozornosti.

### 3. KONCEPTUALIZACIJE PROSTORA U PJESNIČKIM TEKSTOVIMA DANIJELA DRAGOJEVIĆA I ANKE ŽAGAR

Ovaj se dio rada odnosi na prostorni imaginarij u pjesništvu Danijela Dragojevića i Anke Žagar. Prostori su se njihova pjesništva iščitali, konceptualizirali i organizirali na temelju analize deset pjesničkih zbirki, i to po pet od svakog autora. Dragojevićeve su obrađene zbirke: *Kornjača i drugi predjeli* (1961), *Razdoblje karbona* (1981), *Zvezdarnica* (1994), *Cvjetni trg* (1994) i *Negdje* (2013), a obrađene zbirke Anke Žagar su: *Išla i... sve zaboravila* (1983), *Zemunice u snu* (1987), *Nebnice* (1990), *Stišavanje izvora* (1996) i *Stvarnice, nemirna površina* (2008).

#### 3. 1. *Prostori pjesništva Danijela Dragojevića*

Iščitavanjem se i analizom pjesničkih zbirki Danijela Dragojevića došlo do određenja pet vrsta, odnosno predodžbi prostora u njegovu pjesništvu. Valja naglasiti da su sve predodžbe prostora povezane, ali da su u određenom dijelu i različite. Prostorni imaginarij pjesništva Danijela Dragojevića određuju: prostor kaosa, prostor pretvorbe prostora, beskonačni prostor, prostor praznine i unutrašnji prostor. Dokazat ćemo to analizom tekstova u sljedećim paragrafima.

##### 3.1.1. *Prostor kaosa*

Prostor je prema Chevalierovu i Gheerbrantovu *Rječniku simbola* opisan kao mjesto mogućnosti (pri tome prostor simbolizira izvorni *kaos*) i kao mjesto ostvarenja (tada označava *kozmos*, uređeni svijet) (2007: 588). U *Slikama i simbolima* Bachelard govori o našem mikrokozmosu, uređenom prostoru, i onome što je neuređeno, kaotično, i što se nalazi izvan granica uređenog svijeta:

"S jedne je strane kozmizirani – budući nastanjeni i organizirani – prostor, a s druge, izvan tog prostora, nepoznato i zastrašujuće područje demona, sablasti, mrtvaca, stranaca, riječju – kaos, smrt, tama." (2005: 49)

Prostor koji je nemoguće u potpunosti opisati, a iz kojega je sve nastalo, u čemu sve postoji i u čemu će sve nestati, prostor je sveobuhvatnog kaosa koji Dragojevićevo pjesništvo obilježava već od njegova prvijenca *Kornjača i drugi predjeli* (1961). Kornjača se može

povezati sa slikom svijeta, pa samim time i slikom kozmosa. *Rječnik simbola* pojašnjava da se simbolizam kornjače proteže na sva područja imaginarnog svijeta.

"Zbog oklopa, koji je s gornje strane zaobljen poput nebeskog svoda (pa se povezuje i s kupolom), a s donje je strane ravan kao zemlja, kornjača je slika svijeta: ona je sama za sebe prava *kozmo grafija*." (Chevalier i Gheerbrant, 2007: 303)

Također, kornjača je i zbog svojih četiriju nogu, koje stoje čvrsto na zemlji poput stupova hrama, i *kozmo for*, to jest *nosač svijeta* (Chevalier i Gheerbrant, 2007: 303). Kornjača, dakle, na svojim leđima nosi svijet, ona usporeno prelazi određeni prostor, ali je i prostor za sebe. Može se metaforički opisati kao prostor koji nosi drugi prostor, kao prostor na kojem drugi postoji, a i kojeg je sastavni dio. U svakome trenutku metaforizirana kornjača može odbaciti prostor koji nosi, pa je zbog toga možemo povezati i s kaosom, koji je u egipatskoj kozmogoniji, pojašnjava *Rječnik*, označavao snagu bezobličnog i neuređenog svijeta koji okružuje sređeno stvaranje, kao što ocean okružuje zemlju (Chevalier i Gheerbrant, 2007: 272). Kornjača je dakle gospodar, prostor na kojem stoji svijet i na kojem se usporeno kreće kozmosom. *Drugi predjeli* su ona tajna mjesta koje Dragojević fenomenološki želi istražiti na leđima kornjače, prostora na kojem se opstaje.

Budući da je kozmos nastao iz kaosa, odnosno da je iz nesređenog kaosa nastao sređeni kozmos, kaos je u Dragojevićevu pjesništvu predočen kao prostor nastanka, ali i mjesto učestalih promjena prostora koji je personificiran i živ, postojan. Riječ o protežnom motivu i polivalentnom simbolu postojanja u Dragojevićevu pjesništvu, koji zaokuplja Dragojevićevu svijest gotovo u čitavu opusu. Takav se prostor kaosa, odnosno fenomen treba fragmentarno ispitati tako što će se svaki manji prostor ispitati i dovoditi u vezu s većim, sveobuhvatnijim prostorom koji se sjedinjuje sa svim svojim fragmentima u prostoru kaosa. Također, s pojmom se prostora kaosa uvijek dovode u vezu i Dragojevićeve filozofske opservacije, koje pritom ispituju i čovjekov bitak, ali i postojanje lirskog subjekta i njegove opstojnosti u tekstu. Prostor u kojem se svijet krenuo stvarati prostor je kaosa, odnosno crnine koja prekriva sve dimenzije prostornoga uređenja univerzuma: "Preda mnom skoro crna ploha, a iza mene opet/ jedna crnina koja se lagano diže i pali" (1961: 7). Vidljiv je autorov strah od istoga, strah od opjevanja nečega što je već proživio; želja mu je istražiti što više prostora, to jest fragmenata sveobuhvatnosti prostora kako bi mogao protumačiti i spoznati kaos kao nulto stanje prostornosti svijeta. Takav je strah od upoznavanja istoga vidljiv u pjesmi "Cavtat":

"Bojim se putovati drugi put u ista mjesta. Sje-/ ćanja i ponovni susreti traže sami sebe, a meni se/ putuje u zemlje koje ni trunka ne naliče na one/ u kojima sam sada i koje bi me kao sablazni i/ strašila dočekale, lijepe od strave i sa zelenim/ mrakom." (Dragojević, 1961: 37)

U pjesmi Svjetiljka od zemlje Dragojević govori o sveobuhvatnosti prostora koju i ne osjećamo jer smo zaokupljeni predmetnošću svijeta u kojemu živimo, s kojim smo stalno u kontaktu. Vidljiva je upitanost lirskog subjekta nad dimenzijama prostora kojih je mnogo, a koje i nismo u mogućnosti osjetiti zbog njihova stalnog premrežavanja i reorganiziranja u sveobuhvatnom prostoru – kaosu. Prostor je kaosa u Dragojevićevu pjesništvu na mnogim mjestima predložen kao prostor potpune (i jedine) središnjosti svijeta u kojem lirski subjekt može egzistirati. Lirski je subjekt u tom prostoru začuđen i izgubljen, ali je svjestan svojeg postojanja unutar tako prostorno uređenog svijeta:

"Da sam mag, kao što sam nekad mislio  
da ću biti, ja bih od tla što se penje,  
silazi i ide ravno napravio nešto moćno,  
toplinsko.

I od ono malo što hodanjem  
pokupim, kada se vratim moja se soba napuni  
i moram otvoriti prozor kako bih  
u njoj mogao izdržati.

A što je to  
prema silnom bezmjerju po kojem gazimo,  
vozimo se ili nekako drukčije prostiremo.  
Iz davnog događaja u kojem se pripremalo  
razlistavanje nepreglednog rječnika  
produžuje se ekspanzija maga:

blaženo,  
šutljivo, beskonačno – to je to  
što nije moguće dokraja pretvarati,  
rasprodati, iznevjeriti,

to je to  
gdje visinsko nebo pada u vlastiti zagrljaj

i gvoždarija postaje sjedinjena, razumna  
i rumena, pokojnik piše prijatelju, davni  
vijek piše davnijem, dijete smotanu livadu  
uzima ispod ruke, na njoj spava i vraća je  
ujutro prije prvog svjetla,

to je to gdje

razgovaraju opća mjesta zakićena uzaludnim  
staklima, strojevi se vrte u podzemnom ulju,  
brda raspoređuju u pojedinosti,

a ja kao

začudeni zec usred obilja kupujem novine,  
ulazim u samoposluživanje i kafić,

i prije

nego se popnem na svoj šesnaesti kat,  
sa svijećom koju ti ne vidiš a ja loše znam,  
radujem se tome kako neboder dodiruje zemlju." (1981: 16-17)

Vječno obnavljanje prostora, koje nastaje i događa se u kaosu, Dragojević povezuje s cirkularnim obnavljanjem prostora i života u njemu, a isto smatra i najljepšom osobinom prostora:

"Lijepa je osobina prostora, možda najljepša,/ da u njemu poslije događaja ne ostaje ništa/ i da, kada sve prođe, traje/ netaknut, čist i radostan. (...) Isti čas kada su zašli za ugao/ trg se posve smiri, prazan,/ kao da ih nije ni bilo./ Dijagonalna kompozicija je odsvirana,/ i sjene su nestale./ U jutarnju svježinu ulazi zlaćasti zrak/ spreman za nešto, za sve spreman./ Sada trg, kao svaki otvoreni cvijet,/ gleda u nebo, odakle je/ u ovaj grad i došao." (1981: 14-15)

Prostor koji Dragojević ispituje personificiran je, pa tako u pjesmi "Mjestimično" kuća "gleda radoznalo, otvorenih prozora,/ još nenavikla na ono uokolo" (1981: 108). Dragojević stalno ispituje predmetni svijet, želi mu pronaći uzrok nastanka i tako predvidjeti nestanak, odnosno svoje postojanje u njemu definirati kao predmetnost unutar predmetnosti, i ispitati taj odnos:



"I ja kao i drugi, pazeći da me netko/ ne primijeti, na ulici iskušavam svijet./ Tako se nekada iznenada okrenem i vidim/ da mi je ono što je lijevo postalo desno/ a desno lijevo, gdje su bili parni/ da su odjednom neparni brojevi/ Ulica se, ozbiljna i pažljiva,/ sa zgradama, ljudima i vozilima,/ okrene i promijeni izgled." (1981: 77)

Budući da kretanje, to jest hod u sebi podrazumijeva i određenu relaciju, put, odnosno prostor, Dragojević zaključuje da je u hodanju, to jest u kretanju čovjekova svrhovitost, jer to hodanje urađa spoznajom i produbljenijim doživljavanjem stvarnosti koja je u našoj svijesti formulirana kao prostor predodžbi o predmetnom svijetu koji nas okružuje:

"Uostalom, hodati i sanjati možda je isto./ (...) Psihoanaliza bi vjerojatno učinila bolje da se više bavi/ hodom a manje snovima. U koracima je simptom i izlječe-/ nje, san i njegovo proširenje i iščeznuće." (1994: 7)

Ipak, određeni je prostor nespoznatljiv; lirski je subjekt zbunjen i ne zna kako bi mu se približio, osim izravnim putovanjem u nj:

"Mjesto

Hoće li tamo biti prostora

kao što ga je ovdje bilo,

kao što ga nije bilo?

Hoće li tamo biti sunca

kao što ga je ovdje bilo,

kao što ga nije bilo?

Hoće li tamo biti zelenog

kao što ga je ovdje bilo,

kao što ga nije bilo?

Hoće li tamo biti ptica

kao što ih je ovdje bilo,

kao što ih nije bilo?

Hoće li tamo biti stvari

kao što ih je ovdje bilo,

kao što ih nije bilo?

Hoće li tamo biti žena i muškaraca

kao što ih je ovdje bilo,

kao što ih nije bilo?

Hoću li tamo biti ja

kao što sam ovdje bio,

kao što nisam bio?

Hoće li tamo biti Bog

kao što je ovdje bio,

kao što nije bio? (2013: 51-52)

Durand definira prostor kao *zov ka dubini, ka dalekom putovanju* (1991: 369) i iz toga proizlazi Dragojevićeva *sanjarija* o prostoru. Upravo iz te sanjarije lirski subjekt vadi slike, priziva sjećanja i vizualizira procese izgradnje prostora u svijesti lirskoga subjekta. Tako ga sanjarenje (njega koji je sanjar) postavlja izvan bliskog svijeta, pred jedan svijet koji nosi obilježje beskraj (Bachelard, 2000: 183). Između uređenoga i neuređenoga svijeta (kaosa i kozmosa) stoji neizmjerni prostor kojim se sanjarijom udaljavamo od onoga što je blizu, što je materijalno i opipljivo, ali koji ipak nudi pogled i sliku. U takovrsnom lutanju lirski subjekt želi spoznati počelo, kaos iz kojeg je nastao kozmos. Mogućnost približavanja spoznaji o prostoru kaosa Dragojević pronalazi u snovima, kojima se približavamo nesvjesnom, pa samim time i zvijezdama, kozmosu, i, konačno – prostoru kaosa, koji sve objednjuje u sebi. Dragojević takve misli iznosi u pjesmi "Ljudi spavaju":

"Ljudi spavaju bos./ Tako ulaze u noć,/ tako ulaze u san,/ kao list koji je,/ upravo prestao treperiti./ Zaboravljaju zašto,/ zaboravljaju sve,/ bez ičega se stiže tamo/ kamo su krenuli./ Ljudi spavaju bos./ blago se naslanjaju/ na svemir, njegovo/ blizu i daleko." (2013: 119)

Zaključno, prostor kaosa u Dragojevićevu pjesništvu mjesto je inicijacije, polazišta u ispitivanju svih pojavnosti i tvarnosti ovoga svijeta, kao i mjesto nastanka, to jest promjena i neprestanih cirkulacija personificiranog i postojanog prostora.

### 3. 1. 2. *Prostor pretvorbe prostora*

Sljedeći je skup prostornih predodžbi u Dragojevićevu pjesništvu vezan uz prostor nastajanja drugih, manjih prostora. Ovom se vrstom predodžbi prostora naglašavaju učestale metamorfoze predmeta, to jest pretvorbe predmeta u predmet, koje se događaju u određenom prostoru. Umnažaju se i živa bića, koja su prostor (tijelo je također prostor). Užarević napominje kako se beskonačna i apstraktna protežnost prostora pretvara u svijeni prostor npr. kuće. Na to se nadovezuje i definiranje prostora pretvorbe prostora kao svakog prostora u kojem se nešto preoblikuje i u kojem se nešto može preoblikovati, na bilo koji način rastegnuti, usitniti, transformirati, personificirati i sl.:

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

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

I opet bijela pokrajina putuje negdje na kraj neba." (1961: 43)

Također, Dragojević oblikuje u svojem pjesništvu predodžbu o supostojanju prostora tijekom njegovih metamorfoza, koji osjećaju umnažanje i pretvorbe:

"U džepu sobe,/ džepu ulice,/ u velikom džepu nebesa/ usporeni pokreti./ Stvari i stvorovi/  
prebacuju jedno drugome ruku preko ramena,/ zidovi dodiruju zidove i zemlju,/ kreveti  
dodiruju krevet,/ želja dodiruje želju." (1981: 18)

Svijet je, dakle, u neprestanom pomicanju, kretanju. Prostori se neprestano preoblikuju i preslaguju u prostoru, no i te se preobliske događaju u određenom prostoru, pa se prostor u

Dragojevićevu pjesništvu može opisati kao višedimenzionalan. Promjena položaja (npr. dijelova tijela) također podrazumijeva određeni prostor, kao i pogled koji u sebi sadrži vidljivi prostor. Upravo promjenom položaja, dakle promjenom prostorne perspektive, uviđamo nove fragmente svijeta:

"Znam taj položaj glave iz kojeg se gledaju/ gornji dijelovi zgrada što ih stanovnici/ grada nikada ne vide. Željan uloge stranca/ i volje za putovanjem, čitav dan u Ilici/ dižem glavu. To je zaista nešto drugo od/ poznatoga oku: tako se valjda postaje ptica/ selica. Noge odjednom ne prate glavu, gube/ sigurnost. Svijet se vrti od upada neba." (1994: 13)

Prostor pretvorbe prostora podrazumijeva i sve oblike kretanja, pomicanja i sl. koji preoblikuju određeni predmet, proces ili stanje. Time se želi ukazati i na to da ni jedno mjesto, ni jedan čovjek i ni jedna stvar nisu fiksirani, odnosno da su podložni promjeni položaja, koji je čak i nužan kako bi se svijet mogao kretati. Iščitavanjem se Dragojevićeva opusa naslućuje da gotovo svaka materija treba proći proces preobliske kako bi se spoznao njezin bitak. U tom je slučaju Dragojević pjesnik koji opisuje materijsku ništicu, neutralni položaj u sveobuhvatnom prostoru u kojem se preobliske i događaju.

### 3. 1. 3. *Beskonačni prostor*

Na misao o *beskonačnom prostoru* javlja se i potreba za diferencijacijom vanjskog i unutarnjeg prostora kao dviju oprečnih prostornih kategorija, koje je opisao Foucault. Vanjski prostor nastanjuju ljudi. Oni uspostavljaju razliku između materijalnih, stvarnih prostora i onih iluzijskih, to jest nezbiljskih prostora (Foucault, 1967: 10). Na Foucaultovu su tragu i zapažanja E. Soje koji pod pojmom *prvoprostora* (koji bi, uvjetno kazano, odgovarao vanjskom) podrazumijeva fizički i realan prostor, koji podrazumijeva prostorno iskustvo te pod pojmom *drugoprostora* (koji bi, uvjetno kazano, odgovarao unutarnjem) podrazumijeva subjektivni, mentalni i imaginarni prostor, koji uključuje reprezentacije prostora (cit. u Brković, 2013: 120). Foucault napominje da ipak "ne živimo u nekoj vrsti praznine, unutar koje bismo mogli smjestiti pojedince i stvari" (1967: 10). Taj bi se prostor mogao opisati kao beskonačan, neizmjeran prostor koji ne podliježe spomenutoj diferencijaciji, nego je njezin sastavni dio. Beskonačni je prostor astralna kategorija Dragojevića pjesništva, kojoj pristupa svjestan svoje nedostatnosti u pravu na govor o nečemu što ni njemu samom nije spoznatljivo. Vjerojatno se predodžbe vezane uz pojam beskonačnog prostora vezuju uz prostornu otvorenost, no valja napomenuti da beskonačnost može biti i zatvorena, unutar jednog

predmeta. Beskonačni je prostor onaj koji nema granice unutar jednog sustava i koji u potpunosti ispunjava jednu tvarnost. Tako bi se i svaki unutarnji prostor mogao nazvati beskonačnim u svojoj unutrašnjosti, i svaki vanjski prostor beskonačnim u svojoj vanjštini. Na primjeru pjesme "Kamen" Dragojević ispisuje beskonačni prostor koji se oblikuje tjelesnom metaforikom, koja se također može nazvati i prostornom, jer je i svaki dio tijela određeni prostor, ili barem njegov dio. U ovoj pjesmi *kamen* nije samo materija, nego i čovjek – zatvoreni, beskonačni prostor:

"Kamenu su  
usta zatvorena kamenom,  
oči zatvorene kamenom,  
uši zatvorene kamenom.

I sve drugo što bismo  
na njemu mogli tražiti  
također je ispunjeno kamenom.

Kamen je zapravo čitav od kamena.

Bilo da ga gledamo, zamišljamo, pomičemo  
ili mu izgovaramo sivo ime,  
neće se promijeniti." (2013: 68)

Dragojević u drugoj pjesmi ciklusa "Postanja" kaže: "Između sunca i zemlje prostor je gdje nisu/ ni zemlja ni sunce" (2013: 42). Može se govoriti i o Dragojevićevu poimanju prostornosti kao beskonačnosti podijeljene u zone, u prostore koji se hijerarhijski nižu i tvore beskonačnost sveobuhvatnog prostora, ali su unutar svojih dimenzija također beskonačni. Ipak, Dragojević naglašava da svi prostori predmetnog svijeta imaju svoj izvor u jednoj točki, jednom prostoru kojemu su svi podređeni:

"Bljesne prostor iz svog središnjeg ploda. Pokriva/ sve što na ovom putu dodirne./ Pogled skrit, i bijela ljubav svuda kuda krene./ Uči se svetosti svaki prežarki dah,/ Odakle, odakle dolaziš i krećeš u ovaj čas? Koli/ te čeka u početku svijeta?/ I opet ptice, ptice iz tvog tijela, daleko. Što li/ čekaš?" (1961: 51)

Također, spomenuta je filozofičnost Dragojevićeva pjesništva povezuje i s ispitivanjem čovjekove egzistencije unutar čitavog prostornog sustava u kojem postojimo, a vidljiva je u pjesmi "Za vedrih i otvorenih noći":

"Za vedrih dana i otvorenih noći na Hvaru  
nemoguće je ne zaželjati biti nebo: cijelo, bi-  
stro, sjajno.

I mnoge za koje sam vezan, osobito one  
čiju težinu života znam, vidim rasprostrte u  
plaveti gdje se odmaraju od historije i tijela;  
nebesni blistaju iznad Paklenih otoka (veseli  
što se tako zovu). Plavet im nije samo odjeća  
nego i sve. U srpnju ne treba, čak ni mrtav, na-  
pustiti ovo mjesto.

Što bih da sam dio i cjelina neba koje me  
gleda? Neizvježban i nespreman, vidim ga kroz  
blaženi prozorski okvir, ponekad sa slučajnom  
lastavicom. I samo od toga epifanično sam  
smješten, sjaj mi dolazi u sluh i puls mi tuče  
visoko iznad mene." (1981: 108)

Beskonačni je prostor ipak dijelom nedefiniran, što nikako ne osporava njegovu postojanost i svijest o njemu, nego tjera na učestalo ispitivanje istoga (budući da simbolizira neizmjenost u kojoj se kreće svemir), što je Dragojević opisao u pjesmi "Tako":

"To stoji. U stvari/ to ne stoji./ samo se kaže/ tako./ Ravnoteža pada/ i ne pada/ u drugi raspored./  
Govorim o lađi?/ Ne, o konopu./ Ne, o odrazu kuće/ u moru./ Ne, o čovjeku./ njegovu pogledu./  
Ne, o plavom./ Ne, o broju./ Ne, o nebu/ tu, tamo/ ili bilo gdje." (1994: 32)

Pri poimanju *beskonačnog prostora* ne smije se izostaviti ni granica, koja je važno topološko obilježje prostora. Naime, granica "dijeli prostor na dva dijela i mora biti nepropusna" (Lotman, 2001: 308). Granica je to koja predstavlja binarne opreke ne samo u prostoru (unutarnje – vanjsko, sveto – profano), nego i opreke koje ponalazimo u svakom obliku prostora, odnosno onog trodimenzionalnog, svjetovnog. Riječ je o sljedećim diobama: živo –

mrtvo, postojano – nepostojano i sl. Beskonačni je prostor prepun granica koje ipak nadilazi i u kojem one jedino mogu smisljeno djelovati; da nema toga beskonačnoga prostora, ne bi bilo ni potrebe za granicama.

### 3. 1. 4. *Prostor praznine*

Mnogi su istraživači hrvatske književnosti i hrvatskoga suvremenog pjesništva uz 60-e godine 20. stoljeća povezivali pojam *praznine*, i to one mihalićevske. Praznina se u Dragojevićevu pjesništvu očituje u vanjskom i unutarnjem prostoru. Praznina se u vanjskom prostoru odnosi na prazninu što je lirski subjekt osjeća u istrošenosti materijala, u nedostatku postpunosti u svakoj stvari, predmetu i pojavi. Dakle, riječ je o gubitku prostora iz svakog prostora, odnosno o gubitku sadržaja. Praznina se u unutarnjem prostoru lirskog subjekta iščitava iz nemogućnosti da se totalitet prostora u potpunosti istraži i pjesnički izrazi. Taj je put potrage za spoznajom (bilo koga ili bilo čega) bez iznimke vrlo zamoran, često bezuspješan, pa samim time i otvara prostor praznine unutar i izvan lirskog subjekta, što Dragojević otkriva u pjesmi – ponekad direktno, a češće indirektno:

"ZAUSTAVILA SE SVAKA RIJEČ ispred nas/ i raspršila se u visinskom zraku. Najednom struji/ voda poljima koja ćemo proći, a ne znamo mjeru/ prostora ni vodim uzaludan pokret."  
(1961: 23)

Prostor se praznine očituje i u kornjačinu sporom kretanju svijetom, a time se i signalizira nemogućnost lirskog subjekta na putu spoznavanja istine o postojanosti prostora, odnosno njegova inertnost i, s obzirom na ishode, uzaludna pokretljivost:

"Osjećam užas – slutnju duha, ali ne vičem,  
nisam branič ničijih djela. Sporo se vučem uli-  
cama, nikada nisam sama čitava; gdje je onaj dio  
mene (na kom sam ga rastanku ostavila?) što mi  
je spajao prvi i zadnji zaglavak, a mislila sam da  
će mi biti razbibriga kada me bude hvatao škrip  
smrtni?"

Glava mi pada, naslanja se na oklop. Star je  
ovaj kamen i neću da se varam: iz njega neću

izvući nijedan pokret. Otišla mu snaga sa davnim mladim stanovnicima u grobove. Bježite, nedorasli i mladi! Samo grobnice, njihovo kamenje vječito živi, hranjeno najljepšim snovima; ovaj je kamen bez duše i uzajamne vijesti, to su šarade osušene kosti. Želi okrepe, želi srčika kičmenih. Krenite na sve strane ovoga grada, ovoga kamena! Korak vam nema težine znamenita Diokrencijanova slova. I ptice, osuđeni stvorovi, ovdje laganije podnose zrak. Usrknuo im kaplje težine; sada se više od svega mogu rasplinuti.

Ja ipak ostajem. Već davno imam razigran grob, i već sam sebi milija jer mogu počivati u zalogu svojih očiju i rođene građe." (1961: 62-63)

Dragojević napominje da će nas samoća možda utješiti, ali nas neće riješiti ispitivanja njezine svrhovitosti. Riječ je, dakle, o trajnom prostoru svakog ljudskog bića koje ne bi trebalo imati intenciju da joj se čak ni odupire, ali je treba biti svjestan kako bi i dalje bio spreman ispitivati i imaginacijom osporavati njezinu nastanjenost, to jest prostornost u svakom tijelu ili sustavu. U prostoru osame, u svom središnjem prostoru, lirski subjekt pokušava egzistirati u prostoru praznine kako bi pomoću imaginacije preživio vrijeme rasapa, koje je, uvjetno kazano, također oblik prostora upitanosti lirskog subjekta nad egzistencijom i utjecajima prostornosti na istu:

"Izmilim glavom. Dotičem legla znamenitih stvari;/ ali sjene naiđu i kažu: ništa nismo dodirivali./ Vraćam se u središnji krug kuće gdje moje zračno/ pamćenje pokreće virove umjesto svih putovanja i/ izlazaka. Tu ostajem. Tu ostajem zauvijek. Možda/ je ovo doista vrijeme rasapa." (1961: 90)

U pjesmi "Mjesto" pjesnik izričito naglašava da mu je potrebna praznina: "Treba mi praznina./ Nikakav savjet/ (praznina),/ niti predmet/ (praznina)./ Praznina se/ meni tebi sebi/ smije" (1981: 11). Prostor praznine u Dragojevićevu pjesništvu sveti je prostor (za razliku od amorfnog, bezličnog), koji je opisivao Eliade. Prostor je praznine snažan i pun značenja te podrazumijeva "erupciju svetoga, čime se određeni teritorij izdvaja iz kozmičke sredine koja



ga okružuje i postaje kvalitativno različitim" (Eliade, 2002: 18). Ovaj oblik prostor lirskom subjektu omogućava udaljavanje od svega što je materijalno i njemu blisko, omogućava epifaniju i oblik transa, jednog prostora u kojem pjesnik može stvarati. Dakle, bez praznine, to jest bez svetog prostora, nema ni svetog čina – *pisanja*.

### 3. 1. 5. *Unutrašnji prostor*

Unutrašnji je prostor prisposodiv s Foucaultovom koncepcijom heterotopija. U ovom se slučaju radi o *heterotopiji krize*. Heterotopije podrazumijevaju čovjekov apsolutni raskid sa svojim tradicionalnim vremenom jer jedino tako mogu biti djelotvorne. Unutrašnji prostor djeluje kao heterotopija krize jer je riječ, po Foucaultovu objašnjenju, o prostoru koji je svet i povlašten, čak i zabranjen, i koji je rezerviran za pojedinca koji je u odnosu na ljudski okoliš u stanju krize (1967: 12). Kriza se lirskog subjekta može povezati s prazninom kao svetim prostorom koji je potreban za sveti čin stvaranja, to jest pisanja, ali i s potrebom uvida ne samo u svoju unutrašnjost, nego i u unutrašnjost svijeta koji opisuje.

Unutrašnji se prostor u pjesništvu Danijela Dragojevića može uglavnom povezati s prostorom praznine, ali i s prostorom tijela koje se konceptualno opisuje metaforom "tijelo je kuća". Naime, tijelo se poima kao prostor sa svim svojim dijelovima. Staiger pojašnjava kako duša boravi u tijelu te kako dopušta da i izvanjski svijet, pogotovo slike pomoću očiju, uđu unutra (1996: 54). Unutar tog tijela odvijaju se različiti procesi koji to tijelo preoblikuju i učestalo (re)kreiraju. Simbolizam je kuće uglavnom usmjeren na poimanje kuće kao našeg prvog svemira (Bachelard, 2000: 28). Bachelard opisuje simboliku kuće koju ćemo u ovom dijelu poistovjetiti s tijelom (koje je također kuća). Dakle, kuća je tijelo, što znači da se njihova *unutrašnjost* može istovjetno tumačiti.

"U životu čovjeka kuća odbija neizvjesnosti, ona obilno nudi promišljanje o postojanosti, neprekidnom trajanju." (Bachelard, 2000: 30)

(...)

"Kuća je zamišljena kao vertikalno biće. Ona se uzdiže, ona je jedan od poziva na našu svijest o vertikalnosti." (Bachelard, 2000: 39)

Budući da se tijelo konceptualizira metaforom "tijelo je kuća", pokušat ćemo iz pjesme *Kuće u mraku* iščitati prazninu lirskoga subjekta čije je tijelo kuća, ali i čije tijelo obitava u kući, kao u središnjem, zatvorenom prostoru svoje privatnosti:

"Kuće u mraku, one ne znaju da su u mraku  
i da je oko njih i u njima noć. Ipak volim  
misliti, činim to nehотиčno, da one svoju  
uronjenost u tamu osjećaju kako se osjeća  
toplina i hladnoća. Jedino tako bez napora  
ja mogu biti kuća, inače ne. Da je drukčije,  
svatko, a to znači i one i ja, morali bismo  
mrakovati sami, na svoj način. One bi bile  
samo kuće, mrtve, daleke, same, iz doba  
prije početka, ja s njima ne bih bio  
proživio jedan dugi, uglavnom mračan rat." (2013: 28)

Dijelovi se tijela opisuju kao svojevrsni prostori koji imaju svoje dimenzije, ali i svoje značenje unutar prostornosti svijeta; Dragojević ispisuje navedene osobitosti u pjesmi "Tvoja glava": "Tvoja glava/ monstrum usred dana,/ ima širinu, visinu, dužinu,/ mijenja mjesta,/ govori, smije se/ i baca sjenu svuda uokolo/ kao da je to nešto obično/ nešto svakidašnje" (1981: 54).

Prostor tijela mjesto je spoznavanja filozofije ljubavi, života i sl. Preko tijela se uviđa i spoznaje, a to je vidljivo u pjesmi "U tvom stvarnom tijelu", čiji je naslov naziv sljedeće Dragojevićeve zbirke *U tvom stvarnom tijelu* (1964):

"U tvom stvarnom tijelu odjednom se otkriva/ svemir koji je težio u tebi da nam postane zajed-  
nički. Tako sada znamo da treba postaviti zrcala/ koje biljke pretvaraju u vatru, i postaviti  
vodu/ koja će ponovno izmiriti te dvije istinite slike." (1961: 14)

Također, filozofičnost se života, smrti, poimanja tijela u prostoru također ispisuje i konceptualizira prostornom metaforikom u tekstu:

"To je opoj kojeg se trebalo čuvati. Tuda je tre-  
balo proći, ne dati tome sjećanja, ne osvrnuti/  
se. Pitamo se: što je to život snažan i zanosan, kad/ krv poigrava svjetlosnim prizmama u  
našem bez-  
šumnom predjelu; što je to, taj cvijet koji gine, ali/ bez uzdaha što bi dalje mjesto  
njega pjevao?/ Naginjući se preko ograde, padamo u jednu/ sumornu pješčanu pustinju koja se  
gubi u neja-  
snom horizontu. Tonemo, tonemo zauvijek, s ilu-  
zijom dobrodošlice dalekom

pristaništu. Ako se/ osvrnemo, bilje ima nerođene sjemenke: da li još/ uvijek za utjehu" (1961: 75)?

Ponekad mu očitost koja prikazuje tijelo, to jest postojanje njegova prosotra, proizvodi potpunu nejasnoću misli:

"Gledam kosu, vrat, ruke, večernju sjenu/ i svjetlo što dolazi izvana, skrivene lijepe oči/ na stranici, tijelo koje dodiruje stolicu – ali/ sve mi to i mnoštvo drugih razmaka ne otkriva/ nego sliku čini nejasnom i daljom; očitost u/ službi nejasnosti./ Možda je došlo vrijeme neolitika: vrijeme/ posuda, vrijeme kamenih i glinenih kuhinjskih/ potreština, vaza, ćupova, badnjeva, cisterna,/ sudova, ambara, žitnica, kuća, spremišta – vri-/ jeme velikog otvora i udubljenja." (1981: 41)

Nadalje, u prostoru je pjesnikova intima, početak i kraj intime; on je krug u kojem se vrti čovjek u prostoru:

"Ali, mrtvi o kojima govorim, i kojima/ govorim, nikada nisu bili rođeni/ ni prije, ni sada./ Ili sam zaboravio./ Lako među njima biram roditelje./ O predmetima, dakle, ne moram govoriti./ ni o liku. Prostor je nastanjen sjenama,/ samo sjenama. Ali nisam siguran,/ nemam usporedbe./ Stojeći tako stojim tako/ i gledam izgubljen šešir u kojemu je tajna,/ u kojemu nema tajne,/ u koji sam skočio i zaspao." (1994: 33)

Osobito je važna i Korčula, kao jedan od rijetkih stvarnih prostora u njegovu pjesništvu. Korčula je Dragojevićev izvorni unutrašnji prostor u kojem počiva najveća intima i za koji ga veže topografska nostalgija; Korčula je prostor sjećanja, identiteta, mira i kontemplacije:

"Izvan/ svega toga, imam potrebu da tamo na otoku i po otoku –/hodam; od jednog sasvim određenog do drugog sasvim od-/ ređenog mjesta. I ja se tako u hodanju, na najrazličitija mje-/ sta i strane, u mašti uspinjem, silazim, biram duži ili kraći/ put, kolebam na raskršćima, ubrzavam i usporujem, uma-/ ram se i odmaram. Budući da otok nije ravnica, mogućnosti/ su velike, raznolikost i pravci gotovo neizmjerne./ (...) Ne mnogo godina kasnije, otišao sam iz Vele Luke, do-/ znao štošta o Zemaljskom raj, susretao se s njim u mnogim/ pisanim i govorenim prilikama, pritom vidio mnogo izuzet-/ nih mjesta u kojima se mogao smjestiti, ali bio sam posve/ nemoćan. Na svaki spomen ili pomisao javljala se stara slika/ Dolaca, slika pustoši i siromašta." (1994: 25)

Analizom se prostornog imaginarija u Dragojevićevu pjesništvu došlo do saznanja o njegovoj prostornoj opsesiji. Takvo se naglašeno pjesnikovo zanimanje za prostor ponajviše

iščitava u *prostoru kaosa* (koji je povezan s kornjačom, naslovnom životinjom njegova prvijenca) i učestalom ispitivanju granica usutavljenog i neusustavljenog svijeta – kaosa i kozmosa. Izgleda da ovaj oblik prostora prožima njegov čitavi pjesnički imaginarij. Osobitost se prostornog imaginarija u njegovu pjesništvu očituje i u pretvorbama prostora koji se moraju u potpunosti transformirati i ogoliti kako bi se mogao spoznati njihov bitak, što Dragojević učestalo pjesnički ispituje.

### 3. 2. *Prostori pjesništva Anke Žagar*

Pomnim se iščitavanjem pet pjesničkih zbirki Anke Žagar došlo do zaključka o najučestalijim predodžbama i konceptualizacijama prostora u njezinu pjesništvu. Riječ je o sljedećim prostorima i predodžbama prostora: prostor teksta, magični prostor jezika, prostor šume, intimni prostor i prostor tijela.

#### 3. 2. 1. *Prostor teksta*

U pjesništvu je Anke Žagar uočljiva zanimljiva prostorna organizacija stihova, odnosno pjesama, pa samim time možemo govoriti i o propitivanju granica lirskog izričaja. Posebno se to odnosi na zanimljivo prostorno organiziranje pjesama u prozi iz ciklusa *Zlatna žila*, iz zbirke *Zemunice u snu* (1987). O takvom je obliku pjesama u prozi pisala i M. Kovačević u studiji *Poetika mijenja* (1998). Pored akustične, navodi Kovačević, postoji i vizualna diferencijacija proznog sloga kao sredstvo deprozaizacije pjesme u prozi. Postupak bismo Anke Žagar pritom mogli pripojiti tendenciji vizualne diferencijacije pjesme u prozi. Vizualna je prezentacija teksta, između ostalog, u funkciji deprozaizacije i ima informativnu funkciju. U *Zlatnoj žili* pjesnikinja pomiče tekstove i drugačije ih prostorno organizira. Taj postupak Anke Žagar opisuje Kovačević:

"odnos prema tradicionalnome kodu lirike ovdje se pojavljuje – ili, bolje rečeno: *ilustriran je* – kao zrcalna slika jedne prevladane konvencije. Ovakvim postupkom istovremeno se upućuje na odmak od proznog standarda (deprozaizacija), ali se nudi i vanjska perspektiva primicanja klasičnim oblicima, svojevrsno metametričko (ako se upućivanje na diskontinuirani redak u obrnutoj perspektivi još uvijek može i smije zahvatiti ipak konzervativnom versifikacijskom terminologijom) upostavljanje kontinuiteta s lirskom tradicijom." (1998: 112)

Prisutna su, naime, u *Zlatnoj žili* dva tipa prostornog organiziranja pjesama u prozi, a oba se mogu povezati sa *simbolizmom svijeta*, koji je objašnjen u *Rječniku simbola*:

"Simbolizam svijeta, s njegovim trima razinama: nebeskom, zemaljskom, podzemnom, odgovara trima razinama postojanja ili trima načinima duhovnog djelovanja. Tako je unutarnji život projiciran u prostor, u skladu s općim procesom oblikovanja mitova." (Chevalier i Gheerbrant, 2007: 723)

Ti su svjetovi, pojašnjavaju autori, smješteni u imaginarne prostore koji se međusobno određuju – donji svijet pod gornjim preko svijeta u sredini (2007: 723). Ovakva se koncepcija može povezati i sa strukturiranjem pjesničkih tekstova Anke Žagar u *Zlatnoj žili*.

Prvi je tip prostorno organiziranih pjesama iskazan u prvoj pjesmi ciklusa, koja je ujedno i jedina tako organizirana. Može se kazati da prva pjesma ciklusa svojom prostornom organizacijom podsjeća na liniju, pa i pojas koji povezuje trodimenzionalni svijet, od početka pjesme – prvu dimenziju, nebesa, koja se stihovima spušta i kratko zaustavlja na drugoj dimenziji, zemlji, da bi potom stihovima prostorno potonula u treću dimenziju prostorne organizacije svijeta – podzemlje:

"i u ljubav ga dovodi lomi ga lomi, milost, od nje pišem pjesme  
tristošezdesetpet ili šest puta ići spavati u jednoj rečenici  
pa brazdi se brazdi o cijelo, oštrice kazaljke moje u vune-  
nim čarapama griju srce sat, ti konji u planini cvatu, bijele  
grivne u talasu razbuktavaju se moj jezik on tanji se pre-  
ma nebu i pjesnik je da ga nema na okupu da se ide, jer  
ti pa nisi ti naranča, ne možeš se dijeliti, ali bacit ću  
te mudrice u oblake, s njima bi mi jezik ocvaio otpu-  
tovao, kao duša raskošten, gospodine bukowski is-  
plazite se vi, o vaš jezik je krastavac, što ne znači  
ništa, samo između da, jer štujem tišinu i neka me  
oblje jer što je ljepše praviti djecu ili se s njima  
zafrkavati kad ona već u rijekama spavaju u  
orahovim lađicama gdje prsten sam bacila u  
vodu duboku i još jedan bio je i još jedan i dva  
na dva i triiii pa nijedan slila se, crna koko ga-  
čaš na dvorištu a s kim ti go-ko govoriš, okre-  
neš se na dvorištu pa zaboraviš, pletilja vratni-  
ce iskrila ali ona je sišla na prvoj tramvajskoj  
stanici a ti ne još treba mi te je, ali neću da po-  
slije glava ti bude kao košnica od razgovora što  
ću već prepoznati po cipelama, one kao dječji grob  
su svaka cipelica s obje strane nahoda se k istoku,  
tam grijeh izvire te vine te i pada, ova pjesma, zar  
ona ima repić, zakrijem oči da me ne vidi." (1987: 49)

Drugi se tip Žagaričine pjesme u prozi u ciklusu *Zlazna žila* prostorno može opisati kao nedovršeni lijevak (sličan onom iz Danteova *Pakla*), koji se ne završava, to jest čiji se završetak nadopunjava i završava u čitateljevoj imaginaciji. Vizualnim i grafičkim pomacima i osobitostima Anka Žagar zapravo propituje granice čitateljskih kompetencija i imaginacije koja bi trebala biti u potpunosti otvorena za nova i opetovana čitanja bilo kojih/ kakvih književnih tekstova:

"u jezero te natrag zatočim kao mračnjak kroz polnoć kad je skoro prošao ali u zornici je tek strah neka mi se izvijuga mozak iz oraha tako je pjesma krasno okrugljen prostor pa i vjeverica skokne s drveta križa ako ne krade neće ni poludjeti da joj se dvije crte na dlanu ne spajaju ni kad je kao voda napeta i kiša po njoj cvjeta kao asfalt niz ilicu ako nisi jako bučan u sebi ćeš čuti kako je sebičan div ogromno jedno more koje govori šuti ukrade mi janje a ne pođem za njim koliko ljubavi ima tratinčica a što si je onda išla kupovati jer jednom rukom govoriš drugom rukom slušaš i na isto ti dođe plavo oko brata mi andrijaša kad je žalostan on mi je najljepša riječ i kad sunce zapada makar je to naučena kretnja ne moram paliti oči ako je od vode svaki je oblik njen i dopušta se ribice gledati one stan u sebi rasplivaju moje pjesme su vanbračna djeca i neka ih voli onaj koji ne ode u jurišićevu u restoran neka ih šuti baš neću daleko stići jer ne želim kad mi se zagube cipele a da samo zato budem tvoja juda je s trideset zlatnika i s kusurom otišao u banku danas se to razgranalo kao živci na mikroskopskim snimcima ali o košulji možeš pisati tek kad je skineš ali dok je još topla da nježno po plesu ruke reklo bi se da je" (1987: 55)

Zanimljivo su prostorno organizirani stihovi pjesme "Pismo, skice", iz Žagaričina prvijenca *Išla i... sve zaboravila*. Naime, na početku su svakog stiha postavljeni redni brojevi, ali počevši u prvom stihu (od osam stihova) rednim brojem 7., tako da se ovakvim oblikom prostorne organizacije čitatelja upućuje na obrnuto čitanje. Riječ je o zrcalnoj strukturi, to jest prostornoj organizaciji pjesme koja nudi dvostruko viđenje stvari i stihova. Autorica time upućuje na kružno gibanje stvari pred kojima su semantika i uobičajeni red riječi i misli nestabilni i nepostojani:

- "7. bijelo srce riječi izvukli na pločnike
6. kopno je, mornaru, siđi s vala
5. govoriš otajno, s obje strane vidiš  
rijeli kako se u rukama tresu i ne padnu
4. plaha, kamo si, iz njih, otišla, koga  
mogu pitati u što si se djenula
3. snijeg je bio polegnut od istok  
prema zaoadu, takni mi kožu, uvjeri  
se da je bio, noć utisnuta usna bio
2. nijeme ovce, riječi, moja
1. gladim
0. gladim" (1983: 35)

U Žagaričinu je prvijencu uočljiv još jedan oblik zanimljive prostorne organizacije pjesama. Naime, pjesma "Kala – mrtva priroda" ispisana je dvjema strofama koje su razdvojene dvjema paralelnim linijama. Zanimljivo je da je druga strofa, smještena ispod dviju paralelnih linija koje dijele dvije strofe, okrenuta naopako, tako da se pred čitateljem otvara zrcalna struktura pjesme, odnosno njezina prostorna organizacija upućuje i na semantičku organizaciju unutarleksutalnih dionica pjesme. Navedene su pjesme zanimljive jer pojašnjavaju tzv. *okvir lirskog teksta*, o kojem je govorio Užarević, opisujući ga kao grafičko tijelo pjesme, to jest kao grafičku fiksiranost teksta na stranici (1991: 39).

U strukturiranju se pjesničkih tekstova, odnosno u prostornoj organizaciji pjesama Anke Žagar, uočavaju načela i strategije strukturiranja prostora njezinih pjesama. Vuletić je odredio prostor pjesme (ili *pjesnički prostor*) kao skup odnosa što ga čine veze među riječima zasnovane na sličnosti i blizini. U pjesništvu Anke Žagar prostorno se strukturiranje očituje u korištenju sljedećih strategija i načela prostorne organizacije: mnogo je ponavljanja, koja su dijelom i baština usmenog pjesništva u njezinu. Ponavljanjem se prije svega ističe u njezinu pjesništvu višedimenzionalnost pjesničkih tekstova. Još je jedno načelo osobito za njezino pjesništvo. Riječ je o distorziji, postupku razbijanja logičkih i sintaktičkih cjelina koji dovodi do eliptičnih rečenica i sličan je opkoračenju. Opkoračenje kao stilska figura također signalizira pomicanje, propadanje teksta, to jest prostor u koji je određeni dio stiha izmješten.

### 3. 2. 2. Magični prostor jezika

Posebni je jezični model jedna od najvažnijih odrednica pjesništva Anke Žagar. Jezik u Žagaričinoj poetici postaje prostor incijacije, tkanja pjesničkih vizija i imaginacije koja se u njemu uspostavlja – "pa ne govorim iz usta jer sva govorim" (1987: 79). U pjesmi "Grane

tužne, grobne vrbe" Anka Žagar svojevrsnim jezičnim *žongliranjem* postiže magijsku moć jezika, iluzorni prostor imaginacije i svijeta koji se poput grafema u ovom pjesničkom tekstu fragmentira, mijenja svoj oblik, spaja nesvojivo, koji je dinamičan i pokretan:

"grne tuž  
grcne ž  
    grbne vrbe  
    nema ž nema  
o-o-jj vrbe  
grb si vrb ž  
    tuž grana  
o-o-jj grobne ih vrbe  
    ih brcni  
žut si bio grobnih rana  
kad nisi brv nisi brv  
    brv od do  
no no dobri naš tac si  
mac ti ž /bez tu/  
i tepa ti /više/  
    više  
od gran i od vrb  
no no dobri naš tac si  
dobriji za duž njena života" (1983: 29)

Jezik je osnovno sredstvo pisanja, pa se njime i pisanje konceptualizira kao pokretljivi prostor koji prolazi određeno kretanje, koje ima relaciju i zakonitosti tvorenja, što je vidljivo u pjesmi "Post scriptum":

"moram isprati ruke/ prije no što ih odložim/ poslije uporabe/ - od kamena su/ - jako sam ga bacila/ - mrtav je ostao ležati/ kakav gib kakav luk bio je/ zamalo ne prevagnem/ kad pogledam, došle su, ruke/ pridržavaju se za mene/ domaće životinje/ s druge strane svijeta/nagli laka noć/ /bdiju papiri osedlani/ toware ih tamom, hlabro/ sustavno, uporno/" (1983: 64)

Vidljiv je u pjesmi "Odsutnost" osobit autoričin odnos prema jeziku s kojim izravno komunicira i u čijem prostoru, to jest sustavu znakova (koji je također stanoviti oblik prostora) autorica ispisuje pojavnosti predmetnog svijeta:

"i svaki put kad oslijepim, tako sviram  
obilazim ti bol, kucam na vrata od tebe  
da te nema, iz tijela izdomljujem te, to  
mogu i kao bol ti nikad posve ne mogu iz-



otići i kao glas ti nikad posve ne mogu  
prići (bijeli rub glasa još se pridržava  
za moje grlo), ni kroz sirova usta šume  
koja bi otajstvo isviranoga u sam vrh olovke  
rekla tako blisko: a što ako se stvarno ne  
može, pa onda prisluškujem kako netko pije  
ono što sam svirala i kad više ne sviram  
netko još pije, kao piliću mu je glava u  
nebo unatrag zabačena, kao nekomu tko  
stvarno više nije tu" (1990: 48)

Jezik je prostor zato što je organiziran sustav znakova koje autorica često premješta i kojima se proizvoljno koristi. Prostor se jezika očituje u njegovu sadržaju koji autorici služi kako bi ga materijalizirala, ispisala i smjestila u određeni prostor. Jezik se simbolički može opisati i kao *heterotopija krize* u pjesništvu Anke Žagar. Heterotopije kreću djelovati tek onda kada čovjek raskine sa svojim tradicionalnim vremenom. Tada se smješta u zbiljski položaj, u heterotopiju krize koju Foucault opisuje kao povlašteno, sveto ili čak zabranjeno mjesto rezervirano za pojedinca koji je u odnosu na ljudski okoliš u stanju krize (1967: 12). U takovrsnoj je heterotopiji krize Žagaričin početak ne samo pisanja, nego i razumijevanja, opojmljivanja i metaforiziranja svijeta *koji treba biti opjevan*, jer razumijevanje prethodi govorenju, pisanju i drugom. Prostor *šume*, koji ćemo obraditi u sljedećem paragrafu, također možemo opisati kao *heterotopiju krize* u pjesništvu Anke Žagar.

### 3. 2. 3. Prostor šume

O prostoru se šume u Žagaričinu pjesništvu mnogo pisalo. Brajdić tvrdi da je u ranijim zbirkama šuma *svjetotvorni simbol* (važno je naglasiti da autoričin prvijenac započinje upravo pjesmom simptomatična naslova *Šuma*) (2009: 119). Bagić napominje da motiv šume moguće tumačiti kao *metonimiju praznine*, dok je kasnije motiv šume pretvoren u "moguću metaforu nesusjesnoga, napokon u uporište oniričkog iskustva" (2004: 79). Isto tako, Bagić pojašnjava da "Lirsko Ja Anke Žagar pretvara šumu u svoj imaginarni dom, a njezine stanovnike u dionike svoje osobnosti; ono se konstituira tek u odnosu prema nekom Ti" (1994: 132).

Benčić Rimay govori o Žagaričinoj šumi kao bodlerovskoj šumi "simbola kroz koju uvijek životno prolazimo" (2005: 254). Nadalje, Mrkonjić govori da je Žagaričina šuma "metafora nepoznatog svijeta, kreacije i jezika kao prostora vječnog započinjanja" (2012: 45). Lemac pak napominje da se šuma u Žagaričinoj poetici pojavljuje kao prostor subjektive iskonske intime, kao element zavičajnosti i kao element diskurzivizacije koji postaje metonimijom pjesme (2018: 94). Također, Lemac pojašnjava:

"U približenjima šume kao metaopisnog entiteta pojavljuje se fantastizacija pjesničkog koda bajkolikim motivima, a u približenjima sebe metafore s magijskom funkcijom. Navedeni kodovi predstavljaju prvi stupanj približenja izvanpoetske stvarnosti i daju signale o njezinoj neproničnosti, te se prvi diskurzivni otisak očituje kao simulacija te neproničnosti subjektivim sredstvima." (2018: 94)

Umberto Eco izdvaja dva načina hodanja šumom, a označavaju razotkrivanje prostora. Isti princip pronalazimo i u pjesništvu Anke Žagar:

"Kroz šumu se može hodati na dva načina. Prvi je da se iskuša jedan ili više puteva (kako bismo, na primjer, što prije izašli iz šume, ili stigli do bakine kuće, ili do kuće Palčića, ili Ivica i Marice); drugi je hodati s ciljem da upoznamo šumu, da otkrijemo zašto su neki putevi prohodni a neki nisu." (2005: 39)

Zanimljivo je da se Žagar, uvjetno kazano, odriče šume u *Malim prozama kojima se kiša uspinje natrag na nebo* (2000), što Bagić ovako objašnjava: "Umjesto prijašnje apsolutizacije na djelu je preosmišljanje simbola i traženje novih iskustvenih i govornih uporišta" (2002: 223).

Šuma je u Žagaričinu pjesništvu prostor intime i prostor začeca stvaralačkog procesa. Također, šuma je prostor mira i kontemplacije u kojem autorica jedino može ispravno govoriti. Možemo kazati da se šuma konceptualizira i kao unutarnji autoričin prostor govora. Isticanjem se šume u njezinu opusu zamjećuje udaljavanje od civilizacije, smještanje lirskog subjekta u šumu, na rub društva, čime se ističe i svojevrsna kritika suvremenih komunikacijskih modela koji ne proizlaze iz iskonske intime (iz koje bi trebao potjecati pravi, iskreni govor duše), već se površno izgrađuju u suvremenom društvu, koje je lišeno intimnosti, smiraja i koncentracije kao početka bilo kojeg oblika stvaralačkog procesa u njoj. Pjesma *Išla kroz šumu išla i sve zaboravila* bajalački je impostirana i otkriva time autoričinu magijsku opsjednutost šumom – dakle, posredstvom jezika. Jezik je u ovom Žagaričinu tekstu

magijski, fantastičan, baš kao i šuma u kojoj se lirski subjekt gubi, u kojoj je sve napisano izbrisano, odnosno poništeno:

"išla kroz šumu išla i sve zaboravila  
išla kroz šumu išla i sve zaboravila  
išla kroz šumu išla i sve usput  
po rubu šuma ili grad naslagan  
išla kroz šumu išla i sve zaboravila  
išla išla išla šuma šuma šuma šuma  
zaboravila zaboravite zaboravila." (1983: 15)

U pjesmi "Asinhronija" vidi se autoričina autokreacija u šumi. Naime, Anka se Žagar stvara u šumi, tamo postoji u najvišem stupnju svojeg totaliteta: "ali nisam/ tamo doma, gdje raste runolist tamo se zovem" (1983: 75). Autorica također pjesnički dijalogizira sa stanovnicima šume, ona je njihov sastavni dio; njima se, između ostalog, hrani i napaja, što se ogleda u pjesmi "Negativ – esej o fotografiji": "snimite me kako bolesno šutim i hranim se/ vlažnom mahovinom vrhovima iglica i/ uspravnošću stabala" (1996: 55). Pjesmom "Stablo", između ostalog, opisuje se supostojanje čovjeka i prirode, gotovo istih materija koje su drugačije oblikovane i koje drugačije postoje u prostoru; u pjesničkom su imaginariju gotovo ravnopravni:

"rasti  
okupaciju prostora  
od tvoga kostura  
ide mi sjena  
tamnoća  
pernata

mi  
se nećemo  
susresti  
(korak moj  
ništa  
ne povezuje)

samuj prigušeno  
okomico  
bez dlanova

u podne  
zemlja će te  
isprсити  
na nišan" (1983: 55)

Prostorni imaginarij i predodžbe šume postoje isključivo u autoričinu jeziku, ona prostor osjeća i materijalizira u jeziku: "šuma – nisam rekla/ šuma – ne postoji/ izvan mojih usta" (1987: 22). Također, šuma je i intimni prostor pisanja, prostor koji je siguran za aktivaciju jezika i tvorbu novih lirskih zapisa:

"lišće šumu zaveže i nije me strah  
da se ne raspadne u nebesima. pa  
svaki dan po jednu knjigu iznesem  
na sunce da je zlati, ilustrira" (1987: 38)

Kao što smo već kazali, šuma je i prostor mira i kontemplacije, odnosno prostor koji nudi sve potrebno za potpuno neovisnu imaginaciju i stvaralački proces: "u šumi je mir, iz mire uši vire, s/ prozora vidim tu sliku, sad mrtva je priroda" (1987: 50). Također, autorica se koristi prostorom šume kako bi iskazala svoju pjesničku autonomiju koja je postigla upravo u tom kontemplativnom prostoru šume:

"                    evo, došla sam  
jer mi je draža moja nesreća nego  
ocakljena brlićkina hacijenda  
šuma striborova" (1987: 71)

Šuma se u pjesmi "Ako je sjena, ne ostavlja trag" opisuje i kao nadnaravna, od ljudskog roda odmaknuta kategorija bjeline, smirenja i kontemplacije, kao sveti prostor iz kojeg se može doći do apsoluta bitka i jezika:

"šuma

ta rafalna tišina

potpisuje se vlastitom sjenom

posljednjom svojom

gdje li se događa

ovaj početak

gdje

ljubavna niština

a samo sam lice zagnjurila u šumu

ne bi li šuma šumila mene

zar u korijenju ispod tvog jezika

uvijek začinje vlastiti pad" (1996: 14)

Šuma kao intimni prostor očituje se i u sljedećim autoričnim stihovima: "u šumu sam ušao kao u šutnju" (1996: 83) Javlja se i svojevrsni oblik upitanosti nad smislom i svrhom pjesničkog govorenja: "bolje da nisam/ iz šume izašla/ bolje da nisam, stid me je/ biste vode, stid me je same/ bolje da nisam iz šume/ ni progovorila" (1996: 96).

Budući da se heterotopije odnose na prostore osporavanja uvriježene teritorijalizacije društva, možemo kazati da je prostor šume u pjesništvu Anke Žagar *heterotopija krize* jer je riječ o zabranjenom mjestu, koje je namijenjeno samo pojedincu (lirskom subjektu) koji je u odnosu na ljudski okoliš u stanju krize. Također, šuma je i sveti prostor jer snažan i pun značenja. Za razliku od amorfnih, bezličnih prostora, šuma u pjesništvu Anke Žagar podrazumijeva "erupciju svetoga, čime se određeni teritorij izdvaja iz kozmičke sredine koja ga okružuje i postaje kvalitativno različit" (Eliade, 2002: 18).

### 3. 2. 4. *Intimni prostor*

Prostor intime višedimenzionalan je zatvoren prostor. Govoreći o njemu, Bachelard napominje:

"Čudno je to stanje, prostori koje volimo ne žele uvijek biti zatvoreni. Oni se rasprostranjuju. Reklo bi se da se lako prenose na druga mjesta, u druga vremena, u različite razine snova i sjećanja." (2000: 70)

Prostor smo intime u Žagaričinu pjesništvu positovjetili s prostorom šume, no ovaj se prostor povezuje i s ostalim elementima Žagaričine poetike i razvija u ostalim motivsko-tematskim cjelinama njezina opusa. Intimni se prostor povezuje s prostorom praznine koji je autorici potreban za kontemplaciju i pjevanje stvari. Pjesma "Jesenje srce" prikazuje prazninu prostora i predmeta koji u njemu postoje:

"ugrizne  
ja        buka  
pado     branskim  
blago    slovom  
zemlju  
i  
i  
sazri  
od tuge  
šuplje  
zemlje" (1987: 11)

U pjesmi "Skoro noćenje i dalje skoro" vidljiva je svijest o završetku vremena, jednog dana ili noći, no pjesnikinja je više usredotočena na prostore koji je, bez obzira na vremenske izmjene, stalno okružuju, na svaki predmet i svako tijelo koji jesu prostori za sebe; osjeća ih i u njima postoji. Vremenska je kategorija za nju prolazna, ali se ona otkriva u vremenu noći kao prostoru praznine i kontemplacije. Kronos se, kako autorica kaže, *gruša* (1983: 12), ali ona i dalje želi postojati u prostoru, oblikovati ga i tumačiti, to jest pjevati:

"drži se no dijete, gruša se/ dan, malo kasnije šutljivo izdahnem, rekla sam ti rekao/ gusto je rubljeno noćivo, dalje skoro, ugrušak zraka/ ušutnjen, dublje se, ljušti se, raskružen, ljušti se." (1983: 12)

Autorica učestalo naglašava kako je prostor intime svakome potreban jer se u njemu maštaju i tumače stvari – "a ti puhni u taj prah daj ga no otpuhni ga/ onda ćemo na izvor svi poći spavati jer/ tamo će biti mir jer tamo će izvirati" (1983: 80). Taj nam je prostor iznimno potreban jer će nas, kako upozorava Žagar, vrijeme svakako *sasjeći*. Ovakva se osobitost iskazuje u pjesmama koje za subjekta uzimaju lava, "lav je autonomna noć pokrajine" (1983: 23). Prema Durandu, agresivne životinje iskazuju "snažne osjećaje bestijalnosti i agresije" (Durand, 1991: 66):

"u ono vrijeme  
pusti lava dok spava  
ili vrijeme iza toga  
pusti ga sna ga treba  
već će on  
kad poklopci ispuhnu rok trajanja  
san će ga konzerva će sama  
gluhi zagrljaj zraka  
zagristi u čisto plavo  
da ne vjeruješ  
zato pusti  
pusti ga lava grbava." (1983: 23)

Također, autorica upozorava na protočnost vremena i na obvezatnost praznine i uživanje u njezinu prostoru, jer: "i mogla bi/ što nitko ne reče/ dušica ti rahla/ u kožu biti krv uvezana" (1983: 24). Također, prostor je intime nužan uvjet za sabrano ispjevavanje stvari i slobodu imaginacije lirskog subjekta, što je iskazano u pjesmi "Pjesma žene koja ne može govoriti": "ja luda nijema napamet se/ u vodu istočila i nema je gledajte/ suncokreti nikada nije je bilo" (1983: 34). Bez prostora intime nema govora, što je za autoricu najveća osuda. Taj intimni prostor, prostor samoće, autorica pronalazi u noći – "njuškom od sumraka sve životinje prilaze/ mi mirno. mrak je bog. svugdje. pritajim se/ da me ne pronađe" (1990: 47) ili "kad sunce zađe, moje oči progledaju" (1990: 93). Prostor praznine i samoće sveti je prostor za autoricu, bez njega joj je onemogućen (poetski) govor, ali i sama sposobnost govorenja, svojstvena ljudskim bićima:

"Hanžek, nije mi dobro. lud sam  
zatvorio me u najgoru ladicu  
šutio me. oko moje, zabranilo me  
ššššš granje se razmiče između

kao da sam ja između teško lijepo je  
između sebe stanovati ali neka me" (1990: 13)

Anka Žagar susreće se u prostoru praznine s jezikom, koji je poistovjećen s Bogom, dakle s apsolutnim; njihova se komunikacija odvija u noći, kada stvari šute, u prostoru praznine, koji je najintimniji od svih intimnih prostora:

"nalazio sam se u tebi, naplavio sam se  
noću nestajao, ujutro se budio  
bog me katkad zaboli u leđima  
goli bog me pamti, šapće u valima:  
pao sam u tebe kao u svemir, zario se  
težak sam težak kao slonov kralježak  
i ulančan i ljubavan  
razmišljen i još malo sam  
nespremno more kojemu se događa novi dan  
neka mi tvoje biljne misli pjevaju:  
prekrasne male zanjihane praznine

ali on uđe u more. more u njega  
najprije samo plače, a onda  
se navikne" (2008: 22)

### 3. 2. 5. *Prostor tijela*

Užarević definira tijelo kao "trodimenzionalan, materijalan, u sebe zatvoren (diskretan) oblik koji supostoji s okolnim prostorom" (2015: 7). Također, tijelo je na tragu Foucaultovih istraživanja zrcalo, to jest prostor (mikrokozmos) kojim se oslikava totalni prostor (makrokozmos):

"Zauzimajući tek dio prostora, tj. svoje mjesto, tijelo odvaja sebe od okolnoga prostora (koji može uključivati i druga tijela), ali istodobno životno ovisi o njemu (osiguravanje hrane i vode, pripadnost kolektivu). Stoga se i može reći da je tijelo (zajedno s mjestom) svijen prostor, a prostor da je – razvijeno tijelo (mjesto). Ta analogija dobiva sadržajno proširenje u



tvrdnji da je tijelo mikrosvijet u kojem se zrcali makrosvijet (univerzum)." (Užarević, 2015: 11)

Tijelo se promatra kao prostor ili kao kuća (tijelo se konceptualno opisuje metaforom *tijelo je kuća, dom*). Isto se očituje i u pjesništvu Anke Žagar. Bachelard simbolički opisuje kuću:

"U životu čovjeka kuća odbija neizvjesnosti, ona obilno nudi promišljanje o postojanosti, neprekidnom trajanju. (...) Ona održava čovjeka za trajanja stvarnih olujnih nepogoda, a i tijekom životnih nedaća." (2000: 30)

(...)

"Kuća je zamišljena kao vertikalno biće. Ona se uzdiže, ona je jedan od poziva na našu svijest o vertikalnosti. (...) Kuća se zamišlja kao konceptualno biće. Ona nas poziva na svijest o usredištenju, postojanju središta." (2000: 39)

U njezinu je pjesništvo tijelo kuća, dom, to jest prostor u kojem se događaju svi imaginacijski procesi i koji se može označiti kao prostor prvotne sigurnosti i smještenosti lirskog subjekta:

"a onda sam vrhom prstiju pogasila sve zvijezde  
se svukla od zemlje što sam je iskopala iz očiju  
i se uvila u se, svila se u san: sad mjesečeva, sad  
malo opet tvoja – baš obična puževa kućica

(ali pregibe sam si učini lijepima

ipak je tijelo je kuća je opna

tišinina glazba crnila

pa poluspava)" (1987: 93)

Prostor se kuće također određuje kao prostor tijela (jer kuća je tijelo); riječ je o svetome prostoru koji okružuje autoricu i među čijim zidovima ona postoji; kuća je personificirana, njezina se prostornost osjeća, vidi:

"snuždila se i zaspala je ova kuća/ kao da je u zemlju zarasla kuća/ kao da je malo nema/ (...) i kuća se njegova/ tijelova gospodarica/ snuždila se i zaspala je nova kuća se/ stiha prevrnula, onesvijestila u dan/ i dalje/ i udalj bešumno hoda/ kao da je od mrtvih ustala kuća/ najprije je od mrtvih ustala trava/ zatim sam je gledala." (1996: 55)

Autorica prostor svojega pjesništva počesto oblikuje tjelesnim metaforama koje zadobivaju dimenziju prostornosti, što je vidljivo u pjesmi "Kora raspuknuta":

"iz boka tvogega ranit ću svoju igru  
more me čuj i ne kipi, potom mir  
sav prljav od sebe, mračna zelenoća  
utrobe tvoje moli za me, potom miiir  
tebe ću jezikom nožem gusarskim, u  
dah i dah, u labudov hlad ustakliti  
tebe ću, miomići, ta krijesta od  
nježnosti, oštrica vitičasta, k tebi  
idem bijelu glazbu unutra izvijugati  
mišić poprečno prugasti krvariš svilu  
i u valjak je valjaš za uzglavlje" (1983: 78)

Prostor se oblikovan tjelesnim metaforama nazire i u ostalim pjesmama, poput pjesme "Sentimenti": "iz ruke curi ritam, umrtvit ću je/ neka sipi mahovina, tamo na sjever/ gdje ću ti vratiti bedrenu kost/ i rebro cvatuće i/ kost iz grla" (1983: 46). U vrijeme se, koje je prostor odmora i kontemplacije (konkretno, riječ je o *noći*), uranja kao u tijelo, to jest u prostor tijela noći: "crta je moja prva noć/ u nju sam legla kao u tijelo svoje/ nacrtat ću riječi koje me vole" (1983: 66). Može se govoriti i o dezorijentiranosti u prostoru tijela, o njegovoj magijskoj snazi koja dokida osnovna osjetila i ljudske mogućnosti:

"tvoji polifonijski/ organi razvoze ti tijelo/ na primjer u novu krivudavicu:/ ti ružna tužna vrbo, moraš/ pasti u vodu, dok mi prsti/ do nokta dogore, daj padni u/ vodu, nitko te neće gledati/ ja sam cijeli dan gledala/ i ništa nisam vidjela." (1987: 19)

Autorica govori i o prostoru tijela koje može tjelesno propasti, ali nikad nestati, poput riječi i pjesme: "mrtvace smo ih sadili i čekali da niknu, ra-/ dosna, proljetna pjesma" (1987: 51). Tijelo se određuje kao prostor postupcima figuracije i simbolizacije u pjesmi "Prijatelj":

"tako se pivo toči u čaše, tako mi prijatelj

kipi preko ruba, kao glad iz utobe drugog čovjeka  
U CRKVI TVOJOJ SAD SAM U BIJELOJ RIBI,  
govorim te  
točim, te prelijevam iz jednih čašastih glava  
te u druge i za sve ima dovoljno jer ti ti si sada  
svugdje za se mirna voda. oh naši nasmiješeni valovi  
diraju ti usne kamene i tamne, grafitnu  
prašinu olovke žure bezobrazno raznositi  
goli vrat slova u koje si legao, ti s bijelom  
omčom oko vrata, u zimu kao u smisao godišta  
stresao grad s ramena da je mir tebi, meni si ti  
okomito proljetno slovo ispod nečujnog bijelog" (1987: 20)

Također, u pjesništvu se Anke Žagar tematizira i žensko tijelo kao prostor krhkosti i slabosti:

"kad sam/ naga ne stidim se i umrem, životinje noću iz tebe čitaju/ šapat jedna drugoj, jezik koji imam ništa ne opisuje i/ kad preživim, balerina se rađa iz ustiju sjedi na crve-/ noj obali i leprša joj haljinica skoro deset godina." (1987: 58)

Manje je zamjetno pri pjesničkom tumačenju tijela kao prostora, no ipak je postojano mišljenje o traumatiziranom ženskom tijelu koje se liječi u prostoru jezika:

"vuk je u šumi požutio pa naravno  
da je požutio kad sam ga ubila jer me je liznuo,  
njemu je rana prošla a meni će ostati, mrak me  
zgrabi za kosu i zove šišmiše, toga me je strah" (1987: 58)

U prostoru se tijela događaju i traume, neispisivi i neobjašnjivi strahovi kojima se autorica izravno obraća: "dok vile mi peglaju spavaćicu, ja sam/ gola, golo se osjećam, i sjećam se:/ baš ovom rukom, po leđima mi ideš mraz/ i tišina me je/ i strah me je/ i tebe me je" (1990: 29). Tjelesnost je, odnosno prostor tijela, česta tematsko-motivska preokupacija u pjesništvu Anke Žagar. Tijelo se događa u jeziku i poima kao prostor i u svojoj je prostornosti obilježen kao ravnopravni entitet autoričina pjesničkog imaginarija.

Isticanjem smo prostora u pjesništvu Anke Žagar produbili znanja o njezinoj poetici upravo zbog toga što smo dokazali da se u svijesti lirskog subjekta, to jest u njegovoj imaginaciji konstruiraju različiti prostori. Riječ je o prijelazu svijesti u predmetnost, ali i obratno. Iz prostornog se imaginarija Anke Žagar posebno ističe *prostor šume* kao prostor iskonske intime, kao *heterotopija krize*, ali i kao *sveti prostor* koji lirskom subjektu nudi sigurnost, kontemplaciju, ali i oblik stvaralačkog transa i stvaralačke nirvane.

## ZAKLJUČAK

Ponukani iznimnim zanimanjem za prostor ne samo u književnosti, nego i u humanističkim znanostima, bavili smo se u ovom radu prostornim imaginarijem u pjesništvu dvoje možda i najvažnijih suvremenih hrvatskih pjesnika – Danijela Dragojevića i Anke Žagar. Velika se motivacija za bavljenje ovom tematikom nalazi i u saznanju da se teorije prostora uglavnom temelje na uočavanju elemenata prostora u pripovjednim i dramskim tekstovima, dok se oni u poetskim tekstovima uglavnom ne istražuju.

Prvi smo dio rada posvetili teorijskom okviru izučavanja predmetne tematike. Objasnili smo pojam književne geografije te pokazali kako je ljudska subjektivna procjena, odnosno ljudska subjektivnost pri opisivanju prostora u okvirima institucionalne geografije iznimno važna. Objasnili smo i osnovne razlike između prostora i mjesta, kao i književnu reprezentaciju mjesta i krajolika, koja nam je poznata još od antike. Nadalje, govorili smo o prostornom obratu u humanističkim znanostima i o epohi prostora koja je zamijenila devetnaestostoljetnu opsjednutost historizmom. Detaljnije smo prikazali Foucaultov koncept heterotopije, a okvirno smo se dotaknuli i Lefebrevih socioloških istraživanja tzv. trijalektike prostora, kao i spoznaja do kojih su došli znanstvenici u okvirima kulturalne geografije. Govoreći o prostoru u književnom tekstu, okvirno smo se dotaknuli teorija prostora koje su izučavale elemente prostora u pripovjednim i dramskim tekstovima (Bahtin, Lotman, Pfister, Lutwack, Zoran, Hoffmann, Westphal, Dennerlein i dr.). Budući da smo se u radu bavili analizom i konceptualizacijama prostora u pjesničkim tekstovima, posebno smo se pozabavili fenomenološkom studijom Gastona Bachelarda *Poetika prostora* (1957), koja nam je dala osnovne uvide u fenomenološke koncepte pjesničkih prostora, te studijom Gilberta Duranda *Antropološke strukture imaginarnog* (1991), iz koje smo istaknuli Durandova poimanja fenomena prostora, simbola, mitova i sl. Važnima za svoje istraživanje smatrali smo djela fenomenološke provenijencije – Bachelardovu studiju *Poetika sanjarije* (1982), Chevalierov i Gheerbrantov *Rječnik simbola* (2007) te studije američkog kulturnog povjesničara Mircea Eliadea – *Sveto i profano* (2002), *Slike i simboli* (2005) i *Mit o vječnom povratku* (2007). Dotakli smo se i prostora pjesme studijom Branka Vuletića *Prostor pjesme* (1991), u kojoj su, između ostalog, prikazani neki mehanizmi strukturiranja pjesničkih tekstova (poput pjesničkih homofona, bezglagolskih rečenica), kao i opis semantičkog aspekta poezije, koje smo primijenili pri analizi predmetnih tekstova. Na kraju smo se ovoga dijela pozabavili tumačenjem simbolike prostora pomoću već spomenute fenomenološke literature.

U drugom smo dijelu rada istaknuli problem periodizacije i tipologizacije suvremenoga hrvatskog pjesništava, kao i prijelomna desetljeća (sedmo i osmo) 20. stoljeća u kojima su se ponajviše izgrađivale poetike predmetnih pjesnika. U tom smo kontekstu predstavili Danijela Dragojevića i Anku Žagar. Istaknuli smo pomoću teorijskog i kritičarskog korpusa osobitosti njihovih poetika, kao i prikaz njihova razvoja.

Treći je dio rada bio analitički usmjeren na predmetne tekstove. Temeljem analize deset pjesničkih knjiga, po pet od svakog autora, izdvojili smo prostore njihova pjesničkog imaginarija. U Dragojevićevu pjesništvu analizirani su: prostor kaosa, prostor pretvorbe prostora, beskonačni prostor, prostor praznine i unutrašnji prostor. U pjesništvu Anke Žagar to su: prostor teksta, magični prostor jezika, prostor šume, intimni prostor i prostor tijela.

Ovim smo istraživanjem dokazali da se elementi prostora ne nalaze samo u pripovjednim i dramskim tekstovima, već da su itekako pristuni i u poetskim. Istaknuli smo i oprimjerali najčešće prostore u Dragojevićevu i Žagaričinu pjesništvu. Dokazali smo njihovo iznimno zanimanje za prostor te time produbili spoznanja o njihovim poetikama i možda potaknuli nova istraživanja koja će doprinijeti razumijevanju ne samo njihovih poetika, nego i poezije uopće. Također, dokazali smo da prostori njihova pjesništva uglavnom imaginarni, ali da se simbolički iščitavaju na temelju stvarnih prostora. Unutarnji se prostori konceptualiziraju i prezentiraju preko vanjskih, koji su tek potka pomoću koje se tumači prostorni imaginarij u njihovu pjesništvu. Slika se i doživljaj vanjskog, doživljenog prostora u pjesničkoj imaginaciji pretvaraju u imaginarni prostor, to jest tvore imaginarij koji je se očituje u njihovim pjesničkim tekstovima kao nova i zanimljiva odrednica njihovih pjesničkih poetika.

## POPIS LITERATURE

### IZVORI

- Dragojević, D. (1961) *Kornjača i drugi predjeli*. Split: Matica hrvatska.
- Dragojević, D. (1981) *Razdoblje karbona*. Zagreb: Biblioteka Znaci.
- Dragojević, D. (1994) *Cvjetni trg*. Zagreb: Durieux.
- Dragojević, D. (1994) *Zvezdarnica*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Dragojević, D. (2013) *Negdje*. Zagreb: Fraktura.
- Žagar, A. (1983) *Išla i... sve zaboravila*. Zagreb: Goranovo proljeće.
- Žagar, A. (1987) *Zemunice u snu*. Zagreb: Mladost.
- Žagar, A. (1990) *Nebnice*. Zagreb: Naprijed.
- Žagar, A. (1996) *Stišavanje izvora*. Zagreb: Meandar.
- Žagar, A. (2008) *Stvarnice, nemirna površina*. Zagreb: Meandar.

### SEKUNDARNA LITERATURA

- Bachelard, G. (2000) *Poetika prostora*. Zagreb: Ceres.
- Bachelard, G. (1982) *Poetika sanjarije*. Sarajevo: IRO Veselin Masleša.
- Bagić, K. (1994) *Živi jezici*. Zagreb: Naklada MD.
- Bagić, K. (2002) *Brisani prostor*. Zagreb: Meandar.
- Bagić, K. (2004) *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*. Zagreb: Disput.
- Bagić, K. (2016) *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost (1970. – 2010)*. Zagreb: Školska knjiga.
- Benčić Rimay, T. (2005) *I bude šuma (mala studija o poeziji žena)*. Zagreb: AltaGAMA.
- Biti, V. (2000) *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Biti, V. (2002) Performativni obrat teorije pripovijedanja, u: *Politika i etika pripovijedanja* (ur. Vladimir Biti). Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 7-32.

- Borges, J. L. (2001) *To umijeće stiha*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Božanić, J. (2012) Stilističke interpretacije: Danijel Dragojević – Mak Dizdar, u: *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu*, 5 (2012), 5, str. 5-25.
- Brajdić, K. (2009) 'Dvaput u isti tekst zagaziti ne možeš' Strategije stilskoga i tematskog presvlačenja pjesničkog rukopisa Anke Žagar, u: *FLUMINENSIA*, god. 21, br. 2, str. 115-139.
- Brković, I. (2013) Književni prostori u svjetlu *prostornog obrata*, u: *Umjetnost riječi*, LVII (2013), 1-2, Zagreb, str.115-138.
- Chevalier, J. i Gheerbrandt, A. (2007) *Rječnik simbola*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Durand, G. (1991) *Antropološke strukture imaginarnog*. Zagreb: Biblioteka August Cesarec.
- Eco, U. (2005) *Šest šetnji pripovjednim šumama*. Zagreb: Algoritam.
- Eliade, M. (2002) *Sveto i profano*. Zagreb: AGM.
- Eliade, M. (2005) *Slike i simboli*. Zagreb: Fabula nova.
- Eliade, M. (2007) *Mit o vječnom povratku*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Foucault, M. (1996) O drugim prostorima, u: *Glasje: časopis za književnost i umjetnost – 3* (1996), 6; str. 8-14.
- Ivanić, T. (1969) Pjesnik ishodišnjih slutnji, u: *Crkva u svijetu*, Vol. 4, No. 3, 1969., str. 282-286.
- Kovačević, M. (1998) *Poetika mijena (Poetički obzori suvremenoga hrvatskog pjesništva)*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- Kravar, Z. (2009) *Uljanice i duhovi*. Zagreb: Profil.
- Kuvač-Levačić, K. (2021) *Iskaz neizrecivoga u poetici Side Košutić*. Zadar: Sveučilište u Zadru.
- Leksikon hrvatskih pisaca* (2000). Zagreb: Školska knjiga. (gl. urednik: K. Nemeč)
- Lemac, T. (2009) Kiša snijeg i ništa – učila govoriti (Šivanje teksta metaforom u poeziji Anke Žagar, u: *FLUMINENSIA*, god. 21 (2009), br. 1, str. 121-142.



- Lemac, T. (2013) Pjesma 'Šuma' iz pjesničke zbirke 'Išla i... sve zaboravila' Anke Žagar – ogledalo Žagaričine poetike, u: *CROATICA ET SLAVICA IADERTINA*, 2013., str. 241-249.
- Lemac, T. (2018) *Stil pjesništva Anke Žagar*. Zagreb: Biakova.
- Lotman, J. M. (2001) *Struktura umjetničkog teksta*. Zagreb: Alfa d. d.
- Maleš, B. (2009) *Poetske strategije kraja 20. stoljeća*. Zagreb: Lunapark.
- Marković, I. (2010) Hrvatske koordinativne složenice, u: *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, 36/1 (2010), str. 71-95.
- Milanja, C. (2001) *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.* (II. dio). Zagreb: AltaGAMA.
- Milanja, C. (2012) *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.* (IV. dio). Zagreb: AltaGAMA.
- Mrkonjić, Z. (1972) *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (razdioba)*. Zagreb: Biblioteka Kolo.
- Mrkonjić, Z. (2009) *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*. Zagreb: v|b|z.
- Mrkonjić, Z. (2012) Poezija od A do Ž, u: *Crta je moja prva noć* (ur. Z. Mrkonjić): Zagreb: Matica hrvatska.
- Oblučar, B. (2012) Tvar i njezini dvojnici (Problem materije u *Hodanju uz prugu* Danijela Dragojevića), u: *Umjetnost riječi*, LVI (2012); 3-4, Zagreb, str. 159-181.
- Oblučar, B. (2017) *Na tragu Kornjače (Pjesma u prozi i tvorna imaginacija u poetici Danijela Dragojevića)*. Zagreb: Disput.
- Pavletić, V. (1987) *Zagonetke bez odgonetke*. Zagreb: Mladost.
- Pavličić, P. (2008) *Mala tipologija moderne hrvatske lirike*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Pejaković, H. (2003) *Prostor pisanja i čitanja*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Rečnik književnih termina* (1985). Beograd: Nolit. (gl. urednik: D. Živković)
- Staiger, E. (1996) *Temeljni pojmovi poetike*. Zagreb: Ceres.
- Šakaja, L. (2015) *Uvod u kulturalnu geografiju*. Zagreb: Leykam.
- Šimić, A. B. (2013) *Izabrana proza* (ur. Nedjeljko Mihanović). Zagreb: Matica hrvatska.

Užarević, J. (1991) *Kompozicija lirske pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Užarević, J. (1996) Prostor, u: *Glasje : časopis za književnost i umjetnost*. 3 (1996), 6 ; str. 94-96.

Užarević, J. (2015) Ideja tijela (Na primjerima iz Slučaja Kukockoga Ljudmile Ulicke), u: *Umjetnost riječi*, LIX (2015), 1-2, Zagreb, str. 7-20.

Vuković, T. (1998) O fenomenima zbilje i komunikacije u pjesništvu Anke Žagar, u: *Quorum: časopis za književnost*, 14 (1998), 2; str. 118-121.

Vuković, T. (2005) *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši*. Zagreb: Disput.

Vuletić, B. (1999) *Prostor pjesme (o plošnom/prostornom ustrojstvu pjesništva Jure Kaštelana)*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.

Žilić, D. (2021) *Tropizmi 4*. Zagreb: Biakova.