

Izvorni znanstveni rad

DOI: <https://doi.org/10.17234/Croatica.67.11>

UDK: 821.163.42.09-055.2

821.163.42.09 Žagar, A.

Primljen: 29. VI. 2023.

Prihvaćen: 1. X. 2023.



ONA I ONI: MODERNOST LIRIKE ANKE ŽAGAR

Andrea Milanko

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet

amilanko@ffzg.hr

Pjesništvo Anke Žagar prebiva u domaćem književnom prostoru četiri desetljeća, a da se pritom nije značajnije mijenjalo. Njegov je kanonski status neupitan zahvaljujući pjesnikinjinoj stilskoj razvedenosti. Pridane mu oznake postmodernizma i ženskog pisma nadopunile su stilističku perspektivu, ali pod cijenu da su revolucionarnost lirskog izraza svele na književnopovijesne termine, onemogućujući time čitanje Žagaričine lirike koje ne bi robovalo naraštajnoj poetici prethodnika i suvremenika, riječju – previđajući njegovu modernost. U radu se stoga prate dva problema kao dva simptoma iz istog izvora: s jedne strane kritički se analizira recepcija Žagaričina opusa od prve zbirke *Išla i... sve zaboravila* (1983) do zbirke *Stvarnice, nemirna površina* (2008), dok se s druge strane upućuje na manifestacije modernosti u Žagaričinoj poetici. Modernost pritom nije shvaćena kao književnopovijesna kategorija, nego kao dijalektički produkt književne evolucije. Naime, modernost je relativan pojam i određen je suodnošenjem sadašnjega povijesnog trenutka i prošlosti, težeći nadići prošlost uvijek iznova novim rješenjima, a da pritom i dalje zadrži inteligibilnost.

Ključne riječi: Anka Žagar, modernost, žensko pismo, metapoezija, lirska pjesma

1. UVOD: MITOVI O POEZIJI ANKE ŽAGAR

Počet ću zaključnom rečenicom Bagićeve studije o pjesništvu Anke Žagar jer tvrdi upravo suprotno od onoga kako su kritičari u pravilu s njim postupali: „'Pjesnički jezik' kao izdvojen i posvećen diskurzivni oblik za nju ne postoji – postoji samo jezik koji se kao cjelina nudi pjesniku, a on – ovisno o prigodi i svojim kreativnim i komunikacijskim navikama – iz njega izdvaja ono što mu u konkretnom trenutku treba” (1994: 134). Premda joj je na raspolaganju bilo obilje mogućnosti, pjesnikinjini poetički izbori od prve (*Išla i... sve zaboravila*, 1983) do posljednje zbirke (*Pjevaju razlike tihotapke*, 2015) sveudilj su ostali mjesto razlike; izdvajali su je u generacijskim redovima eksperimentom u sintaksi i tvorbi riječi te modernističkim ambicijama poezije kao uzleta k transcendentalnom.¹ Tijekom 1990-ih pak autoričina se lirika odmicala od tzv. stvarnosne poezije mimoilazeći naraciju, emocionalno neutralan, gotovo žurnalistički ton, uronjenost u banalnost osobne svakodnevice i opću nezainteresiranost za vanjski svijet, dosljednu kolokvijalnost izraza te markere socijalnog profila. Taj se jaz 2000-ih i 2010-ih produbljuje jer nominalnu generacijsku pripadnost ona ne zamjenjuje pristankom uz nove ženske glasove. Daleko je Žagaričina zatvorena poezija (ali ne i hermetična, kako ću u nastavku pokazati) od angažiranoga izraza mlađih pjesnikinja kao što su Darija Žilić, Monika Herceg, Sanja Baković, Asja Bakić ili Marija Andrijašević.

Premda poezija od 1980-ih predvidljivo pokazuje tendenciju prozaizaciji i narativizaciji te sve većoj aritmiji,² Žagaričin opus nadaje se

¹ Usp. naslove koji služe kao orijentir čitateljevoj svijesti o nužnosti (interpretacijskog) iskoraka iz prizemnog u nadzemačko ili nesvjesno: *Nebnice i Male proze kojima se kiša uspinje natrag na nebo*; *Zemunice u snu i Stišavanje izvora*.

² Prema Zoranu Kravaru, posljedice afirmacije nepravilnoga stiha kao što su deritmizacija i aritmija predstavljaju „povijestan proces” koji je u europskim književnostima „kulminirao četrdesetih i pedesetih godina ovoga stoljeća” (1993: 50). U tom je smislu oslabio pjesnički interes za opkoračenjem, no pjesme Anke Žagar zadržale su taj važni signal poezije, demonstrirajući da je pjesnikinja očuvala, između ostalih, i tu semantičko-ritmičku komponentu tradicionalnoga lirskog izraza, za razliku, primjerice, od tzv. stvarnosne lirike, koja opkoračenje „rabi iznimno” (Jurić 2017: 448). Uz to Žagar njeguje „naglašenu osjećajnost (...) lirskoga subjekta” (Oblučar 2008: 254) nasuprot ravnodušnoj pozi lirskog subjekta stvarnosne lirike, a koliko joj je opkoračenje važno, primijetila je još Sibila Petlevski utvrdivši da se „pjesništvo Anke Žagar (...) uspostavlja kao neprekinuti govorni slijed” (Petlevski 1991: 308). Ako je još ostalo mjesta sumnji, svjedoci smo i njegovu ogoljavanju: „zaustavite ovu nepomičnu rečenicu / da ne padne” (Žagar 1996: 41).

„neuobičajeno koherentnim i homogenim” (Oblučar 2008: 254), ostajući u okvirima tradicionalno vezanima uz lirsku pjesmu.³ Međutim, zbog sklonosti eksperimentu jezikom i prijevojima lirskog iskazivanja njezina se poetika u očima kritičara približila postmodernizmu. Budući da je argumentaciju zamijenilo ponavljanje tvrdnje kao opće istine, prije će biti da je više puta ponovljeni dojam zaživio životom (neprovjerene) književnopovijesne činjenice nego što je zasnovan na čitanju pjesničkih zbirki. U nastavku ću ocrtati mjesto lirike Anke Žagar u kritici i književnom polju ne bi li joj se otvorio prostor za nova čitanja, oslobođena stereotipa i zabluda koji su je opterećivali i time nužno ometali put do šire čitateljske publike. Pratit ću dvije trase: s jedne strane, kako se u recepciji stvarao mit o nečitljivosti i hermetičnosti njezine poezije te, s druge, poetičke odlike u odnosu na suputničku pjesničku generaciju, kao i one koje joj slijede.

2. MODERNIZAM, A NE POSTMODERNIZAM

Premda je Žagaričin pjesnički potpis i prepoznatljiv i nagrađivan,⁴ nije imao nasljednika (a ni nasljednica). Dijelom se to može objasniti osebujnom poetikom, koju je teško pretvoriti u manirizam, ali zacijelo i zakonodavnom heraklitovskom činjenicom podržanom i u poeziji, naime kako se „tabu (...) može prekršiti samo jednom” (Paglia 2006: 200). Njezin eros prema jeziku povezivalo se sa semantičkim konkretizmom i (neo)avangardnim stilovima, no lirika Anke Žagar samo na površini podsjeća na Josipa Severa, kao što i samo jednim dijelom (rječotvornom strašću) predstavlja poveznicu s lirikom Sonje Manojlović i Miroslava Kirina. Cijeli niz prišivaka, od konzervativizma i infantilizma (usp. Milanja 2010)⁵, „više retrogradn[og] nego avangardn[og]” (Mrkonjić 2006: 198), pa do postmodernizma i magičnosti (usp. Lemac 2009 i 2012), poslovično je drveće od kojeg se ne

³ Werner Wolf zastupa tzv. višekomponentni model lirske pjesme osloncem na Wittgensteinove obiteljske sličnosti. Svaka lirska pjesma ne mora sadržavati sve komponente modela, nego samo neke da bude prepoznata kao lirska pjesma. Među tim odrednicama nalaze se govor u prvom licu, prezent indikativa, kratkoća, razlomljenost u stihovne retke, fragmentarnost izlaganja i izostanak fabule (usp. Wolf 2003).

⁴ Počevši nagradom Goran za mlade pjesnike, najveće priznanje struke u Hrvatskoj za pjesnički rad, Goranov vijenac za cjelokupni opus, dobila je 1994. godine.

⁵ Citiram prema nepaginiranom tekstu dostupnom na stranici: <https://www.matica.hr/kolo/317/pjesnistvo-anke-zagar-20773/>.

vidi (modernistička) šuma.⁶ Demonstrirajući svojim opusom da posjeduje „sposobnost da se nepovratna minulost razlikuje od onoga što ne da nije mrtvo, nego nije ni prošlo” (Brlek 2022: 622), Žagar je eminentno moderna (a ne postmoderna) pjesnikinja. Ta „akutna svijest o sadašnjosti, koja je moguća jedino uz svijest o aktualnoj prošlosti” (isto) u Žagaričinu se pismu dosljedno ostvaruje, ali se u pravilu ne prepoznaje, odnosno imenuje se proturječnim odrednicama: konzervativno, ali u toku sa suvremenim poetičkim mijenama tzv. ofaša; postmoderno, a s predmodernim ambicijama (usp. Milanja 2010; Sorel 2016: 265–266); nepovjerljivo prema jeziku, ali upotrebljava sve jezične mogućnosti (usp. Lemac 2012); vjeruje u mitotvornu moć jezika, ali je ironično (usp. Lemac 2012).

Prema Mrkonjiću, lirika Anke Žagar od zbirke *Stvarnice, nemirna površina* (2008) bilježi promjenu; on tvrdi da autorica „napušta promišljeni poetski koncept pisanja” (Mrkonjić 2012: 278). Međutim, u istom pogovoru stoji upravo za taj isti, prvi dio njezine poetike, konkretno za prvu zbirku *Išla i... sve zaboravila* (1983), kako se „podrazumijeva (...) da je ta nejasnoća učinak nekakvog 'medijumskog' stanja u kojemu su pjesnikinji 'nesebeznanu',

⁶ Zahvaljujem neimenovanim recenzentima koji su me upozorili da bi radu koristilo razjasniti termine *moderan* i *modernizam*. Dok se oni doista u stručnoj literaturi često (pogrešno) upotrebljavaju sinonimno, ta konfuzija ne iznenađuje, ali da bi se razriješila, to zahtijeva poseban rad. Pridoda li se tomu i termin *postmodernizam*, koji je također u optjecaju, u ovoj prigodi bilo bi posve neumjesno kompleksne probleme svesti na jednu bilješku pa ću se ograničiti napomenom da termin *modernizam* upotrebljavam u književnopovijesnom značenju, označavajući njime književnopovijesno razdoblje koje u domaćem kontekstu započinje krajem 19. stoljeća s piscima kao što su Matoš, Leskovar, Šimunović itd. te traje do danas, a termin *moderan* upotrebljavam u transpovijesnom smislu, kao relacijski pojam. Modernost je naime proizvod njemačkih teoretičara i pjesnika romantizma koji su razvili specifičan pogled na umjetničko djelo: „Umjetničko djelo uspješno je kad izaziva znatiželju promatrača i intelektualno ga zaokuplja, ali djelo koje je originalno u trenutku t1 može izgubiti odliku stimulativnosti u trenutku t2 zbog protoka vremena koje ga normalizira. Svako zanimljivo umjetničko djelo može postati zastarjelo zahvaljujući drugom djelu, koje je zanimljivije u cjelini ili u jednom svojem aspektu” (Cecchinato 2017: 3). Dakle, svako književnopovijesno razdoblje ima svoje moderne i konzervativne pisce, ali se samo iz perspektive budućih razdoblja može razabrati *apsolutno moderan* pisac. Budući da je *buduće* ono što tek ima doći ili je u tijeku njegov dolazak, pozitivne kvalitete apsolutno modernog ne mogu se imenovati, nego se mogu odrediti tek *ex negativo*. Slijedom rečenog, neke kvalitete umjetničkog djela (a ne neke druge) mogu doći u fokus jednog razdoblja, odnosno neke druge u fokus drugog. U kontekstu Anke Žagar, s obzirom na to da su kritičari i književni povjesničari njezinu poetiku opisivali književnopovijesnim terminom postmodernizma, prinuđena sam, usprkos polemičkom kontekstu, i sama ga upotrebljavati u komunikacijske svrhe, ufajući se da će čitatelj u primjerima iz pjesništva koji slijede razabrati njegovu izlišnost, pa i štetnost, za *razumijevanje* Žagaričinih stihova.

svojevrsnim automatizmom, diktirani njezini tekstovi” (isto, 255). Moramo, dakle, utvrditi proturječje da je njezina lirika prvo ocijenjena promišljenom pa nepromišljenom. To se proturječje potom izmiruje u tvrdnji: „Primjetna je metodičnost kojom Anka Žagar gradi svoje pjesme, nastojeći pritom na dojamu o improviziranosti i nasumičnosti” (isto, 265). Tek za primjer ovdje doneseno vrludanje zorna je slika ustaljene kritičke prakse i usporediva je s logikom razbijenoga kotla:⁷ kako bi spavača Freuda „rasteretila” (Freud 2001: 145) krivnje za zdravstveno stanje pacijentice Irme, skida s njega odgovornost prebacujući optužbe ili na kolege liječnike ili na samu pacijenticu.

Trideset godina po objavi prvih zbirki pjesama za njih se i dalje tvrdi da su obilježene „izrazitom hermetičnošću” (Brajdić 2009: 116) – *Guar* tobože odlikuje „razblaženje hermetičnosti” (Lemac 2012: 76), a *Stvarnice* „strategije smirivanja” (Milanja 2010), pri čemu autoričina „ne-poetika” nastanjuje „proturječan prostor gdje se odluke donose u ovisnosti o pravilima, ali mimo njih” (Vuković 2005: 245). Premda se potonja ocjena odnosi na etički čin, Vukovićeve riječi valjalo bi protegnuti na autoričino pisanje u cjelini: etički čin koji je doista na djelu nalazi se na strani čitanja. Prije će biti da stručni čitatelji iznevjeravaju nalog teksta za čitanjem i poštovanjem njegove drugosti nego što iz predmetne lirike izbija tjeskoba „u nesnalaženju u ustaljenim komunikacijskim obrascima i odbijanju shematiziranih modela konceptualiziranja kakve društvo odobrava” (Brajdić 2009: 125). Naime, kolikogod se to doimalo proturječnim, „zaumni govor zvukova (...) želi biti govor, jezik” (Šklovski 1970: 134). Snagu kritičarske čizme u poravnavanju krivina pjesničkih redaka i figura demonstrira analiza Katarine Brajdić utoliko koliko je iznimna u vidu novih spoznaja i stupnja analitičnosti. Naime, u njoj je donesen cijeli niz novih i ispravnih *uvida* o poeziji Anke Žagar, ali se ponavljaju (ne)kritički zaključci kritičara prethodnika, zaključci koji se ne mogu izvesti iz novostečenih spoznaja. Konzekvencije uvijek iznova ponavljane tvrdnje da je Žagar pripadnica pjesništva iskustva jezika paradoksalno izostaju u kritičkim analizama, zacijelo zato što se uporno (i uzaludno) traži označeno: „Poezija se ne može prozreti” (Brllek 2020: 481). Žagar u tom smislu pruža još veći otpor, ali ne zato što bi njezina poezija

⁷ Suočen s Irminim bolovima u snu, psiha liječnika Freuda otklanja odgovornost od spavača za Irmino stanje na sve načine, ma koliko bili nesuvisli ili proturječni, podsjećajući na „obranu čovjeka kojeg je susjed optužio da mu je vratio kotao u oštećenu stanju. Prvo, on ga je vratio neoštećenog, drugo, kotao je već bio probušen kad ga je posudio, treće, on nikad i nije posudio neki kotao od susjeda” (Freud 2001: 146).

bila intencionalno hermetična ili opskurna, nego zato što „njezini motivi postaju metajezični signali, a ona sama metapoezijom – poezijom koja se neprestano zatvara u sebe, koja se konstituira unutrašnjim preinačivanjem, tematiziranjem vlastite strukture, procesa i uvjeta pa je svaka pjesma ujedno i tekst i komentar” (Brajdić 2009: 136).

Nakon mita o hermetičnosti, nekomunikativnosti i nejasnoći njezine lirike⁸ – a koji stoji u proturječju s drugim mitom što ga kritičari aktivno održavaju na životu, mitom o autoričinoj sklonosti infantilnom, predmodernom, arhetipskom i ginokratskom⁹ – taj se niz stereotipa lako nadopunjava drugima zahvaljujući sustavnom (premda metodološki sasvim neopravdanom) izjednačavanju lirskog subjekta s autoricom.¹⁰ Zamjena lirskog subjekta autoricom dovodi do toga da se metafore poput „učila govoriti” tumače kao ispovjedni autoričini iskazi umjesto kao visokosofisticirani figuralni autopoeitički istup, ne zato što „Anka Žagar prije govorenja iskazuje zaborav pravogovora kao uvod u svoj otajni govor” (Mrkonjić 2012: 269), nego zato što je u modernoj lirici uvjet govora i pisanja čitanje. Prvi ciklus prve zbirke naslovljen je *kad odrastem, pročitam*, tek nakon njega slijedi *išla i sve zaboravila*, dok je pjesma *učila govoriti* u predzadnjem ciklusu i opet se otvara autoreferencijalnim strofama o nastanku pjesme (koju upravo čitamo) i poezije uopće:

jezik ću prvo malo ubiti
sve će potom u nj stati
i mrvice i trupac u ustima

⁸ Nejasnoća kod Žagar, naglašava Mrkonjić, potječe od Mallarméa i time se zadržava kontinuitet s modernističkim pismom. Međutim, valja napomenuti da bliskost s francuskim pjesnikom ne treba tražiti u nejasnoći, nego u činjenici da su oboje izgradili „sopstveni egzegetski simbolički jezik” (de Man 1975: 326), a što podrazumijeva i „semantički pluralitet” (isto, 327) i „fikcij[u] izvesnog subjekta” (isto, 331).

⁹ Izdvajam Milanjine jezgrovite prosudbe: „Žagaričino 'infantilno' pjesništvo i hoće naglasiti 'povratak' u predmodernu (kozmičko, 'kaosno'), pa bi se moglo reći da je u svjetonazornom smislu – konzervativno” (Milanja 2010) te kako se „pjesništvo Anke Žagar nadaje kao *infantilno-lunarno-afazijsko* pjesništvo (moglo bi se to staviti i među navodne znakove), kome posebno ne treba ni pridavati još odliku *feminilnoga*, jer lunarno već implicira *ginekokratsko*, za razliku od virilnoga solarnog tipa, kao što posebno ne treba pridavati ni oznaku *snovidnosti*, jer je i ona jednako implicirana, a ono je 'infantilno' glede 'afazijskih aberacija', a kao snovidno i noćno ono je ujedno i *nagonsko*” (Milanja 2010).

¹⁰ Usp. tvrdnju: „Ta jezična ekstaza raskomadana pjesničkog iskaza više upravlja lirskim iskazivačem negoli je ovaj vlasnik jezika, što je tipično za 'primitivca’” (Milanja 2010). Milanja upotrebljava termin *lirski iskazivač* sinonimno s *lirskim subjektom*.

čita se u zatvorenom prostoru
 golo ostrugan zid – zid – zid – zid
 što hoćeš vidjeti što hoćeš vidjeti
 sjeti se da ćeš vidjeti

Moderna poezija je, tvrde stihovi, vremenski amalgam prošlosti („sjeti se” pročitano, „viđenog”) i sadašnjosti („sjeti se” sada i ovdje) koji tek budućnost ovjerovljuje kao pjesmu (odatle gramatički nemoguća igra imperativa koji poziva na prošlost i dvovidnoga glagola stavljena u futur), ona je „životvorna forma razumevanja i integriše prošlost kao aktivnu sadašnjost u okviru budućnosti” (de Man 1975: 331). „Takvom dvostrukom zahtjevu – da bude prepoznatljiva kao pjesma, ali da istodobno suštinski mijenja predodžbu o tome što pjesma jest – svaka pjesnička tvorevina mora udovoljiti na sebi svojstven način” (Brlek 2022: 617). Suspenzija gramatike, dakle, nije sredstvo do cilja (otajnoga govora) nego sâm cilj. Bijeli listovi stranice, premda neispisani, nisu djevičanski, nego postaju mjesto na kojem se naočigled čitatelju smješta višestoljetni topos „ničega”, pjesma u nastajanju:¹¹

kako listam zidove
 moju bijelu knjigu
 kako ju govorim:
 dobar dan zidovi, kako ste
 bole li vas leđa, zidovi, jedan
 drugomu usuprot hodili, zidovi
 jedan drugomu u susret hodili, nag –
 nute male riječi dobar dan u njima
 stanovale ribice zazidane, tamo
 gdje cvijeće gori, tamo bi
 ribice, učim ih putovati
 ribice ribici najbolji prijatelji (Žagar 1983: 63)

Proglašavajući, dakle, dolazak do kakva autističnog, osobnog jezika ciljem Žagaričina demijurškoga, performativnog projekta povećava se važnost neovjerene i neovjerljive reference, a diskvalificira djelatnost ovjerenih referenci kao što su Cesarićeva *Voćka poslije kiše*, Ujevićev *Oproštaj*, biblij-

¹¹ „Iskustvo događanja jezika” (Agamben 2006: 69) može se pratiti već kod provansalskog pjesnika Guillaumea de Poitiersa, akvitanskog vojvode (11./12. st.). Kao što je njemu nedostižna ljubav topos kojim se opravdava (točnije, ustrojava) čin pjevanja, tako je za Žagar topos „učenja govora” pjesnički govor sâm.

ski citati, usmenoknjiževne i kolokvijalne fraze, ukratko sasvim konkretni gradbeni elementi kojima pjesnikinja istodobno i gradi i izlaže pogledu vlastiti govor kao heterogeno retoričko polje.

Treći mit o Žagarici jest etiketa postmodernizma. Naime, nije sasvim jasno, ako je istina da se „postmodernističke poetičke karakteristike (...) naziru u izrazitoj, naglašenoj intertekstualnosti i metajezičnosti samoga pjesničkog pisma” (Lemac 2009: 122), zašto postmodernizam vezujemo uz Žagar, ali ne i uz Ujevića, čiji *Oproštaj*, objavljen prije prve samostalne zbirke *Lelek sebra* (1920), odlikuje *izrazita, naglašena intertekstualnost i metajezičnost samoga pjesničkog pisma*. Prije će biti da je poetika i Ujevića i Žagar „jasan znak dijalektičke međuovisnosti tradicije i inovacije, koja je”, podsjeća pak Brlek, „opće mjesto modernističke poetike” (Brlek 2020: 470).¹² Onoliko koliko je teško pomiriti subverzivno djelovanje s resignacijom, toliko je prejednostavno proglasiti ironijom sve što kritičar ne razumije. Naime, kao da pjesnikinja više ne može upotrijebiti nijedan postupak, a da to ne bude u svrhu „sveopće ironizacije” (Lemac 2009: 79). Iz te perspektive razumljiva je frustracija zbog nemogućnosti konačnoga odgovora na pitanje: „Nosi li ona i značenjsku razradu ironije, zasad je izvan domašaja” (isto, 82), kao što je i očekivana etiketa postmodernizma kad se umjesto čitanja pjesama za nju unaprijed traži ovjera u njima. Teško je braniti tezu o sveopćoj ironizaciji ako pjesnikinja samim činom pisanja pjesama i opusom u cjelini podvlači neironičnost (makar svojeg) pjesništva. Naime, Žagar eksplicitno ogoljava svijest o jeziku kao sustavu znakova koji gradi *model* svijeta – ali nije sam

¹² Spoj starog i novog i opet promiče jedinom kritičaru koji je obranio doktorski rad s temom lirike Anke Žagar nakon što mu stručnjak za hrvatsku usmenu književnost dade „koristan savjet” (!) da je kod Žagar upravo ta međuovisnost zaslužna za pjesničku sintagmu u stihovima „GUAR je / (...) / srebrna / kaplja / od kamena // tijela / trenutak // od rose / most / iznad vječnosti” (Žagar, 1992, 25, str. 44)”, naime da je „vjerojatno samo asocirana, tj. formalno pokazuje usmenoknjiževni karakter, ali je sadržajno presofisticirana za usmenoknjiževni diskurz” (isto, 82). Premda se stihovima skreće pozornost na nesklad između efonije (**kaplja od kamena; tijela trenutak**) i sadržajnog proturječja, odnosno da pjesnikinjine potrebe *zadovoljava efonijski sklad*, kritičar nije obeshrabren u nakani da u stihovima pronade ono što traži umjesto onoga što oni daju. Isti postupak upotrijebljen je u pjesmi *pastorala* iz zbirke *Onaon*, u kojoj pjesnikinja, slično Kaštelanu u pjesmi *Sebevido i snovido*, umeće pravilne usmenoknjiževne ritmove bajalica i inkantacija ne bi li ih suprotstavila nepravilnome slobodnom stihu i rastrzanoj sintaksi: „ti svirala ja pila ti pila ja svirala zasviraj / ga sumračje gusto je ne gušće je u grlu pahuljama / neka ga ne prestaneš neka ga postaneš blisk u iskru / daha je inje moje snijegovo penjem te uz planinu / ti mehke dlane prostrla bijela igla brezina vezla / vezla noćila velendorfska venera i visoki ce i (...)” (Žagar 1984: 24).

svijet, isto kao što ni Isus Krist nije proganjan kršćanin, ali sebe proglašava modelom kršćanina na više mjesta u Bibliji.¹³

riječi nisu ti kao što ni globus nije
zemlja. ti savle savle zakaj me proganjaš
ker te ljubim. Sem odgovorila jaz (*Ljubavna pjesma u skelama, Zemunice u snu*)

U stihovima Anke Žagar slovenskim se izriče isto što i hrvatskim, a prijelaz s Isusovih riječi Savlu na lirski subjekt odražava istu zamjeničku igru: najviši izraz ljubavi, vidjeli smo gore kod provansalskih pjesnika, nije uzvraćena ljubav, nego događaj jezika (pjesma) na mjestu (u svakom smislu riječi) ljubavnog odnosa. Očigledno je cilj „ne ironizirati niti jedan od prizvanih jezičnih idioma” (Bagić 1994: 134), nego aktivirati novi semantički sloj iz njihova sraza ili uzajamnog osnaživanja.

Pjesnikinji koja sav poetički napor sustavno usmjerava prema dokidanju linearnog čitanja i u stihove uvrštava autopoeitički stav („nema značenja”, „ništa”, „stih ne znači”) ipak se stalno natovaruje arhetip, gotovi paketići značenja,¹⁴ ili joj se spočitavaju padežne ogluhe, a još u prvoj zbirci stoji autopoeitički stih: „briga / me za padeže ali zbog vokativa pišem” (Žagar 1983: 76). Kad *očekivanja* kritičara ne ispuni ili ih *iznevjeri* kakvim obratom, ta se gesta proglašava ironizacijom ili napuštanjem magije, mitotvornošću i Lacanom (Milanja 2010). Vratolomna tumačenja naslovne sintagme „guar, rosna životinja” – od kojih ću u cijelosti navesti Lemčevo jer je veći izazov razumijevanju nego njegov predmet analize¹⁵ – iznevjeravaju tekst prisiljavajući ga da udovolji kritičarevu apetitu za spekulacijom. Kao pojava u kritici, „nerazumljivost je, naime, koliko se god to možda činilo paradoksalnim, u književnosti bez iznimke učinak tumačenja – što će reći, podređivanja teksta gotovim književno-kritičkim očekivanjima” (Brlek 2020: 438), a kao pojava

¹³ Usp. „Što god učiniste jednom od ove moje najmanje braće, meni učiniste!” (Mt 25, 45) i „Ja sam put, istina i život. Nitko ne dolazi k Ocu osim po meni. Ako ste poznali mene, i Oca ćete mojeg upoznati. Ali od sada ga poznajete i vidjeli ste ga” (Iv 14, 6-7).

¹⁴ Arhetipom se ispomažu najviše Milanja (2010) i Lemac (2012), u potonjeg za ilustraciju usp. „rosa predstavlja nešto izvorno, prvo, arhetipsko” (Lemac 2012: 82), „arhetip bijelog označava nešto prenatalno i oniričko, pretkulturalno i preddiskurzivno stanje subjekta i svijeta” (isto, 78), „arhetipi dobra” (isto, 84) itd.

¹⁵ „Sintagma 'rosna životinja' bi zbog simboličke prirode rose bila nešto što bi se moglo metonimizirati s arhetipskim oblikom života ili pak elementarnim bićem što bi u cjelini predstavljalo subverziju arhetipskog koda u zbirci kao provodnu semantičku i poetičku potku na kojoj bi se mogao graditi diskurz govora o njoj” (Lemac 2009: 83).

u lirici pogrešno ime za „čisto osvješćivanje samog jezika naporima da se postigne apsolutna objektivnost bez komunikativne svrhe” (Adorno 2022: 60). Međutim, ta objektivnost nije i ne može biti na apsolutnu štetu *cjelokupne komunikativnosti* zato što „u poeziji uvek postoje slojevi značenja koji ostaju reprezentativni” (de Man 1975: 330), tako da i onda kad kod Žagar „ne vrijede uvriježene semantičke kategorije” (Bagić 2002: 225), razumijemo ih na pozadini uvriježenih.

Ako se pred Žagaričinu liriku dolazi s unaprijed gotovim pretpostavkama da je ona lunarna, predsvjesna, noćna, ženska, arhetipska itd., tumačenje, primjerice, cijelih motivskih sklopova zasnovanih na opreci crno-bijelo nužno će proizvesti u najboljem slučaju proturječne, a u najgorem – nebulozne interpretacije. Neizostavno će se u svakom znaku bijelog (i njegovim metonimijama) vidjeti samo „arhetip”, „nešto prenatalno i oniričko, pretkulturalno i preddiskurzivno stanje subjekta i svijeta” (Lemac 2012: 78). Međutim, već od zbirke *Zemunice u snu* (1987), a koja zapravo pripada ulasku Anke Žagar u pjesništvo,¹⁶ naslov prvog ciklusa glasi *Crta je moja prva noć*, što je ujedno i početni stih iz pjesme *posveta u Išla i... sve zaboravila* (Žagar 1983: 66). U skladu sa zamjeničkom figurom, što je prepoznatljiva crta njezine lirike i ostvaruje se na svim razinama teksta,¹⁷ naslov ne može očiglednije uputiti da se dan i noć metaforički, zadržavajući izvornu (nesimboličku) dijalektiku, odnose na prazni (bijeli) papir (i njegove metaforičko-metonimijske zamjene: zid, prozor, snijeg, bjeline u retku, prekide, minus-postupke) i (crna) slova (metonimijski kod pjesnikinje često i olovku, metaforički lastavice, lišće).

¹⁶ Mrkonjić izvještava kako su zbirke *Išla i... sve zaboravila* i *Zemunice u snu* „izvorno (...) tvorile jedan rukopis koji je tek naknadno podijeljen u dva. Prvi je objavilo Goranovo proljeće 1983., dok je drugi ležao četiri godine u Mladosti zbog nakladničkih poteškoća, da bi bio objavljen tek 1987” (Mrkonjić 2012: 265).

¹⁷ Osim na morfemskoj (*tebe ću, miomići*, Žagar 1983: 78) i sintaktičkoj razini, u frazama kao što je „i vrati, riječ u korice, mač u usta” (isto, 42) te inverzijama „laznici pro suditi će” (isto, 22), „utjeskobio tko te je” (isto, 50), kao i u svrhu eufonije (paronomazije kao što su „amen / glavu pod kamen / ave je marija / zvoni u uhu / autolimarija jureća” (Žagar 2000) zamjene su najčešće u tropološkom radu jezika, tj. u čestoj upotrebi metonimije, sinegdohe i metafore, ali se iskazuju i na kompozicijskoj (primjerice, svaki ciklus u *Išla i... sve zaboravila* naslovljen je zaključnom pjesmom prethodnog ciklusa) i semantičkoj razini u gesti karakterističkoj za pjesništvo Danijela Dragojevića, nazvanoj „zamjeničnom igrom”. Riječ je o povjerenju u metaforu kao temeljni svjetonazorski, jezični i hermeneutički motor, zahvaljujući kojem se izbjegava svaki vid esencijalizma, pa čak i logički, uzročno-posljedični redoslijed: „kao da pile vraća u jaje / čistim dahom okiva ga” (Žagar 1996: 70).

Prije nego se upusti u nagađanje što bi mogao označavati „guar”, tko god otvori knjigu *Guar, rosna životinja* (1992), ne može ne primijetiti verzalom istaknutu nepostojeću riječ, kao što mu ne može promaknuti iščašena interpunkcija, neujednačena organizacija stihova te redni broj umjesto naslova pjesama. Nekoliko je spekulacija o tome što jest ili bi mogao biti „guar”.¹⁸ Zajedničko im je da nisu zamjena za čitanje. Ta se riječ, prema pravilima hrvatskoga standardnog jezika, može izgovoriti sa svim četirima naglascima na prvom slogu te s zanaglasnom duljinom ili bez nje i to je jedino izvjesno. Druga izvjesnost jest da GUAR kao znak dobiva svoje značenje ovisno o položaju u kojem se zatekne, bilo da je riječ o fizičkom smještaju na prostoru stranice, bilo semantički u odnosu na kontekst. Premda je u već nekoliko prigoda istaknuto da Žagar ovom zbirkom unosi promjenu u koncepciji lirskog subjekta, razvlašćujući ga homogenosti i stabilnosti (usp. Vuković 2005: 175), „guar” se ili poistovjećuje s izvanjskom Drugošću ili s unutarnjom neprobavljivom, zazornom drugošću unutar ja. Zahvaljujući sintaktičkoj samostalnosti koja je toj riječi dodijeljena, „guar” funkcionira, osim kao imenica, i kao usklik ili uzvik, na rubu jezika, „boravi negdje u sjeni usana, u području poljubaca” (Maroević 1998: 312), između simboličkog i predsimboličkog. Zanimljivo je da predsimbolička upotreba glasa u ovom slučaju, premda je „po definiciji”, kako podsjeća Dolar, „tipična za dojenačko brbljanje” (Dolar 2009: 26), nije u pravilu kod kritičara izazvala asocijaciju na dojenče, nego isključivo na ratno stanje za vrijeme kojeg je zbirka objavljena. Ako „guar” i jest dijete rata, ipak je i dalje dijete. Upravo infantilni govor, kako Jacques Lacan korigira Piageta, nije egocentričan i „ne obraća se određenom danom sugovorniku”, nego je upućen „nekomu tko ga može čuti” (isto, 27). Prisjetimo li se činjenice da je temeljna Žagaričina figura apostrofa te uvjerljive analize Barbare Johnson kako cjelokupna „lirika – sažeta u figuri apostrofe – počinje sličiti fantastično razrađenoj povijesti beskrajnih elaboracija i izmještenja jednoga jedinog uzvika: Mama!” (Johnson 2022: 171), „guar” je upućen *ma kojem čitatelju*, nipošto samo onom koji dijeli povijesni trenutak s autoricom te poezije. Budući da njezina poetika pokazuje sklonost višesmjernoj gradnji pjesme i maksimalno iskorištava kompozicijske mogućnosti prostora, koristeći se raznim oblicima inverzije i na različitim razinama, asocijacije koje dopušta „guar” nisu nasumične, ali nisu ni definitivne. Također, nije nimalo slučajno

¹⁸ Kod Bagića riječ je o „monstruoznom biću” (1994: 130) i „demon[u] rata” (isto, 133), kao i kod Milanje (2010), kod Mrkonjića je rezultat ispuštanja sloga (ja-guar) (2012), kod Maroevića (1998) poticaj za cijeli niz asocijacija: tigar, jaguar, Žagar.

da je guar baš „rosna životinja”, odnosno biće koje se vezuje uz zemlju, na prijelazu iz noći u dan i obratno (podsjećam na maloprije utvrđenu metaforu da crno-bijelo zastupaju slova i papir), kao ni to što je nejezično biće koje se glasa, antropomorfizirano jedino silom jezika, figurom apostrofe.¹⁹ Zato je sasvim logična zaključna pjesma, u kojoj se tvrdi: „i GUAR, napisat ću GUAR / još nikada / nisam / napisala/ GUAR” – nakon što je cijela zbirka, počevši od naslova – *zabilježila, izgovorila, vrisnula, promrmljala, zapjevala* „guar” – te sami stihovi poništavaju referencijalnost upotrijebljenih glagolskih vremena. Ukratko, esencijalizam je zamijenjen perspektiviranjem. Posljednja pjesma ključna je za zbirku u cjelini, a posljednja strofa potvrđuje da će se nakon završetka čitanja zbirke – „i sutra će / u ovo vrijeme, spavati / ili će biti vani, izvan / sebe, GUAR” – „guar” vratiti u svoje prvobitno stanje, u *hapax legomenon*, „autoreferencijalno čudovište” (Maroević 1998: 312) i utoliko je doista „neslomljiva (...) činjenica lirskoga svijeta” (Vuković 2005: 136): taj ju je svijet proizveo i samo u njemu obitava pa svoj smisao dobiva isključivo u kontekstu u kojem se nalazi, u netom pročitanoj knjizi. Značenje riječi *guar* „istodobno nije jezgreno jer se stalno iznova drukčije uokviruje” (Vuković 2005: 136), *guar* je „čisti proces izgovaranja” na koji se može gledati kao na „nultu točku” fonologije (Dolar 2009: 33), moć poezije da pretvara „šum u informaciju” (Užarević 1991: 30). Takvo ciklično kretanje (usp. Petlevski 1991) Žagar upotrebljava i u drugim zbirkama, a uputu za čitanje „ukrug” često naznačuje metaforama i motivima kojima je svima zajednička cjelovitost, zaokruženost, samodostatnost, ispunjenost, bešavnost, kao što su motivi jabuke, sunca, zemlje, mjeseca, podneva (u varijacijama punog sata i dvanaest apostola), omege.

Opisana autoreferencijalnost, međutim, prisutna je doslovno od prve zbirke. Primjerice, za zbirku *Išla i... sve zaboravila* – tako glasi Mrkonjićeva teza – karakterističan je otpor „prijetnji zaborava”, pa se zbirku može tumačiti kao „vježbenicu i demonstraciju različitih postupaka pisanja” (2012: 257). Ali njezina struktura – šest ciklusa koji se retrospektivno naslovljuju (svaki

¹⁹ Čitanje lirike Anke Žagar u pravilu je vježba rekonstrukcije komunikacijskog čina između lirskog subjekta i naslovljenika umjesto lirske pjesme i adresata. Učestalost infinitiva, međutim, indikativna je za izmaknuće iz prepoznatljive komunikacije odnosno potvrda impersonalnosti te intencionalnog osiromašivanja jezika nalik afaziji: „Neuvjetovan morfosintaktičkim kategorijama lica, broja i vremena ili kakvim modalnim glagolom, takav infinitiv započinje komunikaciju u kojoj je sve moguće – i želja, i naredba, i vizija i monolog i dijalog. Kako u svome lingvističkome pogledu na jezik književnosti navodi Pranjković, apstraktnost infinitiva 'pogodna je za izricanje posve uopćene radnje (dogadaja), radnje koja nije vezana ni za kakve pokretače niti za kakav govorni čin” (Brajdić 2009: 134, istaknula A. M.).

ciklus osim prvog nosi naslov po posljednjoj pjesmi prethodnoga ciklusa i time faktički „brišu” ili *zaboravljaju* označeno prethodnog) – promiče tumačima koji tragaju za smislom *iza* pojedinog ciklusa, ne videći da heterogeni niz na formalnom planu ostvaruje ono što naslov zbirke najavljuje – dramu (pjesničkog) započinjanja. Pjesma *Šuma*, najkomentiraniji pjesnikinjin uradak, s pravom proglašavan programatskim tekstom, na malom prostoru sadrži sve odrednice osobne poetike.²⁰ Tekst je to o neuspjehu poezije da bude totalna, ali od tog projekta neće odustati, kao što u malom poručuje stih *Slova o mlijeku*: „mlačnjak biloga beloga bijeloga” (Žagar 1987: 9), želeći obuhvatiti *sve* reflekse jata (dok se u svakodnevnoj govornoj i pisanoj komunikaciji uvijek ostvaruje samo jedan). Kako je primijetio Mrkonjić, „nijedan se element pjesničkoga govora ne zadovoljava s datom mjerom. Ona je naime prevelika ili premala, ili je naprosto samo njezino postojanje razlog da pjesnikinja bude njome nezadovoljna” (2012: 264), odnosno preda nj uvijek postavlja „maksimalistički zahtjev” (Maroević 2000). Žagar kao pjesnikinja doslovno ide na sve ili ništa: ili nastupa svjetotvorno („napišem šuma i bude šuma”) ili defetistički („pjevam šuma i nije šuma”), tako da je njezina pozicija doista najbolje sažeta u stihu: „kako sam ponizna kako sam moćna”. Spas od nemoći nalazi se u perspektiviranju i pokretnosti, zauzimanju uvijek novih iskaznih pozicija. Takvu zahtjevnom zadatku moguće je udovoljiti jedino ako iskaznu instanciju napući pluralnost glasova, „unutarnje višeglasje” (Mrkonjić 2012: 260), a da se ona sama istodobno isprazni od bilo kojeg sadržaja, ispuni čistim zazivanjem (odatle učestalnost apostrofe). Ako na taj način motrimo poetiku Anke Žagar, jasno je da je u nje „preživio visoki modernizam” (Petković 2009: 213): od svoje prve do posljednje zbirke ona je u trajnom raskoraku s (po)modnim pjesničkim stilovima te su joj bliskiji modernistički prethodnici, s kojima se tobože razračunavala, kao što su Kranjčević, Ujević, Šop i Cesarić, nego suvremenici (pitanjaši, ofaši, kvorumaši), kojima pripada samo (dijelom) generacijski i (dijelom) poetički – ali takvo se pripadanje nepripadnošću može utvrditi za svakoga dobrog pjesnika (za razliku od epigona i pomodničara).²¹ Njezina poezija smješta se

²⁰ Pobrojne stilske osobitosti: „metatekstualnost, metapoetičnost, jezična magija, afazija, infantilizacija, fantastično-intertekstna relacija te osebujna metaforizacija koja se prostire na svim jezičnim razinama od riječi (tropološki nivo) do teksta (hermeneutički nivo)” (Lemac 2013: 247) nisu prikladna zamjena za čitanje ako izostaje tumačenje svrhovitosti njihove upotrebe.

²¹ Modernost Paul de Man shvaća kao „mogućnost čitave književnosti koja postoji u sadašnjosti da se razmotri ili čita s gledišta koje tvrdi da s njom ima zajedničko osećanje vremenske sadašnjosti” (de Man 1975: 312).

između početka govora na hrvatskom, koji je tajnovit jer ne postoje zvučni zapisi, te pjesnikinji najzemaljskijih, najbliskijih motiva Gorskoga kotara (izvor Kupe, kiša, snijeg, šuma, jabuka itd.) i od nje najudaljenijih (nebo, bog, zvijezde, more itd.).

Usprkos ključnim uvidima da je „čitanje kakvo priziva ovo pjesništvo uvijek (...) alinearno i reverzibilno. Dijelovi su uvijek usmjereni na cjelinu i međusobno se odražavaju” (Brajdić 2009: 128) te da je „mnogo (...) takvih pjesama polifonijske strukture u kojima se govornici rascjepljuju ili umnožavaju, a neprestano se transponiraju i instance adresata i lirskoga trećeg” (Brajdić 2009: 132), Brajdić, međutim, ne povezuje uočenu poliperspektivnost s avangardnom tradicijom i semantičkim konkretizmom. Žagar, doduše, tek sporadično preuzima konkretistički grafizam i više se oslanja na tradicionalnu organizaciju pjesme. Na to se izravno nadovezuje njezina upotreba opkoračenja. Kako je zamijetio Bagić: „Jezične jedinice, koje su na rubovima stihova, kolebaju se između izričaja kojemu grafički pripadaju i izričaja koji tobože dovršavaju” (1994: 124). Ako je tradicionalna upotreba opkoračenja, kako ga vidi Agamben, u svojstvu oznake stiha ne bi li se skrenula pozornost na raskorak između metričke i sintaktičke granice (Agamben 1999: 109), kod Žagar – a što je razvidno iz primjera koji izdvaja Bagić („rame križano gdje / odmaram glavu”) – budući da „proturječnost potencijalnih derivata svjedoči o izlišnosti sličnih pokušaja” (isto, 124) tumačenja, prije je riječ o formalnom zadržavanju opkoračenja i time signalu kontinuiteta s tradicionalnom lirikom – dakle, o redefiniciji njegove funkcionalnosti – nego o igri nesklada između jednog i drugog smisla stiha. U dijalektici gramatike i poezije, pri slabljenju (nekih aspekata) gramatike na račun poezije – što je kritika primijetila bez iznimke – odvija se dijalektičko jačanje (nekih aspekata) poezije na račun gramatike, kao što je neodlučnost smisla u izdvojenom primjeru (i nekim drugima, o kojima ćemo uskoro). Da je riječ o samo tehničkoj upotrebi opkoračenja kao evokaciji lirike, svjedoči i opetovana sintagma „tekst-pjesma” u Vukovićevoj monografiji (2005: 110, 132, 134, 137, 244). On zamjećuje napuštanje tradicionalnih odrednica lirske pjesme i približavanje prostornoj organizaciji, odnosno približavanje prozi, čemu pridonosi i veći oslonac na kompoziciju pjesničke zbirke radi postizanja koherentnosti: „koherencija, koja se u pojedinim pjesmama može činiti teško dokučivom, nadograđuje [se] na višim razinama” (Brajdić 2009: 128). Slična se logika bilježi u lirici francuskog avangardnog umjetnika Pierrea Albert-Birota, koji se u nedostatku prikladnih oznaka za vlastite tekstualno-vizualne uratke ispomogao neologizmima i sintagmama – kao i

Apollinaire kaligramom – „poèmes-affiches” i „poèmes-pancartes” (Bohn 2011: 88). Isto tako, za poemu Tončija Petrasova Marovića Brlek rabi sintagmu „pjesnički tekst”, koji da se, kao kod Žagar, „sustavno opire linearnom kretanju čitanja, naglašavajući svoje višestruke značenjske odnose s drugim, sintaktički i fabularno neovisnim, a često i međusobno prilično udaljenim dijelovima poeme” (Brlek 2020: 498).

Za primjer iskušavanja mogućnosti prostora kod Tončija Petrasova Marovića Brlek zamjećuje postupak „preoblikovanja tipografskim intervencijama u 'prostor' riječi” (Brlek 2020: 498). Žagar također intervenira u „prostor” riječi, ali tvorbom, i to srastanjem, sufiksacijom i prefiksacijom, kreirajući tvorenice, primjerice, sufiksima čije izvorno značenje služi za tvorbu oblika, kvalitete, sredstva itd. Pritom tvorbena veza u novoj riječi iskazuje neprikladan raskorak između osnove i nastavka. Tvorenice kao što su *stablasta*, *čavlaste* riječi, *jezerast*, valja razumjeti višesmjerno: i u značenju „oblika”, i „približne kvalitete” i „male prisutnosti svojstva”. Drugi postupak odnosi se na srastanje, „korespondentne složenice” (Bagić 1994: 118) kao *onaon*, *durmol*, *noćidan*, *tebemene* – one „u sebi združuju krajnosti ne radi njihova dijalektičkog pomirenja, nego da bi istaknule paradoksalnu činjenicu razdvojenosti razdvajanja i spajanja” (Vuković 2005: 135), a tom se postupku može pridodati i upotreba zareza. Nije da su interpunkcijski znakovi „rijetki i proizvoljni” (Brajdić 2009: 131), nego interpunkcijske znakove valja motriti na pozadini toga što oni *ne* čine, a trebalo bi da čine, kao što je pozicija zareza ispred riječi i na početku stiha. Zarez je tu očigledno lišen svoje pravopisne funkcionalnosti, ne razdvaja, nego objavljuje da postoji bez uporabne funkcije. Riječ je, dakle, o ogoljavanju strukturalnosti jezične strukture, ističe se „međuovisnost i uvjetovanost” (Milanja 2010), činjenica da svi kada čitamo i razumijemo jedan znak nužno to činimo na pozadini ili u odnosu na drugi znak (relacijski), bili mi toga svjesni ili ne. Isti se (modernistički) učinak postiže evokacijom tradicionalnoga inventara lirike, jasno, u izmijenjenu ruhu. Primjerice, pjesma *lirika* daleka je reminiscencija na sonet: za sonet je vezuje broj stihova (isto, 14) i aluzija na zadanu sonetnu strukturu: „liriko zrakasta, budi sa / mnom malo u rešetkama od crta” (Žagar 1983: 50). Nadalje, tradicionalni pjesnički postupci, kako bi rekli ruski formalisti, više se ne upotrebljavaju kao oblik, nego postaju građa (usp. stih „i obgrli rime”, str. 11 u stihičnoj nerimovanoj pjesmi *ne hladne* iz zbirke *Onaon*²²).

²² Pridodajmo tomu činjenicu da u cijeloj zbirci *Male proze kojima se kiša uspinje natrag u nebo* nema nijedne proze, dakle ogoljava se postupak nadahnuća stvaranja pjesama te se on

U skladu s rečenim valja iznova razmotriti i njezin treći stilski postupak, „mucavost, tepanje, afazij[u]” (Vuković 2005: 110), što su ustvari različita imena za isti fenomen jer je „afazijska regresija”, kako tvrdi Jakobson, „zrcalna slika djetetova usvajanja govornih glasova” (2008: 157). Naime, budući da „opus Anke Žagar nastaje razvijanjem teme međuovisnosti postvarenih govora te otpisanih oblika mišljenja i alternativnog alogičkog sporazumijevanja” (Vuković 2005: 118), otpisani govori nisu afirmacija jezične devijacije kojom bi se imalo doći do nečeg nedokučivog i jeziku zauvijek nedostupnog, nego postupak ljuštenja nataložениh slojeva simboličnosti znakova u njihovoj svakodnevnoj i pjesničkoj upotrebi. I opet je riječ o zakonitosti koju je davno opisao Jakobson tvrdeći da pjesništvo projicira načelo ekvivalencije s osi selekcije na os kombinacije, isti teoretičar koji je zakonodavnost metafore i metonimije u jeziku dokazao analizom govorne produkcije pacijenata pogođenih afazijama (Jakobson 2008). Opus Anke Žagar zacijelo nije doživio dramatične promjene zato što je otpočetak dokraja autoteličan, uređen vlastitom unutarnjom dijalektikom:²³ s jedne strane, njezin se jezik doima bujnim i razgranatim, sudeći po slobodi u tvorbi neologizama i pjesničkih slika napregnute metaforičnosti; s druge strane, zbog opsesivnog ponavljanja istih tema i motiva, riječ je o stanovitoj inflaciji izraza, baš kao što afazijski pacijenti pribjegavaju upotrebi općenite imenice umjesto konkretne (usp. Jakobson 2008: 162). Neologizam *guar* rezultat je djelovanja obaju dijalektičkih načela. Sama knjiga *Guar, rosna životinja*, premda se u Mrkonjićevu izboru (2012) tretira kao pjesnička zbirka, po unutarnjoj je strukturi, natruhama narativnosti, konceptualnoj zaokruženosti i višeglasju, zapravo poema (usp. Maroević 1998: 311). Ista dijalektika upravlja drugim metaforama i naizgled proturječnim izrazima. Primjerice, u 12. pjesmi *Guara* stihovi „bijelo / gdje si / prije sebe / bilo” upućuju na paradoks da se o *bijelom* (i *bešumno bijelom* u prethodnoj zbirci) može govoriti tek *poslije*, po uspostavi diferencijacije crno-bijelo. I ovdje je riječ o metonimiji pisanja: o svijetu bez pisma i govora moguće je misliti tek zahvaljujući pojavi pisma i govora. Jasno da se takav odnos ne čita

time demistificira: „lišće, ti više ne dišeš / ti meni više ne pišeš pjesme”). Svrha apostrofa jest ogoliti klišej prirode kao nadahnuća za pisanje pjesama (dakako da su kao stvarno nadahnuće poslužile *pjesme* u kojima pjesnici tobože pišu nadahnuti prirodom – primjerice Cesarić – ali to ne ekspliciraju).

²³ Usp. opasku Katarine Brajdić da je „svijest o jeziku polazna točka i neiscrpno žarište ove poezije, koja nikad ne može prestati govoriti o sebi samoj. Gotovo u svakoj pjesmi pojavljuje se barem jedan motiv koji se eksplicitno ili implicitno može prispodobiti pisanju” (2009: 136).

ako se unaprijed učitava „ironijsko zazivanje predoniričkog razdoblja zbog predosjećaja ratne kataklizme” (Lemac 2012: 79).

3. ZAKLJUČAK: OBRAT K METONIMIJI

Premda je, načelno gledajući, za poeziju „metafora, a za prozu metonimija linija najmanjega otpora” (Jakobson 2008: 175), pjesništvo Anke Žagar u većoj mjeri aktivira metonimijsku liniju, iskorištavajući prostornu protežnost (u kompozicijskom, semantičkom i grafičkom smislu) umjesto vremenske linearnosti. Motivi kao što su „snijeg, bjelina, olovka, šuma” (Oblučar 2008: 254) ponavljaju se u cjelokupnom opusu. Oni stoga

osiguravaju koherentni okvir koji se izdiže iznad pojedinačnih pjesama, uvlači u međuodnos i pribavlja im integritet. Jedino tako građena cjelina opusa, shvaćena kao ukupnost autotekstualnih silnica, može ovjerovati montirane fragmente. Dinamiziranje odnosa teksta pjesme i konteksta zbirke i opusa ustoličuje se kao primarna preokupacija ove poezije i konceptualni okvir, njezini motivi postaju metajezični signali, a ona sama metapoezijom – poezijom koja se neprestano zatvara u sebe, koja se konstituira unutrašnjim preinačivanjem, tematiziranjem vlastite strukture, procesa i uvjeta (Brajdić 2009: 136).

Realnu govornu i pisanu produkciju karakterizira „stvarna bipolarnost” (Jakobson 2008: 175), no u analitičkim radovima – ne samo u slučaju Anke Žagar – ona u pravilu biva „umjetno zamijenjena amputiranom, jednopolarnom shemom koja se, što je prilično dojmljivo, podudara s jednim od dvaju afazijskih obrazaca, s poremećajem susljednosti” (isto, 175). Ono što međutim jest osebujno u analitičkim tekstovima o njezinoj poeziji jest specifična manifestacija poremećaja susljednosti u obliku pretjerane kompenzacije na osi sličnosti. Naime, začudna je tendencija velikog broja onih koji su se prihvatili pisanja o temi Žagar da svoj predmet interesa zapravo ne analiziraju nego ponavljaju njegove stilske postupke: ispomažu se izmišljenim sintagmama i neologizmima,²⁴ autoričine metafore objašnjavaju novim meta-

²⁴ Lemčeva sintagma „ludička kontrakcija” jest „osmišljena za potrebe ovoga rada” (2012: 78), Oblučarov naslov recenzije *Stvarnica – Odučiti govoriti* (2008) iskorištava agramatizam po pjesnikinjinu prokušanu receptu, Mrkonjić se ispomaže „remboovski rečeno, 'razdešenjem'” (2012: 251), Milanja (2010), koji je i inače sklon terminološkom eksperimentiranju, odbija to pjesništvo ocijeniti „nedešifrantnim”, kao što ga neće „niti *freudizirati*, niti *desosirivati*, niti *deridizirati*, a niti *lacanizirati*” (isto), Maroevićev naslov predgovoru *Malih proza naslovljen je Prozoliko snoliko* (2000).

forama, parafrazu stihova podmeću pod analizu,²⁵ a poeziju neutemeljeno tretiraju kao sluškinju filozofije.²⁶ Provocirajući čitatelja da se privremeno odrekne očito uobičajene navade tumačenja, a koje glasi: „u poeziji sve je metafora”, poezija Anke Žagar, nastala iz straha „od izricanja općenitih, to jest svakome a time zapravo nikome pripadajućih fraza” (Pejaković 1991: 229), gura nas prema drugoj osi jezičnoga koordinantnog sustava, u lirski govor koji visi o niti metonimije. Ako je dakle povijesni modernizam bio obuzet visokom metaforičnošću (prisjetimo se, primjerice, Eliotovih stihova iz *Ljubavne pjesme J. Alfreda Prufrocka*: „Hajdemo ti i ja, dok je eno / još veće po nebu ispruženo / ko bolesnik pod narkozom na stol”²⁷), modernost Anke Žagar obnavlja metonimiju utoliko ukoliko ustaljenim metaforama ogoljava okolnosti njihova nastanka: umjesto pisanja, zaokupljena je olovkom; umjesto na značenje, fokusira se na njegovu izgradnju; umjesto nadahnutu pjevanja, ispisuje nemogućnost pjevanja. Zanimljivo, dvije godine prije *Stvarnica*, zbirke koja ne unosi novinu u autoričin poetički rukopis, objavljene su Pogačarove *Pijavice nad Santa Cruzom*, označavajući veliki povratak metafore, štoviše hipermetaforičnosti, na mala vrata.²⁸

²⁵ „Pitanje je izvornosti ključno, baš kao što je Anka Žagar ustvrdila kako treba raditi na *stišavanju izvora*. A to znači pokušati napustiti beskrajnu reprodukciju i vratiti referenciju na izvorni događaj u svijetu/tekstu” (Sorel 2016: 291). Ironično da je parafrazu opovrgnula sljedeća pjesnička zbirka. Bagić primjećuje da zbirka *Male proze* „iz nove perspektive osvjetljava tamnija mjesta pjesnikinjina dosadašnjeg opusa” (Bagić 2002: 224), što znači da prethodne zbirke prihvaća kao svoje izvore, dakle varijacije se nastavljaju u beskraj, a izvornost je deplasirana.

²⁶ Nasuprot takvu razumijevanu lirike Zoran Kravar zastupa mišljenje da je lirika mjesto „ontološkoga nalaza koji u govoru skriven i od metafizike neviden prebiva”; budući da je lirika „govor oslobođen metafizičke, specifičnije: logičko-gramatičke interpretacije”, ona može postati „mjesto na kome se objavljuje nešto od istine onoga što se krije pod imenom pričina” (2022: 35) i time izmiče stisku ljudskog „nagona za izvjesnošću” (isto, 21). Onaj tko upotrebljava pričin, a da pritom ne vara upravo je pjesnik (isto, 35). U istom tekstu iz 1972. Kravar također napominje da „lirski govor već kopni” (isto, 35). Natruhe tradicionalne lirike koje su dosad spomenute u radu mogu se sagledavati i u tom kontekstu, kao pokušaj očuvanja lirskog.

²⁷ Prijevod je preuzet iz T. S. Eliot. 2009. *Pusta zemlja i druga djela*. Zagreb: Školska knjiga.

²⁸ Termin posuđujem od Krešimira Bagića koji njime označava sklonost jednog dijela u pravilu mladih pjesnika (primjerice Marka Pogačara, Monike Herceg i Marije Dejanović) da metaforu grade od uspostave sličnosti između izrazito udaljenih semaničkih domena, postižući dojam „metaforičke akrobatike” (Bagić 2023: 181).

LITERATURA

- Adorno, Theodor W. 2022. O lirici i društvu [prev. Jelena Spreicer]. *Teorija lirike* [ur. Andrea Milanko]. Zagreb: FF press. 55–66.
- Agamben, Giorgio. 1999. *The End of the Poem* [prev. Daniel Heller-Roazen]. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, Giorgio. 2006. *Language and Death* [prev. Karen E. Pinkus, Michael Hardt]. Minneapolis – Oxford: Minnesota University Press.
- Bagić, Krešimir. 2023. *Republika stiha*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Bagić, Krešimir. 2002. *Brisani prostor*. Zagreb: Meandar.
- Bagić, Krešimir. 1994. *Živi jezici*. Zagreb: Naklada MD.
- Bohn, Willard. 2011. *Reading Visual Poetry*. Madison – Taeneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Brajić, Katarina. 2009. „Dvaput u isti tekst zagaziti ne možeš” – Strategije stilskoga i tematskog presvlačenja pjesničkoga rukopisa Anke Žagar. *Fluminensia*, 21, 2, 115–139.
- Brlek, Tomislav. 2020. *Tvrđi tekst: uvid i nevid moderne hrvatske književnosti*. Zagreb: Fraktura.
- Brlek, Tomislav. 2022. Premise. *Od Matoša do Maleša*. Zagreb: Ljevak. 615–632.
- Cecchinato, Giorgia. 2017. Ugly and Interested Art. Modernity, Freedom and democratization of taste in F. Schlegel. *Revista de Estud(i)os sobre Fichte*, 15, 1–7. <https://journals.openedition.org/ref/756> (pristupljeno 12. rujna 2023).
- De Man, Paul. 1975. Lirika i modernost. *Problemi moderne kritike* [prev. Gordana B. Todorović, Branko Jelić]. Beograd: Nolit. 312–335.
- Dolar, Mladen. 2009. *Glas i ništa više* [prev. Anera Ryznar]. Zagreb: Disput.
- Freud, Sigmund. 2001. *Tumačenje snova* [prev. Vlasta Mihavec]. Zagreb: Stari Grad.
- Jakobson, Roman. 2008. Dva aspekta jezika i dva tipa afazijskih smetnji. *O jeziku* [prev. Damjan Lalović]. Zagreb: Disput.
- Johnson, Barbara. 2022. Apostrofa, oživljavanje i abortus. *Teorija lirike* [ur. Andrea Milanko]. Zagreb: FF press.
- Jurić, Slaven. 2017. Stvarnosno pjesništvo i poetski modernitet. *Dani Hvarskog kazališta* [ur. Boris Senker]. Zagreb – Split: HAZU – Književni krug Split.
- Kravar, Zoran. 1993. *Tema stih*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.
- Kravar, Zoran. 2022. Lirika i znanje. *Teorija lirike* [ur. Andrea Milanko]. Zagreb: FF press. 21–40.
- Lemac, Tin. 2009. Kiša snijeg i ništa – učila govoriti (šivanje teksta metaforom u poeziji Anke Žagar). *Fluminensia*, 21, 1, 121–142.
- Lemac, Tin. 2012. GUAR uhvaćen u posteljicu od stilema. *Umjetnost riječi*, 1–2, 75–87.
- Maroević, Tonko. 1998. *Klik! Trenutačni snimci hrvatskog pjesništva (1988. – 1998.)*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

- Maroević, Tonko. 2000. Prozoliko snoliko, predgovor zbirci Anke Žagar *Male proze kojima se kiša uspinje natrag u nebo*. Zagreb: Zbirka Biškupić.
- Milanija, Cvjetko. 2010. Pjesništvo Anke Žagar. *Kolo*, 1–2. <https://www.matica.hr/kolo/317/pjesnistvo-anke-zagar-20773/> (pristupljeno 25. lipnja 2023).
- Mrkonjić, Zvonimir. 2006. *Prijevoji pjesništva*, sv. 2. Zagreb: Altagama.
- Mrkonjić, Zvonimir. 2012. Pogovor zbirci Anke Žagar *Crta je moja prva noć, izabrane pjesme*. Zagreb: Matica hrvatska. 249–279.
- Oblučar, Branislav. 2008. Odučiti govoriti. *Quorum*, God. 24, 5–6, 254–258.
- Paglia, Camille. 2006. *Slomi, sruši, sprži* [prev. Vivijana Radman]. Zagreb: Postscriptum.
- Petlevski, Sibila. 1991. Ukoričena jabuka. *Republika*, 47, 5–6. Zagreb.
- Pejaković, Hrvoje. 1991. *Prostor čitanja*. Dubrovnik: Matica hrvatska.
- Petković, Nikola. 2009. *Harterije*. Zagreb: h, d, p.
- Sorel, Sanjin. 2016. *Kidipin glas ili hrvatsko žensko pjesništvo*. Zagreb: Antibarbarus.
- Šklovski, Viktor. 1970. O poeziji i zaumnom jeziku. *Poetika ruskog formalizma*. Beograd: Prosveta. 119–154.
- Užarević, Josip. 1991. *Kompozicija lirske pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.
- Vuković, Tvrtko. 2005. *Svi kvorumaši znaju da nisu kvorumaši*. Zagreb: Disput.
- Wolf, Werner. 2003. The Lyric – an Elusive Genre Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualization. *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 28, 1, 59–91.
- Žagar, Anka. 1983. *Išla i... sve zaboravila*. Zagreb: Goranovo proljeće.
- Žagar, Anka. 1984. *Onaon*. Zagreb: Zbirka Biškupić.
- Žagar, Anka. 1987. *Zemunice u snu*. Zagreb: Mladost.
- Žagar, Anka. 1990. *Nebnice*. Zagreb: Naprijed.
- Žagar, Anka. 1992. *Guar, rosna životinja*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Žagar, Anka. 1996. *Stišavanje izvora*. Zagreb: Meandar.
- Žagar, Anka. 2000. *Male proze kojima se kiša uspinje natrag na nebo*. Zagreb: Zbirka Biškupić.

SUMMARY

SHE AND THEY: MODERNITY OF ANKA ŽAGAR'S LYRIC POETRY

Lyric poetry by Anka Žagar has been present in Croatian literary space for four decades, having changed little to none. Its canonical status has been unchallenged, and springs from its author's rich stylistic expression. Over the years, it has been labelled postmodern, as well as belonging to *écriture féminine*, thus supplementing the stylistic perspective, but the cost has been paid in terms of critics' inability to appreciate true revolutionarity of Žagar's lyric poetry. These labels have moved reading of Žagar's poetry away from

its inherent modernity and towards her predecessors or peers. In this paper, two lines of argument are followed: one is critically tackling with reception of Žagar's poetry from the first book of poetry *Išla i... sve zaboravila* (1983) to *Stvarnice, nemirna površina* (2008), and the other singles out and analyzes instances of modernity in her oeuvre. Here, modernity is not understood as a term of literary history, but as a product of inner dialectic processes governed by literary evolution. Namely, modernity is a relative notion and it is defined by mutual relations between a particular historical moment and its past, aiming to surpass the latter by ever novel poetical means, without losing intelligibility in the process.

Key words: Anka Žagar, modernity, écriture féminine, metapoetry, lyric poem



Autorska prava: © 2023 Autor(i). Ovaj rad dostupan je za upotrebu u otvorenom pristupu, pod licencom „Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna”. Vidi: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.hr>.

Copyright © 2023 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. See: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.