

Ujevićeva *Kolajna* tekstualnih dugova*

UVOD

Brojni suvremeni proučavatelji odnosa između književnosti i ekonomije u jednom se svakako slažu: ideja o srodnosti između jezičnoga i novčanoga sustava prisutna je i razrađivana još od Aristotelovih spisa te se s pravom može reći kako je spomenuta analogija između novčanice i riječi stara koliko i zapadna misao (usp. Shell, 1978; Osteen, Woodmansee, 1999; Waswo, 2007). Kako R. Waswo (usp. isto) pojašnjava, proizvodnja značenja u jezičnome sustavu i proizvodnja vrijednosti u novčanome srodni su po tome što se i značenje i vrijednost pojedinih elemenata određuju s obzirom na upotrebu, razmjenu i međusobne razlike među jedinicama u sustavu, a ne s obzirom na kakvo unutarnje svojstvo.

Stoga se pri susretu interesa za književni tekst i ekonomske probleme mogu otvoriti brojna pitanja koja se, osim vanjskim, ekonomskim okolnostima koje određuju život literarnoga teksta (poput problema autorskih prava, sustava distribucije, vrednovanja i kanonizacije djela), izravnije bave samim književnim tekstom. Primjerice, govor o ekonomiji književne povijesti, u kojoj se tekstovi promatraju kao sustavi razmjene, oslanja se na homologiju između financijskog i literarnog duga (usp. Osteen, Woodmansee, 1999: 37).

Upravo se takvim dugovima, dugovima jednoga teksta prema nepreglednomu mnoštvu drugih tekstova, namjerava baviti ovaj rad. U središtu analize naći će se dvije pjesme iz pjesničke zbirke *Kolajna* Tina Ujevića (1926), pjesme *V* i *XLVIII*. Prva će se čitati kao autoreferencijalni¹ iskaz o dugovanju koje pjesma

ima s obzirom na buduće, interpretativne tekstove koji joj tek slijede, dok će se pjesma *XLVIII* čitati kao autoironičan iskaz o vlastitome dužničkom ropstvu, o zaduženosti pjesme mnoštvu tekstova koji joj pretihode. No, osim što će se ukazivati na dugove jednoga teksta prema drugim tekstovima, analizom će se pokazati kako spomenute pjesme progovaraju i o čitateljevoj dužničkoj vezanosti, točnije, nerazrješivim sponama koje ga vezuju za pjesnički tekst.

ODAKLE RIJEČIMA DUBINA?

Prvu ćemo pjesmu čitati kao pjesmu o čitanju, dinamičnom procesu razmjene između teksta i čitatelja. Analizom ćemo pokazati kako se znamenita Ujevićeva pjesma može čitati i kao upozorenje teksta čitatelju na činjenicu da čitatelj od teksta dobiva mnogo više od onoga što se na prvi pogled može činiti. Upućivat će se na nerazlučivost subjekta koji čita i pjesme koju čita, nemogućnost odmaka pa stoga i nemogućnost jasnoga, objektivnoga uvida, uzajamnost koja je upisana u svaki čin čitanja. Na taj se način poljuljava čitatelj koji se pred tekstom želi utaboriti u sigurnu poziciju znanja i u odnosu na tekst zauzeti paternalistički stav onoga koji dolazi poslije pa time i zna više. Drugim riječima, antologijski reci Ujevićevih pjesama čitat će se kao iskazi koji i čitatelja i njegov pogled ozbiljno dovode u pitanje, kao tekst kojim se propituje nestabilan i promjenljiv odnos uloženg i dobivenog u razmjeni između teksta i čitatelja.

Pjesmu donosimo u cijelosti (Ujević, 1986a: 103):

Ove su riječi crne od dubine,
ove su pjesme zrele i bez buke.
– One su, tako, šiknule iz tmine,
i sada streme ko pružene ruke.

* Ovaj rad nastao je u sklopu projekta *Ekonomski temelji hrvatske književnosti* koji financira Hrvatska zaklada za znanost (IP-2016-06-2613).

¹ I sama je ideja da se pjesmama pristupi kao autoreferencijalnim iskazima također dio duga, metodološkoga duga kojim je ovaj rad znatno opterećen i obvezan. Mislim ovdje prije svega na dugovanja interpretacijama Morane Čale "Tekstualno 'ja' Petrarkine kancone 105" (2006) i "O interpretativnim preobrazbama Danteove 'diklice'" (2017) u kojima se autorica radikalno udaljava od uobičajene interpretativne prakse u kojoj se iskazivački status gotovo nikada ne pripisuje tekstu kao autoreferencijalnom entitetu, nego lirskom ili autodijegetskom pripovjednom subjektu. U spomenutim radovima Morane Čale pokazuje kakva se interpretativna čuda događaju kada je čitatelj voljan napustiti sigurno i čvrsto tlo uobičajenih interpretativnih obrazaca

i kada pristane na čitanje kao igru u kojoj tekst "postoji [...] kolajući, uvijek se obraćajući drugima, onim drugima koji u [njemu], kroz [njega], traže drugo, različitost, pretvorbu, mnogostrukost, neprekidno kretanje, a ne dodatnu potvrdu svojih prethodnih izvjesnosti utemeljenih na njihovu iskustvu o 'svijetu'" (Čale, 2017: 13). Na tragu netom spomenutih radova, u analizi će se ispreplitati dva poimanja glasa koji u pjesmama govori. Ono će se istovremeno shvaćati i kao "ja" imaginarnoga iskazivača, ali i kao "ja" samoga teksta.

Nisam li pjesnik, ja sam barem patnik,
i katkad su mi drage moje rane.
Jer svaki jecaj postati će zlatnik,
a moje suze dati će đerdane.

– No one samo imati će cijenu,
ako ih jednom, u perli i u zlatu,
kolajnu vidim slavno obješenu,
ljubljeni dijete, baš o tvome vratu.

U usporedbi s četvrtom i šestom pjesmom, peta bi pjesma mogla zauzimati mjesto stanovitoga predaha ili odmaka jer je zamjetno manje zaokupljena opisivanjem odnosa između iskazivača i odabranice. Mogao bi joj pripasti i poseban status svojevrsnoga komentara jer u svojim prvim stihovima nastoji reći ponešto o tome kakve su “ove [...] pjesme”, a i u završnoj se strofi nalaze “[z]nameniti [...] stihovi po kojima je nazvana [...] zbirka *Kolajna*” (Stamač, 2005: 25).

Što to znači kada nam riječi govore same o sebi, kada za sebe same mogu tvrditi: “Ove su riječi crne od dubine”? Što znači kada nam tekst, taj savršen primjer prikovanosti za površinu, ukazuje na svoju, navodnu, dubinu? Što za čitatelja znači prolazak takvim pomračenim tekstom?

Iskaz “ovih riječi” o “ovim riječima” upućuje nas na pomisao kako je u riječi same već uključena neka druga instanca koja ih može promatrati i imenovati, odrediti ih kao “ove” i kao “crne”, instanca koja, iz nekog prostora za odmak, iz odvojenosti, ima omogućen uvid. U “ovim riječima” ima, dakle, uvijek nešto više od njih samih, nešto što ih može objektivirati i o njima govoriti. Drugim riječima, posve suprotno od čitanja koje bi ovdje ustanovilo kako je “posrijedi neproničnost dubine” (Pavletić, 1978: 279), čini se kako se prvim recima pjesme odmah nastoji ustanoviti pronicljiva instanca (sazdana upravo od tih samih riječi i od njih neodvojiva) koja prema riječi želi zauzeti stav refleksije, instanca obdarena vidom. Stvara se, dakle, privid vida, viđenja koje riječi izvana zahvaća, koje je odjeljivo od njih i koje ih može obuhvatiti i proniknuti u njihovu dubinu. Nije to nimalo neobičan početak pjesme računamo li s činjenicom da čitanje teksta najčešće i temeljimo na pretpostavci o postojanju nekoga (nositelja) glasa izvan riječi, a kojemu grafički tragovi, rasprostranjeni na površini stranice s kojom se susrećemo, služe tek kao zapis, reprodukcija, prijepis nužan da bi riječi do nas doprle.

Drugo, ove riječi, premda se ispred naših očiju bjelodano pokazuju kao ploha, karakterizira, kako to glas iz plohe tvrdi, stanovita dubina. Može se, naravno, izvesti posve razuman zaključak da Ujević kao “[v]isoko obrazovan [...] pjesnik [...] u vlastitim tekstovima svjesno i često ostvaruje metajezične sudove te ih inkorporira u jezični slog”, da “[n]juda iskaze, i to pjesnički kreativne, o vlastitim riječima” (Stamač, 2005: 25) i komentira svoje stihove kao tamne, ne lako prohodne. No, prije nego li problem riješimo

stavljajući ga u pretinac metajezičnih sudova, željeli bismo se zapitati o porijeklu crnila riječi i razmotriti komu je, i za što, ono potrebno.

Tvrđnjom da su “[o]ve [...] riječi crne od dubine” uspostavlja se odnos između “riječi” i “dubine” te se na taj način upućuje na njihovu odvojenost. Da bi se, dakle, odnos mogao uspostaviti, morala je kao preduvjet postojati stanovita odvojenost “riječi” od “dubine”. Ako “riječi” stoje naprama “dubini”, tada su, očito, vezane za neku ne-dubinu, za površinu. Jer, jedino kao takve, drugačije od dubine, mogu od te iste dubine nešto poprimati, preuzimati. Kao znak odvojenosti i trag razmicanja djeluje prijedlog “od” koji podcrtava prijelazni odnos, porijeklo tmine od nečega što je izvan same riječi, davanje i primanje onoga što riječ ranije nije posjedovala. Tekst nam, dakle, govori da mu tmina dolazi iz neke (od njega kao površine) odvojene dubine, da mu se tmina naknadno pridružuje i da svoje porijeklo vuče od nekud izvan riječi samih.

Od moderne se lirike gotovo očekuju tamnoća i hermetizam (usp. Friedrich, 1989: 129–130). Tamnoća tj. neprozirnost smisla teksta bitno utječe na ulogu koja se sada pridaje čitatelju. Jer, što se smisao smatra pomračenijim, skrivenijim i dubljim, to je, da bi ga se otkrilo, potrebnije intenzivno osvjetljenje i duboko prodiranje interpretatora svjetlonoše.

Riječi koje, dakle, govore o svom crnilu, poprimaljenu od neke (pripisane im) tmine, toliko su očito vezane za površinu da to jednostavno izmiče zapažanju (usp. Bronfen, 1993: 3).

Čini se kako nas prvi stihovi Ujevićeve pjesme *V žele* upozoriti kako sami u površinu teksta (točnije, u neko umišljeno *iza* njegove površine) upisujemo dubinu kako bismo svomu činu čitanja dali svrhovitost i cilj, a sebi podarili iluziju da svojim grebanjem po površini odista poniremo u nj, da vidimo i pogledom prodiramo, da iz površine iskapamo, izranjamo smislove. Čitanje je, drugim riječima, pohod kroz tminu koju sami umišljamo prema svjetlu konačnog smisla koji si ponovo sami utvaramo, koji je ponovno tek naša projekcija, tlapnja o postojanju konačnoga cilja koji našem kretanju i potrazi daje cilj, smisao, a nama značaj onoga koji traga.

TKO JE “LJUBLJENO DIJETE” TEKSTA?

Nakon druge strofe, u kojoj ključno mjesto zauzima oblikovanje lirskoga iskazivača, treća kao da se direktno nastavlja na prvu. Na tu je pomisao lako doći zamijete li se sličnosti koje se već na grafičkomu planu pojavljuju između kraja prve i početka treće strofe:

– One su, tako, šiknule iz tmine,
i sada streme ko ispružene ruke.
[...]

– No one samo imati će cijenu,
ako ih jednom, u perli i u zlatu

Veza se naznačuje i time što se na početku treće strofe nalazi zamjenica “one” koja se odnosi na “riječi” ili na “pjesme” iz prve strofe. Uspostavljanjem veze koja natkriljuje drugu strofu stječe se dojam nastavljenoga govora nakon, između njih umetnute, središnje strofe. Slijedimo li netom spomenutu vezu prve i treće strofe, čini se da “pružene ruke” s kraja prve strofe, nakon što su “tako [...] šiknule iz tmine”, “streme” i hvataju pravac kretanja ciljajući prema trećoj. Šikljanje i stremljenje svoj smiraj i pravi cilj mogu pronaći tek u mjestu kojemu i načelno teži svaki (lirski) tekst (usp. Užarević, 1991: 53–58). A ondje – na kraju pjesme – kamo su ruke smjerno pohitala, radi se, kazuje nam tako tekst pjesme, “baš o tvome vratu”!

Neobičan prizvuk završnih stihova, kao i općenito, ponešto uznemirujuć ton pjesme u kojoj se govori o stanovitome (od tijela odvojenim, osamostaljenim) rukama koje kreću iz tmine, nekim jecajima i, na koncu, jednomu vratu, čini se da je vrlo brižno i posve “bez buke” utišan. Štoviše, ova se Ujevićeva pjesma redovito čita kao ljubavna pjesma u petrarkističkoj maniri u kojoj pjesnik-patnik (a koji je, prisjetimo se, nesiguran u vlastito određenje i ostavlja ga otvorenim: “[n]isam li pjesnik, ja sam barem patnik”) izražava svoju namjeru da odabranici iskaže ljubav i pokloni svoje pjesme koje će kao kolajna krasiti njezin vrat.

Put prema takvoj posve utišanoj i pripitomljenoj inačici Ujevićeva teksta vodio je, prije svega, preko činjenice da se u brojnim interpretacijama u “Ljubljenom djetetu” i zamjениčkom “ti” ustoličio i nepomično utvrdio lik imaginarne odabranice. Jer, premda ruke teksta neopozivo streme, taj vrat ipak, želimo vjerovati, nikako ne može biti naš. No, gdje se u pjesmi može naći potvrda da je ova “niz[a] od kristala” nastala “[z]a derdan oko vrata Lusili” (Žeželj, 1976: 161)? Odakle tolika sigurnost da je, kako nam to svojim stihovima pisanima u čast Ujeviću sugerira Danilo Čović (1966: 86), “[k]olajna [...] ostala o vratu / ljubljene djevojke obješena”?

Želi li se izmaknuti čvrsto tlo koje su ranije interpretacije pronalazile upravo u neupitnoj pretpostavci da se iza zamjениčkoga “ti” krije odabranica, dovoljno se prisjetiti da je ta ista zamjenica sadržajno nastanjiva i *mnome* i da je tekstu, ukoliko *mene* dok ga čitam nastoji osloviti, upravo ona jezikom dana na raspolaganje kao način da me najučinkovitije prizove. Prisjetimo se s Barbarom Johnson (usp. 2010: 10) kako je za jezike podrijetlom vezane za latinski karakteristično da u zamjenice *ja* i *ti* ne upisuju podatke o onome na koga se u danom diskursu odnose. One su, dakle, “adresati bez ikakvih [...] karakteristika”² (isto), točnije, oni označavaju samo i jedino “čisti položaj [koji je nekome dodijeljen] u diskursu” (isto), označavaju trenutno nastanjivanje jedne od dviju simetričnih pozicija.

Ipak, činjenica da se mnogi interpretatori oglašuju o prizive koji izbijaju iz površine papira ni najmanje ne treba čuditi uzmu li se u obzir posljedice do kojih bi moglo doći kada bi sebe same prepoznali u “ti”. Ako se “ti” nastani nekom tekstualnom tvorbom, nekim neodređenim ženskim subjektom ili, općenitije govoreći, nekim ne-ja, tada se posve isključuje mogućnost vlastite upletenosti i uključenosti u ono što se u tekstu zbiva. Jer, dok u tekstu neometano uživamo čitajući ga kao opis neke situacije između dviju odjelitih tekstualnih tvorevina, zaokruženih i cjelovitih entiteta kakvi smo (razmišljamo tada po analogiji i želimo vjerovati) i mi sami, nalazimo se sigurno utaboreni u svojoj ugodnoj promatračkoj poziciji. No, čim tekst dovede u pitanje nepropusnost svoje opne i oslovljavanjem se, a potom i svojim grafitnim rukama, na nas same okomi pokazujući nam kako smo sve samo ne od njega jasno odvojivi i u svom postojanju o njemu neovisni, tada moramo iznaći što učinkovitiji način obrane od teksta. Taj govor koji izvire iz površine ozbiljno ugrožava našu pomno građenu i željenu iluziju, tlapnju o mogućnosti stabilnoga i o jeziku neovisna vlastita identiteta. No, upozorava R. Barthes:

Na sceni teksta nema rampe: ne postoji iza teksta netko aktivan (pisac), a ispred njega netko pasivan (čitalac); ne postoji jedan subjekt i jedan objekt. Tekst čini zastarjelom gramatička stajališta: on je nediferencirano oko o kojem govori jedan autor sklon pretjerivanju (Angelus Silesius): *Oko kroz koje vidim Boga isto je oko kroz koje on vidi mene.* (2004: 115)

U čitanju, kao odnosu razmjene između teksta i čitatelja, čitatelj je, kako analizom želimo pokazati, dužnik u mnogo većoj mjeri od onoga što si najčešće želimo priznati.

Nema, dakle, načina da se od teksta jasno odvojimo i vjera u odvojenost sebe i teksta, subjekta i objekta, promatrača i promatranoga samo je jedna od tlapnji na kojoj temeljimo idealnu sliku sebe: subjekta koji nepromatran i nedoveden u pitanje ispitivački promatra tekst. Mi smo, želimo vjerovati, oni koji neobjektivirani objektiviramo. Na neodrživost naših iluzija odjelitosti, osiguranosti i isključenosti upozoravat će nas i drugi tekstovi *Kolajne* u kojima ćemo se susretati s glatkim zrcalnim površinama (*VIII*), slikama, ikonama i slično.

Tekst (a pogotovo onaj lirski) ima svoju lijevu i desnu vertikalnu, ima definiranu lijevu i desnu horizontalnu, on jest fiksiran na plićinu lista na koji pranja. No, istovremeno je šesta ploha teksta – ona između nas i njega – samo umišljaj, samo izmaštana spasnosna rampa, poklopac koji sprečava neželjeno bujanje i zahvaćanje teksta u nas.

Drugim riječima, u trenutku u kojem tekst čitaju kao “gest[u koja] slični poklonima vitezova svojim gospojama” (Ljubić, 1926: 12) jer “[v]alja da je i u pjesnikovom realnom životu jedna žena vladala njegovim osjećajima” (isto: 11), analitičari nastupaju, prije svega, kao vjerni čuvari nepropusne opne teksta i više

² Ako u bibliografiji nije drukčije naznačeno, svi prijevodi s engleskoga jezika su moji.

od svega rade na ukapanju svojega čvrstoga položaja. Da bi se, dakle, stanje izuzetosti pošto poto očuvalo, nijeće se i kao mogućnost posve odbacuje vlastita izloženost tekstu i vlastita dužnička ovisnost o tekstu. Stvara se rampa o kojoj govori Barthes. To se čini okamenjivanjem teksta u jedan čvrsti oblik, pridavanjem značenja u kojemu je ovo "ti" prevedeno i učvršćeno u neko, za nas zaštitničko i spasonosno, "ne-ja", u kategoriju koja nas posve isključuje i pošteduje. Čitanjem koje ovdje predlažemo želi se pokazati što nam ovaj znameniti Ujevićev tekst može govoriti u trenutku u kojemu se prepoznamo u "ti" kojemu se obraća i kako spomenuto prepoznavanje čitatelja privodi neugodnom položaju u kojem nema načina da se isplete iz teksta neokrznut i da posve netaknut njime uživa u svome zaokruženom, fiksiranom i o tekstu neovisnom identitetu.

Ipak, odbacimo li na trenutak uljuljanost u sigurnu luku nehajne neupletenosti i spustimo li pregradu kojom se štitimo od teksta, čitanje se pokazuje kao trajno dolaženje u dodir, dodirivanje.

Tijela se [...] međusobno dodiruju na ovoj stranici ili, preciznije, sama je stranica dodirivanje (moje ruke dok ovo piše i vaše ruke dok držite knjigu). Taj dodir je beskrajno indirektan, odgođen – posreduju strojevi, vozila, fotokopije, oči, opet druge ruke [...] – ali se nastavlja kao tanko, otporno, fino tkanje, beskonačno maleno zrnce kontakta, svugdje ometano i gonjeno. Na kraju, sada i ovdje, vaš vlastiti pogled dodiruje iste tragove slova kao i moj, i vi čitate mene, i ja pišem vas. (Nancy, 2008: 51)³

Ako tekst stvarno piše mene, tada sam ja odista, kako mi se Ujevićeva pjesma i obraća, njegovo "ljubljeni dijete". Štoviše, tada je i skončavanje teksta konačnim pristizanjem ruku do mojega vrata posve logično kao kraj pjesme jer – utrućem teksta utrnut je i tekstualni život "ljubljenog djeteta". Tako je posljednji stih, koji me prvo imenuje svojim "ljubljenim djetetom", da bi se potom dohvatio mojega vrata (jer radi se, podsjetimo još jednom citirajući posljednji redak pjesme, "ljubljeni dijete, baš o tvome vratu"), demonstracija moći koju diskurs ima nada mnom – on mi daje život, jer mu je svojstvena "neiskorjenjiva tendencija [...] da oživljuje što god da oslovljava" (Johnson, 1986: 34), tendencija da mi imenovanjem podaruje lice (usp. Culler, 2001: 149–171, de Man, 1988: 124, Johnson, 2010: 6, Miller, 1995: 153), ali da mi ga istovremeno i oduzima. On me tvori, on me govori i tek u njemu mogu postojati. Kako se u simbolu uvijek javlja "umorstvo stvari" (usp. Lacan,

1983: 106), on me tim istim imenovanjem i usmrćuje, on me dokida uporno me zamjenjujući svojim reprezentacijama, on me omogućuje jedino u mojoj odsutnosti i nadomještenosti (usp. Schwenger, 2001). "[S]amo napis čini da postojim, imenujući me. Istina je, dakle, da stvari istodobno postaju i nestaju time što su imenovane" (Derrida, 2007: 75).⁴

NANIZANI ZLATNICI INTERPRETACIJE

Nakon prve strofe, obilježene sadašnjim vremenom ("ove su riječi crne", "ove su pjesme zrele", "sada streme") i prošlim vremenom ("su [...] šiknule"), druga i treća strofa donose nekoliko konstrukcija u budućem vremenu ("svaki jecaj postati će zlatnik, / a moje suze dati će đerdane. // – No one samo imati će cijenu").

Čitamo, dakle, o tomu što bi pjesma mogla postati, čitamo o nekom zamišljenom *poslije* koje, zapravo, nikada ne dolazi, niti uopće može doći, jer koliko god puta uzastopno čitali tekst, uvijek iznova čitamo iz svoga *sada* o iskazivačevom *sada*. To neispunjivo obećanje u kojemu se pod budućnošću uvijek iznova nudi sadašnjost čini se kao da vjerno opisuje odnos između teksta i njegovih interpretacija. Za interpretacije se, naime, može činiti da tekstu pristižu nakon, no tekst je nemoguće pročitati a da ga se, već samim čitanjem, ne interpretira. Drugim riječima, tekst Ujevićeve pjesme, nižući neispunjiva obećanja o budućnosti, kao da razotkriva varku na kojoj se zasniva sam književni tekst. Premda se učinak književnoga teksta temelji na opsjeni da prvo postoji neki svijet pa se potom taj svijet tekstom opisuje, a da bi se potom taj književni opis interpretirao, Ujevićeva nas pjesma svojim nizanjem obećanja može podsjetiti na činjenicu da su i prošlost i budućnost o kojima se piše u tekstu, ali i prošlost i budućnost teksta (jer ovu pjesmu čitamo autoreferencijalno), tek performativni učinci, tek privid kojim se podržava iluzija o postojanju značenja u tekstu samome, značenju prije interpretacije, privid o odvojenosti teksta i njegovih tumačenja.

Iskaz kojim nas Ujevićeva pjesma pokušava uvjeriti kako će postati nešto što još nije, kako postoji neko buduće vrijeme, a čini to uvijek iznova u svom i našem *sada*, razotkriva kako je odvojenost između *poslije* i *sada* teksta, njegovog "pravog" značenja i nakalemljenih mu interpretacija, tek jedan od retoričkih učinaka,

⁴ Prisjetimo se ovdje jednog mnogo manje poznatog Ujevićevog teksta koji, premda na prvi pogled posve drugačiji, pokazuje neobične podudarnosti sa znamenitom pjesmom *V iz Kolajne*. U pjesmi *Mucanje* (Ujević, 1966: 49) govori se o djeci i njihovim ponavljanim pokušajima da ovladaju govorom. Usprkos posve različitom početku na kojem "[d]ijete pilji u oblake" ili "tura prst u usta", pjesma se zaključuje slikom koja je gotovo posve nalik završnoj slici ovdje analizirane pjesme. Oni, naime, donose plač i sliku stezanja dječjega vrata: "Mucaju djeca u oblake, / mučaju ili plaču / od moći crne besjede / što ih steže u vratu."

³ Zanimljivo je da na formulaciju gotovo istovjetnu ovaj prenesenoj iz eseja *Corpus J.-L. Nancyja* nailazimo i u Ujevićevu eseju *Biblioteke* uvrštenu u zbirku eseja *Ljudi za vratima gostionice* (usp. Ujević, 1986b: 75–87). Ondje, naime, govoreći o tekstu neke buduće autobiografije, iskazivač izokreće uobičajeni očinski odnos pisca prema tekstu tvrdnjom da "autobiografija počiva u meni, ona mene čita i mene će napisati" (82).

privida na kojima se funkcioniranje književnoga teksta zasniva.

Ranije naznačen odnos između djeteta-čitatelja i oca-teksta izrazito je vidljiv u slučaju interpretacije. U želji da izrazi “svoju” misao, interpretator je svoj govor primoran graditi oko interpretiranoga teksta, a njegove interpretacije (pr)ovjeravat će se stupnjem (ne)iznevjeravanja polaznoga teksta. Tako, recimo, upijanjem drugoga teksta (pjesme) u svoj tekst (interpretaciju), tj. umetnutim citatima, osnažujemo sličnost između interpretacije i pjesme, činimo interpretaciju sve više nalik na očinski književni tekst. Nije li, dakle, interpretacija ona koja se, za očevu ljubav i za bivanje pravim “ljubljenim djetetom”, upinje svojim djetinjim govorom što vjernije oponašati onaj očinski? Naravno, sličnim će obvezujućim odnosima interpretator biti vezan i za metodološki obrazac koji će, ponovo, u svomu tekstu nastojati što vjernije reproducirati, “kombinirati, prepričavati, obrađivati, tesati” (Ujević, 1986b: 15). Jer, “analize se skoro vječno ponavljaju i dosta su slične” (Ujević, 1965: 83).

Uobličena i zaokružena poput zlatnika, interpretacija sada može kolati i drugim (interpretacijskim) tekstovima, a vrijednost utisnuta na njezinu površinu ovisit će o učestalosti s kojom ju se kao citat uključuje u druge tekstove. U vrijednosti koja se zlatniku pridaje važnu će ulogu imati i kolanje ranije skovanih novčića iz iste interpretatorske kovačnice, tim cirkuliranjem zadobiven autoritet interpretatora. Vrijednost moga analitičkog zlatnika sastoji se, prije svega, u kolanju, sam po sebi nema vrijednost, već ju dobiva tek onda kada mu ju drugi tekstovi pripisuju. Interpretatorov tekst poprima svoju vrijednost iz ulančavanja s drugim tekstovima u kolajnu interpretacije.

Utoliko iskaz da će “svaki jecaj postati [...] zlatnik” može biti shvaćen i kao obećanje čitatelju da propuštanje govora, mimetičko “jeca[nje]” tuđeg teksta kroza se, može biti privremeno obustavljeno u čvrstoći i opipljivosti zlatnika, u lažnom sjaju čitateljeve “vlastite”, “individualne” interpretacije teksta te da će, na isti način na koji je on bio zahvaćen ponavljanjem tuđega govora i drugi, kasniji čitatelji, biti zahvaćeni tom istom bolešću ponavljanja kada lancem “njihovih” misli (misli drugoga) prostruji, uz ostale, i interpretacijski tekst čitatelja, kada u kolajni neke druge, tuđe interpretacije zablista i zlatnik moga/čitateljeva čitanja. Udruženi u kolajnu, interpretatorski tekstovi pokazuju dvije bitne karakteristike: svi su oni međusobno nalik kao nanizani biseri i svi oni sudjeluju u beskonačnom kruženju – pokretanju bez početka, bez kraja, bez cilja.

Ovom se kratkom analizom pokušalo pokazati što nam pjesma V iz Ujevićeve *Kolajne* može reći o čitanju ukoliko ju pročitamo kao autoreferencijalan iskaz. Čitanje se pokazuje kao izrazito dinamičan proces razmjene u kojoj nije samo čitatelj onaj koji ulaže (svoje znanje i čitalačke napore), već mnogo više prima: iluziju o prodiranju u neko zamišljeno *iza*

teksta, u smisao koji, navodno, riječi kriju, iluziju da je u tekstu već sadržano značenje te da će tekst čitateljskim zahvatom postati nešto drugo od onoga što jest, iluziju o čitateljevoj nezahvaćenosti tekstem i vlastitoj odjelitosti i samosvojnosti.

Ekonomski termini, već sadržani u Ujevićevoj pjesmi, pokazuju kako se u ovoj Ujevićevoj pjesmi problematizira nestalna vrijednost književnoga teksta te se upućuje kako je ona sadržana upravo u kolanju, ulančavanju teksta s drugim tekstovima – i onima koji mu prethode, i onima koji tek nakon njega slijede.

NEDAĆE PO LITERATURI

Dok je u prethodno analiziranoj pjesmi u centru razmatranja bio odnos teksta prema budućim, interpretativnim tekstovima, za pjesmu *XLVIII* može se reći da je zaokupljena odnosom pjesničkoga teksta prema tekstovima iz prošlosti.

Pjesmu *XLVIII* (Ujević, 1986a: 148) prenosimo u cijelosti:

I tako dakle u to prozno vrijeme
proživjeh, patnik, nedaće Tristana;
na sjajan prsten bacih anateme
i postah ruglom pepeljastih dana;

a ti, Izoldo, cvijete bijelih ruku,
oprosti moje viteštvo jur pozno,
zamjerit nemoj plamenome kuku
vulkana srca u to doba prozno;

ja te još motrim kraj ponosnih dveri,
košuto plaha, dokle hitaš gradu,
uzveličana srcem sviju čeri
za ljudsku zadnju i najljepšu nadu.

I dokle tako za dosadnim stolom
redak na redak mučenički nižem,
spomen tvog daha stvara apostolom
i ja se duhom kraljevini dižem.

A ti što smiješkom vrijeđaš ropsku patnju,
nesavremeni svirče kimaerga,
za vječnost tebi ja dodijelih pratnju
psik moga ruga – lanac moga erga.

Pjesma *XLVIII*, kao posljednja u *Kolajni*, svojim se položajem, ali ne samo njime, nameće kao svojevrsni zaključak, stanovito podvlačenje crte i, kako će se analizom nastojati pokazati, sažeto popisivanje dugova. Sugestija stanovitoga odmaka svojstvenoga zaključivanju vidljiva je već u načinu na koji pojedine strofe započinju: prva i četvrta formulacijama karakterističnima za zaključak (“[i] tako dakle”, “[i] dokle tako”), a druga i peta veznikom “a” koji sugerira dometanje (“a ti, Izoldo”, “[a] ti što smiješkom vrijeđaš”). No, sam kraj pjesme, posljednji redak i posljednja riječ u posljednjemu retku, možda i najviše govore u prilog netom iznesenim tvrdnjama jer na tomu

mjestu iskazivačko “ja” o sebi, o pjesmi, govori kao o “lan[cu] [svoga] *erga*” (kurziv moj). Prisjetimo li se da na latinskom jeziku “ergo” znači “dakle”, čini se kako pjesma, pretvarajući latinski veznik u imenicu, upućuje na sebe samu kao na svojevrsni zaključak.

Zaključci će se ticati svih bitnih odrednica pjesničkoga teksta: lirskoga iskazivača, imaginarne odabranice i čitatelja.

U prvoj strofi iskazivač zbirkom opisane ljubavne jade, “nedaće” naziva “nedać[ama] Tristana” ističući na taj način ideju da mu je za vlastiti pjev o ljubavnim osjećajima bila prije svega nužna literatura, nepregledni niz ljubavlju zaokupljenih tekstova koji su mu omogućili da spomenute osjećaje opiše kao svoje. Utoliko se sintagma “nedaće Tristana”, pri čemu Tristan ovdje simbolizira književnu tradiciju, opće-poznati lik srednjovjekovnoga ljubavnoga romana, može čitati i kao autoironičan iskaz o vlastitoj neizvornosti jer upućuje na činjenicu da su opisi, navodno, iskazivačevih vlastitih ljubavnih jada kojima je natopljena cijela zbirka prije svega dug literaturi.

Ljubavna lirika upućena voljenoj osobi, imenovanoj ili neimenovanoj, stvarnoj ili zamišljenoj, dostupnoj ili nedostupnoj, osnovni je primjer lirike naizgled upućene drugoj osobi koja se neizravno obraća publici. Neke pjesme koje se obraćaju stvarnim ili potencijalnim voljenim osobama mogu se u prvom redu obraćati njima, i mnogi su ljudi kroz povijest prihvatili taj model pokušaja pripočavanja svojih osjećaja voljenoj osobi, ali izborom pjesme umjesto malog govora ili pisma nisu izabrali samo nadomjestak forme i zaslugu za trud koji takav izbor implicira, nego i dozu neizvornosti koja reorganizira komunikaciju. Ključne ljubavne pjesme zapadnog lirskeg kanona nisu, međutim, komunikacije između voljenih osoba naknadno prepoznate i sastavljene kao pjesme, nego kompozicije pjesnika za publiku, a ne za posebnu voljenu osobu, gdje je obraćanje retorička strategija trostranog oslovljavanja. (Culler, 2015: 206)

Iskaze o ljubavnim nedaćama, o onome što se najčešće poima kao neotuđivi dio intimnoga svijeta, omogućavaju upravo koncepti i iskazi naslijeđeni od drugih tekstova.

Utoliko je ono iskazivačevo najintimnije zapravo već tuđe, već dug jer su mu “upravo drugi osigurali taj jezik kroz koji se prikazuje” (Petrnai Andrić, 2009: 377), zapadna tradicija ljubavlju zaokupljene književnosti namrla mu je sredstva kojima sama sebe prikazuje, a drugi su mu fiktionalni likovi (poput Tristana) model prema kojem sama sebe oblikuje. Umjesto autentičnih ljubavnih “nedaća”, za nastanak pjesme mnogo su važnije “nedaće” s literaturom, nevolje s drugim tekstovima⁵ i nepreglednom galerijom

⁵ Primjerice, svoju upletenost u nerazmrsivo klupko u kojem se isprepliću prošlo i sadašnje iskazivač podcrtava prilogom “jur” prizivajući pri tome u svijest čitatelja znamenitu pjesmu Hanibala Lucića *Jur ni jedna na svit vila*.

fiktivnih subjekata, literarnih tvorbi čiji glasovi iskrstavaju upravo ondje gdje iskazivač govori u ime svoga “ja”, nevolje iskazivača čije

takozvano ja vrvi transkulturnim mnoštvom neprojenih utvara, uskrslih mrtvaca kojima je nemoguće odrediti podrijetlo, stranaca iz drugih svjetova što napućuju um živih, rušeći opreku između stranoga i intimno poznatoga, prošloga i sadašnjega, pretvarajući i sam subjekt u labirintski preplet hodnika. (Čale, 2016: 123–124)

U tomu se smislu i praznina u glavi “praznoglav[og] pjesnik[a]” koji ono “što u snu nema, izvan sebe traži” (Ujević, 1986a: 126) iz pjesme *XXVIII* može shvatiti kao još jedan iskaz o iskazivačevoj neautentičnosti, o ispražnjenoj nutрини, šupljini njegova “ja” koju nastanjuje i kojom odjekuje nepregledno mnoštvo drugih, kakofonično isprepletenih glasova.⁶

Sličan primjer nalazimo i u pjesmi *Suza virtuoz* iz zbirke *Auto na korzu* koja započinje aluzijom na poznatu pjesmu iz *Kolajne* “Pjesnik sjenke plače za zelenom granom”, da bi nešto dalje priznao svoje mimetičko odnošenje prema drugom tekstu: “Sve su ovo prazni jauci iz knjiga!” (Ujević, 1986a: 165). Izričito smještanje teksta u mrežu međusobno zrcalećih tekstova čini nam se izrazito važnim jer se takvom gestom odmah otklanjaju čitanja koja inzistiraju na pjesmama kao iskazima o nekoj izvantekstualnoj autorovoj stvarnosti te se naglašava ideja da je “jezik sama materija književnosti” (Barthes, 2009: 32). S druge strane, i sam iskazivač upućuje na sebe kao citat, na sebe kao čistu neizvornost jer je jedino mjesto u kojemu se oblikuje, u kojemu nalazi svoje uporište, jezik, a on je uvijek već nečiji, on je uvijek posuđen, ponovljen, udvojen. Drugim riječima, mjesto u kojem se iskazivač utemeljuje jest citat, on je uvijek raspadnut, raspršen i neuhvatljiv jer se oblikuje uvijek ovisno o nepreglednoj mreži odnosa u koju stupaju bezbrojni tekstovi.

IZOLDINE “ĆERI”

I u drugoj je strofi iskazivač zaokupljen samoblikovanjem, no ovaj put na nešto drugačiji način. Imenujući svoju odabranicu Izoldom, još jednom potvrđuje svoj identitet kao dug literaturi. Naime, Tristan i Izolda, jedan od najslavnijih parova povijesti svjetske književnosti, suprotstavljeni su, no istovremeno i nerazdvojivi kao fiktivni likovi koji pripadaju istomu tekstu. Tristan svoja značenja crpi upravo iz suprotstavljenosti Izoldi, ali i iz nerazdružive veze koja ga za nju veže. Korištenjem tog slavnog ženskog imena, iskazivač kao da otvoreno ukazuje na parazitisku prirodu svojega identiteta jer se okuplja, oblikuje upravo kao suprotnost tom velikom liku svjetske

⁶ Tim više što je pjesma cijela sazdana od aluzija na titanske figure.

književnosti. Naime, “[j]a jesam jedino u oslovljavanju tebe” (Butler, 2005: 82), “[k]roz [...] oslovljavanje se zapravo tvori ‘ja’ [...], što će reći da je ‘ja’ prazno mjesto, ništa, ako nema tog drugog, nekoga koga se može osloviti s ‘ti’, referencija na sebe omogućena je tek drugim” (Peternai Andrić, 2009: 376).

Osvrnemo li se na zbirku u cjelini, teško je ne uočiti množinu sličnih činova imenovanja od kojih se mnogima prizivaju slavni ženski likovi iz povijesti svjetske književnosti. Na stranicama *Kolajne* ženski su subjekti imenovani kao “Slatka Sara” (III), “božanska žen[a]” (IV), “unuk[a] visoke pramajke Eve” (IV), “divna Diva” (X), “Superna” (XV), “Donna” (XV), “moja vila” (XVI), “žen[a] uzvišena” (XVI), “Violanta” (XXVI), “mila žena (nježna vila, svila)” (XXVII), “Vil[a]” (XXVIII, XXIX), “Previsoka” (XXXV), “Preduboka” (XXXV), “Izabela” (XXXVI), “žena idealna” (XL), “košut[a] plaha” (XLVIII) i slično.

Posebno mjesto tu zauzima pjesma XVII u kojoj se, ogoljen do razine popisa, ispisuje niz dugova, imena ženskih likova, književnih tvorevina koje su mogle poslužiti kao uzori za iskazivačeve odabranice:

Lijepa ženska imena,
Renata, Ofelija,
Cecil, Agrafena
i Jelena, i Klelija;

imena svijetlih laži,
i ljubavi i mirisa
imena bola, draži,
i stobojnih irisa; (Ujević, 1986a: 115)

Shakespeareova Ofelija, sveta Cecilija, legendarna zaštitnica glazbe koja je inspirirala mnoge književnike od G. Chanchera do H. von Kleista te pozajmila ime Ceciliji Cardew iz drame *Važno je zvati se Ernest O. Wildea*, Agrafena Aleksandrovna iz romana *Braća Karamazovi* F. Dostojevskog, Jelena odnosno Helena Trojanska koja je inspirirala Homera, Euripida, Vergilija, C. Marlowea, J. W. von Goethea, legendarna Rimljanka Klelija, sve su to literarne tvorevine, papirnati likovi kojima, više nego bilo kojoj stvarnoj ženi iz autorova života⁷, Ujevićeve pjesme duguju. Stoga bi se ime kojim se otvara navedeni niz, Renata, ako se prisjetimo njegova značenja na latinskomu jeziku,⁸ moglo čitati i kao pridjev kojim se sva imena koja slijede određuju kao “nanovo rođena”. Prostor pjesme tada se odista potvrđuje kao prostor ponovnih (tekstualnih) rođenja, uzastopnih uskrsavanja papirnatih bića koja pristižu iz jednoga teksta da bi se nastanila u drugome.

Nizanje ženskih imena u tom se smislu može čitati kao autoironična gesta jer ako iskazivač, kao onaj koji imenuje, stoji nasuprot svim nabrojenim

literarnim tvorevinama, tj. ako se oblikuje kao drugi naprama njima, ne duguje li onda i on svoje “ja” literaturi jer se okuplja kao drugi, kao suprotnost literarnim tvorevinama? Ne ucrtava li tada i njemu literatura mjesto za vlastito “ja”, drugi tekst za njegovo tekstualno “ja”?

Premda se u pjesmi XLVIII izrijekom spominje samo Izolda, aluziju na njezina mnogobrojna literarna uskrsnuća i nepregledni niz književnih tvorevina kojima je poslužila kao uzor nalazimo u trećoj strofi u spomenu njezinih kćeri (“uzveličana srcem sviju ćeri”), njezinih nasljednica koje se mnogobrojnim (grafičkim i akustičkim, dakle, tekstualnim) tijelima razlikuju od svoje literarne majke, ali “srcem” (koje svojom jedninom naprama mnoštvenosti tjelesa ovdje sugerira zajednički izvor), imaginarnom nutrinom, hara zajednički duh Izoldina utjecaja.

LANAC LITERARNIH DUGOVA

U predzadnjoj strofi izdvaja se još jedan bitan moment u odnosu iskazivača i njegova referiranja na slavne tekstualne tvorevine koje mu prethode i na koje se u samooblikovanju, kako smo vidjeli, oslanja. Izrazimo li se u ekonomskim terminima, dobit koju iskazivač (ili tekst) ostvaruje izravnim referiranjem na znamenite tekstove, dakle, priznavanjem duga, nije malena. Iskazivač, naime, tvrdi kako ga “spomen [njena] daha stvara apostolom / i [on] se duhom kraljevini diže[...]”. Od spomena nje kao literarnog motiva i tekst postaje “apostolom”⁹, točnije poslanikom, izaslanikom ljubavlju zaokupljene književnosti, i na taj si način ucrtava mjesto u književnoj sinkroniji i dijakroniji. Iskazivačeva tvrdnja da se “duhom kraljevini diže[...]” može se tumačiti i kao ironična aluzija na ustaljene predodžbe o uzvišenosti književnosti, o njezinoj vezanosti za područje duha, o čitanju kao uzdizanju duha. Svrnemo li pažnju na prostornu organizaciju pjesme, stih koji govori o duhovnom uzdizanju zapravo je posljednji, najniži u svojoj strofi. Za književnost je, a posebno za pjesništvo, koje je još dodatno obilježeno predodžbama o uzvišenosti, ključno upravo spuštanje, nizanje stiha za stihom, ispisivanje redaka jednog ispod drugoga, sve niže i niže. Tu ironičnu igru između stihova koji na razini sadržaja govore o uzdizanju, a na performativnoj razini zapravo uprizoruju spuštanje, dodatno podcrtava odnos u kojem navedeni, četvrti stih stoji s drugim stihom (“redak na redak mučenički nižem”). Spomenuti raskorak najvidljiviji je u rimi. Rimuju se, naime, riječi “nižem” i “dižem”, pri čemu je “nižem” u tijelu pjesme više postavljena od riječi “dižem”, koja je posljednja, najniža riječ u strofi.

⁷ O biografskim čitanjima Ujevićeve lirike više u Drenjančević, 2010, 2012.

⁸ Ime potječe od “re-” i “nata” u značenju “nanovo rođena”.

⁹ Na grčkom jeziku “apostolos” znači “poslanik” od “apo” u značenju “od” i “stellein” u značenju “slati”.

No, čini su kako su višestrukom ironijom obojeni i ostali stihovi četvrte strofe, kao i oni zaključne, pete. Dok se, naime, cijela *Kolajna* gradi oko opreke između iskazivača i njegove odabranice¹⁰, na kraju same zbirke, pri kraju posljednje pjesme, zastupaju ih neobično srodni označitelji: nju “spomen [njena] daha”, a njega njegov “duh”. Posezanjem za riječima zajedničkoga podrijetla i izrazite grafičke i akustičke srodnosti (*dah – diuh*) kao da se čitatelja želi podsjetiti kako su opreke o kojima je na prethodnim stranicama zbirke čitao tek jezičnoga podrijetla, plod igre među označiteljima, rezultat njihovih sličnosti i razlika. Ideja da je spomenuta opreka jezičnoga, tekstualnoga podrijetla, dakle, dug tekstu, u pjesmi je prisutna od samoga početka. Naime, suprotnost između iskazivača i njegove odabranice poistovjećuje se s oprekom između Tristana i Izolde, dvaju papirnatih, literarnih bića čija je suprotstavljenost samo tekstualna, preuzeta iz drugog teksta.

Sudar između predodžbi vezanih za umjetnost riječi, u kojima se ona vezuje za uzdizanje “duhom kraljevini”, i prizemne, tehničke strane nastanka djela za “dosadnim stolom” pri čemu se repetitivno “redak na redak mučenički niže[...]”, sličan je također ironično intoniranomu susretu između “vječnosti” za koju je, navodno, književnost predodređena, i “viteštv[a] jur pozno[g]”. Iskazivač u petoj strofi čitatelju nudi stihove kao “pratnju” “za vječnost”, no podrugljivost njegove ponude može se lako uočiti uzme li se u obzir da je cijela posljednja strofa, a kojoj iskazivač direktno apostrofirava čitatelja, intonirana kao suptilno podbadaње. No, ostavi li se po strani neposredno okruženje navedenoga stiha, “vječnost” je u proturječnom odnosu sa spomenutim “viteštv[om] jur pozno[im]” s početka pjesme, sintagmom koja je i sama po sebi ironična i proturječna. Viteštvo se, naime, veže za mladost i svježinu, dok “viteštv[om] jur pozno[im]” kao da se želi svratiti pažnja na starost i dotrajalost žanra ljubavne lirike, na činjenicu da ova pjesma nastaje na zalasku žanra ili barem u trenutku njegove iscrpljenosti. Opterećenost višestoljetnom tradicijom, neautentičnost, onemoćalost i zaduženost sažimaju se u riječi “jur” koja ostavlja utisak artificijelnosti i nesuvremenosti, dok “pozno” ne podsjeća samo na zakašnjelost stihova koje pred sobom imamo, već i na njihovu neizvornost jer su plod “poze”, izvještachenosti i oponašanja drugih, ranijih tekstova. Umjesto za “vječnost”, književni je tekst, kako nas podsjećaju stihovi ove Ujevićeve pjesme, mnogo više vezan za

¹⁰ Primjerice, na više se mjesta u zbirci naglašava njihova prostorna udaljenost, “jaz” (VI, X): “Da svojim duhom tebi mogu, / a svojom usnom tvojoj radi” (VII), “iz tvoga doma zijaju ovamo / ledena stakla sa nepovjerenjem, / [...] / Kakav su bezdan ova dva tri metra” (VIII), “dokle, i kamo, mene misliš vući? / [...] / Od tvojih čari i od bljeska zlata, / od dvora strepim kuda imam ući, / [...] / snatrim o zmaju ispred tvoga praga” (IX), “Al do Vas nemam snage doći / sa tučnim zvekom mojih rima; / jer mjesto Vam je [...] / na sredovječnim prozorima” (XXXV) i slično.

ograničeno trajanje žanrova i tipova iskaza koji su mu na raspolaganju, za povijest žanra u kojemu tekst nastaje i koja ga nužno vodi u nerazrješivo dužničko ropstvo, u opterećenost nesagledivim mnoštvom literarnih dugova koje nikada ne može do kraja popisati, dugova koje ne može ni na koji način umanjiti, ni vratiti.

Ideja o tijesnoj povezanosti književnoga teksta i dužničkoga ropstva vrlo se jasno naznačuje na najistaknutijem mjestu u pjesmi, u zadnjemu retku, koji je istovremeno i zadnji redak cijele *Kolajne*.

U njemu čitatelju nudi “psik [svoga] ruga – lanac [svoga] erga”, akustičko i grafičko tijelo teksta. Ako riječ “erga” tumačimo kao genitiv supstantiviranoga latinskoga “ergo”, tada nam posljednji stih govori kako je pjesma stanoviti “dakle”, zaključak koji je neodvojiv od premisa koje mu prethode, kako je ona uvijek dio ulančanoga govora, govor koji se nastavlja ne neki raniji govor. Da u čitanju književnoga teksta valja napustiti ustaljene obrasce kretanja i razmišljati mimo logičkoga poretka u kojemu je jasno što je prvo, a što drugo, što je prije, a što poslije, što iz čega slijedi, što je premissa, a što zaključak, na neki nas način upućuje i činjenica da se iza riječi “erga”, “dakle”, iza riječi nakon koje bi se očekivao sadržaj zaključka, govor zaustavlja. Dakle, u ovomu se pjesničkomu tekstu sadržaj zaključka (odnosno, značenje pjesme) treba tražiti mnogo prije riječi “dakle”, no istovremeno i nakon nje, u lancu nekih budućih tekstova koje će ovaj pjesnički tekst iznjedriti.

Ako riječ “erga” tumačimo kao kroatizaciju grčke riječi “érgon”, u značenju “rad”, “djelo”, onda spomenuti stih možemo čitati kao podsjetnik da je označiteljski niz, lanac teksta, istovremeno i lanac robovskoga rada. Mnogo više nego kakvom nesretnom ljubavlju, iskazivač je zasužnjen označiteljskim lancima literature te pisanje nije plod inspiracije već sustavnoga rada (“erga”), erudicije i jezične kombinatorike.

U RJEČNIČKOMU LABIRINTU

Ako su iskazivač i njegova odabranica, kako se to dosadašnjim tijekom analize pokušalo pokazati, odista plod ugledanja na mnoštvo drugih, starijih tekstova iz povijesti zapadne književnosti, i ako su oboje tek literarne tvorevine koje svoj nastanak i identitet duguju uvijek nekom drugom tekstu, cijeloj galeriji svojih znamenitih prethodnika i prethodnica koji te druge tekstove nastanjuju te koji su, isto tako, dužnici opet nekim drugim tekstovima, čini se kako se u pjesmi pokazuje kako ni s čitateljem (ni njegovim tekstualnim ni dužničkim podrijetlom) nije mnogo drugačije.

Jer, u trenutku u kojemu imaginarni podsmješljivi čitatelj, kako se u tekstu pretpostavlja, “smiješkom vrijeđa[...] ropsku patnju” teksta, njegovo robovanje literaturi, vlastitij neautentičnosti, neodvojivosti od

drugih tekstualnih tvorevina, preuzetom, anakronom jeziku i svemu što je u njemu porazni trag neiskorjenjive drugosti, tekst mu uzvraća neobičnom i suptilnom provokacijom.

Naime, u posljednjoj se strofi čitatelja apostrofira sintagmom “nesavremeni svirče kimaerga”. Susret s posljednjom riječju, “kimaerg”, za većinu će, vjerojatno, značiti i nelagodan susret s opipljivošću granica vlastitih jezičnih (ne)znanja. Zaključujemo to s obzirom na činjenicu da je i za Bratoljuba Klaića (1972: 345) “kimaerg” ostao na popisu nerazriješenih nepoznanica:

Mislim da prepoznajem sastavne dijelove riječi: grč. *kyma* – val + *érgon* – djelo; sudim po riječi *svirče* da se radi o nekom glazbalu, ali o kojem – ne doznajem ni od prijatelj muzikòlg, niti takav instrument pronalazim u pristupačnim mi leksikonima. Što da radim, nego da zamislim Tina kako se isprasio pred mojim stolom i upitao me za značenje te riječi. [...]

No ja se ne dam, ne bacam koplje u trnje, ne velim Ignoramus et ignorabimus. I konačno pronalazim rijetku kod nas knjigu: *Curt Sachs, Reallexikon der Musikinstrumenten*, Hildesleim 1962 (anastatičko izdanje jedne starije edicije). A u njoj čitam: “Kima – tibetanski trzalački instrument sa 7 žica” i – na drugom mjestu: “Kymato-Geigen – gudački instrument s valovitom gornjom plohom”. Možda je tu izlaz! Jer rekao sam da *kyma* znači *val*.

Zašto tekst oslovljava svoga čitatelja neobičnom riječju kojoj teško da će znati značenje? Možda zato da ga na samom kraju zbirke, te *Kolajne* literarnih dugova, usmjeri na labirintsku rječničku potragu i da ga, dok meandrirajući čudnovatim zakucima nastanjenima rijetkim i egzotičnim riječima, podsjeti na mjeru u kojoj i sam čitatelj svoj identitet također ima zahvaliti upravo jeziku. Jer, baš u njemu, kao kakvoj zrcalnoj slici, subjekt napokon dobiva materijalnu podlogu za fiksiranje, pomoć u zamjenjivanju svoje raspršenosti imaginarnom okupljenošću, oblikom, željenom stalnošću svojega lika.¹¹ Apostrofirajući ga, pjesma pokazuje svoju jezičnu moć da čitatelju, obraćajući mu se i oslovljavajući ga, ucrtava mjesto u komunikaciji, da ga priziva u postojanje i oblikuje. Utoliko, baš kao

¹¹ Ovdje se oslanjamo, prije svega, na uvide J. Lacana koji se tiču odnosa subjekta i njegove zrcalne slike: “Subjektu je potpuni oblik tela, oblik preko kojeg prividno prethodi sazrevanju svoje moći, dat samo kao *Gestalt*, to će reći u spoljašnosti u kojoj je, nema sumnje, taj oblik preobrazujuće nego obrazovno, ali u kojoj je on toliko istaknut da zamrzava spoljašnost i izokreće njenu simetriju suprotno vrtlogu kretnji čijim se izazivačem subjekt oseća. Tako ovaj *Gestalt*, čija se plodnost mora smatrati povezanom sa vrstom, iako je njegov pokretački stil još neprepoznatljiv – preko ta dva vida svoga pojavljivanja – simbolizuje mentalnu stalnost *ja*, dok, istovremeno, unapred oblikuje njegovo otuđujuće određište; on je, ipak, pun korespondencija koje sjedinjuju ja sa figurom u koju se čovek projektuje kao u utvare koje ga savlađuju, kao automat najzad, u kojem svet njegovog fabrikovanja teži u dvosmislenom odnosu ka svršetku” (Lacan, 1983: 7).

od svoje zrcalne slike, subjekt od označitelja nastoji doznati tko je on sam. U trenutku u kojem čita tekst, čitatelj se imenuje sviračem (“svirče”) nepoznatoga predmeta, što se može razumjeti i kao aluzija na ovisnost subjekta o tekstu, “kimaerg[u]”, jer je upravo njime određen, ali i kao provokacija čitatelju koji može pomisliti da je zbog same “nesavremen[osti]” tekstu, zbog vremenske smještenosti *nakon*, spoznajno nadmoćan, da ima više znanja i naknadne pameti od neukoga teksta. U konačnici, i ranije analizirana pjesma *V* obraća se nekom zamišljenom “ljubljen[om] djetet[tu]”, ostavljajući nas pri tomu da sami domislimo tko je čije “ljubljeno dijete”.

No, osim putem koji nam zacrtava semantička rekonstrukcija Bratoljuba Klaića, moguće krenuti i drugim putem i nešto drugačije usmjeriti tumačenje završnih redaka pjesme. Naime, riječ “kimaerg” mogla bi upućivati i na velški, kimrički jezik (velški “Cymraeg”) koja je, kako bi se rimovala s riječju “erga”, ludički izmijenjena i upotrijebljena kao da upućuje na egzotični instrument. Čitamo li stihove na takav način, posrijedi je metonimija drevnog, tuđeg jezika i metafora upotrebe jezika kao glazbala.

Ako je čitatelj pjesme istovremeno svirač nepoznatoga instrumenta, ili govornik nepoznatoga jezika, tada su i pjesma, ali i čitatelj nepoznanice samomu čitatelju. Da bi otkrio tko je i kime ga to pjesma imenuje, morat će zaviriti u neki drugi tekst, koji će ga uputiti na opet neki drugi, i na tomu si putu u bezdan literature priznati da ni sam nije ništa manje papirnat, fiktivan i neautentičan od iskazivača čiji glasovi odjekuju “bezdnom pjesme” (*VI*) i koji kao Tristanovi srodnici, Adamove (*IV*), Jobove (*XI*) i Bilitisine¹² (*XXIV*), ali i tko zna čije sve,¹³ pjesničke replike, na brojnim stranicama *Kolajne* priznaju beskonačni lanac svojih literarnih dugova.

¹² U pjesmi *XXIV* nailazimo na iskaz “Ja sam Bilitis”. Riječ je, vjerojatno, o referiranju na kontroverznu pjesničku zbirku autorskih pjesama francuskoga pjesnika Pierrea Louÿsa *Les Chansons de Bilitis* (1894) koju je objavio kao knjigu prijevoda tvrdeći kako pjesme pripadaju grčko-turskoj pjesnikinji Bilitis iz 6. stoljeća prije Krista (usp. Apter, 2006). “Bilitis” u pjesmi *XXIV* može funkcionirati kao znak za višestruku fiktivnost iskazivača jer se poistovjećuje s nepostojećom pjesnikinjom, fiktivnom autoricom pjesničke fikcije.

¹³ U predzadnjoj pjesmi (*XLVII*) čitamo stihove: “I ja što evo bezumno ispisah / slavenske pjesme iz krvava srca” (Ujević, 1986a: 147, kurziv moj), čime se implicitno upućuje na postojanje izvjesnih neslavenskih pjesničkih uzora, na “slatke riječi”, “frule” i “skladne lutnje” kao nedostignute ideale, dok će, kako vidjesmo, u sljedećoj pjesmi skromnost biti popraćena i autoironijom.

Apter, Emily. 2006. "Translation with No Original: Scandals of Textual Reproduction". U: *The Translation Zone*. Princeton: Princeton University Press, str. 210–225, URL: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt7s10g.19>, pristup 1. veljače 2018.

Barthes, Roland. 2004. *Užitak u tekstu. Varijacije o pismu*. Prev. Zvonimir Mrkonjić i Vanda Mikšić. Zagreb: Meandar.

Barthes, Roland. 2009. *Kritika i istina*. Prevela Lada Čale Feldman. Zagreb: Algoritam.

Bronfen, Elisabeth. 1993. *Over Her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.

Butler, Judith. 2005. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press.

Culler, Jonathan. 2001. *Književna teorija: vrlo kratka uvod*. Preveli Filip Hameršak i Marijana Hameršak, Zagreb: AGM.

Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press.

Čale, Morana. 2006. "Tekstualno 'ja' Petrarkine kancone". U: *Umjetnost riječi*, 2-3, str. 171–194.

Čale, Morana. 2016. *O duši i tijelu teksta: Polić Kamov, Krleža, Marinković*. Zagreb: Disput.

Čale, Morana. 2017. "O interpretativnim preobrazbama Danteove 'diklice'". U: *Književna smotra*, 186(4), str. 5–19, URL: <https://hrcak.srce.hr/191596>, pristup 10. rujna 2018.

Čović, Danilo. 1966. "Zlatokrili leptiri". U: *Kolo*, 1–6 (IV), str. 86.

de Man, Paul [Pol de Man]. 1988. "Autobiografija kao raz-obličjenje". Preveo Novica Milić. U: *Književna kritika*, 2, str. 119–127.

Derrida, Jacques. 2007. *Pisanje i razlika*. Prev. Vanda Mikšić. Sarajevo – Zagreb: Šahinpašić

Drenjančević, Ivana. 2010. "Vizualnost Kolajne Tina Ujevića". U: *Muzama iza leda. Čitanja hrvatske lirike*. Uredio Tvrtko Vuković, Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, str. 31–50.

Drenjančević, Ivana. 2012. *Vizualnost u pjesništvu Tina Ujevića*. Doktorski rad. Rukopis. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

Friedrich, Hugo. 1989. *Struktura moderne lirike: od sredine devetnaestog do sredine dvadesetog stoljeća*. Preveli Ante Stamać i Truda Stamać. Zagreb: Stvarnost.

Johnson, Barbara. 1986. "Apostrophe, animation and abortion". U: *Diacritics*, 16 (1), str. 29–47.

Johnson, Barbara. 2010. *Persons and Things*. Cambridge, Massachusetts – London: Harvard University Press.

Klaić, Bratoljub. 1972. "Nepoznati Tin". U: *Između jezikoslovlja i nauke o književnosti*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 303–346.

Lacan, Jacques [Lakan, Žak]. 1983. *Spisi; izbor*. Preveli Radoman Kordić, Danica Mijović i Filip Mijović. Beograd: Prosveta.

Ljubić, Pere. 1926. "Tin Ujević: Kolajna". U: *Antena*, 1, Zagreb, str. 10–12.

Miller, Joseph Hillis. 1995. *Topographies*. Stanford California: Stanford University Press.

Nancy, Jean-Luc. 2008. *Corpus*. Prev. Richard A. Rand. New York: Fordham University Press.

Osteen, Mark; Woodmansee, Martha. 1999. "Taking account of the New Economic Criticism: an historical

interduction". U: *The New Economic Criticism. Studies at the intersection of literature and economics*, London – New York: Routledge, str. 3–50.

Pavlečić, Vlatko. 1978. *Ujević u raju svoga pakla*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Peternai Andrić, Kristina. 2009. "Jezične igre, norme, odgovornost". U: *Quorum*, XXV (5-6), str. 351–379.

Schwenger, Peter. 2001. "Words and the Murder of the Thing". U: *Critical Inquiry*, 28 (1), str. 99–113, URL: <http://www.jstor.org/stable/1344262>, pristup 8. travnja 2010.

Shell, Marc. 1978. *The Economy of Literature*. Baltimore – London: The John Hopkins University Press.

Stamać, Ante. 2005. *Obnovljeni Ujević*. Zagreb: Matica hrvatska.

Ujević, Tin. 1965. *Sabrana djela V. Pjesničke proze, Prepjevi*. Zagreb: Znanje.

Ujević, Tin. 1966. *Sabrana djela XV. Postuma I*. Zagreb: Znanje.

Ujević, Tin. 1986a. *Izabrana djela I. Hrvatska mlada lirika, Lelek sebra, Kolajna, Auto na korzu*. Zagreb: August Cesarec.

Ujević, Tin. 1986b. *Izabrana djela VII. Ljudi za vratima gostionice, Skalpel kaosa*. Zagreb: August Cesarec.

Užarević, Josip. 1991. *Kompozicija lirske pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.

Waswo, Richard. 2007. "Supreme Fictions: Money and Words as Commodifying Signifiers". U: *Fiction and Economy*. Uredile Susan Bruce i Valeria Wagner, New York: Palgrave Macmillan, str. 24–44.

Žeželj, Mirko. 1976. *Veliki Tin. Životopis*. Zagreb: Znanje.

SUMMARY

TIN UJEVIĆ'S KOLAJNA (THE NECKLACE) AND ITS TEXTUAL INDEBTEDNESS

The fact that literary texts can be read and interpreted by means of economic terms such as exchange, debt, value and the like is taken as a starting point for considering relations between literature and the economy. In this essay the poems *V* and *XLVIII* from the *Kolajna* (The Necklace) book of poetry by Tin Ujević are used to indicate how these poems can be interpreted as expressions of their own literary indebtedness, of their dependency on and attachment to both the preceding and subsequent literary texts. Apart from the relations between the texts, this paper will also elaborate on a relationship between the lyric poem and the reader. Since both poems address the reader in their respective ways, this analysis aims to show, by means of deconstruction and psychoanalysis, how both poems open up a possibility of reading them as statements about the reader as a perennially indebted subject, i.e. the one who owes his own identity to texts.

Key words: Tin Ujević, *Kolajna* (The Necklace), poetry, interpretation, influence, debt