

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod međunarodnom licencom Creative Commons Attribution 4.0.



<https://doi.org/10.31820/f.37.2.10>

Ivana Drenjančević

„DUŠA I OBZOR TU JE SAMO STIJENA“ – INTERPRETACIJA PJESME „OKAMINE“ TINA UJEVIĆA*

dr. sc. Ivana Drenjančević, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet
iakrap2@m.ffzg.hr  *orcid.org/0000-0002-6037-5088*

izvorni znanstveni rad

UDK 821.163.42.09-1Ujević, T.

rukopis primljen: 5. listopada 2025; prihvaćen za tisak: 15. prosinca 2025.

U ovom se radu analizira pjesma Tina Ujevića „Okamine“ koja je uvrštena u pjesničku zbirku Žedan kamen na studencu (1954). Za cjelokupni je opus Tina Ujevića vrlo karakteristično da se u brojnim što pjesničkim, a što proznim tekstovima pojavljuju u tekst uklopljeni metatekstualni komentari. Pjesma „Okamine“ do sada je u znanstvenim i stručnim radovima posvećenima književnomu opusu Tina Ujevića prošla gotovo nezamijećeno, a čini mi se da ju je moguće analizirati kao izrazito slojevitu lirsku pjesmu o čitanju lirske pjesme. Kao metodološki okvir pri čitanju Ujevićeve pjesme „Okamine“ poslužili su mi književnoteorijski uvidi francuskoga filozofa Mauricea Blanchota, koji je dao poticaj i bitno utjecao na razvoj poststrukturalizma. Analizom se nastojalo ukazati na neobičan dosluh u kojemu stoje Blanchotovi pogledi na čitanje i Ujevićeva pjesma. Cilj mi je bio pokazati kako sama Ujevićeva pjesma upozorava na svoju pjesničku formu, na kretanje unatrag i unaprijed, horizontalno i vertikalno kao nužne preduvjet čitanja, kako sa svojim čitateljima ulazi u rječničke igre i vrlo pomno bira egzotične i arhaične izraze, kako upozorava čitatelja na svoju ispražnjenost od bilo kakva konačna

* Ovaj rad je nastao u okviru institucionalnoga istraživačkog projekta *Književno znanje* Filozofskog fakulteta u Zagrebu koji financira Europska unija – NextGenerationEU.

smisla i kako ga zove na „palimpsestno čitanje“ (Genette) koje podrazumijeva čitanje jednoga teksta u složenoj mreži odnosa s drugim tekstovima. U zaključku ističem kako pjesma poziva čitatelja na čitanje unatoč činjenici da mu ni jedno metodološko polazište neće priskrbiti potpuno i jednom za svagda valjano čitanje pjesme.

Ključne riječi: Tin Ujević; *Žedan kamen na studencu*; pjesništvo; interpretacija; prikaz

1. Uvod

Krenimo od općeprihvaćene činjenice da je Tin Ujević u nemalomu broju svojih pjesničkih i prozних uradaka bio sklon tomu da se u okviru književnoga teksta donose sudovi o tekstu samu i da se komentiraju književni postupci koji su u tekstu na snazi. Takvim metatekstualnim iskazima, primjerice, obiluje Ujevićeva *Kolajna* (usp. Šeput 2021: 238), a zbirka *Auto na korzu* donosi vrhunac Ujevićeve metatekstualnosti u pjesničkomu dijelu opusa (241). U kasnijim zbirkama (*Ojađeno zvono* i *Žedan kamen na studencu*) takvih je pjesama nešto manje, no rekla bih da su, na razini cjelokupnoga opusa, metatekstualni iskazi ipak Ujevićeva konstanta.

U ovom je radu cilj pobliže analizirati pjesmu „Okamine“ koja je objavljena u Ujevićevoj pjesničkoj zbirci *Žedan kamen na studencu* (1954) i pokazati kako ju se može interpretirati u metatekstualnomu ključu. Pjesma „Okamine“ do sada nije plijenila pažnju Ujevićevih stručnih čitatelja, a imam dojam bi se mogla čitati kao zanimljiva, slojevita i kompleksna lirska pjesma o čitanju (lirske) pjesme. Najviše pažnje pokušat ću pokloniti samoj razini iskaza i izbjeći ono što bi se i po Ujevićevu uvjerenju trebalo izbjegavati, a to je „svođenje pjesme na sam motiv, odvojeno od iskazivanja, na sam događaj, izvan doživljanja i proosjećanja“ (1965b: 145).

Za početak pjesmu „Okamine“ (Ujević 1964: 189–190) prenosim u cijelosti:

OKAMINE

Ima osjećaja što su kao pusti hramovi
mrtvih bogova u koje pastva ne vjeruje više.
I sada su prah i zgarište svi plamovi,
kip se na podlozi pred propašću njiše.

Duša i obzor tu je samo stijena.
Vatre starog srca muzejski fosili.
Krv i plač i sjeme tek je uspomena.
Mučeništvo, natpis je na gnjili.

Kad je mladić došo do tog sloja smrti,
spozna da se mašte godinama ruše;
i, dok dnevna briga teret rada prti,
sinulo mu da su i svijet i on bez duše.

Starina prašna, kako je tko čita!
Možda otisnuta u prašini dječja stopa.
Crvotoč i trulež, te samo se pita:
da li još traje? ruka što po pepelu kopa.

Na pergamentu gnjije varav roman.
Po palimpsestu ruju kobne zrake.
Znak hijeroglifa i suviše je skroman
za pregnuća, za horne i za jake.

I ljubav i mržnja još su samo riječi.
Trag cijelog života urez je na ploči.
Još samo u rijetkom mrtvo slovo ječi.
Za spomenik samo prošli vijek svjedoči.

Čemu da se laže? i kad umre era,
stari osjećaji s usana se glase;
no tumači znadu da to mrtva vjera
licemjerno pušta u sadašnjost glase.

I mnoga riznica sad u zemlji rđa,
i najkrepči izraz unatraške bježi;
tek je ruševina neslomiva tvrđa,
a uzorno božanstvo pod ledinom leži.

Čudno da ljubav ne govori lako.
No kad ljubav zgasne, brus jezika teče,
u riječima traje doživljaj odmako
i iz prošle plijesni dušom jeke ječe.

No u zakašnjenju tko je dosad plako?

2. „Horni“ koraci unazad

Interpretaciju bih započela od sredine pjesme, točnije, od petoga katrena, jer je u njemu prilično visoka koncentracija motiva vezanih za tekstove, pisanje i čitanje („roman“, „palimpsest[...]“, „[z]nak hijeroglifa“), a onda će nas analiza sama voditi u svim ostalim smjerovima po tijelu Ujevićeve pjesme.

Zastanimo, za početak, na sintagmi „varav roman“. Već je Stanislav Šimić u predgovoru zbirci *Žedan kamen na studencu* – dakle, u prvom i najstarijem tekstu koji je o zbirci mogao biti napisan – kao kakvu posebnu zaslugu istaknuo činjenicu kako Ujević piše „[k]loneći se i same nakane da piše kakav roman“ i „lučeći se duhom od proze životne i književne ([177])“¹. Krenemo li dalje Šimićevom linijom mišljenja, Ujević je, navodno, čisti „umjetnik tako što mu je stih umjetnost od same prirodosti riječi, a ne od uočljive, i katkada nametljive, vještine u izrazu“ (173). Pjesništvu bi, iz toga slijedi, trebala biti svojstvena prirodnost. No, zagledamo li se iznova (opet, uvijek iznova, opet korak unazad) u sintagmu „varav roman“, lako uočavamo varavost i zaigranost koja je na djelu.

Riječ „varav“ je palindrom, što znači da glasi jednako neovisno o tome čitamo li ju slijeva nadesno ili zdesna nalijevo, od početka prema kraju ili obrnuto. Drugim riječima, naoko upirući prstom u neki drugi, imaginarni tekst, u neki „varav roman“, sama se pjesma poigrava sa svojim čitateljem jer ga upravo na tome mjestu uvlači u igru i izvrće logiku i ustaljeni poređak, prividno govoreći o drugomu tekstu, govori o samoj sebi, o svom funkcioniranju koje se temelji na varci i igri, igri koja nas premješta s razine sadržaja na samu razinu izraza, koja nam pokazuje varavost jezika, ovdje, u tekstu, na djelu, na kretanju koje traži istovremeni pristanak na hod prema naprijed, ali i prema nazad. No, ako nam u brzom pohodu kroz pjesmu i promakne ovaj palindrom, sljedeći će nam redak još jasnije potvrditi da je posrijedi igra s čitateljem. U njemu, naime, čitamo kako „po palimpsestu ruju kobne zrake“. Već je na prvi pogled očito da bi riječi *palindrom* i *palimp-*

¹ Valja upozoriti kako Tomislav Brlek (2020) uvjerljivo pokazuje kako je Ujeviću, sudeći po njegovim brojnim esejima, znatno bliža bila upravo suprotna pozicija, točnije, mišljenje „kako poezija i proza možda nisu ništa drugo doli dva modaliteta u kojima se ostvaruje ista djelatnost – pisanje“ (33). „Za Ujevića je“, nastavlja Brlek, „analitički model *ili-ili* uopće naročito nepogodan jer je kod njega sve naglašeno *relativno*, i u pogledu oblika i u pogledu sadržaja izrečenog“ (isto). U tom smislu „proza i poezija nisu suprotstavljene, već komplementarne kategorije“ (isto). Posve suprotno mišljenju koje zastupa Šimić, Brlek pokazuje Ujevićev „stav o nadmoći romana, tematiziran na nizu mjesta“ (38).

sest mogle biti značenjski srodne. I doista, *palindrom* dolazi od grčkoga *palindromos* u značenju „koji trči natrag“, a *palimpsest* od grčkoga *palimpsestos* u značenju „nanovo ostrugan“.

U objema se riječima prepoznaje grčki prilog *palin* u značenju „natrag, opet, ponovo“. A nije li istovremeno kretanje unaprijed, ali i unatrag, ključno za ovu (ali i svaku drugu, a napose rimovanu) pjesmu? Naime, njezina nas rimovana forma stavlja pred zahtjev da ju istovremeno čitamo u oba smjera, da se krećemo prema kraju pjesme dok nam kao jeka u svijesti odzvanjaju ranije pročitane riječi dozvane svojim rimovanim parnjacima. Ona pretpostavlja i horizontalno, i vertikalno kretanje tekstom. Riječima Josipa Užarevića (1991), „dvije [su] osnovne karakteristike rime, vezane upravo uz njen položaj: rimom je obilježen, posebno izražen, kraj ritmičkoga članka, odnosno kraj stiha (u tome se očituje horizontalno djelovanje rime) i, s druge strane, rima uvjetuje ‘dvosmjernu projekciju smisaonih asocijacija’ po vertikali“ (Užarević 1991: 78). Rima, dakle, podrazumijeva dvosmjerno kretanje i fenomen je koji tek naknadno prepoznajemo. Primjerice, u prvoj strofi nailazimo na shemu rimovanja *abab*, točnije, na parnjake „hramovi“ – „plamovi“ i „više“ – „njiše“. No, tek nakon pročitanaoga trećega stiha (koji završava riječju „plamovi“) unatrag prepoznajemo da „hramovi“ bili prvi dio rimovanog para. U tomu bismo smislu i stih iz osmoga katrena „i najkrepči izraz *unatraske* bježi“ (kurziv moj) mogli shvatiti kao vraćanje „natrag, opet, ponovo“ na palindrom i palimpsest iz petoga katrena i kao podsjećanje da čitatelj mora pristati na hod unazad. Ali i kao podsjetnik na činjenicu da riječ „u trenutku primjene najednom sasvim čudesno nestaje“ (Blanchot 2015: 32), povlači se pred našom mentalnom predodžbom predmeta koji predstavlja.

No, zadržimo se još malo na petomu katrenu i iznesimo još pokoje zažanjanje na temu povrataka i ponavljanja. U završnomu se dijelu petoga katrena u pjesmu uvodi stanoviti neimenovani kolektiv koji je određen s obzirom na negativno intoniran odnos prema znaku hijeroglifa: „Znak hijeroglifa i suviše je skroman / za pregnuća, za horne i za jake“. Obratimo pažnju i na to da se riječju „znak“ podcrtava materijalnost hijeroglifa, fizičko, predstavljajčko tijelo koje stoji namjesto odsutnoga predmeta ili smisla. U čemu je odbojnost i skromnost hijeroglifa? Zašto su znakovi – te šutljive, nerječite udubine utisnute u podlogu – i suviše neprivlačne za one željne odlučnoga i energičnoga, pregalačkoga nastojanja i djelovanja?

Možda zato što hijeroglifi predstavljaju starinu, trag nečega ranije napisanoga, a tumačenje znakova traži rekonstrukciju, ponovno korak unazad. No, pogledajmo s kakvim su ironičnim podsmjehom dočekani pregaoci spre-

mni na hrabre poduhvate i na korak prema naprijed, prema napretku. Pjesma ih naziva „hornima i jakima“. Vjerujem kako će većina čitatelja barem malko zastati nad riječju „horni“ i upitati se o njenom značenju jer nije riječ koja bi pripadala aktivnomu leksiku prosječnoga govornika. Mnogi će vjerojatno u njoj prepoznati, također arhaičan, pridjev „oran“ (u značenju „koji je živo raspoložen ili voljan da što čini ili poduzme, pripravan“), a možda i naslutiti srodnost s latinskim „hora est“ (u značenju „vrijeme je, kucnuo je čas“). Obje riječi značenjski su vezane za kategoriju vremena, točnije, za spremnost da se djeluje na vrijeme, u pravo vrijeme. Bez odlaganja i zastajkivanja.

Slučaj postaje još zanimljivijim ako zavirimo u prvu, stariju varijantu pjesme „Okamine“ – onu obavljenju 1940. u sarajevskomu „Napretku“ – i uočimo kako je u njoj ovaj stih glasio „za pregnuća, za mlade i za jake“ (Ujević 1940: 53, kurziv moj)². Ujević je, dakle, u ovoj, drugoj varijanti, koja je uvrštena u zbirku *Žedan kamen na studencu*, mnogo neutralnije „mlade“ zamijenio arhaičnima „horn[ima]“.

„Horan“, kako čitamo u Akademijinu rječniku, značenjski je istovjetan pridjevu „oran“ i također znači „voljan, spreman, spravan“. Zašto je između ta dva etimološki povezana lika izbor pao na „horan“, a ne „oran“? Metrički okvir ne može biti u pitanju jer su obje riječi dvosložne. Neosporno bi zvučnost mogla biti razlogom. Ujević je, očito, tragao za neobičnijim izrazom, to je prepoznatljiva crta njegova pisanja (usp. Klaić 1972). Ali, vratimo li se kategoriji vremena, lik „horan“ stariji³ je od lika „oran“, što će reći da pjesma odražava starije, arhaičnije stanje, da grabi dublje u prošlost jezika i da, što je ovdje posebno važno, i od čitatelja pjesme zahtijeva taj korak unazad. Drugim riječima, ovdje se zbivaju barem dvije stvari: „horne“ i „jake“ čitatelje „hijeroglifa“, ali i „horne“ i „jake“ čitatelje pjesme „Okamine“ ovdje se vrlo otvoreno provocira. Prve tako što ih se ironično imenuje arhaičnim rječnikom, a druge tako što ih se, spremne na pokret i željne brzoga probijanja kroz tekst, usporava u kretanju i upućuje prema nazad, usmjerava na rječničku potragu i kopanje, na iskapanje značenja iz starijih slojeva jezika.⁴

² Ista se promjena bilježi i u *Sabranim djelima Tina Ujevića* usp. Ujević 1964: 413.

³ Posebnu zahvalnost dugujem profesoru Borisu Kuzmiću na pomoći i pojašnjenjima vezanima za etimologiju pridjeva „oran“.

⁴ Uočimo kako je ideja arheološkoga iskapanja važna za pjesmu u cjelini. Naime, u prvoj varijanti treći katren započinje stihovima „[k]ad je mladić došo do *te vrste* smrti“, dok u drugu, konačnu varijantu, Ujević unosi izmjenu „[k]ad je mladić došo do *tog sloja* smrti“ (kurziv moj). Pa i riječ „fossil“ – koja se pojavljuje u sintagmi „muzejski fosili“ i koja je u pjesmi ista-

3. Šupljinom pjesme „jeke ječe“

Zašto bi još „[z]nak hijeroglifa“ mogao odbojan spremnima „za pregnuća“?

Možda zato što „[z]nak“ znači potez, povlačenje, odsutnost predmeta, točnije, trag odsutnosti. „Već samim time što se povlači vukući se, potez je *a priori* povlačenje, nepojavljivanje, brisanje biljega u svome utoru“ (Derrida 1987: 88 prema Čale 2008: [57]). Pogledamo li pjesmu u cjelini, lako uočavamo da je od prvih do zadnjih stihova ispunjena motivima koji upućuju na prazninu, ispražnjenost, ništavilo, trag odsutnosti predmeta i svedenost na prikaz: „*pusti hramovi*“, „*krv i plač i sjeme tek je uspomena*“, „[m]učeništvo, *natpis* je na gnjili“, „*otisnuta* [...] stopa“, „*crvotoč*“, „*ljubav i mržnja još su samo riječi*“, „[t]rag cijelog života *urez* je na ploči“, „*mrtvo slovo*“, pa i „*kip*“ i „*spomenik*“ kao znakovi odsutnosti predmeta. Posljednji katren dodatno intenzivira ništavilo i prazninu konstatacijom kako „u riječima traje doživljaj odmak“, dakle, dok čitamo, suočeni smo samo s riječima, a one su opet samo tjelesni, materijalni trag tog „odmak[a]“, odmicanja, izmicanja i nepojavljivanja. Vratimo se s kraja pjesme prema njenu naslovu i prisjetimo se kako „se njegove funkcije nipošto ne svode na funkciju započinjanja teksta“ već, upravo suprotno, „naslov funkcionalno pripada zapravo cijelomu tekstu kao njegovo *ime*“ (Užarević 1991: 52). A naslov nas izrijeком upozorava kako sve riječi Ujevićeve pjesme – u koje pomno gledamo i od kojih, kao i uvijek kada čitamo, očekujemo da se pred našim očima rastvore, da nam pokažu nešto drugo⁵ osim svoga, „*skrom[noga]*“ grafitnoga lica, da nam nešto kažu, da nešto za nas znače – nisu ništa drugo do li „*okamine*“.

knuta jer je sinonim naslovnoj riječi „*okamine*“ – etimološki je vezana za iskapanje jer dolazi od latinskoga *fossilis* u značenju „iskopan“ i *fodere* u značenju „kopati“.

⁵ Riječi je, kao i svakom drugom tijelu, neminovna sudbina da postane nešto drugo od onoga što jest, da se uvijek, na neki način, činom razumijevanja i čitanja obestjelovljuje i prevodi u duh značenja. Tijelo „nije ondje gdje je, ono nije ono što ono jest [...] jer ga vidimo kako samo po sebi izlučuje jedan „*smisao*“ koji mu ne dolazi ni odakle, kako ga projicira na svoj materijalni okoliš i saopćava ga drugim utjelovljenim subjektima. Uvijek se primjećivalo da gesta ili govorna riječ preobražavaju tijelo, ali se zadovoljavalo time da se kaže da se oni razvijaju ili očituju jednu drugu moć, misao ili dušu. Nije se vidjelo da, ne bi li ih moglo izraziti, tijelo mora u posljednjoj analizi postati misao ili intencija koju nam ono saopćava“ (Merleau-Ponty 1978: 211–212).

4. „Okamine“ duše

No, „okamina“ ipak nije posve običan kamen. Naime, riječ pripada tvorbenomu modelu u kojemu prefiks „o“ upućuje na preobrazbu, na transformaciju nečega u nešto drugo. „Okameniti se“ znači „steći novo obličje“ (usp. Šarić, Nedelcheva 2015: 159), postati kamenom. Na primjer, okamenjeni cvijet je kamen, koji, doduše, svojim obličjem upućuje na cvijet, priziva nas da zamislimo neku nama zauvijek nedostupnu prošlost u kojoj je na tomu mjestu vjerojatno stajao cvijet, ali taj se cvijet uvijek iznova pojavljuje kao neprisutan i kao uvijek već nedostupan, trajno sveden na našu predodžbu, na sliku. I koliko god ga uporno i pomno promatrali te u njegovu kamenu površinu svojom maštom utiskivali ideju cvijeta, on je i dalje samo – kamen.

Naime, pred sobom imamo riječ („[o]kamine“) u kojoj je očito na snazi namjera, želja da se jezičnim znakom zabilježi i ovjekovječi transformativni zamah, da se u statičnom tijelu te riječi opiše i fiksira sam pokret i čin preobrazbe, da se riječ vremenski prelije izvan vlastitih kontura. Da, u konačnici, bude nešto više od sebe same.

I zato mislim da su „[o]kamine“ upravo sjajno odabrana metafora kojom se opisuje kako funkcioniraju riječi, da je ova Ujevićeva pjesma izrazito važno (i, usput, relativno rijetko) metatekstualno mjesto u kasnijoj fazi Ujevićeva stvaralaštva i da ju ima smisla čitati kao pjesmu o pjesmi. Naime, i riječi, kao verbalna i akustička tijela, stoje umjesto nečeg drugog, riječ kao „tijelo mora u posljednjoj analizi postati misao“ (Merleau-Ponty 1978: 212) premda je istovremeno uvijek tijelo, i to tijelo koje nikada do kraja ne može fiksirati svoj smisao. Kao okamina u kojoj je ono okamenjeno zauvijek nedostupno. Stanoviti nesklad i nepodudaranje između tijela (riječi) i duha (značenja) uvijek će postojati baš kao što, primjerice, „za stablo ne postoji ništa neobičnije [i stranije] od riječi *stablo*“ (Blanchot 2015: 32).

Premda ni na jednom drugom mjestu – osim u naslovu – nećemo pronaći riječ „okamine“, na tematskoj je razini transformativni pokret okamenjivanja itekako prisutan.

Primjerice, cijeli se drugi katren gradi upravo na pokretu skrućivanja pri čemu je ta ideja vješto povezana s pravilnom pjesničkom formom, s katreonom koji djeluje kao kakav pravilni kameni blok. U cijeloj se strofi nižu motivi koji su doživjeli preobražaj i to tako da na početku svakoga retka stoje apstraktni pojmovi, ili riječi koje pripadaju sferi duha, ili tjelesne tekućine kao najnestalniji segment tijela („[d]uša i obzor“, „[v]atre starog

srca“, „[k]rv i plač i sjeme“, „mučeništvo“), dok na kraju retka stoji ono u što su se, kako pjesma kaže, pretvorili. Kraj retka, koji donosi rimu, i mjesto na kojemu se redak definitivno zaokružuje, pristiže na svoj kraj, redovito donosi niz riječi koje na sadržajnoj razini znače fiksiranje i kraj („stijena“, „muzejski fosili“, „uspomena“, „natpis [...] na gnjili“).

Drugim riječima, sami nas stihovi upozoravaju na svoju vremenitost, na čitanje kao pristizanje kraju⁶ i na pokret okamenjivanja iz retka u redak. Teško se ovdje oduprijeti napasti i ne prizvati glas Mauricea Blanchota koji čitanje prisposobljuje upravo odvaljivanju verbalnoga kamena s prazne grobnice teksta (koja doista može podsjećati na napuštene i „pust[e] hramov[e] mrtvih bogova“ Ujevićeve pjesme) i zazivanju glasova koji kao da iz njene kamene utrobe trebaju izaći, doprijeti do nas poput glasova uskrnuloga Lazara:

„Izgleda kako je poslanstvo čitanja srušiti taj kamen: učiniti ga transparentnim, rastvoriti ga prodornom snagom pogleda koji nesmetano odlazi onkraj. U čitanju ili barem u čitateljskoj točki polaska postoji nešto omamljujuće, nalik nerazumnoj kretnji kojom se želimo otvoriti životu zatvorenih očiju; kretnja povezana sa žudnjom koja je, poput inspiracije, skok, beskonačan skok: Želim čitati ono što, međutim, nije napisano. No, osim toga, ono što i dalje čini jedinstvenim „čudo“ čitanja [...] je to što ovdje kamen i grobnica ne čuvaju samo mrtvačku prazninu koju treba oživjeti već sačinjavaju prisutnost, premda, skrivenu, onoga što se mora pojaviti.

Zasigurno je čudesno otkotrljati kamen, odstraniti ga, ali je to ujedno i nešto što svakoga trenutka izvršavamo u svakodnevnom jeziku; svakoga trenutka razgovaramo s Lazarom koji je mrtav već tri dana, ili je možda oduvijek mrtav. U svom dobro istkanom mrtvačkom pokrovu, poduprt najelegantnijim konvencijama odgovara nam i razgovara s nama unutar nas samih. No, ono što odgovara na poziv književnog čitanja nisu vrata koja se u padu otvaraju ili koja postaju transparentna ili koja se čak smanjuju. Riječ je o grubljem i bolje zapečaćenom kamenu, o ubitačnoj težini, neizmjerneju bujici kamenja zboj koje drhte i zemlja i nebo“ (237).

Tom je „bujic[om] kamenja“ doista prošarana cijela pjesma: tu su „stijena“, „muzejski fosili“, „ploč[a]“ i „brus jezika“ koji „teče“, a ne treba smetnuti

⁶ A temama kraja, vremena i pristizanja detaljnije ćemo se posvetiti na samom kraju analize.

s uma da je i cijela zbirka naslovljena *Žedan kamen na studentu*. Kao zanimljiv detalj istaknimo da „brus“ u isto vrijeme znači i „kamen kojim se oštri“, ali može značiti i „ništa“ (u izrazima poput „Brus tebi!“). Ništavilo i kamena utroba, praznina, obilježavaju pjesmu od početka prema kraju. Naime, pjesma se otvara slikom „pusti[h] hramov[a] / mrtvih bogova“, a zaključuje praznom „dušom“ kojom „jeke ječe“.

Tekst i čitanje povezani su s prazninom i čini se kako je tekst u ovoj Ujevićevoj pjesmi doista glasnik smrti i ništavila. Naime, mladić koji se spominje u trećemu katrenu, upravo od tekstova na koje nailazi u praznom hramu dolazi do spoznaje „da su i svijet i on bez duše“, drugim riječima, od teksta, kao od kakva ogledala, doznaje za svoju ispražnjenost od konačnoga značenja. Jer jezik, kao i zrcalna slika, uobličuje subjekt (usp. Schwenger 2006: 22), ali pri tomu donosi i „sloj[...] smrti“:

„Kako nitko od nas ne može biti potpuno „unutar“ jezika ili slika koje nas definiraju, svako izricanje i svako zrcalno zahvaćanje uvijek iznova uzrokuje „iščezavanje“ našega bitka. Suočiti se s [...] pogledom tada uvijek znači iskusiti određeni „užas“ ili „obamiranje, umrtvljivanje“, čak i kada prihvatimo njegove konstitutivne efekte“ (Silverman 1996: 150).

Zašto je još „[z]nak hijeroglifa i suviše [...] skroman / za pregnuća, za horne i za jake“? Možda i zato što nema načina da kao čitatelji svoje tumačenje trajno utisnemo u tijelo teksta, da ga jednom za svagda nastanimo jednim smislom.

„Sam čitatelj uvijek je temeljito anoniman. On je bilo koji čitatelj, jedinstven, ali transparentan; ne dodaje knjizi svoje ime [...]; naprotiv, iz nje briše svako ime svojom bezimenom prisutnošću, svojim skromnim, pasivnim pogledom, zamjenjivim i beznačajnim [...]. [...] [Č]itanje ništa ne stvara i ništa ne dodaje; ono dozvoljava bivanje onoga što jest; ono je sloboda, ali nije sloboda koja pruža ili hvata bitak već sloboda koja dočekuje, pristaje, govori *da* jer samo može govoriti *da* i u prostoru otvorenom tim *da* dopušta utvrđivanje uzbudljive odlučnosti djela, potvrđivanje koje ono jest – i ništa više“ (Blanchot 2015: 234–235).

Naime, kako tvrdi Jean-Luc Nancy (2008), svako je tijelo, pa tako i grafičko tijelo pjesme, označavajuće i „utjelovljuje samo jednu stvar: apsolutnu kontradikciju nemogućnosti da se biva tijelom bez bivanja tijelom duha, koje ga obestjelovljuje“ (69). Drugim riječima, jedini način da se bude tijelom jest

taj da se bude tijelom prevedenim u nešto drugo, tijelom koje je uvijek zami-jenjeno i nadomješteno duhom svojega značenja. No, istovremeno, koliko god gledali u tijela – u „[z]nak hijeroglifa“, u „varav roman“ ili u ovu pjesmu – i koliko god ih ispunjavali duhom značenja, i nakon našeg čitanja oni, jednako prazni, jednako šuplji zjape poput grobnica i dočekuju drugo čitanje, koje opet ne uspijeva utisnuti svoj trag, a novi „horn[i]“ čitatelj, baš kao i onaj prošli, također ostaje suvišan poput „sjene koja tako uzaludno prelazi preko stranica ostavljajući ih netaknutima“ (Blanchot 2015: 234).

5. Palimpsestno čitanje

Još je jedna poteškoća s čitanjem o kojoj ova pjesma progovara i koja je, dok ju čitamo, također na snazi. U drugom retku petoga katrena stoji kako „[p]o palimpsestu ruju kobne zrake“. Rovanje po površini kako bi se osvijetlilo i pronašlo makar kakvo (uvijek privremeno i uvijek provizorno) značenje posve je u skladu s ostatkom pjesme i njenom tematskom usmje-renošću na potragu za značenjem raznih znakova. Ali, još bismo na nešto trebali obratiti pažnju. Palimpsest, podsjetimo, znači rukopis na papirusu ili pergamentu s kojega je izbrisan prvotni tekst i na njegovu mjestu napi-san novi. A ako je nešto karakteristično za Ujevićev opus u cjelini, to je upravo ispisivanje novih i izmijenjenih varijanti jedne te iste pjesme pa bi temeljito čitanje trebalo podrazumijevati paralelno praćenje barem dviju (a nekada i više) varijanti istoga teksta, dakle, čitanje pjesme poput palimp-sesta⁷, čitanje u kojemu se ispod jednoga teksta naziru i izranjaju obrisi drugoga. I mi to sada i ovdje pokušavamo činiti kada, primjerice, kao pola-zište uzimamo varijantu objavljenu u zbirci *Žedan kamen na studencu*, a onda povremeno upozoravamo na izmjene koje je Ujević unosi u pjesmu u odnosu na prvu varijantu, onu iz 1940. i časopisa „Napredak“. I još nešto. Pjesma „Okamine“ prvi je put objavljena kao dio manjega ciklusa sastavljeno-ga od četiriju pjesama⁸ pa nas i to poziva da ju čitamo i u tom kontekstu.

⁷ Istaknimo kao zanimljivu koincidenciju da je Gérard Genette jednu od svojih studija posvećenih intertekstualnosti naslovio upravo „Palimpsesti: književnost na drugom stup-nju“. Za Genettea je palimpsest idealna metafora teksta jer svaki tekst, na manje ili više otvoren način, za svoje tumačenje priziva neki drugi tekst pa bi stoga svako čitanje trebalo biti relacijsko čitanje, ili – kako to Genette kaže posuđujući termin Philippea Lejeunea – „palimpsestno čitanje“ (usp. Genette 1997: 399).

⁸ Tu su još, uz „Okamine“ (Ujević 1940: 53–54), i „Čovjek u snu prirode“ (54–55), koja ne ulazi u *Žedan kamen na studencu*, „Krilati kongresiste“ (55), pjesma koja ulazi u zbirku

Tim više što se u *Žednomu kamenu na studencu* „Okamine“ i „Mjehurići“ pojavljuju jedna za drugom. Prva u naslovu nosi čvrsti, kruti predmet opterećen poviješću i dugim trajanjem, a druga tanano, nepostojano tijelo na granici nepostojanja i prsnuća. Ali i sadržaj pjesme „Mjehurići“ – kada pjesme promatramo u paru, kao sestrijske pjesme formalno posve različite, ali sadržajno vrlo srodne – ohrabruje nas da „Okamine“ čitamo u metatekstualnomu ključu. Naime, u pjesmi „Mjehurići“, posve pojednostavljeno govoreći, lirski se iskazivač žali na nemogućnost da jezično fiksira i upamti svoju misao⁹, da sama sebe okupi u jednu i koherentnu svijest¹⁰ kao i na uzaludne pokušaje da svoje iskaze pripíše samo sebi.¹¹ Ne zaboravimo i činjenicu da je pjesma „Okamine“ dijelom veće cjeline, pjesničke zbirke, pa ju i na tako ispisanoj podlozi palimpsestno treba čitati. Ne smijemo pri tome zanemariti i formalnu razinu. „Okamine“ pripadaju povećoj skupini¹² Ujevićevih pjesama koje su poantirane jednoredčanim stihom (monostihom) pa neprijeporno ulaze u dijalog i s ostalim pjesmama iste grupe.

Čitanje se tako vječno premješta s razine na razinu, sa „sloja“ na „sloj[...]“ palimpsesta, ovisno o tome što „kobne zrake“ čitateljskoga pogleda – pogleda natopljena nepreglednim mnoštvom i „jek[om]“ drugih tekstova – u njemu trenutno vide. Čitanje je pokret pun nesigurnosti i kolebanja, prihvaćanja pa odbacivanja onoga što nam se trenutno čini da tekst kazuje. Četvrta je strofa zaokupljena upravo tom nesigurnošću:

ponešto izmijenjena i objavljena pod naslovom „Krilati skupštinari“ (Ujević 1964: 212) i pjesma „Mjehurići“ (Ujević 1940: 56) koja je u zbirci *Žedan kamen na studencu* pronašla svoje mjesto odmah nakon „Okamina“ (Ujević 1964: 191), a to, vjerujem, nipošto nije slučajnost.

⁹ „Možda ima taj demon što pamti svako zrno, što je posijao / u moj duh. / Ja ne pamtim; ja čujem samo u uhu gdje šumi i galami. / I bojim se da i drugih harfista bezbroj čuh“ (Ujević 1964: 191).

¹⁰ „Koliko usta iz mene kao vode šaplju, / koliko mjehura sitnih klokoće u pjenu! / A ja kroz cijev tako škrto istaćem kaplju“ (191).

¹¹ „Svaki je demon znao samo za se i nizašto više. / A ja sam u se primio kleti savez svih riječi. / I zato se silim da sam od bratstva sablasti više. / A ta gužva zloduha uskoću obzora liječi. / I pustio sam da govor svih bjesova knjigu mi piše, / i mnoštvo glasova zemlje mir ravnotežja priječi“ (191).

¹² Prema izračunu Vlatka Pavletića (1978), tako „završavaju ukupno 92 Ujevićeve pjesme“ (503). Zanimljivo je kako je u *Žednomu kamenu na studencu* kombinacija većega broja katrena i završnoga monostiha vrlo često formalno rješenje.

„Starina prašna, *kako je tko čita!*
Možda otisnuta u prašini dječja stopa.
Crvotoč i trulež, *te samo se pita:*
da li još traje? ruka što po pepelu kopa“ (kurziv moj).¹³

6. „U zakašnjenju“ uvijek iznova

I ni jedno čitanje ovoj pjesmi neće dokinuti prazninu i konačno joj udahnuti dušu smisla. A pjesma kao da nas i sama upravo na to upozorava. Naime, duša se kao motiv u njoj pojavljuje na nekoliko mjesta i to ili kao nedostupna, točnije, svedena na nešto drugo („[d]uša i obzor tu je samo stijena“) ili kao trajno odsutna („sinulo mu da su i svijet i on bez duše“), da bi se u konačnici duša svela na čistu prazninu, na otvor kojim „jeke ječe“. Obratimo pažnju na to da je sintagma „jeke ječe“, kojom se zaključuje posljednji katren prije završne jednostišne strofe, istovremeno i asonanca i aliteracija i onomatopeja (sve redom figure ponavljanja), da se naglašava poetičnost jezika na razini retka, stiha, ali da je istovremeno i rimovani parnjak riječi „teče“, da se, dakle, te „jeke“ doista razliježu tijekom pjesme na

¹³ Obratimo ovdje sasvim usputno pažnju na jedan zanimljiv detalj. U posljednjemu stihu katrena upitnik dolazi na sredini retka i razloma ga na dvije cjeline. Nije li neobično da stih koji, na razini sadržaja, donosi pitanje o trajanju („da li još traje?“), na razini iskaza upravo demonstrira lom i diskontinuitet? „Pismo, sve u svemu, nije ništa drugo doli *napukline*. Riječ je o dijeljenju, brazdanju, prekidanju kontinuiteta ravne površine, lista, kože, glinene pločice, zida. [...] Pismu treba diskontinuitet; on je na neki način organski uvjet nastanka pisma“ (Barthes 2004: 56), pa je kontinuitet o kojemu čitamo tek jedan od privida koje nam tekst nudi i jedan od učinaka teksta. Možemo razmišljati i u još jednom smjeru. Ovako razlomljen iskaz nosi i elemente imaginarnoga dijaloga u kojemu, primjerice, mladić pita „da li još traje?“, a potom, kao da odgovara na pitanje „što da li traje?“, daje odgovor „ruka što po pepelu kopa“. Drugim riječima, ovaj stih možemo čitati kao mali zametak dijaloške strukture i kao podsjetnik na činjenicu da nema nikakva jamca za prešutnu pretpostavku da je pjesma nužno izgovorena iz jedne i jedinstvene perspektive. I u sedmomu katrenu u pjesmu ulazi perspektiva tumača, interpretatora koji dolaze naknadno: „no tumači znadu da to mrtva vjera / licemjerno pušta u sadašnjost glase“. U kontekstu cjelokupna Ujevićeva opusa to nije neobično jer se brojne Ujevićeve proze „odlikuju eminentno dijaloškom koncepcijom u kojoj subjekt iskaza samosvjesno uprizoruje tenzije aktualne komunikacijske situacije, sustavno osporavajući identifikacijske mehanizme tumačenja“ (Brelk 2020: 45). Na sličan način i Slaven Jurić (2024) u interpretaciji poeme „Ridokosi Mesije“ upućuje na do tada neprepoznatu egzistenciju „različitih i hijerarhijski uspostavljenih tekstualnih subjektiviteta“, što je, nastavlja Jurić, „ključ [...] za razumijevanje temeljne dijalektike koja vlada „Ridokosim Mesijama““ (128).

vrlo doslovnoj, zvukovnoj razini, i to istovremeno i na horizontalnoj i na vertikalnoj osi. Pa ako pjesma zaista ni ne donosi ništa osim praznine kojom „jeke ječe“, ona je vješto satkana šupljina za jeku, glazbeni instrument¹⁴, ili da se poslužimo naslovom jedne druge Ujevićeve pjesme¹⁵, ona je poput kutije koju ispunjavamo vlastitim šumovima, ona je prostor slobode u kojemu riječi mogu prazno odjekivati. A za tu se slobodu književnoga teksta od prisile na pravorijek Ujević zdušno zalagao i u svojim kritičkim i esejističkim tekstovima. Primjerice, u kraćoj kritici posvećenoj pjesništvu Silvija Strahimira Kranjčevića piše:

„Pjesma ne bi bila pjesma kada bi bila afiširana kao jedna teza. A da li bi pjesnik i pisao liriku kada bi znao što hoće? Kada bi s nesebeznaošću izgubio i požrtvovnost? Kada bi znao što hoće? Da može reći što želi? A važno je to: prekidati. Prijelomi su kod Kranjčevića najbitniji. Mnogo puta ponovljeni: stop. Tako nastaju konture. Pa međusobno pronicanje kontura u graničnim oblastima svijesti. A tako propadaju poante. I šlageri. Vrš se nasilje nad vještačkim jedinstvom pjesmotvora“ (Ujević 1965: 181).

Čini se kako nam o toj slobodi na neki način progovara i pjesma „Okamine“. Sedmi katren započinje pitanjem: „Čemu da se laže?“, čime se implicira da će se pjesma od sada pa na dalje poravnavati s kakvom izvanjskom istinom i kakvim poretkom stvari koji ju, čini se, obvezuje. No, ono što slijedi upućuje nas prema posve drugačijemu zaključku. Možemo li se vjerovati pjesmi koja sama za sebe izrijekom tvrdi da joj ne bismo trebali vjerovati jer, kako kaže, „licemjerno [dakle, hineći istinu] pušta u sadašnjost glase“? Možemo li od nje očekivati da nam išta relevantno kaže o našem *sada* i *ovdje*, o svijetu izvan pjesme same, kad je ona vječno zamrznuta u svoju, tekstualnu „sadašnjost“ u koju uvijek iznova „pušta [iste] glase“, iste stihove, i čini to jednako i sada, baš kao što je činila i davno prije, i kao što će činiti u vremenu nakon nas? Za nju je uvijek „sadašnjost“, ona se zauvijek, „mrtva“ i okamenjena, koči u uvijek istoj pozi nepromijenjena i otporna na sva čitanja u svom vječnom „sada“. No, još je jedan razlog za nepovjerenje. Naime, upravo se na ovom mjestu, u

¹⁴ Pjesma „Mjehurići“ završava upravo uspostavom slične veze između pjesme (koja se na kraju izručuje čitatelju) i glazbenoga instrumenta, harfe: „ovo zavjetno srce svemiru kao harfu davam“ (Ujević, 1964: 191), a i zaključni stihovi „Kolajne“ čitatelja imenuju sviračem egzotičnoga instrumenta: „nesavremeni svirče kimaerga“ (Ujević 1963: 150).

¹⁵ Mislim ovdje na pjesmu „Šumovi u kutiji za mišljenje“ također iz zbirke *Žedan kamen na studencu* (Ujević 1964: 336–343).

katrenu u kojemu se pjesma poziva na razum i istinu, događa jedini odmak od inače dosljedno provedene rime. Svi su katreni (osim sedmoga) rimovani po shemi *abab*, dok se jedino u ovomu katrenu Ujević odlučuje za ogrješenje o uspostavljeno pravilo: prvi i treći redak rimuju se („era“ – „vjera“), a u drugom i četvrtom retku umjesto rime pojavljuje se, kao minus-postupak, čisto ponavljanje („glase“ – „glase“). Umjesto kakvih izvantekstualnih mjerila i zakona, čini se da pjesmu mogu obvezivati jedino pravila koja ona sama u sebi i za sebe uspostavlja¹⁶ i može ih – kao što smo upravo vidjeli – posve slobodno kršiti.

Pa ipak, postoje granice kojima ni pjesma ne može umaknuti. Na njih nas najizravnije podsjeća zaključna jednoredčana strofa: „[n]o u zakašnjenju tko je dosad plako?“. Nije li zanimljivo da se upravo na kraju pjesme, u stihu koji dolazi posljednji i koji je izdvojen od prethodnih mu katrena, tematizira „zakašnjenj[e]“? Ne bih se stoga složila s Pavletićem kada tvrdi kako je „učinak ovog stilskog postupka“ – zaključivanja pjesme izdvojenim jednoredčanim stihom – „pokvaren slabim završnim stihom u obliku banalnog retoričkog pitanja“ (502). Štoviše, mislim da je u pitanju važno metatekstualno mjesto na kojemu se u pjesmu uključuje i govor o odabranoj pjesničkoj formi¹⁷ (veći broj katrena i izdvojeni redak na kraju) koja je, prisjetimo se, iznimno česta na razini cjelokupne zbirke u kojoj je pjesma objavljena. Ali navedeni se stih može čitati i znatno šire. Naime, u pjesništvu se stihovi nižu jedan za drugim, odvojeni rezovima, bjelinama (koje predstavljaju stanke) oni sami zapremaju stanovito vrijeme¹⁸ i sam protok vremena, uračunat u čitanje pjesme, čini kašnjenje i zastarijevanje¹⁹ nužnim uvjetima pjesme i njena čitanja.

¹⁶ O činjenici da tekst ne podliježe nikakvim izvantekstualnim mjerilima i zakonima vrlo instruktivno piše Maurice Blanchot (2015): „djelo [se] nikada ne može proglasiti dovršenim ili nedovršenim“ (10) jer se nema o što omjeravati, nemamo ga sa čime uspoređivati, „[o]no je bez dokaza, kao i bez primjene“ (isto), „[n]e može se provjeriti“ (11), ono „svoje ishodište ima u umjetnosti, nema svoje jamstvo u svijetu“ (236). „Ono što se piše dovodi onoga koji piše do potvrđivanja nad kojim nema autoriteta; ono samo je bez temelja i ne potvrđuje ništa“ (15).

¹⁷ I Giorgio Agamben upravo kodu (završni, dodatni redak koji se ponekad pridodaje sonetu) spominje kao primjer kašnjenja na djelu (usp. Agamben 2010: 78).

¹⁸ Agamben (2010) to vrijeme naziva operativnim vremenom pjesme, a sam termin posuđuje od jezikoslovca Gustavea Guillaumea (65–68).

¹⁹ Uočimo kako, primjerice, pjesma počinje konstatacijom da „(i)ma osjećaja“ dok se u sedmomu katrenu, do kojega je proteklo stanovito vrijeme, vrijeme čitanja, pojavljuju „stari osjećaji“.

Osim kao komentar forme, završni stih o „zakašnjenju“ možemo čitati na još nekoliko načina. Prvi je taj da jezik ne može nikada do kraja opisati ono što nastoji opisati, da operira tek jezičnim konstrukcijama („[i] ljubav i mržnja još su samo riječi“), uvijek naknadnima i ograničenima i da jezično preneseni osjećaji ostavljaju gorak okus da uvijek nešto izmiče i da ne mogu ni čitatelja uvjeriti u svoju autentičnost pa je svaka pretenzija na emotivno djelovanje uzaludna („u zakašnjenju tko je do sad plako?“).

Kasniti znači doći do cilja, ali istovremeno i podbaciti u odnosu na očekivano vrijeme dolaska, znači nešto propustiti. Kašnjenje, dakle, podrazumijeva usporedbu našega postignuća s nekim drugim koje nas nadmašuje. Stoga mi se čini kako je upravo kašnjenje vrlo precizna metafora čitanja. Tu smo, na kraju smo, ali koliko god uvijek iznova čitali ovu Ujevićevu pjesmu, na njen kraj svaki put stižemo „u zakašnjenju“ koje ne možemo smanjiti, s nekim osjećajem podbačaja, manjkavosti, nedoraslosti tekstu, s osjećajem da nismo zgrabili, kopali dovoljno duboko po slojevima teksta i da nam je toliko toga promaknulo. I ponovno ulazimo u nju kao u „pusti hram[...]“, i ponovno ju pokušavamo nastaniti svojom interpretacijom. Tako nas ova Ujevićeva pjesma uvlači u svoju igru, s naših „usana se glase“ njeni stihovi, ali nas istovremeno i upozorava da ju ne čitamo u emotivnom ključu jer ne može nositi prave osjećaje, podsjeća nas da su tu „samo riječi“, da ona nema fiksnoga značenja i da sve ovisi o tome „kako je tko čita“.

Na jednomu mjestu Maurice Blanchot (usp. 1993: 25) upućuje na zanimljivu podudarnost u francuskom jeziku. Naime, riječi „tražiti“ (franc. „chercher“) srodna je riječi „krug“ (franc. „cercle“). Pronalaženje je, napominje Blanchot, kružni pokret, pokret u kojemu nema napretka i nema zaustavljanja (usp. 26). Čini se kako Ujevićevi stihovi (u ovoj, ali i u brojnim drugim pjesmama) svoje čitatelje zovu na uzastopne povratke čitanju uvijek iznova, na kruženje oko teksta i na veselje u samom kruženju, pa makar i uvijek bez pristizanja do konačnoga smisla i uvijek – „u zakašnjenju“.

Literatura

- Agamben, Giorgio (2010) *Vrijeme što ostaje: Komentar uz „Poslanicu Rimljanima“*, prev. Mario Kopic, Izdanja Antibarbarus, Zagreb.
- Barthes, Roland (2004) *Užitak u tekstu; Varijacije o pismu*, prev. Zvonimir Mrkonjić i Vanda Mikšić, Meandar, Zagreb.
- Blanchot, Maurice (1993) *The Infinite Conversation*, prev. Susan Hanson, University of Minnesota Press, Minneapolis – London.

- Blanchot, Maurice (2015) *Književni prostor*, prev. Vladimir Šeput, Litteris, Zagreb.
- Brek, Tomislav (2020) „Proza pjesnika Ujevića“, „*Ja kao svoja slika*“: *Diskurzivnost i koncepti autorstva Tina Ujevića*, ur. Marina Prortka Štimec i Anera Ryznar, Zagreb, [25]–52.
- Čale, Morana (2008) „Prikaz prikaze: tamna granica tijela“, u: Čale, Morana, Čale Feldman, Lada, *U kanonu: Studije o dvojništvu*, Disput, Zagreb, [57]–63.
- Derrida, Jacques (1987) *Psyché. Invention de l' autre, Galilée*, Paris.
- Genette, Gérard (1997) *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, prev. Channa Newman i Claude Doubinsky, University of Nebraska, Lincoln.
- Jurić, Slaven (2024) *Pjesma, priča, poema: Studije o modernom hrvatskom pjesništvu*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Klaić, Bratoljub (1972) *Između jezikoslovlja i nauke o književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Merleau-Ponty, Maurice (1978) *Fenomenologija percepcije*, prev. Anđelko Habazin, Veselin Masleša, Sarajevo.
- Nancy, Jean-Luc (2008) *Corpus*, prev. Richard A. Rand, Fordham University Press, New York.
- Pavletić, Vlatko (1978) *Ujević u raju svoga pakla*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb.
- Schwenger, Peter (2006) *The Tears of Things; Melancoly and Physical Objects*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London.
- Silverman, Kaja (1996) *The Threshold of the Visible World*, Routledge, New York – London.
- Šarić, Ljiljana, Nedelcheva, Svetlana (2015) „The verbal prefix o(b)– in Croatian and Bulgarian: The semantic network and challenges of a corpus-based study“, *Suvremena lingvistika*, 41(80), <https://hrcak.srce.hr/150144>, posjet 20. travnja 2025.
- Šeput, Luka (2021) *Intertekstualnost u pjesništvu Tina Ujevića*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Šimić, Stanislav (1954) „Pripomene o poeziji Ujevića“, u: Ujević, Tin *Žedan kamen na studentu*, Naklada Društva književnika Hrvatske, Zagreb, 167–[177].
- Ujević, Tin (1940) „Okamine“, „Čovjek u snu prirode“, „Krilati kongresiste“, „Mjehurići“, *Napredak*, XXX, 53–56.

Ujević, Tin (1963), *Sabrana djela, sv. I, Pjesme I: Hrvatska mlada lirika, Lelek sebra, Kolajna, Auto na korzu, Znanje*, Zagreb.

Ujević, Tin (1964), *Sabrana djela, sv. II, Pjesme II: Ojađeno zvono, Žedan kamen na studencu*, Znanje, Zagreb.

Ujević, Tin (1965a) *Sabrana djela, sv. VII: Kritike, prikazi, članci, polemike; O hrvatskoj i o srpskoj književnosti*, Znanje, Zagreb.

Ujević, Tin (1965b) *Sabrana djela, sv. IX: Eseji, rasprave, članci II; O stranoj književnosti, II, O književnosti i umjetnosti, O domaćim i stranim umjetnicima“*), Znanje, Zagreb.

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

SUMMARY

Ivana Drenjančević

“THE SOUL AND THE HORIZON ARE NOTHING BUT STONE” – AN INTERPRETATION OF TIN UJEVIĆ’S POEM “OKAMINE”

This paper analyses the poem “Okamine” by Tin Ujević, which is included in the poetry collection *Žedan kamen na studencu* (1954). A very characteristic feature of Tin Ujević’s entire body of work is the frequent presence of metatextual commentary embedded within both his poetic and prose texts. Until now, the poem “Okamine” has gone largely unnoticed in scholarly and critical works dedicated to Ujević’s literary oeuvre, yet it seems possible to analyse it as a highly layered lyrical poem about the act of reading lyrical poetry itself. As a methodological framework for interpreting Ujević’s “Okamine”, I have drawn upon the literary-theoretical insights of the French philosopher Maurice Blanchot, whose ideas inspired and significantly influenced the development of post-structuralism. The analysis seeks to highlight the unusual resonance between Blanchot’s views on reading and Ujević’s poem. My aim was to show how Ujević’s poem draws attention to its own poetic form—its backward and forward movement, both horizontal and vertical—as necessary preconditions for reading; how it engages in linguistic games with its readers and carefully selects exotic and archaic expressions; how it signals to the reader its emptiness of any final meaning; and how it invites a “palimpsestuous reading” (Genette), which implies reading a single text within a complex web of relationships with other texts. In conclusion, I emphasize that the poem invites the reader to engage in reading despite the fact that no single methodological approach can provide a definitive or once-and-for-all valid reading of the poem.

Keywords: *Tin Ujević; Žedan kamen na studencu; poetry; interpretation; representation*