

## IZVORNI ZNANSTVENI RAD

BRANISLAV OBLUČAR (Zagreb – Filozofski fakultet)

# TVAR I NJEZINI DVOJNICI

## PROBLEM MATERIJE U *HODANJU UZ PRUGU* DANIJELA DRAGOJEVIĆA

UDK

Interpretirajući tekstove iz knjige pjesama *Hodanje uz prugu* Danijela Dragojevića, rad se bavi problematikom materije i predmetnosti, čestim motivima Dragojevićeve poetike. U pjesničkim tekstovima (*Baskijska kapa*, *Materija*, *Pokretna dobra* itd.) iščitava se različito tretiranje ovoga problema, usredištenog u odnosu lirskog subjekta i materijalne stvarnosti koja ga okružuje. Materija je istovremeno nešto što se opire simboličkim namjerama subjekta te entitet koji funkcionira kao njihov uvjet. Metodološki, interpretacija se s jedne strane oslanja na fenomenološke pristupe (Heidegger, Merleau-Ponty, Bachelard), a s druge na antropološke (Durand) i psihoanalitičke koncepte (Freud, Lacan) koji su ostavili traga u kulturološkim diskursima koji na relativno slične načine tretiraju problem predmetnosti (Brown, Mitchell, Frow).

159

Kada promišljamo problem dvojnika ili uopće problem dvojnosti i dvostrukosti, najčešće nas zaokuplja pitanje ljudskih odnosa – udvojenih identiteta, sablasti i rascijepljenih osobnosti. No igre udvajanja jednako se tako mogu odvijati i na naoko rudimentarnijoj razini: u odnosu između čovjeka i stvari, subjekta i materije. Zagonetka Drugoga kao jedna od temeljnih figura mišljenja dvadesetostoljetne filozofije i teorije, od fenomenologije i psihoanalize do postkolonijalnih i kulturnih studija, u svoj obzor uz ljudske subjekte uvlači i materijalni svijet kojim se oni kreću i u kojem žive. U uvjetima kada je prekinuta nit samorazumljivog baratanja njima, i naoko obični, svakodnevni objekti počinju zračiti zagonetnošću, a pitanja koja se upućuju povodom njih dobivaju specifičnu epistemološku vrijednost. Objekti tada postaju svojevrsnim akterima u prostoru čovjekovih semiotičkih, imaginarnih i fizičkih djelatnosti, na što upućuju i teoretičari<sup>1</sup> koji dovode u

---

<sup>1</sup> O relativno novoj obnovi teorijskog interesa za predmete i materiju svjedoči zbornik časopisa *Critical Inquiry* iz 2001. posvećen stvarima (*Things*), kao i recentni zbornik *New*

pitanje jaz koji sferu objekata želje ili svijesti odjeljuje od sfere svakodnevnih stvari. Kao što u drugom subjektu nalazimo neprobojnu materijalnost oko koje želja kruži, na što upućuje psihoanalitička teorija, tako i običan objekt u svojoj priručnoj tvarnosti kao da krije neku potenciju ili tragove subjektivnosti. Lijepo je to sročio John Frow; komentirajući pjesmu *Oblutak* Zbigniewa Herberta, završni stihovi koje govore o nedostupnosti toga jednostavnog objekta za ljudsko tijelo i misao, on piše kako pojmovima poput nespoznatljivosti i nesvodivosti običan predmet stupa u zonu onoga što obično nazivamo subjektom (Frow, 2001: 272).

Upravo o toj zoni prepletenosti subjektivnosti i stvari govori i pjesma *Baskijska kapa* Danijela Dragojevića koju otvara znakovito pitanje: »A što ako je u svakoj stvari, koja nam se čini mirna / i spokojna, zatočeno ludilo?« Pitanje kao da zatvara zijev koji poredak stvari i svijet anorganske materije dijeli od ljudske psihodinamike i izručuje ga njihovom najužem prepletanju – čovjek i stvar nisu toliko udaljeni koliko bi filozofska misao katkad htjela, a poetika Danijela Dragojevića neprestano svjedoči o njihovim dodirima, kao i o radu imaginacije koji se događa u sferi njihova prepletanja. Dragojevića je zbog njegova interesa za konkretni, predmetni svijet, kao i zbog učestale upotrebe motiva pogleda, oka i vida kao povlaštenih mjesta percepcije njegova lirskog subjekta kritika od početka vezivala uz fenomenološki »projekt« povratka stvarima samim koji je ostavio velikog traga u modernističkim poetikama (W. Stevens, W. Carlos Williams, G. Stein, R. M. Rilke, F. Ponge i dr.). Dragojevićevi će se predmeti (čavli, klompe, prozori, vodovodne cijevi, obluci, kipovi i mnogi drugi) očitovati svojom antropomorfnošću, sposobnošću da zrače smislom, da se pojavljuju u svojstvu svijesti dostupnih fenomena, no lirski subjekt u njima katkad nazire i dimenziju s onu stranu njihove pojavnosti i svojstava, svojevrsnu zagonetku drugosti, označenu u *Baskijskoj kapi* pojmovima materije i ludila, odnosno »ludila anorganskog«, kako se kaže u pjesmi u prozi *Gravitacijska*.

Oba se spomenuta teksta nalaze u Dragojevićevoj knjizi pjesama *Hodanje uz prugu* (1997), koja dobro pokazuje formalne karakteristike autorova pjesničkog diskursa, u kojemu stih lako prelazi u pjesmu u prozi (čak i u okviru jednog teksta), a granica između esejističkog i pjesničkog diskursa pokazuje se vrlo nestabilnom. U toj se knjizi na motivskoj i tematskoj razini

također javljaju elementi prisutni u ranijim knjigama,<sup>2</sup> sada međutim dosljedno vezani za sferu i simboliku zemlje kao dominantnog prostora, pa se i značenje tekstova stvara na pozadini motivskog lanca koji će uz zemlju vezati pojmove gravitacije, težine i tereta, motive kretanja (hodanje i željeznica) te problem odnosa jezika i predmetnog svijeta, odnosno mogućnosti njegove spoznaje i imenovanja. U ovom eseju naglasak će biti upravo na mjestima trenja koje se događa u pokušajima lirskog subjekta da predmet spozna, da ga uhvati u obzor vlastita tumačenja i razumijevanja svijeta. Upravo će to trenje, taj otpor objekta, u *Baskijskoj kapi* biti označen pojmom stvari, koji se zatim usložnjava u pjesmi u prozi *Materija*. Ta dva teksta donose strukturu u kojoj se dualizam subjekta i objekta uspostavlja kao odnos triju elemenata. U prvome tekstu riječ je o odnosu subjekta, objekta i materije, a u drugom o udvajanju vrijednosti materije same. Ti će tekstovi biti uporištima interpretacije, »ranžirne postaje« u kojima se sijeku kolosijeci ostalih tekstova iz *Hodanja uz prugu*, kao i tekstovi iz drugih Dragojevićevih knjiga koji mogu osvijetliti naznačenu problematiku.

## LUDA KAPA – MATERIJA KAO EKSCES

161

*Baskijska kapa* primjer je teksta u kojem predmet u svakodnevnoj situaciji postaje temeljem filozofskog problema, uvedenog prvim stihom pjesme, koji se artikulira dvostrukom karakteristikom same stvari – na prvi pogled, ona se čini »mirna i spokojna«, no s druge strane, u njoj lirski subjekt nazire prijetnju ludila. Čitava pjesma razrada je, a na kraju i kulminacija tog dvojtva. Pokušajmo rasplesti ovaj problemski čvor, premještajući za čas fokus na pjesmu koja može funkcionirati kao svojevrsan uvod, pozadina na kojoj će se naznačeni problem jasnije ocrtati.

Tvar je za subjekt najprije stvar – odjevni predmet, kapa. U svom miru i spokojstvu ona je namijenjena službi. Ta je pak služba zorno opisana u pjesmi u prozi *Odjeća* iz prethodne knjige pjesama *Zvezdarnica* (Dragojević, 1995: 133). »Jednom ću se zahvaliti odjeći ... za njezino ustrajno prijateljstvo, privrženost«, reći će lirski subjekt na početku teksta, otpočinjući time diskretnu odu odjeći, koja je »bez buke« uvijek bila uz njega: »Nije lako biti košulja, kaput, kapa ili bilo što, dok se zbrkano biće u njima okreće, šuti i traži

<sup>2</sup> Primjerice reference na kiparstvo i likovnu umjetnost vraćaju čitatelja na prvu Dragojevićevu knjigu eseja, *O Veronici, Belzebubu* i kucanju na neizvjesna vrata iz 1970.

riječ« (*ibid.*). Za razliku od aktivnog subjekta koji raspolaže riječima, odjeća je uvijek prisutan, »nijemi svjedok«, »od kojega se očekuje da rasporedi toplinu kao što to čini ljubav« (*ibid.*). Odjeća je naprosto oruđe, i subjekt joj je zahvalan, kao što će se vidjeti, u onoj mjeri u kojoj je ona dio neprimjetne pozadine svakodnevice i tek rijetko stupa u prvi plan, kao u ovoj pjesmi, samo da bi se potakla da i dalje vrši svoj tihi posao. Teško je prilikom ovog čitanja izbjeći konotacije koje Martin Heidegger pripisuje naravi oruđa u *Izvoru umjetničkog djela*, naročito na poznatom mjestu opisa Van Goghove slike para seljačkih cipela. Bitak oruđa za Heideggera nalazi se u njegovoj upotrebi, a za upotrebu nije potrebna medijacija svijesti ili promatranja jer svijet je uvijek već premrežen »svezama upućenja«<sup>3</sup>, odnosno značenjima koja postoje na razini priručnosti, na dohvat ruke, poput nepisanih pravila za korištenje. Ta značenja nisu posljedica racionalne konstrukcije subjekta, materijalna stvarnost prožeta je njima; predmetni svijet i subjekt, moglo bi se reći fenomenološki – uzajamno se konstituiraju. Značenje i smisao uvijek su već upisani u svijet oruđa, nije ih potrebno pokazivati; seljačke cipele to su više cipele »što manje seljanka pri radu na [njih] misli, ili ih pače gleda, ili i samo sluti« (Heidegger, 2010: 43). Kao i Dragojevićeva odjeća, tako i Heideggerove seljačke cipele, i oruđe uopće, u svom se bitku prepoznaju kao (pitomo) šutljivi, oni miruju u sebi, pouzdani su i osiguravaju čovjekov svijet kao domaće mjesto.

162

Sila koja tu pitomu svezu čovjeka i njegove okoline izbacuje iz ležišta jest kvar, odnosno trenutak kada »neko bivstvuje u karakteru 'poslužnosti nečemu' zakaže u svojoj poslužnosti, kad postane neupotrebljivo, oštećeno« (Heidegger, 2000: 214); smetnja je slom bliske sveze upućenja, a ono što je

<sup>3</sup> Heidegger u *Prolegomeni za povijest pojma vremena*, marburškim predavanjima koja prethode *Bitku i vremenu*, tvrdi da čovjek u svom okolišu zatječe stvari unutar sveza upućenja koje funkcioniraju kao zatvorene cjeline. Cjelina sveza upućenja može se usporediti s jezičnim sustavom, u kojem svaki element upućuje na neki drugi. Stoga se sveze upućenja i mogu tumačiti kao sustav odnosa u kojima stvari postoje u obliku funkcija; primjerice soba postoji kao sveza upućenja, okvir koji potom omogućuje razumijevanje značenja pojedinih predmeta u njoj. Stvari su u tom smislu bitno određene vlastitom korelativnošću, one se »stalno povlače u cjeline upućenja«, i mi ih kao takve – nazočne i priručne, odnosno samorazumljive i nenametljive, uvijek i susrećemo (Heidegger, 2000: 213). Richard Rorty ranu Heideggerovu misao, iz doba *Bitka i vremena*, koja daje prvenstvo kontekstu u odnosu na predmet, naziva pragmatičkom, vrednujući je više no kasnu, metafizičku fazu ovoga mislitelja. Rorty će izravno dovesti u vezu sustav oruđa, kao važnu Heideggerovu referencu, i jezični sustav: dok je rani Heidegger, filozof »neizbježne relacionalnosti«, riječi i rečenice tretirao kao semantičke alate, kasni se zadržao na riječima kao izoliranim jedinicama, ne više znakovima, već naznakama koje upućuju na neku neočiglednu onostranost (Rorty, 2000: 339).

do maločas bilo neupadljivo, obznanjuje svoje postojanje: ukratko, umjesto da rješava probleme, oruđe sâmo postaje problemom. Prebacimo li taj problem s pragmatičke na teorijsku razinu, moglo bi se ustvrditi, kao što Heidegger tvrdi usuprot Husserlu<sup>4</sup>, da je svako tematiziranje i izoliranje fenomena za svijest koja spoznaje naknadno; njemu uvijek već prethodi značenjski kontekst u koji se fenomen tako reći funkcionalno smješta kao dio mreže sustava značenja u kojoj nalazi svoj bitak. Za Heideggera, vrijednost je kvara tek u tome što iz pozadine u prvi plan dovodi kontekst u kojem neko bivstvujeće nalazi svoj smisao, čineći taj kontekst opipljivim; osim toga, u kvaru on ne prepoznaje posebnu epistemološku vrijednost.

I dok Dragojevićeva *Odjeća*, kako smo vidjeli, skladno pristaje Heideggerovu diskursu, *Baskijska kapa* svoju problematiku nalazi »s onu stranu« upotrebe, nenametljivog služenja i prijanjanja uza zadane sveze upućenja. Na samom njezinom početku slutnja je nekog epistemološkog kvara, koji se tijekom teksta samo potencira. Ime je tog kvara, kao što smo već sugerirali – materija. Na početku teksta, nakon uvodnog, filozofski intoniranog pitanja, pjesma nas vraća svakodnevnoj situaciji: lirski subjekt stavlja kapu na glavu (»priljubljuje se na gornji dio, stiska do ušiju, zatvara« [Dragojević, 1997:43]), meditira o njezinom sastavu i obliku (»Napravljena ne znam od čega, pamuka, vune, nekih drugih niti, oblikovana i obojena tamno«, *ibid.*) te apostrofira njezino imenovanje kojim se ona dovodi u službu, uz laku nagovijest da je riječ upravo o obratu Heideggerovog postulata o prvenstvu konteksta: »htjelo se / smiriti, udobrovoljiti materiju, nadjenuti joj ime (kapa)« (*ibid.*). Početna slutnja lirskoga subjekta, da bi materija mogla biti luda, u sljedećim stihovima nailazi na sve izravniju potvrdu; sve što se činilo u vezi s njom, kako sugerira subjekt, »bila [je] tek površna igra«, jer materija djelomično i nevoljko sudjeluje u namijenjenom joj projektu: »Od nje se traži / toplina, izgled, potčinjenost, tko zna što. Od toga ona / nešto i daje, kao da se trudi u tajnoj misiji, ali...« (*ibid.*). S obzirom na taj preostatak, to »ali« koje se otima pokušajima pragmatičkog i teorijskog (nominalističkog) pripitomljivanja, »kapa–materija« postaje utjelovljenje epistemološke frustracije subjekta, koji je obezličanjem i potpunom deantropomorfizacijom izbacuje u područje radikalnog alteriteta: »Bez očiju, glasa, misli, / vidljiva

<sup>4</sup> U *Prolegomeni za povijest pojma vremena* Heidegger izlaže eksplicitnu kritiku Husserlove fenomenologije koja svijesti daje prednost pred svijetom, nastojeći joj pristupiti kao transcendentnom, utemeljujućem fenomenu. Heidegger će pak inzistirati kako je svijest uvijek već fundirana samom činjenicom bivanja-u-svijetu, koje mora postati pravim uporištem fenomenologije.

pokreta, ili od svega toga malo, tek naznaka / nesklona ispovijedi i vjeri: što je to?« (*ibid.*). Materija je »mutava« – luda, glupa i nijema ujedno – drugi dio pjesme svjedoči o neuspjelim pokušajima lirskog subjekta da zapodjene dijalog, da zalutalu kapu-materiju iznova vrati smislu i svrsi, no sve se završava tek njezinim znacima otpora: suprotni veznik »ali« i negacija »ne« jedine su ponude komunikacije kojima ostavlja trag u diskursu subjekta.

*Baskijska kapa* tako, problematikom koju otvara, nudi dvostruko udvajanje. Na najočitijoj razini, riječ je o udvajanju samoga objekta: s jedne strane zamišljena kapa-ime ili kapa-objekt, koja pripada svijetu kao sustavu znakova i poretku stvari, i s druge strane njezina »zla« dvojnica, kapa-materija, neki preostatak značenjskog procesa, inertan i rezistentan, funkcija kojega je dvostruka: materija je ujedno uvjet mogućnosti nastajanja sveza i oblika, ali i ono što u konačnici nužno ostaje neasimilirano kada se neki značenjski poredak konstituira. Dvojtvo objekta i materije koje nalazimo u Dragojevićevoj pjesmi moglo bi se prepoznati u dvojstvu koje W. J. T. Mitchell nalazi između objekata i stvari:

Objekti su način na koji se stvari pojavljuju subjektu – to znači, s imenom, identitetom, oblikom ili stereotipnim predloškom, opisom, upotrebom ili funkcijom, s poviješću, znanosti. Stvari, s druge strane, istovremeno su nejasne i tvrdoglave, osjetilno konkretne i mutne (Mitchell, 2005: 156).

164

Kao ogoljena, bezoblična, amorfna materijalnost »koja očekuje da je sustav objekata organizira« (*ibid.*) i istodobno beskoristan preostatak kada se objekt pokvari, stvar je, kako sugerira Mitchell, bliska lakanovskoj figuri Realnoga<sup>5</sup>, koje se ne može reprezentirati ili percipirati, budući da je eksces svake simbolizacije: kada preuzme prepoznatljiv, stabilan lik, stvar postaje

<sup>5</sup> Realno je jedan od ključnih koncepata u psihoanalizi Jacquesa Lacana, koji u njegovoj teoriji igra znatniju ulogu od 1953. godine. Lacan ga dovodi u opreku spram simboličkog poretka, kao element koji simboličko ne može integrirati, ali je za njega istovremeno konstitutivno. Poznati su Lacanovi iskazi – da je Realno nemoguće, da u njemu nema pukotine ni odsutnosti (Evans 1997: 159–160) – kao i nastojanja da se njegovo funkcioniranje predoči aporijama i paradoksima, jezikom formalne logike i matematike. Lacanovi sljedbenici nastojali su sistematizirati značenja koja ovaj pojam (u Lacana naglašeno enigmatičan i višeznačan) implicira. Evans (1997: 159–161), Fink (2009: 29–38) i Žižek (2002: 229–234) upućuju na dvostrukost i paradoksalnost pojma: Realno je s jedne strane pozitivna punina koja je temelj procesa simbolizacije koji ju cijepa i umrtvljuje označiteljskim radom. S druge strane, Realno je sam materijalni preostatak rada simboličke strukture koji mora biti potisnut kako bi se značenje uopće moglo konstituirati. Povratno, ono upućuje na činjenicu da je sama simbolička struktura nekonzistentna, označena manjkom, koji subjekt međutim zakriva fantazmatskim konstrukcijama.

objekt, koji se opet vraća u stanje puke stvari kada se identitet objekta destabilizira ili multiplicira (*ibid.*). Bill Brown u tekstu *Thing Theory* na sličan način apostrofira dijalektiku objekta i stvari. Dok nam se objekti nude kao prozori koji pogledu otkrivaju povijest, društvo, prirodu ili kulturu kao horizonte njihova značenja, stvari odolijevaju transparentnosti: »Stvar, nasuprot tome, teško može funkcionirati kao prozor. Mi se suočavamo sa stvarovitosti [thingness] objekata kada prestanu raditi za nas...« (Brown, 2001: 4). Kvar je dakle trenutak kada se poredak objekata i prikladni diskurs načas suspendiraju otkrivajući vlastitom slučajnošću ne samo tvarnu neprobojnost stvari s onu stranu fenomenalnog svijeta, već i moguću kontingentnost naoko stabilnih i naturaliziranih značenja. Upravo ta suspenzija značenja, koliko god trenutna, mjesto je gdje se stvar i subjekt prepleću u zajedničkom zatajenju, ili, kako sugerira Brown, priča o odnosu objekta i stvari nužno vodi odnosu između subjekta i objekta.

Kapa-materija je tako, vratimo li se sada Dragojeviću, mjesto gdje subjekt ne prepoznaje samoga sebe, ili gdje samoga sebe vidi kao nešto strano – mjesto gdje se i on sam na neki način negativno udvaja. Kako bismo jasnije ocrnali karakter ovoga udvajanja, poslužimo se još jednim primjerom. Maurice Merleau-Ponty u svom fenomenološkom pristupu percepciji upozorava na dvostruki modus odnosa čovjeka spram stvari. U *Fenomenologiji percepcije* on u prvom redu ističe skladnost odnosa između tijela kao perceptivne sheme i svijeta predmeta koji ga okružuju: veza utjelovljenog subjekta i njegove okoline obilježena je neteorijskim, pretkategorijalnim ponašanjem – racionalna refleksija uvijek je naknadna, subjekt se kreće svijetom u koji je smisao uvijek već upisan: »Smisao stvari stanuje u ovoj stvari kao što duša stanuje u tijelu« (Merleau-Ponty, 1990: 371). Smisao je u predmetu utjelovljen, on se konstituira u zoni dodira subjekta i stvari, stvari su u filozofiji Merleau-Pontyja korelati tijela, percepcija nije pitanje primata svijesti, već se rasprostire posvuda uokolo: »Mi shvaćamo jedinstvo svoga tijela samo u jedinstvu stvari, i polazeći od stvari pojavljuju nam se naše ruke, naše oči, svi naši osjetilni organi kao isto toliko zamjenjivih instrumenata« (*ibid.*, 374). Upravo na fonu ove rečenice, kao kontrapunkt, odjekuju Dragojevićevi stihovi o obezglavljenosti, »mutavosti« kape-materije: »Bez očiju, glasa, misli, vidljiva pokreta, ili od svega toga malo...« (Dragojević, 1997: 43). Oni nagoviještaju drugi modus odnosa spram stvari u Merleau-Pontyja, s onu stranu uvriježenog ponašanja, svakodnevnih praksi i »prisne nazočnosti« predmeta, gdje se percepciji otkriva njihovo »po-sebi-za-nas«, dimenzija koju filozof naziva »neljudskom«. Iz pozadine harmoničnih odnosa izranja neprijateljski pogled:



Ali stvar nas ne pozna, ona počiva na sebi. To ćemo vidjeti ako obustavimo svoje zauzetosti i upravimo na nju jednu metafizičku i dezinteresiranu pažnju. Ona je tada neprijateljska i strana, ona za nas više nije sugovornik, nego odlučno šutljiv Drugi, jedno Sebe koje nam izmiče koliko i intimnost jedne svijesti (Merleau-Ponty, 1990: 374).

Čitajući Dragojevićevu pjesmu usporedno s Merleau-Pontyjem, razjašnjava se karakter udvajanja koje je na djelu, koje se sada izravno tiče samog subjekta: svakodnevna »zauzetost« predmetima potvrđuje čovjekov psihički i tjelesni integritet, strukturu ponašanja koja se dovodi u pitanje kada se odnos promijeni i predmet prestane funkcionirati kao zrcalo njegovih aktivnosti, budući da je izbačen iz orbite pragmatičnih značenja. Kapa-materija u tom smislu, moglo bi se reći, funkcionira kao razbijeno zrcalo koje subjektu vraća sliku bez prepoznatljivog oblića, štoviše, neku ne-sliku u kojoj se dokida svaki antropomorfn lik i koju on može opisati jedino pojmom »ludila« kao mjestom suspenzije svake suvislosti i integriteta.

Ludilo je tako druga scena situacije predočene pjesmom, kojoj se subjekt nizom pitanja što prožimaju tekst i signaliziraju njegovu dezorijentiranost i dislociranost neuspješno nastoji približiti. Štoviše, svako pitanje otvara nove prostore zbunjenosti, a odnos između subjekta i objekta obrće se prema kraju teksta. Dok se subjekt nastoji konstituirati kao aktivan, kao onaj koji postavlja pitanja i očekuje odgovore, onaj koji zna, promatra i rukuje predmetima, na koncu se zbiva inverzija: kapa-materija u svom otporu ostvaruje dominaciju postajući za subjekta zagonetnim Drugim, čiju je želju nemoguće pročitati, postaje onim za koga se pretpostavlja da zna, ali to znanje ne želi priopćiti. Kapa-materija prešućuje mjesto odakle dolazi njezino poricanje, njezino »Ne« i »Ali«, ona sama: »Kako to nazvati? Što ona njime / prešućuje i gdje je sada ona, mutava gdje govori?« (Dragojević, 1997: 43). Anti-logos tako se ipak sluti kao mjesto nekoga stranog logosa, subjektu nedokučivog, za koji je sada on sam glup ili »mutav« pa u svojoj osujećenosti čak pretpostavlja da mu se materija, ondje gdje jest, s te druge scene, »možda ruga« (*ibid.*). Završni stihovi mogli bi se parafrazirati rečenicom iz mikroeseja *Iguan*, iz iste knjige, u kojemu je subjekt također frustriran jer mu je nemoguće naći prikladne riječi za stranu mu životinju: »Očito da mi se iguan ruga. Predmet je nadvladao pogled, nije mu pomogao da razriješi želju, nije ga naveo na trag, tajna je uputila na tajnu.« (Dragojević, 1997: 57)

Zadnji stihovi pjesme predočavaju stanje subjekta koji je tvar potpuno svladala i ujedno vraćaju pjesmu apstraktnijoj razini problema, nagoviještenoj pitanjem iz prvog distiha, a tiče se karaktera materije:



Ali teško se probija bistrina, s njom (tvarju) i oko nje (tvari), s njezinim mrakom na mene pada mrak. Na umor koji kruži svakim dijelom glave dolazi veći umor, prekriva ga većim padom, mrakom, težinom itd. (*ibid.*, 43).

Materiji se dakle, osim ludila, pripisuju atributi mraka, težine, pada i umora, u Dragojevića uglavnom vezani, kao što smo na početku napomenuli, uz sferu zemlje, i oni u njegovoj poetici redovito stoje u kontrapunktu spram simbolike svjetlosti, visine i lakoće, uz koju se vežu i njima prikladni motivi pogleda, misli, riječi itd. Čitavu bi se u pjesmi uprizorenu situaciju moglo iščitavati i kroz idealističku prizmu u kojoj forma stoji nasuprot tvari i potonju nastoji obuhvatiti. Filozofi idealisti, napominje Gaston Bachelard u *Racionalnom materijalizmu*, često pristupaju materiji na takav, antitetički način: »Materija je za njih jedna antiforma, odsutnost forme. A kako je za njih forma biće, materija je, konačno, ne-biće.« (Bachelard, 1966: 54) Druga varijanta istoga stava materiju tretira, opet naoko slično Dragojevićevoj pjesmi, kao »stjecište nedefiniranih iracionalnosti, iracionalnosti koje se i ne mogu definirati, koje se ne mogu srediti, iracionalnosti bez ikakve prisutnosti racionalnosti« (*ibid.*). Ona je »utjelovljenje kaosa«, »ona prima sve pejorativne nijanse koje idu od bezimenog do onoga što se i ne može imenovati« (*ibid.*). Materija se i u Dragojevićevoj *Baskijskoj kapi* pokazuje kao »potpuno tuđa filozofskoj kontemplaciji«, njezino glavno obilježje je rezistencija. Ipak, pjesma se teško može svesti na ovaj platonistički model – prije će biti da ga ona konstruira samo da bi ga opovrgla, da bi prepoznala »ludilo« materije kao neki višak, otpadak, nešto strano što je uvijek već blisko i domaće: tim sklopom familijarne stranosti kapa-materija utjelovljenje je Freudovoga »das Unheimliche«<sup>6</sup>. Najbolje to kazuje stih: »A upravo ta mutavost / oduvijek i zauvijek dolazi na glavu« (Dragojević, 1997: 43), kojim se »ludilo« tvari, njezina radikalna drugost, kroz prisani motiv kape uvodi u najintimniju sferu subjektiviteta. Ako Freudov termin ukazuje na neočekivanu udomaćenost

<sup>6</sup> Pojam Sigmunda Freuda, na hrvatski preveden kao »jeza«, ujedno i naslov njegova eseja (kod nas objavljen pod naslovom *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*). Jezovito je za Freuda »vrsta onoga zastrašujućega koja potječe iz onoga dugo poznatoga i odavna bliskoga« (Freud, 2010: 19). Upućujući na etimologiju, Freud upozorava kako je pojam izveden kao antonim riječi »heimlich« koja označava ono blisko, prisno i poznato, no koja posjeduje semantičke nijanse (skriveno, tajanstveno) koje je približavaju značenjima »unheimlich« – »kada ono skriveno postaje jezovito, čudno« (*ibid.*, 15). Upućujući na primjere iz književnosti i psihičkog života, Freud pojam »das Unheimliche« povezuje s povratkom potisnutih psihičkih kompleksa ili prevladanih sadržaja svijesti u vidu prisile ponavljanja, figura dvojnika, vjere u svemoć misli itd.

stranoga u poznatom i prisnom, tada Lacanov pojam ekstimmnosti (*extimité*)<sup>7</sup> upućuje na destabilizaciju opreke vanjskoga i unutarnjeg, na njihovu najužu prepletenost: Drugi je stran, ali ujedno i konstitutivan za subjekt, koji je tom logikom uvijek ekscentričan, njegovo je jezgro vani (Evans, 1997: 59). Upravo je ekstimmnost prikladna da se označi ta putanja materije koja iz ludila koje proviruje s onu stranu objekta na koncu u vidu umora, težine i pada osvaja nutrinu (glavu!) subjekta.

*Baskijska kapa*, dakle, svojim poimanjem materije ne pripada kartezijskom *cogitu*, koliko god potvrđivala neke od njegovih premisa o stvari (kao pasivnoj, inertnoj, lišenoj značenja, rezistentnoj itd.) suprotstavljenoj subjektu (kao agensu koji organizira amorfnu materiju i pridaje joj značenje). Naprotiv, u Dragojevićevoj pjesmi na djelu je ono što Michel Foucault u *Riječima i stvarima* naziva modernim *cogitom*, koji nije utemeljen u nekoj točki izvjesnosti kao u Descartesa (kartezijski *cogito*) ili u Kanta (transcendentalni subjekt), na koju se daju svesti sve misli, već je ukorijenjen u »nemišljeno«. I Foucault u govoru o nemišljenom obnavlja već naznačeni sklop prisne stranosti, odnosno ekstimmnosti, nazivajući ga bratom blizancem, upornim dvojnikom koji »od 19. st. čovjeku služi kao nijema i neprekidna pratnja« (Foucault, 2002: 352). Moderna se misao konstituira kao promišljanje nemišljenog, neprestano nastojanje da ga u njegovoj izvanjskosti sebi približi, da dopre do njegova »inertnoga tkiva« (*ibid.*, 349), njegove »inertne debljine« (*ibid.*, 361), ona je »uvijek započeto propitivanje da bismo saznali kako misao boravi izvan ovoga ovdje, a ipak tako blizu sebe same, kako ona može *biti* u obliku nemislećeg« (*ibid.*).

Sukladno tome, kraj Dragojevićeve *Baskijske kape*, umjesto idealističkog razrješenja inertnog, mračnog komadića materije u bistrini pojma, donosi materijalistički obrat, uranjajući misao u element koji joj je naoko stran, premda ga nalazi posvuda (»A što ako je u svakoj stvari...?«) i kroz njega se »oduvijek i zauvijek« probija.

## »POČETNI MRAK« – AMBIVALENTNOST MATERIJE

Pjesma u prozi *Materija* donosi određen pomak u vrednovanju stvari u odnosu spram pjesme *Baskijska kapa*. Premda je riječ o tekstovima različite

<sup>7</sup> Lacan koristi pojam ekstimmnosti kao »intimne vanjskosti« u seminaru *Etika psihoanalize* (Lacan, 1997: 139). Riječ je o neologizmu skovanom od prefiksa »ex« koji označuje nešto vanjsko i imenice »la intimité« koja znači intimnost, tijesnu vezanost. U Lacanovom diskursu ovaj se pojam dovezuje na koncepte Realnog, Stvari, nesvjesnoga, Drugoga itd. (o tome v. i: Dolar, 2009: 55).

forme, njihova struktura je slična – Josip Užarević nazvao ju je »dvoslojnom ili dvorazinskom« (Užarević, 2002: 59), iščitavajući je ponajprije u Dragojevićevim esejima. Ovo svojstvo Užarević opisuje i pojmom metanarativnosti: naime tekst često kreće od konkretnog motiva, smještenog obično u naslovu (primjerice baskijska kapa), koji se zatim »prebacuje u univerzalno i apstraktno, koje je istodobno i ono najelementarnije« (kapa postaje povodom za problematiziranje pojma tvari) (*ibid.*, 60). Naslov pjesme u prozi *Materija* okuplja obje ove razine: s jedne strane, to je konkretni motiv koji označava početnu situaciju – lirski subjekt putujući vlakom u Trst nedaleko granice prolazi slovenskim mjestom koje se zove Materija, a s druge strane ime ovoga mjesta postaje otponcem za još jednu meditaciju o pojmu tvari.

Kako bismo preciznije locirali razliku između vrednovanja tvari u prethodnoj pjesmi i ovoj, posegnimo još jednom za distinkcijom Billa Browna između objekta i stvari odnosno stvarovitosti (*thingness*). Stvarovitost, koju smo njezinim strukturnim položajem spram objekta izjednačili s pojmom materije kod Danijela Dragojevića, posjeduje dvostruku temporalnost: »Temporalizirana kao ono prije i poslije objekta, stvarovitost teži latenciji (ne još oblikovanom i ne još u mogućnosti da dade oblik) i ekscesu (ono što fizički ili metafizički ostaje nesvodivo na objekte)« (Brown, 2001: 5). Dok u *Baskijskoj kapi* tvar funkcionira kao eksces, neki preostatak utvrđenog poretka objekata i diskursa, u *Materiji* ona postaje ne samo mjestom latencije, kako sugerira Brown, već i potencije: uvjet mogućnosti rađanja i života. Umjesto »pada« kao metonimije smrti, za lirskog subjekta ona je njegov »početni mrak«, mjesto odakle potječe. Od svojevrsna razbijena zrcala koje onemogućuje prepoznavanje, tvar obratom vrijednosti postaje poželjnim mjestom identifikacije. Prolazeći Materijom, naime, lirski subjekt ushićeno ustvrđuje:

Pa, ja sam Slovenac! [...] kada na stanici vidim natpis s tim imenom, moje rašlje zatitraju, kao da sam se tu rodio i kao da se tu nalazi moj početni mrak. Materija. Vraćao sam se i po atlasima tražio još mjesto na svijetu s tim imenom; nisam ga našao. Dakle, ipak Slovenac (Dragojević, 1997: 84).

Na djelu je varijanta onoga što Gilbert Durand u *Antropološkim strukturama imaginarnog* naziva »eufemističkim udvojenjem« (Durand, 1991: 185). Oslanjajući se na njegove strukture imaginarnog, odnosno sustave simbola ili slika, koji se konstituiraju u odnosu čovjeka i materijalnog okoliša kao svojevrsne matrice tumačenja i predočavanja vanjskoga svijeta, u temelju kojih su modusi čovjekove borbe s vremenskim tijekom kao nositeljem posvemašnje negacije, *Baskijsku kapu* i *Materiju* mogli bismo čitati

preko dvaju različitih »sustava slika«. Prva bi pjesma pripadala onome što Durand naziva »dnevni sustavom slike« za koji su konstitutivne polemičke odnosno antitetičke strukture: katamorfni i niktomorfni simbolima<sup>8</sup> (u pjesmi prvima pripadaju pojmovi pada i težine, a drugima pojmovi mraka te motivi kojima se predočava »ludilo« materije) suprotstavljaju se simboli okupljeni oko sheme uzdizanja, vertikalnosti, koji se od simbolike tjelesnog stava šire prema izomorfni slikama – glava, pogled i govor (riječ) tako korespondiraju s nebeskom sferom, motivima koji označuju svjetlost, visinu itd., te sugeriraju prema Durandu određenu vrstu moći i kontrole koja se uspravljanjem i uzdizanjem uspostavlja spram prijetećih »donjih«, zemnih i ponornih sila<sup>9</sup> (*ibid.*, 117–120). Ovaj Durandov sustav blizak je onome što Bachelard naziva naivnim idealizmom koji materiju suprotstavlja formi smještajući je u mrežu negativnih atribucija koje valja razriješiti i poništiti uvijek pozitivno vrednovanom filozofskom kontemplacijom. Durand će uostalom i sam istaknuti kako je dnevni sustav slike bio dominantan sustav racionalističke, platonističke misli Zapada od njezinih početaka, koja je funkcionirala isključivo u sustavu opozicija, pri čemu bi se jednoj uvijek davala prednost (primjerice obliku pred stvari). *Baskijska kapa* stoga se može čitati i kao kolaps dnevnog sustava slike: ne samo da je tvar nadvladala pokušaj nadzora pogledom, već je svaka jasna distinkcija između razdvojenih sfera poništena njihovim koliko god negativnim i po subjekta opasnim udvajanjem.

170

<sup>8</sup> »Licima vremena«, protiv kojih je svojim ratničkim obilježjima usmjerena imaginacija dnevnog sustava, pripadaju tri skupine simbola: teriomorfni (označuju kaotično gibanje, vrvljenje, gmizanje), niktomorfni (izomorfi mraka, poput sljepila, vode, kose, zrcala) i katamorfni (izomorfi pada, poput težine, ponora, utrobe) (Durand, 1991: 80–102).

<sup>9</sup> Durand će imaginaciju i imaginarno postaviti kao temelj razvoja čovjekova psihizma i njegova odnosa prema svijetu, dajući joj prednost pred racionalnom mišlju, koja je u imaginarnom uvijek već sadržana, ali ga do kraja ne iscrpljuje: dok su slike i simboli bitno višeznačni i višedimenzionalni, logičko je mišljenje linearno, ono je za Duranda »osiromašenje« svijeta slika. Slike i simbole Durand pritom odbija razvrstati prema izvanjskim motivacijama (kozmoška, astrološka ili socijalna) te ih najuže vezuje uz tijelo: »čitavo tijelo surađuje u uspostavljanju slike, motorika je u tijesnoj vezi s predodžbama« (Durand, 1991: 45). Oslanjajući se na refleksologiju, smatra da se slike grupiraju oko triju vrsti gesta, tzv. senzomotornih matrica, od kojih svaka podrazumijeva određenu materiju i tehniku. Ukratko, riječ je o gestama uspravljanja (posturalna dominantna, vezana uz svijetle, vizualne stvari, tehnike razdvajanja i pročišćenja), gestama digestivnog silaska (refleks gutanja; traži stvari dubine) i »tehnologiju« posude) i ritmičkim gestama (čiji je model seksualnost, koja je u vezi sa sezonskim ritmovima i tehničkim nadomjescima ciklusa, npr. kotač i sl.). Dok je na prvom tipu geste utemeljen »dnevni sustav slike«, na drugim dvama počiva »noćni sustav slike« (*ibid.*, 46–53).

Pjesma *Materija*, kao što smo nagovijestili, čini iskorak iz ovakvog tipa odnosa subjekta i stvari, premda zadržava dobar dio materiji pripisanih atributa. U pretposljednem, donekle semantički »zatamnjenom« paragrafu javljaju se varijante poznatih distinkcija: nasuprot svijetlome danu, lisnatom dobu i kretanju (»ma kako dan bio svijetao, doba lisnato i ma što čekalo s jedne i druge strane putovanja« [Dragojević, 1997: 84]) te na koncu, u kontrapunktu, nasuprot pojmu vida, stoji niz negativnih oznaka pripisanih stvari posredstvom pomalo tajanstvene personifikacije. Zastajući u Materiji na svom proputovanju, lirski subjekt uvjeren je da je »na tom mjestu i u tom času« netko »pokriven kaputom toga imena« – »netko tko zamjenjuje riječi za stvari, netko samoljubivo odvojen od stvarnog, apatičan, nesposoban za transfer, glup i sličan filozofu: netko kome se vid ruga« (*ibid.*). Premda sintagme u ovoj rečenici potvrđuju i proširuju atribucije materije iz *Baskijske kape*, važno je uočiti kako one sada stoje u bitno drugačijem kontekstu: tenziju spram negativne drugosti odmijenili su inicijalna afirmacija i prihvaćanje. Ukratko, tvar je u *Materiji* ambivalentna – dok je prethodno analizirana pjesma uporište našla u dvostrukosti objekta i materije, u ovoj je sama materija udvojena kao mjesto stjecanja suprotnosti. Vrlo dobro tu simultanost ističu sintagme iz završnog paragrafa kojima lirski subjekt oslovljava tvar: »zvijezdo ljudska« i »tamni dane«. Bez diskurzivnih prijelaza, moglo bi se reći skokom, negativno intoniran iskaz iznenada se podignuo na drugačiju razinu: ono što je do maloprije značilo zatvorenost, odvojenost i »mutavost«, odjednom dobiva izuzetno pozitivne konotacije, to snažnije uzmemo li u obzir koliko se motiv zvijezde visoko vrednuje u Dragojevićevu opusu. Dok se u *Baskijskoj kapi* bistrina (pretpostavljamo vida, pogleda i uma) teško probijala do mraka stvari, sada taj mrak, paradoksalno, svijetli, vidljiv je i »ljudski«. Sintagma »tamni dan« točka je zgusnuća u kojoj je ambivalencija, naznačena prethodnom sintagmom, još očitija. Valja zamijetiti i modus obraćanja lirskoga subjekta, i opet u distinkciji spram prethodno tumačenog teksta – ondje je o kapi-materiji subjekt govorio u trećem licu, potvrđujući »načelo distance« s kojim Josip Užarević povezuje kod Dragojevića dominantan »vizualni kod«, tzv. »uzgajanje vertikale« (Užarević, 2002: 47) kojom subjekt nastoji kontrolirati komunikaciju, što mu u pjesmi na koncu ne uspijeva. U *Materiji* se pak prisnost obraćanja u drugom licu potvrđuje samom temom zavičajnosti materije, kao i motivom rašlji koje titraju, što intuitivni kontakt pretpostavlja komunikaciji kontrolnom instancom pogleda.

Ostavimo li načas po strani također vrlo znakovite završne riječi teksta, mogli bismo ustvrditi da bi se on zbog novog načina sagledavanja stvari mogao čitati preko Durandovog »noćnog sustava slike«. Ovaj sustav ne

karakterizira pokušaj da se dualizam razriješi sukobom u kojem bi se težilo da pozitivni element isključi negativni, već bi mu se pristupalo metodama inverzije, eufemizacije ili dvostruke negacije kojima bi negativni element bio sačuvan eufemističnim udvojenjem, obilježenim simbolima intimnosti, sigurnosti i skrovitosti. U ovom sustavu materija nije znak prijetec̄eg lica vremena, odnosno smrti i propadanja, kao u dnevnom, nego mjesto udomljenosti; ona nije bezdan u koji se pada, već nastamba u koju se silazi; nije neki vremenski ponor, već povratak počelu, način da se »vrti vrijeme i doživi prenatalni mir« (Durand, 1991: 184). Materija, na koncu, nije ništenje oblika, već njihova potencija, riječima Merleau-Pontyja – »materija je ‘trudna’ formom« (Merleau-Ponty, 2007: 89). Ili sukladno Dragojeviću, ma koliko »mutava« i apatična, ona je »početni mrak« subjekta, »zvijezda ljudska«. Revalorizirati tamu izrazima svjetlosti, pronaći zavičaj u elementu koji posjeduje aspekt prijetēnje i stranosti nije drugo do gesta Durandovog eufemističnog udvajanja.

172

Pjesma *Materija* tako obnavlja problem početka, izuzetno važan za cjelokupnu Dragojevićevu poetiku, što je najbolje artikulirao Josip Užarević, čiji esej o Dragojeviću nosi znakovit naslov: *Prvo stanje*. To »prvo stanje« ili »početak prije početka« za Užarevića je »ono najdublje, najtemeljnije, pa, ako se hoće, i najmističnije, tj. najudaljenije od običnoga, zdravorazumskoga uma« u pjesnikovoj poetici (Užarević, 2002: 49). On ga opisuje četirima kategorijama – početak prije početka, sve u svemu (igre zamjenjivanja), praznina i sveprisutnost – kojima se apostrofira neka zamišljena točka totaliteta, Jednoga, mjesto »gdje se iz Ništa rađa i oblikuje Sve« (*ibid.*, 52). Kod Dragojevića prapočelo se naizmjenično pozitivno i negativno vrednuje, ono je »tamnica«, »slijepi obujam«, »ćelijska sloboda« (*Pismo, ibid.*), »samoljubiva odvojenost od stvarnog«, mjera klaustrofobičnosti Dragojevićeva subjekta, dok u obratu upravo ta zatvorenost krije potenciju otvaranja, pokreta i rađanja. Prapočelo može biti »neimenovana sila bez značenja, puta i smisla« (Dragojević, 1995: 64), nešto anonimno, »neoblikovano i bezrječno« (*ibid.*, 65), kako se kaže u eseju *Vlak u teatru &td.*, ali i »težina budućih preobrazbi« (pjesma *O ribama*, Užarević 2002: 51), »točka dozivanja – zgusnuta i skraćena beskrajnost« (pjesma *Inicijalni pijetao, ibid.*), pri čemu se katkad negativne kategorije pretaču u pozitivne, a stranost zamjenjuje intimno, gotovo partnersko obraćanje.

Dok je u *Materiji* ova konvergencija u svojevrsnom nultom stanju, pa materija još čuva negativne aspekte u okrilju pozitivnih odnosa, nekoliko tekstova iz *Hodanja uz prugu* naglašava skladnost odnosa subjekta i stvari, njihovu izuzetnu prisnost. Riječ je o pjesmama u prozi *Usputni kamen*, \*\*\* (*Divim*

se novim kipovima u ateljeu...) i *Glumac i kamen*, koje objedinjuje nekoliko važnih karakteristika. Prije svega, na strani lirskoga subjekta pragmatički ili racionalno-spoznajni odnos spram stvari odmijenjen je estetskim interesom, pitanjem o mogućnostima njezina oblikovanja. U svakoj od pjesama, nadalje, riječ je o zemaljskoj materiji (o kamenu, u jednoj i o glini, gipsu i drvetu), na koju se knjiga, kako smo pripomenuli na početku, osobito fokusira. U svojem »ogledu o imaginaciji materije«, studiji *Zemlja i sanjarije volje*, Gaston Bachelard sanjarije povezuje sa zemaljskom supstancom, koja im čvrstoćom svojih oblika pruža otpor, naziva »sanjarijama volje«, pripisuje im dinamički, stvaralački aspekt (Bachelard, 2004: 6). Imaginacija koja imaginira (imagination imaginante [*ibid.*, 7]) odlikuje se sposobnošću da stvara uvijek nove slike što nastaju u točki dodira subjekta i materije. U spomenutim Dragojevićevim tekstovima takva imaginacija animira »svijet koji se opire« (*ibid.*, 11), ali ni tvar sama nije tek pasivna, tvrdoglava amorfnost, već posjeduje kreativni potencijal. Dragojević u ovoj točki možda najbliže dopijeva vitalnom ili »vibrantnom« materijalizmu teoretičarke Jane Bennett, koja u svojoj knjizi *Vibrantna materija* naglašava aktivni aspekt stvari, kojoj je čovjek tek suoblikovatelj, stvoren je njome koliko i on stvara i utječe na nju. Premda njegova poetika sadrži vitalističke impulse, tvar se kod Dragojevića uvijek sagledava i vrednuje iz perspektive subjekta, uhvaćena u dinamiku njegove imaginacije, kretanja ili želje. Iako je sposobna za animaciju, subjekt je u konačnici onaj koji animira. Obratimo se sada ukratko navedenim tekstovima.

U pjesmi u prozi *Usputni kamen* lirski subjekt prisjeća se svoje ideje o vožnji kipa na kolicima ulicom u trenutku dok se kreće drugim gradom, »u kojem nemam ni jednog imena na koje mogu misliti«, pri čemu kratkotrajna sloboda od zadanog identiteta i poznatih prizora kao da ga oslobađa da se bavi težinom, dovodi ga u dodir s gravitacijom, svojevrsnom junakinjom teksta: on je sam sebi skulptura. Gravitacija i subjekt u partnerskom su odnosu: »Shvativši gdje sam, u čijem sam vlasništvu, čiji sam vlasnik, s prijateljskim pouzdanjem kažem joj: Tu sam! I ona je tu, moja i nemoja, bezimena, misli na mene i ja na nju: obostrane radnje, pasivne i aktivne, kao u ljubavi.« (Dragojević, 1997: 66) Baš kao tvar u *Materiji*, ovdje je gravitacija zavičaj subjekta, »prostran, nov, prvi put vidljiv i jače osviješten«, u koji se smješta »bez otpora« (*ibid.*, 66–67). Na koncu, još joj se jednom prijateljski obraća:

I dok se uspinjem uzbrdicom kažem joj, kao kipar: Od tebe ću, mutava, nešto napraviti na veselje tebi i sebi, kako je to red i kako je to potrebno učiniti s mjestom gdje se nalaze teškoća i težina. Ali više joj tepam negoli namjerom prijetim. Obziran sam: ona mi je čitav jezik, jezik od jedne riječi za milijun mogućnosti. A ja njezin svetac – svetac gravitacije (*ibid.*, 67).



Imamo li na umu ranije atribucije stvari, ovaj tekst možemo čitati u znaku eufemističkog udvajanja: prijatnija stvari sada se zamjenjuje ljubavlju, a pejorativan epitet »mutava« tek je prijateljsko tepanje, težina nije pad ili tamnica, nego »jezik za milijun mogućnosti«, hiperbola potencije.

U tekstu bez naslova, također pjesmi u prozi, lirski subjekt materiji iznova prilazi kiparskim okom: divi se »novim kipovima u ateljeu«, a drugom okom gleda »u kutu poslagane, polegle, nemarno ostavljene glinu, kamen, gips, drvo« (*ibid.*, 71). Materiju kao pojam u ovoj su pjesmi zamijenili konkretni materijali. Oni su, kao i u prethodnom tekstu, »jezik [...] za milijun mogućnosti« – rasuti, čisti, slobodni, jasni i mirni. Subjekt poznaje njihova imena, ali šutnja je ono što ga njima približava (pokazuje imenovano, ali šuti »istodobno obuhvatnije, odanije«, *ibid.*). Zadnji redci su i ovdje u znaku poistovjećivanja i preobrazbe, u znaku eufemističkog udvajanja: »S njima sam, zaboravljenima, onim dijelom sebe koji kao i oni tko zna odakle dolazi i kamo ide, s mogućnostima preobrazbe težine u tišinu, s ljubavlju koja još ne poznaje svoj predmet i čeka« (*ibid.*) I opet, »čekanje« ove materijale vezuje za »početak svijeta«, za »prvu« temporalnost materije, njezinu pritenost i potenciju.

174

I treći tekst, *Glumac i kamen*, pjesma je u prozi, a naslov označava protagonistu: prva rečenica glas je lirskog naratora koji uvodi glumčev monolog, obraćanje »prijatelju kamenu«. Glumac se preporučuje kamenu kao njegov glasnogovornik, kao medij koji će znati aktualizirati sve skrivene potencijale kamene stvari bolje od kipara, istovremeno čuvajući ono što im je zajedničko, po čemu su braća – »težinu i tišinu«: »od težine i tišine, krenut ću na sve strane, svemu što se daje igrati i što se može učiniti živim« (*ibid.*, 72). Dimenzija uzajamnosti i ovdje uključuje jezik – kamen sanja riječi koje imaju moć ukloniti daljinu između njih, a glumac je onaj koji će ga probuditi i početi govoriti: »kada govor dođe imat ćeš lice i lik, korak i pokret; tvojom ću težinom, svojom ću težinom izgovoriti s tisuću jezika tisuće jezika...« (*ibid.*). U ovom tekstu težina zapravo postaje lakoća preobrazbe: glumac i kamen zamjenjuju mjesta (»susreli smo se, mijenjali«, *ibid.*), granica između aktivnosti i pasivnosti u potpunosti se gubi (»Raskamenit ćeš se, ukamenit ćeš se; okamenit ću se, raskameniti se...«, *ibid.*).

Okupljajući elemente zajedničke prethodnima, tekst *Glumac i kamen* uprizorenje je onoga što je kritika, posežući za Dragojevićevom sintagmom, nazvala »zamjeničnim igrama«, koje se tiču sposobnosti da subjekt imaginacijom zauzme mjesto objekta, da stupi u preobrazbu i s objektom se identificira. Užarević će »igre zamjenjivanja«, tj. princip »svoga u svemu«, opisati kao jedan aspekt »prvog stanja« (Užarević, 2002: 49), a Durand će

ovo jedinstvo subjekta i objekta nazvati »mističnom strukturom«. Pridjev »mističan« tu povezuje želju za sjedinjenjem i sklonost skrivenoj intimnosti, jer je stil mistične predodžbe obilježen viskoznošću, tendencijom »sljepljivanja« odvojenih pojava, kao i usmjerenošću na detalj, u kojemu se u zgusnutom stanju nastoji pronaći cjelina makrokozmosa (Durand, 1991: 235–242). U mističnom govoru eufemizacija dostiže vrhunac, negativno postoji još samo u svojoj razblaženoj formi, bez oštih rubova (nije stoga čudno da u igri s gravitacijom sve što Dragojevićev subjekt vidi i ne vidi »dobiva oblinu« [Dragojević, 1997: 67]). Peter Sloterdijk, pišući o Rilkeovom *Apolonovom arhajskom torzu*, taj dosluh subjekta i objekta naziva »operacijom mikroreligiozne kvalitete« subjekta: »Gdje je ona na djelu, objekti i subjekti elastično zamjenjuju mjesta«<sup>10</sup>. Kao što smo vidjeli, jezik, govor i riječi važne su reference svih triju tekstova, pri čemu valja imati na umu njihov osobit karakter. Dva su teksta sugerirala da je riječ o svojevrsnom »nediskurzivnom jeziku«, jeziku koji postoji s one strane zadanog, postojećeg simboličkog sustava – »jezik za milijun mogućnosti« bliži je svojim antipodima: šutnji, tišini, bezimnosti, ili čak i »mutavosti« i gluposti, nego linearnom jeziku pragmatične komunikacije, što zamjećuje i Užarević ističući kako aspekti »'prvoga stanja' ... zapravo izmiču mogućnosti verbalno–jezičnoga ekspliciranja«, ukoliko se, naravno, jezik uzme u njegovu pragmatičkom ili diskurzivnom vidu. Nije stoga slučajno što se u tumačenim tekstovima radi o susretu s materijom u kontekstu motivskog repertoara iz estetske sfere, koja kod Dragojevića izmiče instrumentalnom umu opskrbljenom definicijama i zaključcima.

Domena estetskog povlaštena je i u Heideggera, što nas još jednom vraća *Izvoru umjetničkog djela*, kao i samom završetku Dragojevićeva teksta *Materija*. Ondje se subjekt obraća stvari kao »tamnom danu«, napravljenom »od onoga što neće napraviti, odustajanja što osjeća početak i njim se igra« (Dragojević, 1997: 84). S obzirom na izloženi interpretativni okvir, ovi stihovi iznova apostrofiraju tvar kao fond mogućnosti, i to onih koje nikada neće biti upotrijebljene ni za kakvu svrhu ili oblik, koje će ostati neaktualizirane, u stanju čiste potencije; jer tek ono nenapravljeno »osjeća početak i njim se igra«. »Početni mrak« kao »zvijezda ljudska«, sintagma »tamni dan«, kao i pojmovi tišine i težine u trima analiziranim tekstovima upućuju na Dragojevićevu dijalektiku u kojoj je tamni temelj, ono nerasvijetljeno,

<sup>10</sup> Citat iz teksta *Naredba iz kamena* preuzet je s internetskog portala Peščanik (prev. Mario Kopic), riječ je o poglavlju Sloterdijkove knjige *Moraš živjeti drukčije (Du mußt dein Leben ändern, 2009)*.

sačuvano usred osvjetljujućeg udvajanja imaginacijom, slično kao u Heideggerovu poimanju umjetničkog djela. Ono je naime prostor u kojem se odigrava prijevor između zatvorenosti zemlje i otvorenosti svijeta. Zemlja je ono što u Heideggera korespondira s materijom u Dragojevića, ona je neki zavičajni temelj, uvijek zakriven, neprobojan i zatvoren u sebi, koji se u umjetničkom djelu upravo kao takav dovodi u otvorenost: »Zemlja se pojavljuje otvoreno rasvijetljena samo tamo gdje biva opažena i očuvana kao bitno neotvoriva, kao ona koja se stalno drži zatvorenom« (Heidegger, 2010: 73). U umjetničkom djelu boje se dovode do sjajenja, kamen do težanja, a tek u pjesništvu riječ je dovedena do zvučanja (*ibid.*, 69). Heidegger nastoji opisom odnosa zemlje i svijeta prevladati dualizam stvari i forme kao jedan od temelja metafizičkog mišljenja; zemlja i svijet u prijeporu su, uvijek različiti, a nikad odvojeni, prijepor je rascjep koji spaja: otvorenost svijeta, da parafraziramo Heideggerov iskaz o neskrivenosti istine, »skroz je prožeta uskraćivanjem« (*ibid.*, 87), zemlja je raskrivena kao uvijek već zastrta. Da zatvoreno i latentno mjesto drugosti treba sačuvati u njegovoj udaljenosti, najpregnantnije izražava citat iz Dragojevićeve pjesme u prozi *Lokrum*, u kojoj lirski subjekt razvija sanjariju o otočiću posve lišenom ljudske prisutnosti: »Od tamo gdje nas nema dolazi nam ono što nemamo.« (Dragojević, 1997: 81) Iznova se ta dijalektika pokreće i u zadnjem tekstu knjige, *Pokretna dobra*, preko motiva željeznice, povlaštenog jer dovodi u dodir blizinu i daljinu. Središte te operacije koja postavlja u odnos ono udaljeno i različito jest tvarna imaginacija, pojam koji okuplja značenja odnosa subjekta i materije.

176

## TVARNA IMAGINACIJA – KAKO SAČUVATI ONO ŠTO SE OPIRE?

U tekstu *Pokretna dobra* bavljenje materijom podrazumijeva kretanje, koje je kao motiv već prisutno i u *Usputnom kamenu*, *Glumcu i kamenu*, kao i *Materiji*, gdje ne treba previdjeti početni motiv putovanja lirskog subjekta vlakom. U *Pokretnim dobrima* tvar se uglavnom apostrofira i predočuje posredno, preko pojmova težine ili sile teže, ili pak konkretno: kao teret vagona. I ovaj tekst barata poznatim ambivalentnostima. Dok su vagoni stajali na »skladištu« subjekta, njegove su se »rečenice jedva pomicala«, obuzimala ga je tjeskoba, »osjećaj kakav valjda imaju zatvorenici« – odsutnost kretanja, brzine i protoka za imaginaciju je bila teška, bez njih se »i misao i sanjarija otromljuju i guše, kao da su u podrumu« (Dragojević, 1997: 86–88). Iznova

se dakle uspostavlja niz negativnih atribucija, sada vezanih uza statičnost inertne tvari, koje se nastoje razriješiti unutar kretanja kao još jedne strukture udvajanja. Ritmička shema je druga važna shema noćnog sustava slike koji negativno ne poništava, već udvajanjem harmonizira sa suprotnim elementom. Durand će ritam povezati s tehnikom jer »ritmologijom započinje svaka tehnika« (Durand, 1991: 288), a za Dragojevića, u čijoj je poetici zazor spram tehnike i znanosti inače eksplicitan, željeznica kao tehnička paradigma ritma u dodiru je s počelima i stoga postaje sretnom sintezom, dvostrukim bićem *par excellence* – iako je nastala »iz prastarog plamena« i »postojala oduvijek«, spretno je »uskočila u povijest« čuvajući skupa »zamućenost arhetipskog i iznijansiranoš tehnickog« (Dragojević, 1997: 87). Željeznica je tako »sintetička struktura« koja harmonizira proturječnosti u cjelinu, omogućuje »pogodan raspored razlika i suprotnosti« (Durand, 1991: 295), odnosno za Dragojevića, ona dovodi u dodir blizinu i daljinu kao i njihove varijante: »A da se vežu tu i tamo, sada i poslije, poslati i dočekati, primiti i dati, među prometlima koja svladavaju prostor nema boljega od željeznice« (Dragojević, 1997: 88). Zahvaljujući kretanju, željeznica stvara neki »međuprostor lakoće« koji razrješava početnu pritisnutost subjekta teretom vagona koji stoje – uteg i silu težu on je osjećao »kao nešto što je trebalo pomicati, razmjenjivati, upućivati drugdje« (*ibid.*). Imaginaciju koja se, poput željeznice, takvim poslom razmještanja bavi, Dragojevićev subjekt naziva tvarnom, i iznova je dovodi u vezu s umjetnošću: »Tvarna imaginacija, kao u skulpturi i teatru, premještala bi i raspoređivala težine, nalazila im točke i mjesta u kojima i na kojima se lakše podnose« (*ibid.*, 89). Izbor umjetnosti koje postaju poprištem odnosa subjekta i tvari u ovom kao i drugim tekstovima nije slučajna: i skulptura i teatar konstituiraju se kao prostorne umjetnosti, a kategorija prostora jedna je od povlaštenih u kontekstu Dragojevićeve poetike. I u tekstu *Pokretna dobra* ističe se važnost prostora za tvarnu imaginaciju: »Preobrazba i prostor: zar za sanjariju ima išta poticajnije, zar nas išta kao to može staviti u odnos?« (*ibid.*, 88)

I Gilbert Durand će prostor smatrati konstitutivnim elementom, »općim 'sensoriumom'« imaginacije koja se oblikuje razvojem viđenja, slušanja i govora, »mahom sredstvima razumijevanja i prilagodavanja 'na razdaljini'« (Durand, 1991: 366). Prostor time već implicira mogućnost »eufemističkog sažimanja«, figurativnog približavanja udaljenosti: »Prostor postaje apriorni oblik eufemističke moći misli, on je mjesto figuracije, budući da je operativni simbol prevladane udaljenosti.« (*ibid.*) Riječ je o prostoru, pojašnjava Durand vodeći se za Kantom, koji nije fizički, nego psihološki, odnosno euklidski. Jedna od njegovih glavnih osobina je ho-

mogenost, koja »osigurava trenutačno pomicanje likova, posvudašnjost sličnošću« (*ibid.*, 369). U homogenom euklidskom odnosno perceptivnom prostoru dopuštena je trenutačnost pomaka, »a da predmet ne ostari, da se ne promijeni«, jer se negativnost vremena posve isključuje. Taj prostor Durand, slijedeći Bachelarda, naziva poetskim prostorom, jer on obezvremenuje vrijeme, pretvarajući njegov linearan tijek u simultanost elemenata, u »koegzistencijalizam ... gdje horizont postoji isto onako kao središte«, i gdje se dubina ne razlikuje bitno od površine (*ibid.*, 367). Imaginacija je tako izvanvremensko mišljenje, za koje je »sve uvijek mišljeno u sklopu simultanosti i antagonizma« (*ibid.*, 370). Vrijeme se u svojem korijenu razrješuje negativne moći koja sadašnjost opsjeda dvjema neprobojnostima – talozima prošlosti i neizvjesnošću budućnosti. U početnoj točki zastrašujuće se lice vremena eufemizira predodžbom i time udvaja, prevodi u prostorne odnose. Fabulacija odnosno preobrazba je »esencijalna zaštita« bića: »na ontološkom početku duhovne pustolovine ne stoji kobno protjecanje, već njegova negacija: naime, uloga imaginacije« (*ibid.*, 364). Imaginacija je, reći će Durand, anti-sudbina, jer »prikazati sudbinu već znači sudbinom ovladati« (*ibid.*, 375).

178

Nije slučajno to što Durand svoju filozofiju imaginacije na kraju knjige, nakon izlaganja strukture imaginarnih sustava, na tragu Novalisa, naziva »transcendentalnom fantastikom« (*ibid.*, 346), polazeći prostorno *a priori* s onu stranu iskustva. Na početku studije Durand svoje mišljenje imenuje »putom antropologije«, »a to je neprestana razmjena što postoji na razini imaginarnog između subjektivnih poriva i asimilacijskih i objektivnih poziva što dopiru iz društvene i kozmičke okoline« (*ibid.*, 38). Ta je pozicija obilježena recipročnom genezom, »koja oscilira od nagonске geste do materijalnog i društvenog okoliša i vice versa« (*ibid.*). Durand slijedi Bachelarda u njegovoj ideji da imaginacija nekog pokreta traži imaginaciju neke materije, »da svaka gesta traži svoju materiju i zahtijeva svoj alat«. Predmeti su, istom logikom, »tek kompleksi tendencija mreža pokreta«, pa Durand napominje kako »mi ovdje [misleći na svoju studiju, op. B. O.] nikada nećemo dati prednost materiji nad snagom« (*ibid.*, 46). Dok se u ovim početnim iskazima još uvijek naglašava »razmjena« između subjekta i okoliša, premda se prvome daje suverena prednost, Durand svojim pojmovnikom ipak klizi prema idealističkoj poziciji, razvidnoj ponajprije u nemogućnosti da misli heterogenost koju vrijeme uvijek već implicira. Logika euklidskog prostora, uostalom, kako i sam Durand ističe, jest logika identiteta, budući da takav prostor omogućuje kretanje elemenata bez opasnosti od gubitka ili mijene vlastitih svojstava. Homogenost prostora polazi iz »ontološke

volje za identitetom, želje da se transcendiraju vrijeme« (*ibid.*, 369). Iako je dao prednost noćnom sustavu slike nad dnevnim zato što noćni udvajanjem čuva ono negativno, Durandovo se mišljenje na koncu artikulira kao mišljenje transcendencije, pobjede nad vremenom, koja je inherentna upravo polemički raspoloženom, idealističkom dnevnom sustavu. Otpisati u samom korijenu vrijeme i materiju, ukloniti svaku mogućnost preostatka, cijena je koju imaginacija prema Durandu plaća za slike vlastite sigurnosti i sreće.

Kroz tekst smo nastojali pokazati kako udvajajuće figure Dragojevićeve stvarne imaginacije uvelike korespondiraju s Durandovim opisima. Pa ipak, postoji i važan čimbenik razlike. Ako u Dragojevićevoj poetici i egzistira idealistički trenutak u kojem imaginacija želi sve dovesti u vezu, sjediniti, udvojiti i učiniti transparentnim, priličan broj Dragojevićevih tekstova, naročito u njegovom kasnijim knjigama, *Hodanje uz prugu* i *Žamor*, nastoji istaknuti konačnu nemoć subjekta pred elementima negativnog. Tako će upravo u »optimističnom« tekstu *Pokretna dobra*, u kojima veliča prostor i preobrazbu, Dragojevićev subjekt na koncu reći kako ga, unatoč pojačanom kretanju, i dalje muči »presnažan osjećaj težine« kojega se, čini se, i nije tako lako riješiti. Pomalo rezignirano, njegov subjekt tvrdi: »Sve skupa nije spektakularno«, a potom i opominje: »Ali čovjek, biće sklono iluzijama, misli da je to tek početak neke opće protočnosti, transparentnosti« (Dragojević, 1997: 89). Ukratko, na koncu ipak preostaje element koji neće ući u optičaj, nešto što ostaje nakon svake preobrazbe i mijene, svakog udvajanja. Moglo bi se reći da je to mjesto upravo mjesto materije: činjenica da se subjekt ondje rodio, prisvajajući ga kao svoje porijeklo, svoj »početni mrak«, taj mrak na koncu ipak ne poništava. Iskon je, tvrdi Michel Foucault u *Riječima i stvarima*, za modernu misao uvijek u pokretu uzmicanja:

misao otkriva da čovjek nije suvremenik onome što mu omogućuje bivstvovanje ili onome na temelju čega jest, već da je uhvaćen silom koja ga raspršuje, povlači daleko od njegova vlastita podrijetla, ali mu ga obećava u imanenciji koja će možda uvijek biti skrivena (Foucault, 2002: 360).

Da »čovjek nije suvremenik svom bitku« na zanimljiv način ustvrđuje i Užarević čitajući Dragojevićev odnos prema počelu oslanjajući se na kršćansku terminologiju pjesnika. Njegov subjekt kreće od »'grieha i nespokoja'« prema Bogu kao točki apsolutnog početka, a ne obrnuto, iz rajске nevinosti u puninu povijesnog zla: »Drugim riječima, Dragojevićeva startna pozicija već je pozicija povijesnog iskustva smrti i zla, a njegov daljnji smjer jest hod prema iskonu« (Užarević, 2002: 54). Ili da parafraziramo Duranda, u Dragojevićevim tekstovima nailazimo na zavidan broj trenutaka kada

se materiji daje prednost pred snagom, rezultat čega može biti frustracija subjekta (kao primjerice u tekstovima *Baskijska kapa* ili *Iguan*) ili pomirenje s tim da je zamjena s objektom katkad nemoguća, poput one u tekstu *Iguan*, gdje se subjekt ne uspijeva »zamijeniti« sa životinjom, prihvaćajući prinudu »da svatko ostane na svom mjestu« (Dragojević, 1997: 58).

Tvarna imaginacija, na koncu, mjesto je stjecanja dvostrukosti: kao imaginacija, ona implicira sposobnost razmjene i udvajanja, korištenja »homogenih« potencijala prostora, no epitet »tvarna« naglašava moment heterogenosti na koji se ta imaginacija oslanja i u svojim ga aktivnostima, kao otvorenu zatvorenost, vanjsko unutrašnjeg itd., uvijek čuva, katkad i pod prijetnjom vlastita samozatajenja. Tvarna imaginacija tako ponavlja ambivalentnost materije na koju se naslanja, čije je vrijeme, vidjeli smo, također dvojno, a na njegovom početku – sugerirat će Dragojević – nije bila svjetlost, nego mrak.

#### LITERATURA

180

- Bachelard, Gaston (1966): *Racionalni materijalizam*, Beograd: Nolit, prijevod Mihailo Vidaković.
- Bachelard, Gaston (2004): *Zemlja i sanjarije volje – Ogled o imaginaciji materije*, Novi Sad: Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, prijevod: Mira Vuković.
- Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter – A Political Ecology of Things*, Durham-London: Duke University Press.
- Brown, Bill (2001): *Thing Theory*. »Critical Inquiry«, *Things*, vol. 28, br. 1, The University of Chicago Press, str. 1–22, preuzeto dana 22. 6. 2009. s: <http://www.jstor.org/stable/1344258>.
- Dolar, Mladen (2009): *Glas i ništa više*, Zagreb: Disput, prijevod: Anera Ryznar
- Dragojević Danijel (1995): *Cvjetni trg*, Zagreb: Durieux.
- Dragojević, Danijel (1997): *Hodanje uz prugu*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Dragojević, Danijel (1994): *Zvezdarnica*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Durand, Gilbert (1991): *Antropološke strukture imaginarnog*, Zagreb: August Cesarec, prijevod: Jagoda Milinković, Mirna Cvitan.
- Epštejn, Mihail (1997): *Esej*, Beograd: Narodna knjiga, prijevod: Radmila Mečanin
- Evans, Dylan (1997): *An Introduction Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London–New York: Routledge.
- Fink, Bruce (2009): *Lakanovski subjekt*, Zagreb: Kruzak, prijevod: Ana Štambuk.
- Foucault, Michel (2002): *Čovjek i njegovi dvojnici*. U: *Riječi i stvari*, Zagreb: Golden marketing, prijevod: Srdan Rahelić, str. 328–368.
- Freud, Sigmund (2010): *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*, Zagreb: Scarabeus, prijevod: Daniela Tkalec.
- Frow, John (2001): *A Pebble, a Camera, a Man Who Turns into a Telegraph Pole*. »Critical Inquiry«, *Things*, vol. 28, br. 1, The University of Chicago Press, preuzeto dana 22. 6. 2009. s: <http://www.jstor.org/stable/1344268>, str. 270–285.



- Heidegger, Martin (2010): *Izvor umjetničkog djela*, Zagreb: AGM, prijevod Damir Barbarić.
- Heidegger, Martin (2000): *Prolegomena za povijest pojma vremena*, Zagreb: Demetra, prijevod Borislav Mikulić.
- Merleau-Ponty, Maurice (1990): *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost, prijevod Anđelko Habazin.
- Merleau-Ponty, Maurice (2007): *The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences*. U: *Merleau-Ponty Reader*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, uredili: Ted Toadvine i Leonard Lawlor, str. 89–118.
- Mitchell, W. J. T. (2005): *Empire and Objecthood*. U: *What do Pictures Want?*, Chicago i London: The University of Chicago Press, str. 145–168.
- Rorty, Richard (1993): *Wittgenstein, Heidegger, and the reification of language*. U: *The Cambridge Companion to Heidegger*, uredio: Charles B. Guignon, str. 337–357.
- Sloterdijk, Peter (2011): *Naredba iz kamena*. Na: *Peščanik*: <http://pescanik.net/content/view/7109/1198/>, preuzeto dana: 26. 6. 2011; prijevod Mario Kopačić.
- Užarević, Josip (2002): *Prvo stanje*. U: *Između tropa i priče: rasprave i ogleđi o hrvatskoj književnosti i književnoj znanosti*, Zagreb: Sveučilišna naklada, str. 41–62.
- Žižek, Slavoj (2002): *Sublimni objekt ideologija*, Zagreb–Sarajevo: Arkzin i Društvo za teorijsku psihoanalizu, prijevod Nebojša Jovanović, Dejan Kršić, Ivan Molek.

## Summary

### NASLOV

While interpreting the poems from Danijel Dragojević's book *Hodanje uz prugu* (*Walking alongside the Railway*), the text is dealing with the question of materiality and things, which are frequent motifs in Dragojević's poetics. The problem is treated differently in various poems (such as *Baskijska kapa* [*Basque Cap*], *Materija* [*Matter*], *Pokretna dobra* [*Movable Goods*]), centered around the relationship between the lyric subject and the material reality that surrounds it. At the same time, matter is something that resists the symbolic attempts of the subject and the entity which functions as their condition. Methodologically, interpretation relies on the phenomenological approaches (Heidegger, Merleau-Ponty, Bachelard) and on the anthropological (Durand) and psychoanalytic (Freud, Lacan) concepts that left the traces in the cultural discourses which, in relatively similar way, treat the question of things and thingness (Brown, Mitchell, Frow).