

Tijelo u kontekstu evolucije medija u poeziji Branka Ćegeca

Krušelj, Kristina

Master's thesis / Diplomski rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:257922>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-26**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Diplomski studij Hrvatski jezik i književnost

Kristina Krušelj

Tijelo u kontekstu evolucije medija u pjesništvu Branka Ćegeca

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Sumentorica: doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2015.

*„ali sintaksa nepoznanica
svaku mogućnost ostavlja otvorenom“*

SADRŽAJ

1. UVOD	6
2. Teorijski okvir: definicija osnovnih pojmova i kontekst	7
2.1. Tijelo: definicija.....	7
2.2. Medij: definicija.....	8
2.3. Tri desetljeća društvenih, tehnoloških i tekstualnih mijena.....	9
3. Analiza predložaka.....	11
3.1. Eros-Europa-Arafat (1980.) i Zapadno-istočni spol (1983.).....	11
3.1.1. Prostornost	12
3.1.2. Zvučnost.....	16
3.1.3. „Konstelacijske” sintaktičke strukture.....	17
3.1.4. Leksička emancipiranost.....	19
3.1.5. Fonemska, morfološka i slogovna semantičnost	19
3.1.6. Sinteza.....	20
3.2. Melankolični ljetopis	22
3.2.1. „...moja je beskonačna rečenica smišljena post erupcija na pragu razobičujuće poetike koncentrirana moderniteta, čija retrospektivna imaginacija najavljuje sintetički pohod na svršetak stoljeća.”	22
3.2.2. San, mrak, gimnastika i revolveri	23
3.2.3. Figure sjećanja: tijelo i medij (intermedijalnost).....	26
3.2.4. Sinteza.....	30
3.3. Ekрани praznine (1992.)	31
3.3.1. Ispražnjeni ekрани – mediji.....	31
3.3.2. Ekрани stvarnosti – prizori s prozora.....	34
3.3.3. Sinteza.....	37
3.4. Tamno mjesto (2005.).....	38
3.4.1. Mediji na G.O.	38
3.4.2. Tijelo gledano “muškim” očima	40
3.4.3. Ženske oči, žensko tijelo.....	42
3.4.4. Sinteza.....	45
3.5. Zapisi iz pustoga jezika (2011.).....	47

3.5.1. Virtualna stvarnost 21. stoljeća.....	47
3.5.2. Fragmenti tijela	48
3.5.3. Sinteza.....	51
3.6. Pun mjesec u Istanbulu (2012.).....	52
3.6.1. „gledam. gledam. ne mogu ugasiti pogled.”	52
3.6.2.„objektiv je naša tajna.”	55
3.6.3. Sinteza.....	56
4. ZAKLJUČAK.....	58
5. LITERATURA	59
6. PRILOZI	61
7. ŽIVOTOPIS.....	73

SAŽETAK

U ovome radu na primjeru pjesništva Branka Ćegeca prikazane su i analizirane različite figuracije, značenja i funkcije tijela i tjelesnog unutar konteksta medijske evolucije koja se upisuje u pjesničke tekstove. S obzirom na postmodernizam u pjesništvu koji se javlja u drugoj polovici 20. stoljeća, a čiju poetiku ispisuje B. Ćegec, rad pokazuje da su prisutnost medija i intermedijalna osvještenost jedne od osnovnih odrednica čitavog njegovog opusa. U radu se polazi od pojedinačnih definicija tijela i medija te kratkog prikaza društvenog, tehnološkog i poetskog konteksta unutar trideset godina postmodernog svijeta. Analize predložaka u radu opisuju sraz tjelesnog i medijskog na različitim razinama, kao i u različitim značenjima i funkcijama te donose nove interpretacije pjesničkog opusa B. Ćegeca.

Ključne riječi: tijelo, medij, tjelesnost, intermedijalnost, poetika, postmodernizam

1. UVOD

Cilj je ovoga rada prikazati kako se instanca tijela, motivski u tekst upisanog svojom biologijom, ostvaruje uslijed povijesno uvjetovane evolucije vizualnih, auditivnih, audiovizualnih medija, ali i komunikacijskih tehnologija, a u okviru pjesništva Branka Ćegeca, tj. sedam zbirki poezije nastalih kroz tri desetljeća stvaranja. Ograničavanje ispitivanja tijela samo na kontekst medija nametnulo se samo po sebi jer tekstovi B. Ćegeca rado koriste tijelo kao lajt-motiv promjene s obzirom da je *ono ispisana površina događajnosti*¹. Osim toga „tjelesnost” pjesništva B. Ćegeca jedan je od osnovnih elemenata njegova stvaralaštva koji kritika spominje i prepoznaje, ali ne i detaljno iščitava.

Tijekom analiziranja, teorija i funkcija tijela i medija isprepletat će se jer su na isti način isprepletene u (tekstualnoj) stvarnosti. U prvom dijelu razrade iznijet će se definicije tijela i medija kao osnovnih pojmova rada te društveno-povijesni kontekst u kojemu nastaju zbirke kao glavna poveznica tekstualne i zbiljske stvarnosti. Drugi dio rada donijet će analize predložaka (zbirke: *Eros-Europa Arafat* (1980.), *Zapadno-istočni spol* (1983.), *Melankolični ljetopis* (1988.), *Ekrani praznine* (1992.), *Tamno mjesto* (2005.), *Zapisi iz pustog jezika* (2011.) i *Pun mjesec u Istanbulu* (2012.) u kojima će se nastojati prepoznati i opisati sve figuracije tjelesnosti koje se u zbirkama javljaju, a na koje posredno ili neposredno utječe (multi/mass)medijska proizvodnja. Analiza i istraživanje predložaka ponudit će novo čitanje i interpretaciju pojedinačnih zbirki kao i ukupnog opusa jednog od značajnih suvremenih hrvatskih pjesnika.

¹ Foucault prema Butler, 2006: 198

2. Teorijski okvir: definicija osnovnih pojmova i kontekst

2.1. Tijelo: definicija

Prema brojnim permutacijama značenja tijela zaključiti je da će početna definicija biti ona biološka, ljudska i da će počelo istraživanja biti ljudsko tijelo, međutim, promjenom vremenskog konteksta kao i promjenom medija mijenjat će se i moguća značenja *tijela*. U zbirkama B. Čegeca tijelo će se pojaviti u različitim svojim figuracijama i funkcijama, a kako bi ga se prepoznalo i analiziralo, potrebno je krenuti od najosnovnijih definicija stoga se definiciju tijela preuzima iz *Hrvatskog enciklopedijskog rječnika: Svezak 11: Tar-Viš*, str. 59. Tijelo je imenica srednjeg roda koja označuje:

1. *biol.* a. ljudski ili životinjski organizam, shvaćen kao cjelina oblika i funkcija b. materijalni dio čovjekova bića čije su vlastitosti protežnost u prostoru, neprožimanje i masa, *opr.* duh, duša
2. a. *fiz.* poseban predmet u prostoru, koji može biti krut, elastičan ili plastičan b. Poseban dio nekog predmeta
3. *pren.* udruženje, skup, organizacija, služba, ustanova s određenom namjenom, funkcijom u javnom, društvenom i političkom životu
4. *mat.* dio prostora omeđen plohama; geometrijsko tijelo...

Kako bi se tijelo stavilo u kontekst pjesništva, donose se i značenja koja uz tu leksikografsku jedinicu stoje u *Pojmovniku suvremene umjetnosti* Miška Šuvakovića:

Tijelo je: (1) opna (omotač) koji odvaja nešto od okruženja, (2) tijelo je stvar koja ispunjava neki prostor i razlikuje se od okolnog ambijenta po zatvorenoj cjelovitosti, (3) tijelo je živa stvar ili živi predmet koji se može identificirati s individuom ili subjektom kao njegova materijalna prisutnost ili pojavnost, (4) tijelo je autonomni biološki organizam, (5) tijelo je vanjska pojavnost organizma, (6) tijelo je nosilac ili izvršilac radnje (perfonativna dimenzija tijela), (7) tijelo je odnos diskurzivnog, vizualnog i haptičkog pozicioniranja pojavnosti ljudskog organizma kao stvarne ili prividne cjeline, (8) tijelo je ono od ljudskog bića što se može prikazati na fotografiji, slici ili skulpturi. (Šuvaković, 2005: 628)

U analizama tekstova svakako će se pojam *tijela* koristiti u značenju tijelo teksta pa čak i tijelo riječi, a tjelesnost će se iščitavati i na leksemskoj razini koja u svojem značenju jest dio ili cjelina tijela. Bez daljnjega, tijelo će biti i odrednica lirskog Ja te će u skladu s tim subjekt moći biti „tijela uronjenog u tekst”. Za kontekst vremena u kojem zbirke nastaju važno je istaknuti da „u postmodernoj kulturi tijelo ima višeznačnu determinaciju fetiša, robe, informacije, prikaza,

objekta, subjekta, simbola i označitelja, ali i pokaznog uzorka pomoću kojeg se otkriva i pokazuje moć namjera ili efekata društvenih totaliteta” (isto: 629).

2.2. Medij: definicija

1964. godine Marshall McLuhan otvorio je novu stranicu povijesti izjavivši da je medij poruka: „To jednostavno znači da osobne i društvene posljedice svakoga medija - to jest, svakog našeg produžetka – proizlaze iz novih razmjera što ih u naše poslove uvodi svaki naš produžetak, ili svaka nova tehnologija (McLuhan, 2008: 13). Na tragu McLuhana koji tvrdi da svaki medij u sebi sadrži neki drugi medij, Vladimir Biti u *Pojmovniku suvremene književne teorije* ističe:

Iz teorijske perspektive, apstraktnost mu [mediju] pridaje stalno variranje između perceptivnog, materijalnog, tehnologijskog i institucijskog registra. Iz uporabne pak perspektive, medij je neuhvatljiv stoga što u svim registrima zauzima položaj slijepe pjege (...) ono što je za nekoga medij za drugoga forma (i obrnuto) i ta se dvoznačnost pokazuje imanentna pojmu rasplinjujući njegove rubove.” (Biti, 1997: 213-214)

Bez obzira na „neuhvatljivost”, prema Bitijevoj *Pojmovniku* pojam medija se u suvremenoj teoriji rabi barem u četiri sljedeća značenja:

fiziološko značenje – osjetilni modus komunikacije (auditivni, vizualni, olfaktivni, taktilni itd.) te njihov međusobni odnos (**intermedijalnost**)

fizičko značenje – tvar različitih umjetnosti (jezik, kamen, boja, ton...)

tehnologijsko značenje – sredstva posredovanja između znakovne proizvodnje i potrošnje (usmenost, pisanost, fotografija, filmsko platno, TV-zaslon, radio, gramofon..) kao i njihov međusobni odnos (intermedijalnost)

sociološko značenje – institucijsko-organizacijski okvir komunikacije (gospodarstvo, politika, znanost, odgoj...) (isto: 213)

Nestalnost medija podliježe stalnoj transformaciji i kao takav, medij će biti prepoznat u analiziranim tekstovima i u svim navedenim značenjima. A društvena situacija na koju je McLuhan upozoravao u svojim djelima, postat će uprizorenje društvene stvarnosti u Čegecovim kasnijim zbirkama.

2.3. Tri desetljeća društvenih, tehnoloških i tekstualnih mijena

Na razmeđu postmodernistički jezično osviještenih *pitnjaških* i *offovskih* sedamdesetih te transmedijskih i transtekstualnih *quorumaških* osamdesetih godina prošlog stoljeća u hrvatskoj je književnosti na snazi revolt spram utabanih puteva pjesničke tradicije², a upravo tih godina na književnu scenu stupa i Branko Ćegec sa svojom prvom zbirkom *Eros-Europa Arafat*. Prostor pjesništva postaje pozornicom za dramu preispitivanja i preispisivanja stranica (književne) povijesti, ali i mjestom stvaranja nove (suvremene) povijesti i književnosti. Generacija pjesnika kojoj pripada Ćegec ugleda se u pjesničke prakse koje su u Hrvatskoj inovirali Boro Pavlović, Josip Stošić i Radovan Ivšić – pjesnici koji „prvi poeziju ispisuju jezičnim materijalom, ‘priopćavaju formama i strukturama’ umjesto nekadašnjim porukama” (Katušić 2000: 65). U isto vrijeme, jedan od značajnih utjecaja upravo na pjesničku i općenito umjetničku proizvodnju ima razvoj medija i tehnologije. Očito je da krajem dvadesetog stoljeća, u punom jeku druge tehnološke evolucije, (one koja se tiče „prijenosa ili transmisije u vidu Interneta i televizije” (Brstilo, 2009: 305), započinje ubrzana (mass)proizvodnja medijskih i inih tehnoloških tvorevina. One koje se ponajviše tiču komunikacije, posebno utječu i isprepleću svoju putanju s medijem (i tijelom) jezika (pjesništva). Osim toga, već krajem šezdesetih poezija „počinje gubiti svoju vodeću poziciju” (Pavličić, 2008: 261), a pjesnici se okreću poeziji samoj odustajući od dijaloga s društvom. Poetika koja nastaje uslijed eksperimentiranja s jezičnom dimezijom pjesme, poetika je koju ispisuje i B. Ćegec. Osnovna je razlika što on i dalje ne odustaje od društvene angažiranosti, samo ju malo dublje zakopava u pjesnički tekst, prekrivajući svoj „angažman” jezičnim eksperimentom. Tako barem čini u svojoj prvoj stvaralačkoj fazi u kojoj se kao osnovni medij nameće jezik (tj. tekst) sam.

Quorumaške osamdesete godine „zapravo i ne donose toliko nešto bitno novo koliko dalje razrađuju već instaurirane i djelomično naslijeđene [posmodernističke] tendencije. U stanovitu smislu može se reći da se katalogiziraju i inventariziraju avangardna i neoavangardna/transavangardna iskustva svjetske i domaće (napose slovenske) umjetničke scene” (Milanja, 1991: 22). Upravo u tom smjeru potrebno je čitati intermedijalno i intertekstualno prezasićenu zbirku *Melankolični ljetopis*.

² Takve su se književne tendencije počele afirmirati već 60-ih godina, ali i ranije, avangardom koja datira u vrijeme prije Drugog svjetskog rata.

Usred nepobitne činjenice da je svijet velikim korakom ugazio u postmodernizam, hrvatsku stvarnost zahvaća izvanliterarna činjenica koja se isprepliće sa sveprisutnošću ekrana u zadnjem desetljeću prošlog tisućljeća. Tako u *Ekranima praznine* ugrozba uslijed ratnog stanja iz pozadine korespondira s užasom „kada medij postaje sve a egzistencija se svodi na odslik medija” (Mrkonjić, 2006: 218)

Nervoznim i prebrzim tehnološkim napretkom, medijska (s)tvarnost se eksponencijalno umnaža, a „tijelo izrasta u propusnu kategoriju, podatnu za tehnološki (i drugi) izričaj” (Hashimoto prema Brstilo, 2009: 295). McLuhan, „pionir” postmodernista, od sedamdesetih godina prošlog stoljeća, upozorava na opasnost medija; „njegovo proučavanje medija [smatra se] anticipacijom postmoderne perspektive čije je glavno obilježje naglasak na socijalnoj fragmentaciji, pluralizmu i punom procvatu potrošačke kulture kojom dominiraju simulacije, odnosno znakovi odvojeni od onoga što označavaju” (Horrocks, 2001: 28-29). Sve *proročanski* navedeno, *izvjestiteljski* u svoje pjesničke tekstove novog tisućljeća upisuje Čegec.

3. Analiza predložaka

3.1. Eros-Europa-Arafat (1980.) i Zapadno-istočni spol (1983.)

Fenomen koji zanima ovaj rad fenomen je tijela i njegovih figuracija kroz medijsku evoluciju koja (i koju) neizbježno prati pjesničko stvaralaštvo B. Čegeca. U prvim dvjema zbirkama taj će se fenomen promatrati u kontekstu osnovnog medija u dvjema zbirkama - (teksta-)jezika³. Imajući u vidu semantički konkretizam u koji kritika smiješta prvu razvojnu fazu Čegecovog pjesništva, a koji se ostvaruje upravo u mediju (teksta-)jezika, potrebno je promatrati tjelesne figuracije i eksplikacije u tekstovima u okviru takve kritike, tj. teorije.

Bernarda Katušić vrlo pregledno tipologizira vrste konkretizama te ističe njihove osnovne značajke te autore i njihova djela koji odgovaraju poetikama⁴. U *Slasti kratkih spojeva* Katušić prve dvije Čegecove pjesničke zbirke postavlja u tip konkretizma koji naziva jezično-tjelesna stvarnost:

Poetski tip koji pod stvarnošću podrazumijeva jezičnu tjelesnost u svim svojim nastojanjima predstavlja vizuelno-akustički oblik konkretnog pjesništva. U tu grupu uvrstila bih autore koji su u teorijsko-kritičkim krugovima najčešće bili označavani kao semantički konkretisti – Z. Mrkonjić (samo prva faza), J. Sever, M. Stojević, B. Čegec (samo prve dvije zbirke), B. Maleš, I. R. Nehajev i A. Žagar. (Katušić 2000: 193)

Slijedeći pretpostavke koje Katušić iznosi pokazat će se da su tijelo i tjelesnost u svim svojim izvedbama i pojavama u prvim dvjema zbirkama podređeni primarnom mediju tih zbirki: (tekstu-)jeziku jer je riječ o poeziji koja „svu pažnju poklanja jeziku kao materijalu otkrivajući dotada nevidljive (automatizirane) njegove dimenzije kao što su: prostornost, zvučnost, „konstalacijske” (Gominger) sintaktičke konstrukcije, leksička emancipiranost, slogovna, morfološka i fonemska semantičnost i sl.” (isto: 193) S obzirom da je semantički konkretizam ono u čemu se medij (teksta-)jezika u kreće, tjelesni ostvaraji u kontekstu toga medija promatrati će se kroz pojedinačne odrednice semantičkog konkretizma koje Katušić izdvaja.

³ Pri definiciji medija pristaje se na najšira moguća značenja medija opisana u *Pojmovniku suvremene književne teorije* Vladimira Bitija.

⁴ Usp. Katušić 2000: 191-217

3.1.1. Prostornost

Shvaćeno kao analogija biološkom tijelu koje je, kako je već rečeno, „organizam shvaćen kao cjelina oblika i funkcija (...) čije su vlastitosti protežnost u prostoru, neprožimanje i masa”⁵, tijelo teksta također predstavlja određenu „fizičku realnost” (Užarević, 1991: 40). U zbirci *Eros-Europa Arafat* odstupanja od elementarnih identifikacijskih značajki (tradicionalne poezije) na razini tekstualne tjelesnosti tu dimenziju teksta čine najvidljivijom. Kako je već rečeno, u književnosti se počinje ispisivati semantički konkretizam, a njegova poetika „prestaje slijediti stihičnost i strofičnost (...) poetska prostornost artikulirana je straničnom bjelinom i konkretnošću grafijske opredmećenosti” (isto: 194). Čegec u svojoj prvoj zbirci na formalnoj razini gradi pjesme u spektru od, uvjetno rečeno, tradicionalnih strofičnih ili stihičnih pa sve do pjesama formalno razloženih do granica s vizualnim pjesništvom. U takvoj je situaciji posebno zanimljivo ispitati funkciju destruiranja tijela teksta kroz pjesničku zbirku. Pjesme koje svojom tjelesnom izvedbom nalikuju tradicionalnijim pjesničkim uradcima, većinom su okupljene u prvom ciklusu (*Govori povijesti*) te u prvom dijelu drugog ciklusa zbirke (*Vezivanje jezera*). Naravno, i u ovim dvama ciklusima nailazi se na „nekonvencionalne” intervencije u tijelu teksta, međutim, te intervencije nisu radikalne, niti pjesme s takvim uplitajima zauzimaju veći dio ciklusa. Izraženije destruiranje tekstualnog tijela razvidno je prema kraju drugog ciklusa zbirke u pjesmama *Tek toliko*, *Hokus-pokus eroticus*, *30. kolovoz 1978*. (vidi Prilog 1), *Alkohol/lokah*, *al' lokah 100%*, „*Tako prolazi tijelo*” (vidi Prilog 2).

Osvrtanjem na ukupnost zbirke, uočava se da upravo kraj drugog ciklusa predstavlja sredinu zbirke, stoga ne iznenađuje drastična promjena tjelesnosti teksta koja je podređena onome što medij tekst-jezik ispituje, odnosno ispisuje. Naime, ciklusi koji slijede naslovno su određeni⁶ kao mjesta (pre)ispitivanja tehnologije nastanka pjesničkog teksta, Razmjerno istraživanju tehnologije pisanja koje provodi i ispitivanjem jezika (za kojim traga?!), Čegec sve više eksperimentira s tijelom pjesničkih tekstova jednim dijelom razlažući ih u vizualno-tekstualne konkretizacije kao u *Pjesma koju tek treba napraviti*, *Izbojak – Totentanz* (Prilog 3), a drugim dijelom prividno ih vraćajući (naslovno) u tradicionalnije okvire navodno imitirajući, a zapravo destruirajući *sonet* (vidi Prilog 4).

⁵ *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, 2014: 59.

⁶ Treći ciklus naslovom *Do poezije* eksplicitno izražava proces pjesničke proizvodnje, a *Muziciranje trenutka*, četvrti i posljednji ciklus, implicitno nagoviješta isti tematem.

Posljednji će ciklus pokazati kako je tijelo pjesničkih tekstova u potpunosti dezintegrirano i de(kon)struirano, naravno u odnosu na tradicionalističku pjesničku praksu, a u skladu s poetikom semantičkog konkretizma. Isprva se u ovom ciklusu pjesme pokušavaju držati na okupu pa im je tijelo teksta tek nagrizeno samo usmjerenošću teksta u odnosu na rubnice – Čegec intervenira izmještanjem teksta, pomjeranjem određenih stihova desnoj ili lijevoj rubnici, ili pak središtu stranice, čime oslobađa tijelo teksta, koje svojim kretanjem oslikava kretanje jezika, vremena, svijeta (*Zbitak – putokaz*). Veće vizualno i interpunkcijsko uplitanje u izvedbu tijela teksta primjećuje se na samom kraju zbirke. Naime, posljednje dvije pjesme (*Važno je lebdjeti*, *ITD*) u zbirci drastično, a možda je bolje reći u potpunosti razgrađuju poznate prakse izvedbe tijela teksta.

Pjesma *Važno je lebdjeti* (Prilog 5) praznim prostorom stranice ispod naslova uistinu oslikava lebdjenje, međutim, ono se prekida okretanjem sljedeće stranice na kojoj se trostupčano imitira tijelo teksta kakvo se pronalazi u leksikonima⁷. I konačno, posljednja pjesma zbirke, pjesma *ITD* (Prilog 6), još jedno je vizualno pjesničko ostvarenje⁸. Njezine koncentrične kružnice i linije diktiraju najprije simultani doživljaj pjesničkog teksta, dok tek ponovno vraćanje pojedinačnim dijelovima pjesničkog teksta i iščitavanje (tj. tumačenje) veza među njima, recipijentu zapravo daje „cijelu sliku”. Zaokruženu cjelinu, tj. ideju i inventivnost cijele zbirke možemo tako promatrati i preko „razvoja” (točnije, mogućnosti) tjelesnosti pjesničkih tekstova – prva pjesma zbirke, *Genesis (domovina): vazda i dovijeka*, proznog je tekstualnog tijela, ona „pripovijeda poeziju” kako i valja pripovijedati „postanak” – na tragu tradicionalizma, samo da bi tijekom zbirke opovrgnula i iznova izgradila *novi smisao* te ga okončala vizualnim *to-be-continued* posljednjeg pjesničkog teksta.

A nastavak je zbirka *Zapadno-istočni spol* koja slijedi sličnu, pa čak i još više radikaliziranu tjelesnu izvedbu tekstova. U drugoj Čegecovej zbirci tijela pjesničkih tekstova

⁷ Ovdje će se zadržati samo na tjelesnoj (formalnoj) sličnosti s leksikonskom građom, dok će se motivski izbor protumačiti u kasnijim potpoglavljima

⁸ Pjesme *Važno je lebdjeti* i *ITD* Branko Maleš naziva **plakat-pjesmama**: “Čegecov je mladenački izložbeni plakat pažljivo konstruiran i stoga uspješna ironizacijska shema svjetskog političkog dijagrama koja u vrsti ondašnjih artefakata, i recimo – ondašnje književno-avangardističke mode, zauzima ozbiljno mjesto, i to bez obzira na autorove ondašnje mlade dane. S jedne strane dakle bilježenje faza izrade poetskog teksta, procesualnost i proizvodnost, te s druge – vizualno-verbalni konstrukt plakata... (...) Obje vizualno-grafičke akcije označava neponovljivost i unikatnost konačnog proizvoda u tehničko-izvebenom (dakako ne vrijednosnom) smislu; jednom proizvedene, drže se jedinstvenim proizvedenim artefaktom kojemu ne pripada serijalnost i ponavljanje.” (Maleš 2009: 86-87)

plešu *pogo* igrajući se i smjenjivajući na jednoj stranici naočigled prozne pjesme, na drugima pak stihovane minijature epske razvedenosti preko stranica, vizualne ludističke pokušaje, tekstove promijenjenih usmjerenja, margine ispunjene komentarima i dr. One pune prostor bjeline stranice tekstualnim i vizualno-tekstualnim tijelima koja svojim širokim spektrom prikazuju sve (putene i plodne) mogućnosti koje bjelina stranice, odnosno ludizam poezije nudi⁹.

Zbirka je tako otvorena ciklusom *Razrezi* s podužim stihovima složenima u strofe pjesme *ABCČĆDDŽŽĎEGHIJKLMNNJOPRSŠTUVZZ* koja svojom izvedbom graniči s proznim pjesničkim ostvarajem, samo da bi već sljedeća pjesma zbirke, *Raspisivanje*, uvela vizualne elemente *magnetskog polja*, iscrtanih točkica, crta i crtica (vidi Prilog 7) čime se na raspolaganju čitatelju ostavlja „prazan” prostor u tekstu za vlastito upisivanje u tekst. Također, isto se upisivanje čitatelja u pjesnički tekst ne prepušta se slučaju; tekst je fusnotiran (samim time metajezičan) i čitatelja izravno upućuje u ono što mu je činiti, kao i na koji način mu je „čitati” tekst, što iznova razlaže tradicionalni poetski tekst preispisujući ga neobičnom formom fusnotirane didaskalije¹⁰ (vidi Prilog 8).

U pjesmama do kraja ciklusa *Čegec* se vraća naočigled proznijoj izvedbi tijela teksta samo kako bi ju početkom drugog ciklusa *Lakrdije/oblici*, iznova destruirao *Vježbanjem metra* – tabličnim prikazom *sedmerca/osmerca* (vidi Prilog 9) čije ponavljanje ostavlja dojam otkucavanja ritmičkih vježbi na satu glazbene kulture, a čija „tjelesnost”, tj. forma tablice u najmanju ruku podsjeća na fonetski anasmbel iz uknjiženih gramatika što još jednom pokazuje koliko je prostor stranične bjeline otvoren za eksperiment i ispisan različitim intermedijalnim ostvarajima teksta.

Eksperimentiranje s vizualno-tekstualnim kombinacijama nadalje se uočava u pjesmi *TV* koja eksplicira medij televizije samim naslovom, a isti i implicira tjelesnom izvedbom „vizuoteksta”, zapravo kvadratnom „rezalicom” koja na površinu izvlači igru, i to pravu dječju (čitateljsku) enigmatsku igrariju – (proizvoljnim) izrezivanjem kvadrata *ekrana* dobiva se

⁹ Potvrda ovoj pretpostavci implicira se i u pjesmi *Put na istok* u stihovima: “prazan papir bijel / – bez muda i bez udova / – bez lica i bez guzica / – “sam bez igdje ikoga” (...) poezija + bjelina = praznina / poezija = bjelina (njenog tijela npr.)” (ZIS: 39)

¹⁰ Slično čini i u drugim pjesmama duž zbirke upućujući tako na informaciju o “žanru” (*Nek se pjesma pjeva, Rimaaa(a), Otrcane teme*), načinu izvedbe (*cijeli grad je plavo-bijela (b)ludnica s hrvatskim grbom u sredini, Otrcane teme*), citatu/parafrazi (*TV*) ili pak autokomentar/para-citatu (*Tomaž*)

kombinatorički kodificiran „program” *subotom uvečer* koji odavno manipulira s onu stranu (be)smisla (vidi Prilog 10).

U ciklusu *Prostorni portreti* i istoimenoj pjesmi Čegec još jednom ispituje koliko je fleksibilna forma pjesme. Prostornost u šest zasebnih dijelova pjesme oslikava dakako tijelom teksta koje se proteže u rasponu od stihovanog do vizualnog, ali i motivski u rasponu od literarnih i intermedijalnih portreta (*arčibald ludviger, rafaelo, srečko kosovel, ahilej*) do onih svakodnevnih, trivijalnih i podrazumijevanih koje su naznačene uobičajenim radnjama: „brijanje, jogging, doručak, tuš / kavica, novine, fuš” (1983: 72), izgledom prostora: „raspored predmeta u sobi: / desno ormar desno polica / desno knjige desno stolica / lijevo kaktus lijevo ruža / lijevo knjiga časnog muža / stol fotelja tv lonac / luster ura krevet zvonac” (1983: 75) ili pak infantiliziranim govorom: „sto si to lekla clvena zmijice” (1983: 76). Portreti koji prema teoriji likovne umjetnosti prikazuju ljudske likove, lica, dakle jedan dio ljudskog tijela, ovdje su prenamijenjeni u svrhu literarnog teksta i protegnuti svojim oblikom na prikaz stvarnosti, a isprepletanje „visokih” i „niskih” motiva na površinu izvlači postmodernu teoriju nivelacije – nepostojanje razlike između „visokog” i „niskog” u svim sferama života, književnosti, umjetnosti. Samim time najavljuje se kako je i tijelo, u bilo kojoj svojoj definiciji, podložno raspadu, fragmentaciji i prenamijeni. Do kraja zbirke tijelo je pjesme samo još u pjesmi *Lech lech* dekonstruirano formom tablice, a odustajanje ili okončavanje eksperimenta s tjelesnošću pjesme naslućuje se i izborom motiva zalazećeg sunca isprepletanog s motivom poraza, a vizualno oslikanog poniranjem prema donjoj margini stranice (vidi Prilog 11). U prilog ideji o odustajanju od eksperimenta ide i činjenica da su pjesme do kraja zbirke ne stihovane, već prozno oblikovane i brbljavo narativne, a takva izvedba pjesama nastavlja se i čitavim *Melankoličnim ljetopisom*, Čegecovom trećom zbirkom pjesama.

Iz svega se zajedno može zaključiti da u skladu s redizajnom medija (teksta-)jezika neizbježno dolazi i do eksperimenta na formalnoj (tjelesnoj) razini istoga. Različite grafičke izvedbe pjesničkih tekstova prikazuju različite i mnoge mogućnosti koje se oslobađanjem forme (tijela) u pjesništvu otkrivaju i samim time umnogostručuju značenja i interpretacije. U jeziku, kako zaključuje Pavličić, nije sadržana istina, već je jezik prije svega materijal poezije (usp. Pavličić 2008: 263-264). Tijelo je stoga, shvaćeno kao forma pjesme, podređeno onome što medij (teksta-)jezika njime želi iskazati, a to je raznolikost mogućnosti i nastalu mijenu.

3.1.2. Zvučnost

Sljedeća od karakteristika koju Katušić izdvaja kao odrednicu semantičkog konkretizma je zvučnost. S obzirom da zvučnost predstavljaju „ansambli riječi koji umjesto semantičke signiraju zvukovnu koherenciju pjesme” (Katušić 2000: 195), jasno je da će se tijelo ovdje podrediti zvukovnom ostvaraju, odnosno, perceptibilnost fizičkoga lika tijela podređuje se perceptibilnosti njegove zvukovnosti koja se također ostvaruje kao slika. Međutim, iako primjere slaganja riječi tako da prvenstveno zvuče, a potom znače Čegec rado koristi u svojim pjesmama, one koji su zvukovne igrarije koje dotiču tjelesnost i tijelo nisu tako brojne. Zapravo leksemi tijela su u zbirkama više-manje sveprisutni, ali nikako nisu samo zvučni, već na semantičkoj razini humoriziraju, ironiziraju, ili pak svojom karnalnošću ističu potentnost teksta, kako Rem kaže: „zvukovnost se rabi samo uz osjetnu humorizaciju prvotne semantičnosti određenog iskaza (Rem 2009: 178). Radi ilustracije navode se neki od primjera iz dviju zbirki:

„Ahmet: ah mete li mete
guz urunutih ulica
→ **urin** uluta u **lica**
minuta: mmm – hm! (...)

– uzdaj se u se i u svoje uzde –
uz uze **guze** se uskršnje
plami” (ZZZZ..., 1980: 13)

„mulad mlada i mudra
ko mums **mudna**
mudata vulva
ko vodata voda” (*Vezivanje jezera*, EEA, str. 30)

„**kurac** praporac _____ /ks-ks/ _____ šuška
uška
m uška
kako m ušk o
kakop uška
kako m u do
k r uška” (*Hokus-pokus eroticus*, 1980: 34)

U primjerima iz prve zbirke *Eros-Europa Arafat* izravno se uočavaju leksemi tijela, i to više nego često vulgarizirane varijante leksema, koje s ostatkom teksta čine *kratke spojeve* što se pretvaraju u erupciju zvučnosti. Čegec na neki način pjesmu govori kao psovku, tj. psovku kao

pjesmu i to u zaigranosti zvuka sjajno zvuči; zvukovnost u funkciji morfo(fo)nološke igrarije stimulira do krajnje prezasićenosti jezičnog materijala, tekst biva prenadražen (usp. Rem 2009: 179). U drugoj se pak zbirci tijelom prožeta zvučnost u nekim primjerima isprepleće s parafraziranjem, točnije, efekt zvučnosti postiže se (ponovno) humornom parafrazom puku poznate pjesme, a sam okidač zvučnosti je poznavanje originala: „marice dušo jel ti ušo – pita tonči tvoji; / nije do kraja vire mu jaja mili tonči moj...itd” (*Raspisivanje*, ZIS, str. 10); „stric vujec kola teše, /strina vujna pizdu češe.” (*Antibalada*, ZIS, str. 27). Nadalje, u pjesmi *Jug* poigravanjem kraticama registarskih oznaka mjesta dobiva se, s jedne strane igra tjelesnih leksema *siši*, *sis*, a s druge strane, uvjetno rečeno, onomatopejska konstrukcija uzdaha i uzdisanja (vidi Prilog 12).

Zaključiti je da primjerima zvučnih sudara zbirke obiluju, međutim ovdje su prikazani samo neki od primjera koji prikazuju mahom humoriziranu tjelesnost u funkciji „ozvučavanja” medija (teksta-)jezika.

3.1.3. „Konstelacijske” sintaktičke strukture

Sljedeće od karakteristika semantičkog konkretizma kroz koji se ostvaruje medij tekst-jezik su tzv. „konstalacijske” sintaktičke strukture. Pojam je to koji Katušić preuzima od Gomringera, a koji označava fragmentarno-stihijsku sintaksu koja je prema Katušić „ključni moment artikulacije semantičkog konkretizma” (Katušić 2000: 197). U ovom segmentu gotovo je nemoguće pronaći sintaktičku tvorevinu (ili nakupinu) koja u sebi ne sadrži leksem koji se tiče tijela i tjelesnosti. S obzirom da je sintaksa jednostavno takva kakva jest, motivi tjelesnosti u njoj nemaju određenu sintaktičku, već izrazito slobodno semantičku (i ranije spomenutu zvukovnu) funkciju. Naime, sintaktičke konstrukcije s upisanom tjelesnošću zapravo uprizoruju otjelovljenje teksta, tj. jezika. Na primjer, uobičajeni „pejzažni” prikazi oslikani su dijelovima tijela:

„krv ulazi u brodovlje
u luke i uši
proišti tutanj smutnje
ortodoksno balkanskom obalom
oplođeni Apenini govore zar
šište /VALI
VALI” (*Adriatic*, EEA, str. 26)

„ljetu jest glupo giblartarsko dupe
koje se diže i spušta. Dupe se diže i spušta itd.
(...)
Prokleta azijska neman. Nenam više ni Alpe, ni
brda tvrda, crnogorična: uspravna cesta udova, srk
Udina bez muda i drugih zapadno-istočnih
sintaksa na prijelazu I – YU granice, bez stasa
šverca koji je Vrpolje, Picado, Vučitrn, Pripizdak itd.” (*Zapadno-istočno*, ZIS, str. 19)

Nadalje, jezik se u „konstelacijskim” sintaktičkim strukturama ne otjelovljuje samo personifikacijom pejsaža. On je živa usporedba za živi (umirući) jezik (pjesništva):

„Borbeni odziv Afrike zatječe me u tvom tijelu.
Kikoću paranoične vagine spisateljske svijesti
izbježući spartanskom sjemenju svih uzaludnih
malenkosti. Tebi je, prelijepa, riječ izbjegla grlu,
glas uhu psa penisa. (...)
Stišavaš barok tijela.
Riječi-tijela izmiču.
Riječi-tijela.
Samo tijela.
Tijela izvan spola.” (*Pisanje energije*, 1983: 16)

„smiraj ,zašto si ostavljen, zašto si ne-jezik
virus-tijelo (marija braun) fassbinder (jezik-tijelo)
lijepi filmovi su vidim (...)
nek se čini pjesma:
dvije ruke, dvije noge, četir uha, dva trbuha...
zatim igla
zatim konac
zatim šivač poskakuje. . . . i tako dalje
la-laaa
la-laaa” (*Nek se pjesma pjeva*, ZIS, str. 26)

U posljednjem primjeru uočava se i višestruko isprepletanje tijela, jezika, intermedijalne poveznice s filmskom umjetnosti (i „imenovanim” tijelima koja joj pripadaju) te ponad svega zaokruživanje cjeline poistovjećivanjem pjevanja *lakrdije: scenske pjesme*, zapravo šivanja lirskog teksta s postupkom šivanja u svakodnevnom životu. Čegec tako u prvim zbirkama uzima „krpice” tijela, umjetnosti, književnosti, politike, erotike i, sklapajući ih u (naočigled) aleatorički montiranu sintaksu, šiva otjelovljeni, živi pjesnički tekst.

3.1.4. Leksička emancipiranost

„Leksik u konkretnoj poeziji nije podčinjena karika sintaktičkih i semantičkih sukcesivnih lanaca nego je vitalna sastavnica neobaveznih polisemičnih igara” (Katušić 2000: 198). Da je tome tako, već je prikazano u ranijim primjerima jer se leksik, posebno onaj „tjelesni”, opire biti jednoznačno određen.

Tijelo ima svoje lice: ono je nago, energično, erotično, otkriveno i razuzdano. Shodno tekstovima tijelo ima svoja naličja: ono je politika i geografija, ono je psovka, svakodnevnica, *credo*, prikaz, dokaz, argument, sinonim, neologizam; u jednom nositelj afirmiranog i destruiranog vlastitog osnovnog značenja. Sve inačice fragmentiranog (a opet jedinstvenog) tijela u tekstovima su u funkciji približavanja (oživljavanja, otjelovljenja teksta), ali i udaljavanja (vulgarizmi kojima nije mjesto u pjesničkim tekstovima) čitatelja od teksta. Tijelo je to koje je, pogleda li se tekstove u cjelini, najprije ispražnjeno svoga značenja, ponuđeno čitatelju da bude shvaćeno kao pusto ili puno, dobro ili loše – tijelo je govor svakog pojedinca jer svaki pojedinac uistinu jest tijelo.

Čegec na leksičkoj razini dakle inzistira na tjelesnim sinonimima i to nerijetko njihovim najeksplicitnijim varijantama. On takvo tijelo ogoljuje, ne kako bi ga omalovažio i banalizirao, već kako bi mu pripisao snagu koja mu pripada – sirovu, animalnu snagu kojom uostalom odiše njegov anarhičan, žestok i erotičan jezik, a na taj način ga emancipira od uvriježenih i trivijalnih značenja. Koristeći živopisnost i eksplozivnost vulgarizama, Čegec oživljuje, toliko puta ponovljen, *jalov posao pisanja* i u njega udiše novu inkarnaciju.

3.1.5. Fonemska, morfološka i slogovna semantičnost

Posljednja od odrednica semantičkog konkretizma tiče se grafičkih i morfoloških ostvaraja najmanjih jezičnih jedinica koje „u konkretnoj poeziji nisu automatizirane reprodukcijske instance, nego i relevantna estetski produktivna žarišta.” (Katušić 2000: 198). U prvoj zbirci Čegec rado poseže za postupcima upisivanja različitih leksema unutar već postojećih i to ispisivanjem prvog početnog ili svih slova zasebnog leksema u tijelo prvotnog leksema. Na taj način umnožavaju se značenja kako leksema tako i čitavog teksta. Najbolji primjer ovog postupka pjesma je *Za jednodnevno rabljenje /ddt/* iz zbirke *Eros-Europa Arafat* (Prilog 13).

U drugoj svojoj zbirci Čegec isti postupak tek mjestimično koristi u nekolicini stihova i riječi i s nešto drukčijom metodom ispisivanja – rastavljanjem na slogove ili pokazivanje potencijalnih riječi umetanjem slova u zagradama u lekseme:

„ – ERU–DITSKA–SMO–NA–CIA –” (*Raspisivanje*, 1983: 10)

„barbarluk: eva: **(h)ero(j)tik**: kreveeeeeeeet” (*Ohridska zubobolja*, 1983: 45)

„M RTV U I BIJE LU” (*A padala je padala je kiša*, 1983: 61)

Tijelo stoga u nekim od primjera proizlazi iz preispisanih ili točnije rečeno preupisanih leksema i s tim u skladu oblikuje novo značenja. A sam postupak „upisivanja” novih leksema, kako je već rečeno, mijenja tijelo postojećih, kao i samo tijelo teksta koje i na taj način, smjenom velikih i malih slova, oživljuje i pokreće se.

3.1.6. Sinteza

Promatranjem fenomena tijela unutar medija (teksta-)jezika u prvim dvjema Čegecovim zbirkama može se zaključiti da je tijelo posrednik između medija i svijeta. Na formalnoj razini, tijelo se podređuje suvremenoj teoriji koja raskida s tradicionalnim ustrojstvom poezije te oslobađanjem tijela teksta u njega upisuje nove tekovine kojima upravlja tekstem u smjeru živosti u vremenu koje obećava odumiranje poezije. U Čegeca, raznolikost „tjelesnih” (formalnih) obrazaca prikaz je mnogih mogućnosti koje novi i ingeniozni pjesnički jezik nudi pjesništvu – Čegec stoga nudi tijelo (teksta) kao mogućnost za život poezije.

Nadalje, na morfo(fo)nološkoj i leksičkoj razini Čegec uistinu do krajnosti iscrpljuje vulgarizme koje unosi u „uzvišene” pjesničke tekstove. „Psovački” materijal kojim se služi zvukovno praska u uhu (i umu) čitatelja svojom reskom osnovnom semantikom i zvučnom suglasnošću s tako običnim i svakodnevnim riječima kao *zvizda*, *praporac*, *uzde*, *mulad* i dr. Takvi sudari dakako nisu slučajni – oni niti u svojim najeksplicitnijim oblicima nisu sušta pornografija, već kvalitetno skladana i slagana simfonija o plodnosti i jalovosti pjesničke proizvodnje; prikaz su isprepletene drame tijela i drame politike emitiranih u istom okviru TV-ekrana. Tijelo u svojoj fragmentarnosti i leksemskoj vulgarnosti u kontekstu medija (teksta-)jezika u prvim dvjema zbirkama biva osnovnim akterom očuđenja i akcije koja iziskuje reakciju

i interpretaciju. To isto tijelo-leksem oživljuje i „otjelovljuje” tekst (i jezik) jer što je čitatelju bliže od vlastitog tijela? Nije li uistinu pikturesna zamisao planinskog lanca Alpi kao *oblih koljena* i ljeta kao *glupog giblartaskog dupeta koje se diže i spušta?*

Zaključiti se stoga o tijelu u prvim dvjema Čegecovim zbirkama može da je „tjelesnost matrica tekstualnosti” (C. Milanja):

...tjelesnost je neka vrsta apriorije, ali *ispražnjena, čista* apriorija; ona, međutim, ne nosi u striktnome povijesno-civilizacijsku ideologemsku i mitologemsku nalavinu, (i, ukoliko je nosi njome se parodira), nego tekstovnu materijalu služi kao 'čista predmetnost' koja će inskripcijskim činom postati ne samo puka predmetnost nego i subjekt relacije (kozmička energija) i subjekt radnje (egzistencijalna 'evidencija'). (Milanja, 1991: 218)

3.2. Melankolični ljetopis

Melankolija koja nastupa nakon početne eksperimentalne eksplozivnosti uzima što je od eksperimenta naučila te, promjenom forme, zorno predočava represiju, kako massmedija tako i organa vlasti. Lirski subjekt zarobljen u višestruko represivnoj stvarnosti, od nje odustaje poniranjem u *san*, zapravo u reminiscencije kroz tjelesno, odnosno intermedijalno prisjećanje: „melankolično (rekao bih više – nostalgичno) polje osnovna je idejna podloga koja snabdijeva tematski registar u realnoj, a mnogo više gestualno-vitalističkoj i nadrealno-izfantastiziranoj poetskoj informaciji” (Maleš, 2009: 87-88).

3.2.1. „...moja je beskonačna rečenica smišljena post erupcija na pragu razobičujuće poetike koncentrirana moderniteta, čija retrospektivna imaginacija najavljuje sintetički pohod na svršetak stoljeća.”¹¹

Slično odabiru *sna* ispred stvarnosti, na formalnoj razini (u odnosu na prve dvije zbirke) ispred eksperimenta odabire se povratak u naraciju. Tijelo teksta okuplja se, ili bolje rečeno, zbija se u gustu masu asocijacija i nostalgичnih *covera* nekih-boljih-vremena. Citat izdvojen za podnaslov može se shvatiti kao *credo* čitave zbirke. U nestabilnim i nesigurnim vremenima promjena tijelo pjesme okreće se sigurnosti i trajanju naracije. Pjesme su tako u zbirci mahom proznog karaktera, na mjestima s uplitanjem u (životnu) dramu formom dijaloga, npr. u pjesmi *Dupeta slabo štajgaju*:

„Ulica se zove Petar Pan i miriše na trulu višnju.
– Dobri dan, Višnjevan Pan!
Nenadano mijenjamo izvještaj: Mokri Đuro,
mokra višnjevača. Tragovi su siti vlage. Prilazi
trokrilni ormar u dugačkom, samoubilačkom
luku.
– Kuku!
Ulični prodavač viče:
– Briga me za neobrano voće! Baš me briga!
Baš me briga!
I tako u nedogled. Nedočuj.
– Živimo između jučer i sutra.
– Lako je neradnicima: oni ne traže posao.
– Fuj, angažirani pisci!

¹¹ *It's only rock & roll*, 1988: 46

– Idemo na cestu!” (1988: 25)

Osim u navedenoj, forma dijaloga se pronalazi i u pjesmama *Dobro jutro, S mislima o perspektivi, Azemina, Levi Strauss non-stop club, Oči, uši, ogledala*. Također se u trećem dijelu pjesme *Bo Didley – Tada sam Werner Fassbinder* – uočava vizualni uplitaj koji istovremeno označava trajanje i isprekidanost asocijativnog slijeda:

„Majka žanje meku tkaninu u rudnicima Indijane. Rano izjutra osjećam sluzavo tkivo. Sutradan izjutra osjećam. Mramor ušesa.
Nizašto, nisam mogao reći. Jeftina bista rogovanja. Uši pune rocka.
Tjelesa probušena. Mrak crn. Olovo. Karjatidni Ras Tafari. Bo. Marley.
Bo. Lennon.
Bo. Carlos. Bo.
Luther. Bo. Bo.” (1988: 19)

Ostvaraji lirskih tekstova naracijom, iako prividno na tragu tradicionalne prozne pjesme, u svojoj su izvedbi romaneskne *struje svijesti* iznova destrukcija poetskih kanona. Međutim, takvom se formom savršeno zaokružuje *melankoličnu* ideju čitave zbirke koja se provlači tematsko-motivskim slojem. Također, narativnost zbirke dosljedno prati naslovno određenje postavljeno leksemom *ljetopis* (koji također ne pristaje u poetske oblike).

3.2.2. San, mrak, gimnastika i revolveri

„svuda si prostirem doslovne prostirke sna.
nježno bijele posteljice prošlosti.
kričave posteljice stranputice.”¹²

Čitavom se zbirkom protežu lajt-motivi kojima je funkcija stvoriti odnos lirskog subjekta prema dvjema tekstualnim stvarnostima – onom sadašnjom, koja simbolima nudi odslik društvene stvarnosti, te onom prošlom koja donosi sigurnost i sjećanje na bolju prošlost (tekstualnu i društvenu).

Motiv sna općenito označava poniranje u kakav drugi svijet, odlazak *s onu stranu stvarnosti*, a u svrhu analize zanimljivo je istaknuti da za Derridu „san [ili simptom] simultano

¹² *Koncert za tam-tam i balalajku*, 1988: 41

prikriva ili pokazuje – on se može ogoljeti da bi otkrio голу istinu, ali (...) ta razotkrivena istina je uvijek još samo jedan sloj kulturne “odjeće”. (...) Ispod teksta-odjeće ne leži golotinja nego novi tekst(il)” (Derrida prema Barcan, 2010: 130). Na tragu toga, lirski se subjekt u svojim snovima u potpunosti ogoljuje, otkriva tajnovite predjele svoje instance, bilo da je riječ o intermedijalnim i intertekstualnim signifikatorima koji govore o njegovim *kulturnim i umjetničkim* iskustvima:

„U 00:30 liježem u krevet, a nakon dvominutnog sna ponovo ustajem. Polica za knjige stoji osvijetljena i prazna. Kao negativ. Razmišljajući o nehaju, zbog kojega su netragom nestala nezamisliva bespuća aleksandrijskih biblioteka, **dospijevam u novi san:** George Orwell i Jorge Luis Borges igraju odlučujuću partiju šaha na celuloidnoj podlozi science-fiction. Ja, kao totalna neznalica, izbezumljeno skupljam neprobavljene *figure veneris*.” (*Biblioteka*, 1988: 36),

ili pak posve *privatnim* iskustvima „vlažnih” snova:

„Pričamo priču o Azemini. Bila je naš **jutarnji san**. Uvijek u isti sat.
* * *

(...)Azemina je filmski star. Njezina se priča pripovijeda okom kamere. Mi smo njezin odani publiku. Stražari prve smjene. Nebrojene su naše predstave.
* * *

(Vreo krevet i vrelo tijelo. Drhtulji oval trbušćeta. Jedva primjetno vidbira uspon dojki. Stapaju se erotski sni i prsti realnosti.)
(...)

U pola osam Azemina izlazi da jutarnji vjetar oplodi mirišljavi prkos ukročena erosa. Izmaglicom se razlijeva barok zadovoljena tijela. Apsolutna punoća. Stražarim i gledam je. **Sluz natapa SMB. Vrača me u surovu realnost.**” (*Azemina*, 1988: 40)

Bitno je primjetiti da se lirski subjekt u svom bijegu kroz „san” okreće ili tijelu ili mediju što upravo potvrđuju prije navedeni citati. Svaki na svoj način, snovi kojima se kreće lirski subjekt bijeg su od represivne, monotone i malaksale stvarnosti koja guši kreativnost i svaki put iznova

pali *mrak*. Mrak se motivski javlja kao još jedan pokazatelj napuštanja stvarnosti, represije. Lirski se subjekt kreće bespućima mraka tražeći/gubeći vlastiti identitet:

„Nisam želio izgubiti orijentaciju: blizak Istok, blizak Zapad, blizak Sjever, blizak Jug. Napokon sam mogao izbrisati svoje primarno postojanje. Zakoračio sam u pastoralnu komoru apsolutnog mraka. Tražim svjetlo.” (*Pismo*, 1988:33)

Gubitak orijentacije uslijed stupanja u *pastoralnu komoru apsolutnog mraka* najavljuje također da *apsolutni mrak* nosi u sebi znamenje prošlosti – *svjetlo* koje lirski subjekt traži. Činjenica da je *izbrisao svoje primarno postojanje* može biti protumačena kao bijeg (u mrak, u prošlost, na sigurno) od stvarnosti koja se nemilosrdno odvija. A uranja se i u prošlost mraka:

„Skidam prašnjave naslage povijesnoga mraka i uredno ih slažem na policu za knjige” (*Biblioteka*, 1988: 36)

„Jedan jedini mig, jedno jedino proročansko ništenje velikih riječi bijaše dostatno da se ostvari tmica. Arhaica.” (*Klokani u trku*, 1988: 26)

Melankolija, nostalgija, prostor je u kojemu se lirski subjekt osjeća najsigurnije i najudobnije čak i kada je u dezorijentiran *u mraku*, a posebice kada pliva bespućem intermedijalnih uputa i/ili tjelesnih, erotskih užitaka.

“*Radujem se svojoj gimnastici.*”¹³

Ono što suprotno poniranju u san, lirski subjekt vraća u stvarnost, gimnastika je tijela. I to gimnastika uglavnom potpisana konkretnim intermedijalnim signalom (imenom) Sylvie Kristel, neprežaljene mladenačke seksualne fantazije:

„Venerin, pak, brežuljčić tajanstvene gospođice Sylvie nago vještava novo jutro i novi poredak. Uzbibaldi šumarak raskalašenih kovrča provocira jedinstavnije oblike gimnastike i plesa na inspirativnom predlošku Aerobic-Jane.” (*Biblioteka*, 1988: 36)

¹³ *Melankolični ljetopis*, 1988: 11

„U video-teci
moje neprestalnosti ponovno analiziram rutin-
ske zgibove Sylvie Kristel, reinkarnirane M.
Magdalene i starozavjetne Judite. Današnji je
dan obilježilo njezino sedmo pojavljivanje.” (*Vijest*, 1988: 37)

Osim što je gimnastika „vježbanje tijela da ostane ili postane gipko i skladno” (izvor: Hrvatski jezični portal), ona pomaže umu da ostane gibak i skladan u učmaloj svakodnevicu upravo promjenjenim, erotski obogaćenim značenjem koje je potpisano slavnim imenom glumice. S druge strane, ona je ujedno i podsjetnik na povratak u istu tu svakodnevnicu.

„sada stalno susrećem revolvere. u očima, u ušima, pod prstima.”¹⁴

Stalni povratak u stvarnost iskazuje i motiv *revolvera*. Oni su prikaz „produžetka ruke” sveprisutne represije i funkcioniraju kao metafore za osobe koje predstavljaju tu represiju: „prišao mi je teledigirani revolveraš / i rastumačio sve ponornice, dubine i misterije / koje / ne poznaju smijeh” (*Oči, uši, ogledala*, 1988: 67). Ujedno, uzimanjem metafore *revolvera* kao prikaza represije ocrta se i moguća opasnost naočigled banalne stvarnosti.

3.2.3. Figure sjećanja¹⁵: tijelo i medij (intermedijalnost)

Već su ranija potpoglavlja pokazala da lirski subjekt poseže za motivikom tijela i medijskim, točnije, intermedijalnim upisima kako bi sačuvao „razum” u brojanju dana i represiji sustava u kojem se nalazi. Tijelo postaje ključ za čuvanje smisla: „Fundamentalno poznavanje anatomije garantira mi značajne rezultate. Tako izbjegavam još jedan uzaludan dan” (*Biblioteka*, 1988: 36). Nadalje, tijelo subjekta je pod očitom represijom i kada se ostvaruje u sadašnjosti ono je malaksalo, tromo, radnje izvršava mehanički i na koncu ponire u melankoliju sjećanja kako bi „preživjelo”:

„I jutros se zbiva dan:
Uzaludno sam širio krila, želeći niknuti put
plavetnila. (Odavno me nije opsjedala takva
sumanuta i patetična ideja.) Mehanički sam
podizao udove i silio se na psihičku stabilnost.

¹⁴ *Oči, uši, ogledala*, 1988: 66

¹⁵ „Koliko je mišljenje apstraktno, toliko je sjećanje konkretno. Ideje moraju biti doživljene kroz čula prije no što kao predmeti mogu pronaći put u pamćenje. Pritom se pojam i slika neraskidivo stapaju.” (Assmann, 2006: 53)

(...)

Malaksali udovi razlijegali su melankoličnu pjesmu prisjećanja. Paradirali igrom planetarne muke. Sivilo militantne pripovijesti najavilo je dolazak novoga istoga dana. Svakog dana.

Bilo je nemoguće govoriti o vremenu; o zbivanjima. Lagano sam propuštao vjetrove kroz vrata blagosti i zaborava. Bila je to povijesna lekcija svakodnevlja.” (*Pismo*, 1988: 33)

„Jutro je blago i klimatski varljivo Tromost mišićâ odjednom gubi tlo pod nogama. Preskakujem desetljećâ i vraćam se u 1911. Prevrćem cijelu povijest naglavačke. Restauriram prošlost u sadašnjost.” (*Vijest*, 1988:37)

Osim u jutarnjim (i inim) „vlažnim” snovima, subjekt bježi u seksualnost i erotiku vlastitog tijela i „na javi” čime opet iznova melje vrijeme koje prolazi nemilosrdno sporo:

„Danas ništa ne govorim. Sjedim u pregrijanoj prostoriji i ispijam nebrojenu kavu. Pogled s prozora ukazuje na neophodnost mijenâ. Smirenim pokretima svlačim uniformu i ulazim u svoju nagost. Samoinicijativno i strasno. Markantniji dijelovi tijela pripovijedaju snoje nezavisne priče. Lijeva ruka čini pokret kao da se sprema za san. Desna ustaje i izvodi kompleks jutarnjih vježbi. Ova disharmonija udovâ navodi me na pomisao o *jedinstvu suprotnosti*. Naravna dijalektika tijela. No, nije li to samo jedan od oblika mojega programiranog mišljenja? Samo što zaustim riječ, ugrizem se za vršak jezika i prostoriju ponovno ispuni sablasni muk. Prevrednujem ga u uživanje. Internim znacima autosugestije nagovaram spolovilona delikventnu brutalnost. Ono vrišti kao balavi adolescent. Njegova je priča puna malih, neobjašnjivih životinjica, koje prijete civilizaciji.” (*Disharmonija udova*, 1988: 34)

Subjekt se kroz ove stihove najprije vlastitom šutnjom – *danas ništa ne govorim* – povlači iz stvarnosti, a potom, potpuno oslobođenje od represije stvarnosti ostvaruje *skidanjem uniforme i ulaskom u vlastitu nagost*. „Metafora skidanja odjeće implicira autentično jastvo obučeno u

kulturnu prtljagu ili socijalnu ulogu” (Barcan, 2010: 129), a upravo od svoje *socijalne uloge* (vojnika na odsluženju vojnog roka) skidanjem u nagost odstupa lirski subjekt. Osim toga, imajući sada na umu društveno-povijesni kontekst u kojem zbirka nastaje, može se tom istom nagom subjektu pripisati i „revolt tijela” jer „golo tijelo je učinkovito oružje političkog prosvjeda”¹⁶ (isto: 116).

U pjesmama sa ženskim lirskim subjektima (*Običan prizor s putovanja, Maradžat*) i/ili objektima (*Azemina*) detaljno se “ostvaruju” erotski snovi čija je funkcija izazvati kratki spoj u ustaljenom svakodnevlju. Istu ulogu ima i reminiscencija subjektove erotske prošlosti u pjesmi, zapravo kratkoj erotskoj priči *Levi Strauss non-stop club*.

Još jedan od ostvaraja subjektovog tijela onaj je koji se tiče pjesničke proizvodnje. Naime, pokazalo se da svakodnevica koju je subjekt prisiljen živjeti utječe na stavku pisanja koja određuje njegov (poetski) identitet, štoviše, nastupa kriza identiteta u nemoći koju donosi prisila na igranje socijalne uloge, a ne ostvarivanje vlastitog jastva. Tako u posljednjoj pjesmi iz ciklusa *SMB (sylvijina gimnastika)* lirski subjekt o nemoći pisanja progovara iz fusnote: „više ništa nisam napisao te duge i neuništive godine” (*Koncert za tam-tam i balalajku*, 1988: 42). Logični nastavak sljedećeg ciklusa *Country & western* povratak je pisanju, a njega lirski subjekt osjeća kao seksualnu zrelost tijela za stvaranje, za pjesničku prokreaciju:

„Apstinirao sam nevjerojatnih devet mjeseci.
Sada se skupilo: hvata me paranoična nesvjestica,
ringišpil u mudima; rascvjetava se barska sintaksa
među njenim božanstvenim nogama; pakao: la simfonia divina;
razbuktavaju se čipkaste vide-sinteze robusna aerobic-
bedra lokalne iscjeliteljice glasne tautologije
one-on-one.” (*It's only rock & roll*, 1988: 45-47)

Osim u vlastitom tijelu i tjelesnom užitku, posebnu sigurnost (koja ga vraća u prošlost) lirski subjekt pronalazi u mediju glazbe i to rock glazbe koja na površinu izvlači sva njegova ostala

¹⁶ Tih je osamdesetih godina (a i kasnije) posebno rado golo tijelo kao protest koristio Tom Gotovac. Za razliku od lirskog subjekta u pjesmi koji se u svoju nagost skida u intimi vlastitog pjesničkog teksta, Gotovac je svoj tjelesni performance izvodio na javnim mjestima i u skladu s tim bio “u postupku” istog represivnog sustava koji je podtekst pjesničke zbirke (i teksta).

(intermedijalna) znanja kao npr. u trećem dijelu pjesme *Bo Didley, Tada sam Werner Fassbinder*:

„Disharmonija uličnih pojačala višestruko, poligamno, silovaš sjetu: Martin Luther, simfonija zaspalih trubača. *Altdeutsche Zeitung*: balastni treptaj prelijepog prkna Schygulle. *Das neue Kino*. Neue romantische Schule. Jadransko je oko daleko od mene i surov sam kad mislim o tuđini. Surov sam kad mislim.” (1988: 19)

Rock je taj kojim subjekt zagriža u prošlost: „grize rock and roll njuška pastirske predjele / i stalaktite sna / snovitog / vilovitog / vitorogog / rogovitog” (*Iza zida*, 1988: 48), ali i taj koji „katalogizira” pokušavajući zaustaviti *sintetički pohod na svršetak stoljeća* u pjesmi znakovitog naslova *It's only rock & roll* u kojoj lirski subjekt izravno ističe: „ne bih želio da se moje pismo shvati kao hommage palim ratnicima rock & rolla, jer: moje je prisjećanje prilog poetici retrospekcije...” (1988: 46)

I drugi su mediji osvještani kao „pomagači” u borbi protiv svakodnevice, npr. film/*video-tape*: „Film se odmotava, video-tape melje moje asocijativno bulažnjenje u rikverc, gledam te polovicom lijevoga oka i obrađujem. To je taj film! (...) Video-tape ponovno se pokrenuo.” (*Levi Strauss non-stop club*, 1988: 53 i 57). Javlja se tu *strip* i *plakat*: „kako sam radostan na tom plakatu / što razlijeva se u novi kvadrat / i strip samo teče, samo balavi / kristalne niti skoka s nebodera / u vječnost, a kamo drugamo?” (1988: 68), kao i *stereo*: „i kada si ostala gola i duboka / mirisima onkraj vidljivog, sišao sam u taj / stereo i zaspao zauvijek, da te ne izgubim.” (1988: 70)

Prema kraju tisućljeća, uočava se tehnološka i massmedijska nervoza koja se uvlači u svijet lirskog subjekta i koja počinje utjecati na tijelo. Upravo u pjesmi *It's only rock & roll* koja katalogizira retrospekciju, otvara se i pitanje *massmedijskog novog*. Nakon učmale (vojne) stvarnosti, subjekt je zatrpan prenadraženom i preubrzanom massmedijskom stvarnošću koja ne izgleda kao da će ikada više usporiti:

„sklad prividno orwellizira erotična kompjuterika Annie Lennox, slijedeći disharmonične, prenapregnute ritmove '1984', u kojoj su

autentični, nepatvoreni uzdasi Jane Birkin pre-programirani u shematiziranu body-bilding retoriku Marine Perezić, Denis & Penis čiji 600-wattni eros-kodex ne uspijeva narasti u pre-tencioznije usustavljenu esejistiku, kruškoliku (merylin) retrospektivu nove figuracije i video-arta, koji se stupidno komercijalizirao, trošeći svoje aromatične moći na sladunjavi slalom blitz-ikonografije, koja me ne zadovoljava, koja mi ne udovoljava i koju neprispodobivo prezirem, vraćajući se retrospekciji kao jednoj artifičijelnoj moći 15 godina prije praga trećeg milenija...” (1988: 46)

Lirski subjekt već u ovim stihovima oblikuje defenzivan stav prema tehnološkom i medijskom novom koje mu je odbojno i koje, po njemu, uzima sve što je nekada služilo kao kulturno dobro (npr. video-art) i komercijalizira ga. *Kompjutorika, shematiziranost, body-building eros kodex*, sve to najavljuje konzumerizam *trećeg milenija* koji (kako će se pokazati) razara i razobličuje sve pred sobom.

3.2.4. Sinteza

U trećoj Čegecovojoj pjesničkoj zbirci tijelo i medij prvenstveno su u funkciji figura sjećanja, a u njihovom *ustoličenju* u tekst bitnu ulogu igraju motivi sna, gimnastike, mraka te revolvera. Promjena tjelesnih, odnosno medijskih „stanja” prikaz je promjena stanja lirskog subjekta koji u retrospektivi pronalazi utjehu i bijeg¹⁷. Bitno je naglasiti da, unatoč prividnoj (retrospektivnoj) idealizaciji medija, lirski subjekt nije slijep kada na scenu stupa massmediokracija usuret trećem tisućljeću te je i to upisano u pjesnički tekst i, dakako, najavljuje ono što u budućim tekstovima tek slijedi.

¹⁷ „...seksualni fantazmagorij u načelu, putovanje te kultura (rock, knjiga, film)... donekle su čvršća a učestala semantička polja pjesnika koji logično bježi od prisile (vojska) u oaze slobode (seksi mobilnost putovanja).” (Maleš, 2009: 88)

3.3. Ekрани praznine (1992.)

U posljednjem desetljeću prošlog tisućljeća B. Čegec izdao je samo zbirku pjesama *Ekрани praznine* (1992). Već se naslovno uočava *ekranična uokvirenost* koja implicira medijsku osvještenost i (sve)prisutnost, koja se u ovoj zbirci sup(r)o(t)stavlja zbilji. Naime, uslijed tehnologijskog i medijskog napretka u postmodernizmu se zbilja i medij(sko) „izjednačuju”, točnije „stvarni događaji, kada uđu u medijski žrtvanj, gube nešto od svoje zbiljkosti”, a, s druge strane, „fiktionalne, medijski generirane pojave (poput filmskih i književnih likova) zadobivaju isti stupanj realnosti kao i zbiljske pojave o kojima običan čovjek doznaje isključivo preko medija” (Pavličić, 2008: 327-328):

„Sat iza ponoći usmjerio sam pogled na
dvije plohe ekrana: desno,
na televiziji, lagano su se kotrljali
kadrovi *Der Himmel über Berlin*;
lijevo, na prozoru, nervozno je
kljuckala monotonija *Der Himmel über Trnsko*.” (*Tamni zvukovi na nebu Wima Wendersa*, 1992: 24).

U takvoj situaciji, igra tijela i medija u ovoj se zbirci tiče isključivo instance subjekta čije iskustvo čini njihovu definiciju i funkciju.

3.3.1 Ispražnjeni ekрани – mediji

„Ekran: ujedno vidljiva površina projekcije za slike
i ono što zaprečava vidjeti s druge strane.”¹⁸

U pjesničkoj zbirci lirski subjekt medije promatra kroz različite uporabne prizme, a samim time mediji bivaju različito shvaćeni i tumačeni, a svakako stoje u prijeporu sa zbiljom. Na samom početku zbirke tako stoji *ispražnjeni ekran* koji sadrži sva moguća značenja:

„Smireno ustajem i pritišćem
označeno mjesto na tastaturi;
čini mi se da sam do krajnosti
zasićen: sve je sada istom tamna
i mrtva ploha ekrana
koja sadrži sva značenja” (*Tužni jezik eseja*, 1992: 11-12).

¹⁸ Derrida prema Kolibaš 1970: 135

Do krajnosti zasićen informacijama, subjekt još jedino u *tamnoj i mrtvoj plohi ekrana* iščitava smisao. Odnosno besmisao. Ekran je time signal massmedijske prenadraženosti informacijama u vremenu koje dokida „filtriranje” podataka. Nadalje, ekran sa sobom donosi (lažnu) preciznost koja približava i ovjekovječuje životne prizore; za takvim ekranom lirski subjekt čezne:

„Sada priželjkujem ekran, koji ima mogućnost
koncentriranja i koji može još više približiti
bljesak živahnih očiju,
okrzutih negdje u prolazu...” (*Prizori prepoznavanja*, 1992: 15)

Na istom mjestu lirski subjekt, instrumentiranjem tehnologije u ovom slučaju u svrhu „zumiranja” stvarnosnog, prednost daje mediju pred zbiljom jer medij jedini ima sposobnost ovjekovječiti trenutke koji prolaze u nepovrat; medij jedini pamti i *kada zvijezde utrnu i kada više ništa neće moći obnoviti smisao* (isto: 15-16). Suprotno tome, medij je također i signal monotne svakodnevnice:

„...potom slatki snovi
i grozna gnjavaža na televiziji:
prepoznajem je kao vlastiti “svaki dan”;
tek tako pristajem na "sada"“ (*Plahi pogled s prozora, potom ugašen tv*, 1992: 18)

Lirski subjekt u tom pjesničkom tekstu gore istaknutu *groznu gnjavažu televizije* suprotstavlja ranije u tekstu navedenim nostalgičnim i vrlo (erotsko) živim prizorima iz djetinjstva. Zaključiti se stoga može i da bilo god elektronski doživljaj s televizije lirskom subjektu ne predstavlja ni izbliza zbiljski puteni doživljaj. Sve to ide u prilog činjenici da subjekt čitavom zbirkom tetura na granici, u procjepu između zbilje i medija. Medij subjektu nudi i mogućnost „putovanja” bez napuštanja vlastite sobe (zbilje):

„Putovanje se zbilo na ekranu.
Slike tutnje pored mene i teško se
osloboditi misli o sudbini i smrti.
Televizijski voditelj patetično je
izgovorio *uskrnuće riječi* “katastrofično”.
Osjećam bol u cijeloj lijevoj strani,
zub koji me razara...” (*Svjetlost Kordiljera D.H. Lawrencea*, 1992: 28),

međutim, istom *lažnom* putovanju suprotsavljena je eksplikacija fizičke boli koju subjekt osjeća, a koja pruža otpor *medijskom bombardiranju slikom* (Mrkonjić, 2006: 220) boreći se protiv

otuđenja koje sa sobom nose ekrani. S druge strane, massmedijski ekrani su ti koji homogeniziraju pojedince u *histerično* „Mi” nemilice informirajući:

“govor na televiziji ledio je kosti.
Sav sam se istopio u "Mi",
kao da je posve jednostavno izaći iz individualnosti
i zakoračiti u kolektivnu histeriju. Nije li
upravo ona jedini isforsirani slučaj koji nas
povezuje čak i onda kada osvijestimo svoje "Mi"
kao 3x "Ja". Naravno.” (*Glasni prozori s braćom M.*, 1992: 30-31)

Jasno je da subjekt na ovom mjestu otvara pitanje utjecaja massmedija na odnos pojedinac-masa:

Ono što nazivamo „masovnim komunikacijama“ otvaraju igru privida i razmaka, izvan alternativa i izbora, otvaraju igru razluka između dobrih starih nazivaka pojedinac-masa, individualno-kolektivno, privatno-javno itd. itd. i, što je osobito važno, između, konstitutivne po zapadnjački opstanak, alternative svjesno-nesvjesno. (Kolibaš, 1970: 137-138)

Upozorava se stoga na (mass)medij koji svojim utjecajem pokušava dokinuti instancu (mislećeg) pojedinca i stvoriti (nekritičnu) masu. U vremenu u kojemu se glavčina informacija i dalje prima „nekim drugim medijima”, računalni ekran subjektu očigledno predstavlja korisnog pomagača; ranije je istaknut primjer „zumiranja” životnog, ali slike na računalnom ekranu subjektu predstavljaju i *frigidno pamćenje u nastavcima* samim time i neku vrstu bijega od monotonije svakodnevice u nostagiju:

„S večeri, kada ponovno sjedam za pisaći stroj,
(...) kada je sve obično i monotono
poput pornografije, svileni su prsti disharmonije
zažudjeli topal dodir kompjutera moga prijatelja;
njegovo frigidno pamćenje u nastavcima
i slapovima krupnih planova Bergmana
koje, uostalom, nikad nisam podnosio.” (*Vozač Thomasa Bernharda*, 1992: 39)

Ipak, subjekt prema kraju zbirke odustaje od prividne i trenutne idealizacije ekrana medija, oni su *vladari sjećanja* koja blijede na papiru ili nestaju pritiskom tipke:

„Fotografije su, srećom, uništive;
neke su, blagi Bože, već sasma blijede, neke ugasle pri-
tiskom na puče male elektronske naprave, vlasti nad
sjećanjem, i nad ponavljanjem, svaki put kad poželim
biti diktator ili baršunasti medo na jastuku svoga

djeteta. (*Baršunasti medo*, 1992: 71);

oni su i *konvoji spremni za revoluciju*:

„Između ekrana i video-trake konvoji nesreće i barikade primitivne elektronike; ovdje se sve lako pamti, a još se lakše izbriše uz krckanje kostiju i nevidljive krikove nevine dječurlije elektronske revolucije koja – kao sve revolucije – bešćutno proždire vlastitu djecu.” (*Konvoji elektronike*, 1992: 75)

Odrješitost kojom subjekt negativno određuje medije prema kraju zbirke iskazuje kako se u *hijazmu medija i zbilje ipak odlučio za zbilju* (Milanja, 2012: 40).

3.3.2 Ekрани stvarnosti – prizori s prozora

Zbilja za koju se subjekt opredjeljuje jest njegova neposredna svakodnevnica, odnosno, na mjestima, to su vividna, erotizirana sjećanja. Tu svakodnevicu subjekt promatra i piše fragmentarno, a u njoj se najbolje zadržava hvatajući se za ono naj(s)tvarnije što postoji – tijelo:

„Trebale su mi godine
dok nisam svladao zanat prepoznavanja
lijepih zuba, očiju, osmijeha.
Ranije sam uglavnom viđao globalne ljude.
Likove i oblike. Eventualno usta
Nikad usne i nikad zube. A onda je
iznenada neočekivano posve,
parola "lijepe duge noge"
počela dobivati sadržaj:
sjaj elegantnih listova, zamamna oblina
koljena i vitka, brižljivo odnjegovana stegna.” (*Prizori prepoznavanja*, 1992: 15)

Subjekt vlastito postojanje, vlastitu (s)tvarnost uviđa ogledajući se u Drugom

„Čudesno me dodiruju tijela u prolazu;
neoprezno tonem u njihve mirise,
oblike, zvukove pokreta.
Izgovaram: vidim.
Izgovaram: čujem.
Izgovaram: osjećam.
Kako lako, bez otpora, izgovaram te riječi.
Zatim mi se ovlaži nepce:
sa slašću usisavam slinu, udišem
raskošan registar mirisa koji me
oblizuju svojim dugim, ispruženim,

pročitanim u jednoj priči, jezicima” (*Žuđena arkadija, potom praporci što raspiruju noć*, 1992: 17)

Potonućem u tjelesne fragmente mase u kojoj se kreće, subjekt otkriva životnost i tjelesnost vlastitog bića. Dakle, suprotno medijskom Drugom koje u subjekta izaziva fizičku bol, životno, tjelesno Drugo ga afirmira kroz njegov vlastiti čuvstveni aparat.

Rečeno je ranije da se tjelesno i u ovoj zbirci (doduše tek mjestimice) pojavljuje kao figura sjećanja za kojom se poseže u trenucima kada subjektova sadašnjost zapada u monotoniju ili u ispražnjenost ekranima:

„Ne mogu odustati
od halabuke i moći o kojoj sam sanjao
kao dječarac u kuruzištu spuštajući
nevinu ruku u pješčane gaćice
njezin devetogodišnjeg veličanstva.
Bila je to golotinja koja nekako zvuči,
na kojoj nema tragova tužnih vojski
svakodnevlja” (*Plahi pogled s prozora, potom ugašen tv*, 1992: 18)

Pedagogije života (C. Milanja) kojih se subjekt prisjeća najčešće pripadaju sferi djetinjstva, njegovim najkarnalnijim dijelovima koji se tiču istraživanja vlastite seksualnosti. I to nipošto seksualnosti spolnog čina i čitavog bremena značenja koje on nosi sa sobom! Povezivanjem motiva djetinjstva i seksualnosti ističe se *nevinost* golotinje koja se otkriva, a koja *zvuči nekako*, i koja nije produkt sve učestalije plastike massmedija¹⁹. Još jednom u svojem opusu Čegec poseže za motivima seksualnosti kako bi iskazao životnost i to čini *otvaranjem prozora* (sjećanja) u intimu vlastitog lirskog subjekta jer „nije li tijelo sa svojim svojim omotačima posljednji koncentrični krug intime?” (Perrot, 2006: 273).

Međutim, lirski subjekt osim svoje intime, pogledom na prozor(e) zadire i u intimu Drugoga. Čitav jedan ciklus Čegec posvećuje voajerizmu svojeg lirskog subjekta. Naime, lirski subjekt promatra *Sedam prozora u dvorištu Gundulićeve 24*. Naočigled ništa spektakularno i zapravo vrlo svakidašnji prizor. I ono što prozori prikazuju uistinu jesu fragmenti svakidašnjice i, neizostavno, fragmenti tijela:

„Krila su rastvorena. Između
njih vibrira ustajalost i znoj

¹⁹ „Pogled na silikonske grudi jedino je što stimulira.” (*Maskirni portreti A. Warhola*, 1992: 45)

(...) približava se smijeh djevojčice i nago tijelo muškarca u papučama..." (*prvi prozor*, 1992: 61)

„Njezin umorni miris potpuno se stapa s vlagom prostora iz kojeg zapisujem nemoć i požudu. Bjelina tijela drhti na uzbibanoj niti obnovljena štiva, a granica između sjećanja i otkrića postaje nevidljivom" (*drugi prozor*, 1992: 62)

„kapaljke i začini, vrela ploča improvizirana kuhala iz kojeg izrasta glomazni torzo, bljesak čele i ruke pune gladi: hrana tako dobiva oblik i zvuk, dalek od okusa i nostalgije mirisa" (*treći prozor*, 1992: 63)

„Ovdje tema ne izlazi iz karantene zrcala. Ruževi i usne, frizure i sjenila: ukosnica se cakli smijehom zapuštene žene, koja anarhičnim prstima kozmetike svjedoči o svojoj tužnoj povijesti." (*četvrti prozor*, 1992: 64)

„Prvo je unijela smijeh na pladnju od mahovine, potom je upisala sadržaj: svježina oprana rublja cijedila se niz njezine neukrotive ruke; dio po dio vlažne tkanine risao je sjene nostalgije i mladog tijela" (*peti prozor*, 1992: 65)

„Urlik, krik, jecaj, radost, smrt: kada događaj postane neizbježan i kada je dinamika neprepoznatljiva, ja samo zaklopim oči i utonem u vrtlog zvukova, napola u kofoniji, napola u kananodama mladosti i straha, iz kojih iscijedim samo *thanatos*" (*šesti prozor*: 1992: 66).

Vrlo dokono, u bijegu od *ispražnjenih ekrana* medija, lirski subjek promatra puninu stvarnosnih ekrana s prizorima *iskustvenih krpica* koje „ontološki definiraju biće, što znači da supstancijalno pune egzistenciju. One su, naime, kao egzistencijalne činjenice predmeti želje i predmeti užića (...) te naprosto svjedoče o određenom senzibilitetu i određenim mentalnim slikama, određenoj ‘individualnoj’ mitologiji” (Milanja, 2012: 38). Time lirski subjekt odabire izreći *socijalnu zbilju u najužem smislu riječi* (isto), ali i otvara pitanje *pasivnog voajerizma* kao rijetko dopuštene geste u svijetu regulativnog mehanizma i brojnih načelnih zamjena za netransferirana bića (Maleš, 2009: 91). Ujedno, sa saznanjem o „sadašnjem stanju stvari” uviđa se *nevinost voajerizma varljiva ekrana prozora s pogledom na drugi prozor*²⁰ koji je tek odslik onoga što će u trećem tisućljeću na *ispražnjeni TV-ekran* donijeti, a koje najavljuje *stakleno oko* svevideće

²⁰ *Plahi pogled s prozora, potom ugašen tv*, 1992: 18

kamere (Velikog Brata): „Stakleno oko koje sve vidi, sve čuje, sve osjeća. Uvijek i posvuda umjesto mene” (*Povratak u B.Z.B.*, 1992: 34).

3.3.3. Sinteza

U četvrtoj svojoj zbirci, Čegec sve više u tekst upisuje medijski utjecaj *ispražnjenosti ekranima*. Ovaj se put odlučuje prikazati lirski subjekt kao biće koje „leluja” između medija i zbilje, s tim da se njegov lirski subjekt, suprotno postmodernističkoj pretpostavci zbilje posredovane medijem, opredjeljuje za vlastito, tjelesno i vrlo životno iskustvo koje funkcionira kao protuteža *krajnjoj zasićenosti* medijima. *Ispražnjenim ekranima* (televizora i računala, tj. medija uopće) sup(r)o(t)stavljaju se *ekrani* punine životne svakodnevice (prozori).

3.4. Tamno mjesto (2005.)

Zbirka *Tamno mjesto* prva je zbirka koju je Branko Ćeđec napisao u trećem mileniju. Nalik na *ekrane* iz prethodne zbirke kroz koje lirski subjekt gleda u stvarnost, u ovoj se zbirci zbilja ponovno prikazuje pogledom lirskog subjekta. Međutim, zanimljivo je primjetiti dva različita lirskog subjekta – muški, koji je voajer-putopisac, i ženski, opsjednut vlastitom seksualnošću i tjelesnošću. Naravno, u korak s vremenom idu i *novi* mediji koji se iznova upisuju u tekst. Čitava je zbirka okupljena motivima godišnjeg odmora, putovanja i putopisanja s podtekstom koji iz muškog očišta specifičnim postupcima ocrtava scenografiju godišnjeg odmora i tjeskobu koju za sobom donose novine, dok iz ženskog očišta prikazuje što se s tijelom događa u novom tisućljeću.

3.4.1. Mediji na G.O.

Mjesto radnje: idila otoka. Vrijeme radnje: ljetni godišnji odmor. Pokušaj bijega od ustajale i nervozne stvarnosti u „*izdvojeno* arkadijsko mjesto idiličnih i rustikalnih nazorovskih motiva” koji to nisu „jer su uglavnom opterećeni i ‘prekriveni’ određenim elementima urbane kulturne i tehničke matrice (televizijskih vijesti, mobitela, sms poruka)” (Milanja, 2012: 41). Ništa ne prikazuje sveprisutnost medija koji iskrivljuju željenu zbilju kao njihov uplitač u pedagogiju i pejzaž godišnjeg odmora:

„sunce je utonulo iza najdubljeg rta istre
zahod je u kućici s antenama
prijenos je izravan
cnn vječan” (*Lubenice*, 2005: 9).

Lirski subjekt *novog doba* i sam se služi medijem sms-poruka na svojem ljetovanju. U ovoj zbirci on ne iskazuje niti afirmativan niti negativan stav spram medija, samo ih upisuje u tekst bez posebne metaforike i u *komunikacijskoj* funkciji koju ostvaruju u svakodnevicu. Ipak, u tekst se implicitno upisuje distorzija praznine komunikacijskog kanala koja ostaje u vremenu u kojem se međuljudski odnosi i komunikacija polako svode na posredovanje medijima. Ovdje, dakle, otuđenje najavljeno u *Ekranima praznine* postaje činjenično stanje stvari:

„iz snene tihnine
probudio me krik mobitela:
poruka koja objašnjava

koža se naježila
sunce se zagrcnulo u zenitu,
podne odzvanja svom širinom samoće
na otoku, bilo kojem otoku

pored su prolazila tijela
nizali su se telefoni
ključale su se sms poruke

skupilo se mnoštvo ničega
što razdvaja” (*Približavanje*, 2005: 10)

Osim što otuđuju, *novi mediji* u trećem tisućljeću donose i novu vrstu dekadencije. Intima ljubavnih razgovora (i radnji) dokinuta je posredstvom *žice* pa se tako seksualno iskustvo, telefonira, umjesto doživljava, a sfere javnog i privatnog dokidaju se:

„govoriš kao kakva jebačica! – urlao je nad pramenovima boticelijanski raspletene kose svoje dvadesetogodišnje kćeri, koja je upravo dovršavala celularni razgovor s nekim tamo, sa svojim dragim, s momkom koji je očito slinuo, jer je ostao sam i bespomoćan punih dvanaest sati.

ona se samo okrenula potrbuške i napućila prćastu guzu kao da želi potvrditi hipotezu i dodatno raspirgati starog, koji je bijesan na cijeli svijet, na račana, na mmf, na hrvatske ceste, i na telekomunikacije, koje omogućuju takva orgijanja mimo žice i normalne obiteljske cenzure.” (*GSM*, 2005: 18)

Cvjetko Milanja dobro primjećuje da uplitaj medija u arkadiju otoka nije ono što subjekta u bijegu od svakodnevnog kaosa prisilno zatiče tamo, već da

moderni nomad na otok donosi svoj način zabave, seksa, glazbe, ispijanja pića, općenito praktike života – i to naziva odmorom i tobožnjim bijegom od svakodnevna gradskog posla i njegovih popratnih „pedagogija života“. Prema tome, otok ne može postati mjestom izdvojenosti, svijetlim, nego „tamnim mjestom“ (...) jer se u njega unose civilizacijski sadržaji koji su mu, ontološki, neprimjereni. (Milanja, 2012: 41)

Jasno je stoga da se u trećem tisućljeću, pod izgovorom informiranosti, dostupnosti i komunikacije, mediji u potpunosti ugrađuju u ljudsku svakodnevicu, pritom polako pretvarajući ljude u vlastite robove. U takvoj se situaciji događa obrat u društvenoj svijesti i ponašanju što otvara novi prostor praznine, a ta mjesta u zbirci su u tekst upisana kroz stanja muškog lirskog subjekta (o čemu više u sljedećem poglavlju).

3.4.2. Tijelo gledano “muškim” očima

Kao što je već rečeno, instanca subjekta progovara iz muškog i iz ženskog očišta. Kada je subjekt muški, on je uronjen u otočku *idilu* ljetovanja koja to zapravo nije. U toj *idili* pred lirskim se subjektom otvaraju slike tijela koja ga okružuju. Muški je lirski subjekt voajer-putopisac; on scenografiju mjesta koja posjećuje i na kojima obitava oslikava tijelima, licima, događajima koja ta mjesta ispunjavaju, naravno, u kombinaciji s „prijateljski” prikazanim krajolikom. U konačnici se iz očišta muškog subjekta pred čitateljem otvara prikaz razvoja *nove filozofije* i *nove demokratizacije*²¹ u nekom novom vremenu, a promatrano i pisano tijelo samo predstavlja markere mjesta, prizore s razglednice, sveprisutnost razlike:

„glazba maestrala sušila jekrupne kapljice na koži.
uz obalu su se kotrljali komadići raspadnuta debla.
kroz njih su izranjala neprestano nova tijela.
brončana ili bijela, u nepravilnim razmacima.
jedan je par, nezainteresiran za okolinu,
u moru do rebara započinjao erotski ples:
djeca su vrištala, jedna je baka stidljivo skrenula pogled,
jedna je sisata mađarica, majka četvero djece,
plutala na valovima, s balonima koji su je štitili od sunca,
a blizanke u toplesu, vitke i tajanstvene,
dvaput su ulazile u more, lagano se poprskale,
i brzo izjurile na pješčanu obalu...” (*Značaj maestrala za jednodnevni odmor na moru*, 2005: 36).

Polugola i gola tijela oslikavaju opuštenost i neopterećenost kakvoj su ljudi prvenstveno skloni u okrilju sigurnosti plaže i godišnjeg odmora, ali i signal su preplavlivanja zbilje golotinjom koja više nikoga ne vrijeđa, koja definitivno dokida razliku privatno-javno. U prostor godišnjeg odmora upisuje se parola *hedonističkog bluesa* „jesti! piti! jebati!” (2005: 69), a koja se prepisuje iz *kopnene* svakodnevice u *otočku* stvarnost (a što potvrđuju i tekstovi sa ženskom instancom subjekta).

²¹ „...riječ je, naime, o pimanju Čegecove generacije procesa (nove) personalizacije što ga čine, načelno rečeno, *nediscipline* ili različita razbijanja, shvaćeno s njegove pozitivne strane, strane doprinosa. Sadržaji toga procesa se dadnu taksativno lako pobrojiti, i u biti upućuju na novu demokratizaciju: ‘nedisciplirana’ socijalizacija, elastično društvo u čijem je temelju informiranje i seksualnost, prirodnost i srdačnost, humanost i humornost, antitotalitarnost (naročito pojedinca) i mogućnost osobnog izbora, minimum strogosti i prinude te maksimum želje i razumijevanja. Nove procedure, dakle, utemeljene na kibernetici, a ne autoritarnosti, usmjerene su na hedonističke vrijednosti, iznimno cijene razlike, vole opuštenost i humor, a značenja crpe iz autonomije.” (Milanja, 2012: 43)

U novoj društveno-medijskoj stvarnosti koju lirski subjekt uočava, razvija se i, suprotno hedonizmu, osjećaj tjeskobe, melankolije, praznine. Takva stanja nisu strana za Čegecov muški subjekt, slično se subjekt ponaša u *Ekranima praznine*, kao i u *Melankoličnom ljetopisu*. Stanja lirskog subjekta odraz su preispitivanja vlastitog identiteta, zapravo identiteta pojedinca koji se nalazi u masi ljudstva *nove stvarnosti*. Lirski subjekt uočava *nove procedure* i *novu filozofiju*, ali na nju ne pristaje bespogovorno, zapravo se osjeća kao stranac u takvoj zbilji. Njegova se i psihička i fizička stanja opiru stanju sveopće opuštenosti (koja graniči s razvratom). Svoju unutarnju nesigurnost lirski subjekt prepoznaje u pokretima tijela Drugog koje promatra:

„grč na licu nagovještavao je drukčiji raspored događanja:
vatrene ulice, turska glazba ispod prozora: kao da sam se
nakratko zagubio u meni nepoznatu krajoliku.
uzalud su stizale poruke s udaljena broda,
uzalud je glas podrhtavao na nedefiniranu vjetru:
večeras sam bio nepopravljivo tužan
i zapravo nesiguran u svaki svoj potez,
svaku odluku na koju sam bio prisiljen.
neshvatljivi pokreti plesača bez glazbe,
na ulici, u neposrednoj blizini kafea *bivak*,
u kojem sjedim već nekoliko večeri uzastopno,
jer me podsjeća, jer u sebi nosi kontinuitet
svega čemu sam se želio oduprijeti,
dakle, ti bezglasni pokreti bili su prilično
vjerna slika mojih nagomilanih stanja,
iz kojih neuvjerljivo napipavam unutarnji raspored,
koji se usput izgubio u vratolomijama banalnosti
i nepreglednoj pustoši koja je napučila mlaki,
individualni svijet.” (*Bespuća, ponori, bespuća*, 2005: 32)

Eksplikacije subjektive fizičke slabosti i/ili nelagode upravo su suprotne hedonističkoj opuštenosti koju bi trebao doživjeti na godišnjem odmoru, a kojoj se subjekt zapravo odbija pokoriti kao jedinoj mogućoj varijanti odmora:

„marquis odavno zanemaruje popodneve šetnje, orlovi zijevaju na
previsokim temperaturama, a ti ulaziš kroz mračne dveri i zalijevaš se
hladnom vodom koja curi kanalom leđa i spušta se u znojne gaćice.
Susret izmiješanih tekućina i smjesa povijesti i svakodnevice. ljepljivom
rukom stiskam okidač na fotografskom aparatu, koji je od vrućine prestao
ispuštati zvukove, hvata me mučnina, hvata me nesvjestica, hlad
marquisove nevidljive ruke vraća me u brutalnost dana
(...)

nekako bih najradije zabasao u patetiku, samo da me ne steže ta ruka, koju natkriljuju zmajevi i miris sirovog mesa na tanjuru. – *bože moj, kako na ovoj temperaturi zagristi u komad krvave govedine?*” (Meso, 2005: 77)

Odustajanje od *hedonističke i dokone pedagogije* subjekt također iskazuje ironizirajući jeftine i površne pobude i očekivanja turista svih vrsta, veličajući, ispred tijela i tjelesnih radnji, ljepotu otočkog pejzaža:

„ali, čovječe, ovaj je otok prekrasan, vjerojatno i ljepši nego sada kada horde talijana i slovenaca, hrvata, francuza, nijemaca njuškaju po svakoj rupi prevrću svako ovčje govno, zaviruju iza svake zavjese, i odlaze ne vidjevši ništa: odlaze bez mirisa u nosu i okusa u ustima, jer jeli su ćevapčiće s lukom i pljeskavicu s kajmakom, i pili su laško pivo ili ožujsko namaćući tjestasta dupeta u bistrim šljunčanim uvalma. selo dragozetići na krajnjem je sjeverozapadu otoka. nadomak trajektnog pristaništa porozina. strm prilaz, zbijene ulice, kuće s terasama, crkva i stara talijanska škola: velika zgrada s velikim razbijenim prozorima, jer u školi se odavno ne događa ništa. jedino mjesto koje odiše prostorom, ispunjeno je prazninom. (Sir i masline, 2005: 90)

Prostornost praznine ono je u čemu subjekt pronalazi puninu i ugodu, odustajući na taj način posve od novopečene filozofije ispraznosti i hedonizma.

3.4.3. Ženske oči, žensko tijelo

Naočigled posve drukčiji polaritet u odnosu na muški melankolični i tjeskoban subjekt donosi izričito seksualno određen ženski subjekt. Već je ranije u Čegecovim zbirkama (npr. u *Melankoličnom ljetopisu*) ženski subjekt bio sav uronjen u seksualnost, međutim, ta je seksualnost funkcionirala u vlastitom društveno-povijesno-tekstualnom kontekstu. Jednako tako, kontekst *nove filozofije* trećeg tisućljeća sa sobom donosi i novu *teoriju tijela*. Tekst kojim se ženski subjekt predstavlja u zbirci naslovljen je *Shopping terapija*. Inovativna „metoda liječenje” odraz je pomahnitale potrošačke kulture. Seksualno, golo, tijelo koje je ranije u analizama tumačeno i kao signal oslobođenja i kao oružje u borbi protiv represije, sada se posvema „oslobađa”:

...dominantni kulturni narativi i nadalje povezuju golotinju sa seksom, a seks s oslobođenjem. Potrošačko izjednačavanje golotinje, seksa i oslobođenja povezuje tjelesne užitke s potrošačkim dobrima i konstruira

kupovinu kao trenutak vlastitog ostvarenja. (...) Konzumeristički diskurz obećava nam oslobođeno tijelo, ali treba vjerovanje u ili iskustvo 'potisnutog' ili 'suspregnutog' tijela tako da se njegovo obećanje slobode-putem-kupovine uopće može ostvariti. (Barcan, 2010: 117-118)

Osim što obećava oslobođenje (tijela) kupovinom, „potrošačka kultura neumorno ističe uski raspon 'prihvatljivih' tjelesnih tipova” (isto:129), a upravo je to prvo pitanje koje otvara Čegecov ženski subjekt u pjesmi *Shopping terapija*. Najprije se obećano oslobođenje (seksualnosti) kupovinom implicira odabirom predmeta kupovine:

„ušla sam u prodavaonicu rublja i iščeprkala
krasan bordo komplet: gaćice i grudnjak s *push up*
konstrukcijom.” (*Shopping terapija*, 2005: 48),

a potom željeno oslobođenje izostaje jer se dolazi do spoznaje da tijelo izlazi iz okvira *prihvatljivih tjelesnih tipova*:

„kada su se vrata s krilcima
kloparajući zatvorila, i kada sam se okrenula želeći
povući zasun, spopala me klaustrofobična jeza jer, ili
je kabina bila prokleta mala, ili se moje lijepo oblo dupe,
uvijek na meti pogleda, kriomice proširilo toliko da
je trebalo početi voditi računa čak i o dimenzijama
kabine za probanje odjeće: *nije moguće!* – rekla sam
zapanjena samoj sebi kao najboljoj sugovornici i prisjetila
se svakojutarnjeg vrpoljenja pred ogledalom: *je li ljetna haljina
suviše prozirna? jesu li tange pretamne za bijele lanene
hlače? hoće li se na listovima previše šepuriti dlaice koje
nisam uspjela izdepilirati, jer sam prespavala budilicu?
je li grudnjak dovoljno podložen za moje, činilo mi se,
očito premale, inače čvrste sise?”* (isto: 48)

O konačnom oslobođenju kupovinom ne saznaje se ništa jer pjesnički tekst ne završava činom kupovine. S obzirom da je „kult tijela, dodatni faktor tjeskobe, neizvjesnosti i frustracije” (Perrot, 2006: 275), lirski subjekt ostaje sam i nesiguran, okovan *obvezom izgleda* koja je

prerušena u pravo na blagostanje koje uključuje ljepotu, mladost i zdravlje koje se očekuje to više, što znanja, tehnike i proizvodi teže mogućnosti da ih pruže, održe ili obnove; to dragocjenije, što je tijelo zauzelo cijelo mjesto pokojne duše; to zanosnije, što se teže podnose ružnoća i patnja, izgubivši svaku vrstu moralnog ili vjerskog opravdavanja (Perrot, 2006: 275).

Specifično također za *novo doba*, a već ranije spomenuto i problematizirano, jest dokidanje granica privatno-javno. Tako se i nago tijelo, koje je još donedavna pripadalo sferi isključivo privatnog, sada obnažuje u javnosti bez sankcija, ali i reakcija:

Kako se nago tijelo obezvređuje inflacijom svojeg pokazivanja, kako se sužavaju područja stida i znatiželje, tako se povećavaju područja sanitarnog nadzora, anatomske kontrole, budnošću nad higijenom, kozmetičkim zacrtavanjem. (...) Nudizam na današnjim plažama možda dramatično o tom fenomenu: što se više od bikinija do monokinija, od mini-mono do nula-mono tijelo razotkriva na sceni javnog pogleda, to se više seksualno banalizira, a društveno, više se kultivira neborjenim kremama, prehrambenim asketizmom, tjelesnim vježbama kirurškim operacijama. (...) Osvojenje nagosti u svakom slučaju obilježava poraz spolnosti, imaginarija i simbolike. (Perrot, 2006: 275)

I tom pitanju Čegec pridaje pažnju progovarajući kroz „ženske oči” (i tijelo):

„ne razumijem te pokušaje skrivanja.
u masi golih ili polugolih tijela
nitko ne obraća pozornost na
jedne spuštene gaće.
i danas sam se
na maloj šljunkovitoj plaži
pred barem dvjesto ljudi.
nitko me nije ni pogledao.
a tijelo mi je još uvijek mlado i čvrsto.
i sise su lijepo zaobljene. no one su
ionako stalno izložene pogledima.” (Tatoo, 2005: 105)

Osim problema *shopping terapije* i „ugnjetavanja” *kultom tijela*, ženski lirski subjekt progovara i o svojevrsnoj *seksualnoj terapiji* (uzmemo li u obzir jednakost oslobođenje = seks). Tekstovi sa ženskom instancom subjekta u seksualnim odnosima²² prikazuju koliko daleko je dogurala *seksualna revolucija*²³ i koliko je njezin razvoj u novom mileniju uvjetovao Hollywood (kao i pronografska industrija) te stvaranje potrošačkog društva²⁴. Diferenciranje seksualnog iskustva proces je koji se dosljedno događa od šezdesetih godina prošlog stoljeća, a posljedica je,

²² Mahom je riječ o oslikavanju odnosa implementiranih u zbilju iz hollywoodske tvornice zabave kao što su *casual sex*, *friends with benefits*, *one night stand* itd. (op.a.)

²³ „Seksualna revolucija (poznata i pod nazivom seksualno oslobođenje) je izraz kojim se opisuju promjene društvenih pogleda i morala u odnosu na seksualnost karakteristične za zapadni svijet tijekom 1960-ih i 1970-ih. U to su doba brojni tada ignorirani, prešućivani ili odbacivani oblici seksualnosti postali prihvaćeni u društvu kao „normalni”. To se prvenstveno odnosi na alternative dotadašnjem heteroseksualnom monogamnom braku, odnosno legalizaciju homoseksualnosti, abortusa, kontracepcije, javne golotinje i pornografije.” (izvor: www.wikipedia.com)

²⁴ Autorica rada stoji iza navedenih pretpostavki svjedočeći vlastitim iskustvom zbilje i životom u postmodernoj stvarnosti.

koliko industrije zabave, toliko i činjenice da tijelo i dalje teži neprestanom novom (zaostatak preokupacije *modernog tijela*²⁵). Uslijed ubrzanog uspona potrošačkog društva i još brže smjene tjelesnih normi, „postmoderno tijelo ne može nastaviti pomodnu potragu za neprestanom novošću” (Polhemus, 1999: 168), stoga se okreće seksu koji je zapravo „'imaginarna točka', posljedica materijalnosti u potpunosti 'prožete' idejama” (Foucault prema Buter, 2006: 197). Budući da Čegec rado u svoje zbirke upisuje društvenu kritiku i na taj način uprizorava čitatelju *stvarno stanje stvari*, ne iznenađuje što tjelesno određeni ženski lirski subjekt u pola bijela dana pod zaštitom automatske praonice auta upražnjava *egzibicionistički seks (Pjena dana)*, potom subjektu nije stran *usputni seks*, kao ni *one-night-stand* (u prijevodu *seks-za-jednu-noć*) koji nerijetko uključuje prijevaru životnog partnera (*Lisboa, Nikad u Nizozemskoj*). Tu je dakako i *rutinski seks (Dramski vrhunici petkom poslije ribe u službenoj kantini)* kao i još jedna vrsta egzibicionizma popularnog francuskog naziva *ménage à trois* iliti *seks-u-troje (Školski raspust)*. Otvara Čegec svojim ženskim lirskim subjektom i pitanje homoseksualizma u pjesmi *Biciklistice*, kao što prikazuje i lik žene neiživljenih ambicija koja se odbija podrediti ustaljenoj normi „kuhinje”:

„nikad mi nije uspjelo skuhati nešto točno
prema uputama. jer u mojoj je glavi temperatura viša nego u pećnici,
u mojem se krvotoku vodi teška bitka zrnaca, moja unutrašnjost žudi
za događajem, a događaj može biti gotovo sve, ako me uspije otvoriti.
(...) tko, međutim, kaže da kuhinja
služi za kuhanje? pa u njoj je moguće formirati čitavi omanji svijet.
Osjećam to u truhu.” (*Umijeće kuhanja, 97-98*)

U konačnici, ženski lirski subjekt u tekst upisuje tjelesnu zbilju *novog doba*. Iako načelno mišljen kao suprotnost muškom lirskom subjektu, zapravo isto progovara o tjeskobi, samo iz drukčije pozicije, ali pod sličnim ili istim (impliciranim) okolnostima i utjecajima.

3.4.4. Sinteza

Tamno je mjesto zbirka koja predstavlja veliki korak u treće tisućljeće. Diferencijacija lirskih subjekata donosi širinu gledanja u zbilju *novog doba*, zbilju koja je definitivno određena medijima i tijelom ili točnije tjeskobom medija i tjeskobom tijela. Još se jednom lirski subjekt(i)

²⁵ „Tradicionalno se tijelo poima kao bezvremeno; moderno se tijelo doživljava u neprestanom stanju postojanja, tjeka i dostizanja višeg stupnja savršenstva u svom neizbježnom napretku.” (Polhemus, 1999: 168)

opredjeljuje(/u) za zbilju odbijajući igrati u tekstu društveno dodijeljenu ulogu, odnosno s druge strane predstavlja oblike ponašanja koji su *normalizirani* početkom novog tisućljeća.

3.5. Zapisi iz pustoga jezika (2011.)

Zapisi iz pustog jezika predzadnja je objavljena zbirka koja zapravo rekapitulira sve dosad napisano u opusu B. Čegeca. *Povijest se ponavlja, se ponavlja i opet (bugarije, 2011: 59)*, a to potvrđuju i tekstovi u zbirci koji okupljaju sve motive i teme, sve poetske signale koje je do trenutka kada nastaje ova zbirka ispisao u prijašnjim zbirkama. Takvim sinkretizmom oslikava se nastavak tehnološke revolucije, u kojem lirski subjekt više ne paluca na granici između zbilje i teksta, već biva konačno uronjen u virtualnu stvarnost.

3.5.1. Virtualna stvarnost 21. stoljeća

Činjenicu da „električna tehnologija vodi globalnoj trenutnosti i decentralizaciji” (Horrocks, 2001: 26) lako je pročitati upravo u ovoj zbirci: u njoj najprije supostoje dvije tjelesne forme teksta. Lijeva strana zbirke pisana je kratko poput sms-poruka i sva u *caps locku*, kao da tim „vizualnim vikanjem” nadomješta svoju kratkoću ili pak kao da samo izvikuje parole u vremenu koje je na formu parole odavno oguglalo.

Desna strana zbirke upravo je suprotna, narativna i asocijativna, dekonstruirana u svojoj prenadraženosti informacijama. Upravo takva, ona povezuje prošlost i sadašnjost bez posebnog jaza između (kako je to bilo ranije u *melankoličnom ljetopisu*), a kao što se to čini na *World Wide Webu* koji ne dopušta zaboraviti ništa²⁶. Bitno je naglasiti da nigdje u zbirci nema eksplikacije Interneta, ali postupci asocijativnog nagomilavanja informacija mogu se svakako tumačiti kao nizovi klikova mišem koji u nekoliko sekundi proberu sve i ništa jer „sve se promijenilo u ništa, a ništa opet nije, jer ništa je, back to black, crna ovca, anđeo i pasijans: lice bez naličja, bezlično lice ni sad ne umire, samo stiše modre usnice i raspali rafalom po djeci i paragrafima...” (*ljetno zimovanje, 2011: 83*)

Naravno, u tekstove su upisani i ostali medij više ili manje prikazani kao agresori. Medij televizije, na primjer, napada svojom *eksplozivnošću*:

„kažeš: bomba: eksplodira. kažeš žena: eksplodira. usta puna silikona govore u mikrofoni. i to eksplodira. ne možeš zaustaviti eksplozivne vijesti na televiziji! stvarnost je unutra, vani su posljedice: kiša tužnih šrapnela:

²⁶ „Nova vrsta međusobne povezanosti, u industriji i zabavi, rezultat je trenutne brzine elektriciteta. Naša nova električna tehnologija sada proširuje trenutnu obradu znanja preko međusobnog povezivanja, koja se odavno provodi unutar našeg središnjeg živčanog sustava. Ta brzina tvori “organsko jedinstvo” i dovodi kraju mehaničko doba, koje se zahuktalo pojavom Gutenberga.” (McLuhan, 2008: 309-310)

bam-bam-bam. o-bam-bam-bam! a?" (*misija*, 2011: 69)

Kamera i tablet ne dopuštaju reakciju već samo nepokolebljivo upijaju zbilju i njome manipuliraju:

„kamera
sve bilježi: ne možeš rastvoriti tablet! ne možeš ući između i započeti
građanski neposluh, ne možeš ništa kao ni obično, makar znaš da moraš,
zbog djece i revolucije koja nikamo ne teče" (*ljetno zimovanje*, 2011: 83).

Fotografija čija je jedna od osobitih odlika izdvajanje pojedinačnih trenutaka u vremenu sada ubija komunikaciju očima (prema McLuhan 2008: 169): „ne, ne pokušavaj fotografirati: objektiv ubija gledanje" (*lima*, 2011: 97).

Sva ta negativnost, imperativna zabrana koja se eksplicira uz medije (*ne možeš zaustaviti eksplozivne vijestina televiziji!; ne možeš rastvoriti tablet! ne možeš ući između i započeti građanski neposluh; ne možeš gledati kroz objektiv*) prikazuje nemoć subjekta da se tomu odupre, pasivizira ga, točnije prikazuje pasiviziranu stvarnost nad kojom su mediji preuzeli vlast. *Stvarnost iznutra* (medijska stvarnost) odlika je postmoderne kulture koja se često određuje kao „pobjeda slike nad zbiljom, površine nad dubinom, stila nad sadržajem i označitelja nad označenim, odnosno nad onim o kojem se referira" (Horrocks, 2001: 30). Možda upravo zbog toga Ja instanca u većem dijelu zbirke mjesto prepušta Nad Ja instanci, nekada najavljenom *staklenom oku koje sve vidi, sve čuje sve osjeća. Uvijek i posvuda umjesto mene* (EP, 1992: 34).

3.5.2. Fragmenti tijela

Tijelo je u *Zapisima* posve svedeno na fragmente, a *seks je samo faza komunikacije*. Potpuna otuđenost i otupljenost uslijed uranjanja u virtualnu stvarnost očituje se i na biologiji tijela koje je sada samo blijedi odraz karnalnosti koju je nekad predstavljalo. Naime, posredovanjem medija, korisnik biva lišen tijela te se proširuje na sve primatelje električne informacije (prema Horrocks 2001: 38-39). Uronjeno u tekstu pretrpanom informacija (koji funkcionira kao virtualni svijet) tijelo je postalo posve fragmentarno. Ono sada žudi za dodirrom, ali tek površno i privremeno: „– bila je to samo potreba za dodirrom, ili kapric u svakodnevnom cirkusu (*bojnabojani*, 2011: 43). U prijašnjoj zbirci spomenuto upražnjavanje nebrojenih

različitih vrsta seksa, u ovoj se zbirci svodi na ispraznost seksualnog doživljaja koji jednostavno više nije dostatan:

„nikad nigdje nisam bio. nigdje nismo bili zajedno. samo ta ševa u garaži i ništa. golemo. kažeš: dobro je! kaže: boli me. zatim prolaze mjeseci, prolaze godine, jebo lud zbunjenog: pustoš u glavi, pustoš među nogama.” (*bugarije*, 2011: 59)

„dok si zimzelen i kralj pobune na gradskom trgu, nedaleko od simbolične jebačine iza koje ne ostaje ništa, niti pustoš, niti kretanje: zadihan, između privida i previda iscertavaš putopis do kraja svijeta, nekoga, bilo kojeg, ako ga, moguće, ipak itakodalje. i tako dalje. (*hollywood*, 2011: 61)

Besmislica koja proizlazi iz prostora između *privida* i *previda* ide u prilog tezi o virtualnoj stvarnosti, odnosno tekstu kao odsliku Interneta. U vremenu u kojem je virtualna stvarnost produžetak osjetila, fizička percipibilnost osjetila više nije dovoljna za užitak. Tijelo traži više, bolje, trodimenzionalnije – tijelo traži simulaciju.

Činjenica da je Nad Ja instanca primarna jednako podupire isto – lirskog subjekta nema jer Ja ostaje s druge strane stvarnosti, uranjanjem u virtualnu stvarnost subjekt je nužno pasivan. A ranije je pokazano da je pasivan u odnosu na medije u svakom slučaju.

Osim što postaje isprazno, seksualno iskustvo postaje manjkavo, metaforika najavljuje impotenciju:

„presvući se u kilimandžaro, dobro ti stoji, jebi ga! meni ne stoji, ne mogu se presvući, a nemam ni alpinističke opreme. u ljekarni na istiklalu velike kutije viagre zovu na jebačke uspone bez smisla. zašto jebati ako moraš misliti?” (*rubikon*, 2011: 71)

Impotencija je novi obrat u erotskoj motivici B. Čegeca. Bespogovorno je riječ o još jednom obliku nemoći tijela koje posustaje u jurećem trećem tisućljeću. S druge strane, putenost ženskog tijela i dalje je netaknuta i moćna, ali jednako nedostatna za puninu užitka:

„ispružila se po pijesku, dužinom i širinom, zaljev kao more, more kao ocean: uđi u me pogledom, otvorena sam do plućne maramice: zastaneš, obrišeš se, ostane otisak novog zavjeta: muškarci tako čine! muškarci su svijet, žene su moć! vlast je među nogama! užitak je varalica u lijepim cipelama. kada je najljepše, zбриše preko granice... (*odozdo*, 2011: 87)

*Dorađena tijela*²⁷ novina su tek napomenuta citatom u *Ekranima praznine (pogled na silikonske grudi jedino je što stimulira)*, a njihova pojava u ovoj zbirci još je jedan signal dokidanja prirodne tjelesnosti. To su *usta puna silikona, botoksa* i ostale *plastike* 21. stoljeća.

Promatrani likovi i tijela (kao u *Tamnom mjestu*) također odražavaju stvarnost, samo koju? Nekoherentnost asocijacija i informacija kao i nejasna granica između realnog i virtualnog, ostavljaju takve likove na *ničijoj zemlji*, a zapravo time usustavljuje kaos koji se samo gomila u svim sferama bilo koje od mogućih stvarnosti. Taj kaos, kako je već više puta rečeno, promatra lirsko Nad Ja jer

pozicija lirskoga Nad-Ja biva posebno izražena u slučajevima kada u pjesmi dolazi do pomicanja ili smjenjivanja prostornih i vremenskih perspektiva. Takvo preskakanje iz jedne perspektive u drugu pretpostavlja, naime, određenu nad-poziciju s koje se to preskakivanje može uopće registrirati, odnosno povezati. (Užarević, 1991: 136)

S obzirom da virtualnost dokida granice vremena i prostora, jedina instanca koja takvu zbilju može primiti upravo je Nad Ja subjekt; fragmenti tijela i umnoženost prizora okupljaju se u cjelinu samo kroz *oko* Nad Ja subjekta jedinog dovoljno obezličnog da se suprotstavi *umjetnoj inteligenciji*:

„toga ispranog dana u kolovozu
te karambolirane nedjelje vrt je ispisivao šmrkavi urlik, divlja se opatica
žestoko počesala po pici, lars von trier smlavio joj je klitoris i još četiri
rajčice vedrih obraza, drvorezi su se razbježali bespućem putničkih agencija
i pronalazili rajeve i razne destinacije, iz zvučnika je dopiralo promuklo
stenjanje i hropac, hropac nekog opustošenog tijela, možda je opatica,
možda monsinjor, možda dječaćić na prvoj pričesti, možda lars von trier
razapet na gimnastičku napravu, te večeri, u kolovozu, te večeri.” (*povratak u eden*, 2011:
33)

Ipak, podražaji osjetila pjesničkim slika koje promatra Nad Ja graniče s doživljajnošću koju sa sobom nosi fiziološko načelo Ja subjekta. Prizori kaosa i asocijativnog nereda uopće obuhvaćeni instancom Nad Ja stoga mogu biti shvaćeni i kao *simulacija*:

Simulacija je pojam koji označava vladavinu kode, karakterističan za razdoblje post-kapitalizma ili postmodernizma. Karakterizira je eks-terminacija svih značenja, katastrofična strategija, simbolički nered.

²⁷ „Sve većim porastom zanimanja za estetskom kirurgijom, zapravo raste porast za 'korekcijom' tijela ili potražnja za, nazovimo ih, 'dorađenim' tijelima. (...) Estetizirana, kirurški dorađena tijela grade novo tijelo na postojećem.” (Brstilo, 2009: 305)

To je dimenzija neodređenosti gdje se okončava načelo zbiljnosti i linearnosti. Nastupa hiper-realno kao opozicija logici, jednodimenzionalnosti, svrhovitosti i smislenosti. (Baudrillard prema Brstilo, 2009: 292)

3.5.3. Sinteza

Upravo *simbolički nered* s dokinutim *načelom zbiljnosti i linearnosti* predstavljaju *Zapisi iz pustog jezika*. Agresija virtualne stvarnosti koja svojom nekritičnošću upija sve poput crne rupe rezultira *pustoši jezika* u kojemu i kojim je odavno sve rečeno, sve što je sada, odjednom postalo nedovoljno i manjkavo jer tekst nema snagu stimulirati recipijenta kako to čini simulacija. „Bijeg“ lirskog subjekta iz teksta, odgovor je poezije na nelagodu koja proizlazi iz shvaćanja da fizička, urođena osjetila više nisu dostatna. Stoga poezija, u svojoj maniri, odlučuje imitirati ono što je dostatno – Internet i simulaciju. Rezultat: sveopći kaos. Kako u tekstu, tako i u stvarnosti.

3.6. Pun mjesec u Istanbulu (2012.)

Posljednja objavljena zbirka *Pun mjesec u Istanbulu* proizašla je iz jednomjesečnog boravka Branka Ćegeca u Istanbulu u okviru programa *Writers in Residence*. Zbirka je to koja se već svojom dvomedijskom izvedbom razlikuje od svih prethodno napisanih – ostvaruje se kao tekst i kao fotografija. Tekstualni dio zbirke sastoji se u lirskih pjesama i fragmenata o fotografiji, a fotografije presijecaju lirske tekstove i upliću im se u vizualnu perceptibilnost. Tijelo u ovoj zbirci postaje objektom promatranja objektivna lirskog Nad Ja te objektivna (autorovog) fotoaprata.

3.6.1. „gledam. gledam. ne mogu ugasiti pogled.”²⁸

Još jednom u Ćegecovom opusu, lirsko Nad Ja opisuje zbiljski prostor upisivanje tijela likova u pejzaž. *Objektiv* lirskog Nad Ja subjekta oči su koje promatraju puninu lica i slojeva koje otvara podvojenog turskog grada. Lica su ona koja popisana daju sva *enciklopedijska* značenja, ona su jedno lice i sva moguća lica i popisana su u pjesmi znakovitog naslova *Enciklopedija*:

„lice koje prolazi,
lice koje se ne zaboravlja,
lice koje nikada neće uspjeti,
lice sreće,
lice mafijaša,
lice transvestita,
lice majke i lice domaćice,
lice politike,
osramoćeno lice
lice nacije,
lice koje se prodaje,
lice tajne i lice poraza,
sumnjivo lice... (2012: 19)

Slojevi su pak svi fragmenti koji se eksponencijalno umnožavaju i tvore sliku grada. To su zapamćeni dijelovi tijela koji imaju priču:

„ona je raširila noge u izlogu i otpila gutljaj:
željela je pokazati pičku,
ali zavjesa se otimala:
samo za kućnu upotrebu!

²⁸ *izbivanje iz braka*, 2012: 76.

noga preko noge u gloria jean's coffeeu.
(...)
noge su otvorena knjiga koju moraš listati.
ništa ne ostaje za budućnost
(...)
knjiga se otvara i zatvara.
izmjenjuje nemogue položaje.
na korak do pornografije.” (o čitanju, 2012: 12),

ili pak u kadar uhvaćeni i pobrojčani likovi s ulica, opisani kakvim posebnim svojstvom i stavljeni u kakvu *uličnu* priču kao u pjesmama *kontrarevolucija, o čitanju, gay i grad, gore, uspavljivanje, doručak u kući house, enformel* itd.:

„držale su se za ruke:
prva je bila pokrivena,
druga je zurila u mikrofon,
treća je teško disala
pod tetoviranim sisama.
(...)
treća je namještala sise u hodu
druga se očigledno češala,
prva se poskliznula i pala
druga zaplakala,
s glavom među nogama.
prva druga prva druga treća,
i unatrag.” (*uspavljivanje*, 2012: 26)

Nadalje, sveprisutan motiv očiju posebno se oblikuje s obzirom na prostor i kulturu koja se opisuje. Naime, kultura pokrivanja tijela (specifična za muslimanske zemlje) otvara pitanje dijalektike otkrivanja, odnosno skrivanja, što se u tekst eksplicitno upisuje:

„gdje završava dobro i počinje loše?
gledaš u pokriveno: što vidiš?
gledaš u otkriveno: što vidiš?
pokriveno pokazuje,
otkriveno skriva,
loše je dobro,
dobro je loše;
sklisko je na klackalici.” (*klackalica*, 2012: 72-73)

S jedne strane, tkanine skrivaju i pružaju sigurnost te oslobađaju tijelo iako je pokriveno sve osim očiju.

„ne dišeš,
prebaciš zar preko obraza
da tijelo bude slobodno,
daleko od očiju.” (*che*, 2012: 7)

S druge strane *svila je omotana oko tijela jer sve se mora otkriti*, a otkriva se u procjepu koji otkriva *jazz koji je u očima*:

„oči su te rastvorile!
knjiga si i saksofon.
sva si u rifovima
što lijepe se za kožu.
noge same pocupkuju
a ti si uvijek bosa. nova.” (*jazz*, 2012: 50)

Skrivenost tijela posve je u suprotnosti svemu što se ranije o tijelu imalo za reći u Čegecovim zbirkama, stoga lirsko Nad Ja inzistira na pogledu u oči, točnije pogledu u dušu za koju se odavno mislilo da je mrtva. Stoga se stihovi koji progovaraju u dijalektici prikriivanja tijela intimniji, puni nježnosti i misterioznosti. Svježina je to u odnosu na sveopću obnaženost Zapada i mjesto kojim se očučuje tekst.

Suprotno tomu, vulgarniji su i neoegzistencijalistički intonirani tekstovi u kojima se tijelo, prema već ustaljenoj normi, razgolićuje:

„skidala sam gaće u svakoj birtiji.
nekad i dvaput.
vraćala se vlažnih prstiju.
(...)
opet sam skinula gaće
kao da svi me gledaju
u mraku vanjskog zahoda.
blizu su i njegove oči,
blizu su i njegove ruke,
oči ne vide, ruke ne osjećaju
prokleta ništa
kao i zadnjih trideset godina.
(...)
odjeća me čini ranjivom.
nakit gura u perverziju.” (*izbivanje iz braka*, 2012: 75-76)

Navika golotinje, dokida moment iznenađenja, prenadražuje osjetila svojom (sve)pojavom te ih otupljuje. Ista navika stvara nelagodu odjevenosti, što je dijametralno suprotno sigurnosti i slobodi koju donosi prekrivanje u ranijoj analizi. Neosjetljivost na golotinju i dalje je frustracija koja uvlači ženski lirski subjekt malo dublje u tjeskobu (nego što je to učinjeno u *tamnom* mjestu).

Dualizam odjevenost-nagost, osim što je prikaz različitosti ljudstva, kultura i običaja u gradu, implicitno je prikaz i geološke podijeljenosti grada između Europe i Azije, a svakako je i potpisano filozofskim podtekstom o pitanju dualizma čovjeka između tijela i duše.

3.6.2.,,objektiv je naša tajna.”²⁹

S obzirom na duboko ukorijenjenu intermedijalnu isprepletenost fotografije i teksta u ovoj zbirci ne iznenađuje da motiv fotografiranja u tekstu sup(r)o(t)stavljen procesu pisanja; gdje prestaje jedno, započinje drugo: „muka zapisavanja diže se u muk fotografije. / fotografija u muku.” (*machu picchu*, 2012: 6) Objektiv se u tekst upisuje svojim prevrednovanim značenjem kao *čuvar tajni* unatoč činjenici da je mekluanovsko poimanje fotografije kao „javne kuće bez zidova” (McLuhan, 2008: 169).

Objektiv tako pruža intimu: uđeš u objektiv, skineš se / otplešeš cijeli repertoar / orijentalnih plesova...” (*che*, 2012: 7), a fotografiranje rezultira metaforama zadovoljenog tijela: „fotografiranje je predstava / iz koje izlaziš ozarena i sočna” (*gore*, 2012: 24). Nadalje, neuspjelo fotografiranje *mutni je odraz u pogledu*, odraz je bolesnog tijela i njegovog unutarnjeg osjećaja koji je nemoguće fotografirati:

„dječak grli beton
i trese se
kao tvoj vlastiti odljev.
sretneš ga dvaput u nekoliko dana
kao glasnika i žrtvu.
napraviš fotografiju:
prvi put ćorak,
drugi put mračno
kao u stvarnosti.
sve vibrira:

²⁹ *Che*, 2012: 7.

lice, most, rukohvat u tramvaju.
buncaš o putovanju...” (fever, 2012: 37)

Na kraju, iz idealiziranja fotografije i želje za zadržavanjem prizora u vječnosti (pokreta, ali i osjećaja) proizlazi samo *grimasa koja želi više*:

„fotografirao sam, sumanuto sam griješio
pokušavajući zaustaviti pokret,
gestu, grleni krik:
na fotografijama su zabilježene grimase,
lica koja žele više,
zamrznuti pokreti kojima nedostaje kretnje.” (subota, 2012: 97)

Može se zaključiti da je iz početne distinkcije pisanje-fotografiranje trijumfalno izašlo pisanje koje (iako *slika govori više od tisuću riječi*) riječima upisuje trenutak u vječnost, ljude u grad, događaje u tekst, pritom ih ne sputavajući u *grimasu bez kretnje* već ostavljajući ih slobodnima za kretanje u tekstualnim prizorima i interpretacijama.

Fragmenti o fotografiji predstavljaju svojevrsnu teorijsku podlogu fotografiranja upisanu u tekst konkretnim imenima (Sontag, Barthes, Igor Kalčec), ali i dnevnik fotografiranja. Crtice o fotografiranju kontemplativni su isječci koji upotpunjuju (i pojašnjavaju) lirske tekstove i fotografske uratke.

Fotografski pak uratci u svojoj normi i formi upotpunjuju i usložnjavaju lirske tekstove, daju vizualna lica tekstualnima i prikazuju grad u novim slojevima i na novoj razini putopisanja.

6.3.3. Sinteza

Istanbul se u (zasad) posljednjoj zbirci B. Čegeca otvara kroz objektiv(e) prikazujući lica i slojeve te kroz propitivanje distinkcije nago-odjeveno kroz dijalektiku otkrivanja i prikrivanja tijela. Geološka podijeljenost grada, ne utječe na homogenost različitosti koje se gradom kreću; one svaka u svojoj *zoni sigurnosti* pričaju svoje priče – tijelom, gestom, grimasom, događajem. Ono što ostaje zabilježeno, sapeto u podvojenoj poetici na granici između stihova i fotografija, lirsko je putopisanje, monografija grada oslikana umnoženošću pojedinačnih tijela i/ili fragmenata tijela koji čine mozaičnu zacementiranu masu velegradskog *melting-pota*, a koja

svako za sebe imaju vlastite tjeskobe, snove, želje, zabrane, otkrivanja i pokrivanja. Dualizam grada podijeljenog na dva kontinenta savršena je podloga za vraćanje (podvojenog) pojedinca tekstu iz prostora uređenosti u masu. U tome glavnim akterima bivaju *oči* koje su odavno služile samo gledanju na van, umjesto okretanju introspekciji kroz Drugo.

4. ZAKLJUČAK

Tijelo kao neodvojivi dio čovjeka utvrđuje stvarnost njegovog postojanja. Slično tome tijelo u pjesničkim zbirkama Branka Ćegeca kroz tri desetljeća pokazuje opstojnost njegovih pjesničkih tekstova prožetih iskričavom tjelesnom metaforikom i erotikom. Uz nepobitnu činjenicu jurećeg postmodernizma, u tekstove se, logično, upisuju medijske mijene, i to ne samo upisuju već ih i izravno oblikuju: s početka kao pitanje promjene formalnih obrazaca poezije, potom kao korisne „stvarčice” koje idu u prilog poetici pamćenja, a prema kraju opusa sve više uočavajući i opisujući mekluanovsku socijalnu problematiku koju za sobom donose. Sve to, dakako, utječe i na upise tijela u tekst koje prati postmodernu sliku fragmentacije i pluralizma, ali i koje svojom, i dalje tabuističnom, ali sada i potrošnom/prodajnom, seksualnom magijom tumara tekstom oživljujući njegov *prazni ekran* vrištećom orgazmičnošću. Tjelesnost tekstova oživljuje *zapise iz pustog jezika*, a s druge strane u tekst upisuje evoluciju tijela i seksa koju također uzrokuje dolazak i trajanje postmodernog doba i njegovih *pedagogija*.

Pokazalo se u radu da, uslijed nivelacije svih sfera života i tehnološkog napretka, tijelo i medij (su)postoje u određenom simbiotskom, poluparazitskom odnosu. Jedno bespogovorno mijenja drugo i obratno, ali ni jedno ni drugo ne posustaju u svojem napretku. Ili nazadovanju. U središtu svega, ovdje se našao pjesnički opus Branka Ćegeca koji uporno i revno zapisuje društvene mijene i (izjednačeni) rezultat derbija Tijelo vs. Medij, kao i pitanja identiteta pojedinca u vremenu internetskog i inog pluralizma, doprinoseći tako iznova korpusu suvremenog hrvatskog pjesništva.

5. LITERATURA

a) predmetna:

Čegec, Branko. 1980. *Eros-Europa Arafat*. Zagreb: Goranovo proljeće.

Čegec, Branko. 1983. *Zapadno-istočni spol*. Zagreb: August Cesarec.

Čegec, Branko. 1988. *Melankolični ljetopis*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.

Čegec, Branko. 1992. *Ekрани praznine*. Zagreb: Naklada MD.

Čegec, Branko. 2005. *Tamno mjesto*. Zagreb: Meandar.

Čegec, Branko. 2011. *Zapisi iz pustog jezika*. Zagreb: Meandarmedia.

Čegec, Branko. 2012. *Pun mjesec u Istanbulu*. Zagreb: Meandarmedia.

b) teorijska:

Assmann, Jan. 2006. Kultura sjećanja: *Kultura pamćenja i historija* [prir. Maja Brkljačić i Sandra Prlenda]. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, 46-75.

Barcan, Ruth. 2010. *Golo/nago: Kulturalna anatomija* [prev. Rajka Rusan], Zagreb: Algoritam, 23-144.

Brstilo, Ivana. 2009. Tijelo i tehnologija u postmodernoj perspektivi: *Socijalna ekologija*, Vol. 18, 3-4, 289-310.

Biti, Vladimir. 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 213-216.

Butler, Judith. 2006. Paradoks tjelesnih inskripcija: *Tvrđa*. 1-2/2006, 197-200.

Horrocks, Christopher. 2001. *Marshall McLuhan i virtualnost* [prev. Neven Dužanec], Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 11-44.

Hrvatski enciklopedijski rječnik: Svezak 11; Tar-Viš. 2004. [ur. Ljiljana Jojić i Ranko Matasović], Zagreb: Novi Liber, 59.

Katušić, Bernarda. 2000. *Slast kratkih spojeva*. Zagreb: Meandar, 182-198.

Kolibaš Darko. 1970. Loquere/ut/videam/te (tekstovi-ekrani-mediji): *Slovo razlike*. [ur. Goran Babić]. Zagreb: Biblioteka Centra, 127-153.

Maleš, Branko. 2009. *Poetske strategije kraja 20. stoljeća*. Zagreb: Lunapark, 82-94.

McLuhan, Marshall. 2008. *Razumijevanje medija* [prev. David Prpa], Zagreb: Golden marketing – tehnička knjiga, 326 str.

Milanja, Cvjetko. 1991. *Doba razlika*. Zagreb: Stvarnost, 19-27 i 204-221.

Milanja, Cvjetko. 2012. *Hrvatsko pjesništvo 1950. – 2000.* (VI. dio. Knjiga 2). Zagreb: Altagama, 30-43.

Mrkonjić, Zvonimir. 2006. *Zaslonska sjeta: Prijevoji pjesništva 2*. Zagreb: Altagama, 218-220.

Pavličić, Pavao. 2008. *Mala tipologija moderne hrvatske lirike*. Zagreb: Matica hrvatska, 259-334.

Perrot, Philippe. 2006. *Žensko tijelo: Tvrđa*. 1-2/2006, 273-276.

Polhemus, Ted. 1999. *Postmoderno tijelo: Tijelo u tranziciji* [ur. Djurdja Bartlett]. Zagreb: Tekstilno-tehnološki fakultet, Zavod za dizajn tekstila i odjeće, 167-169.

Rem, Goran. 2009. *Tijelo i tekst: od Jurja Tordinca do Bambi Molestersa*. Osijek: Matica hrvatska, Ogranak Osijek, 173-207.

Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 628-630.

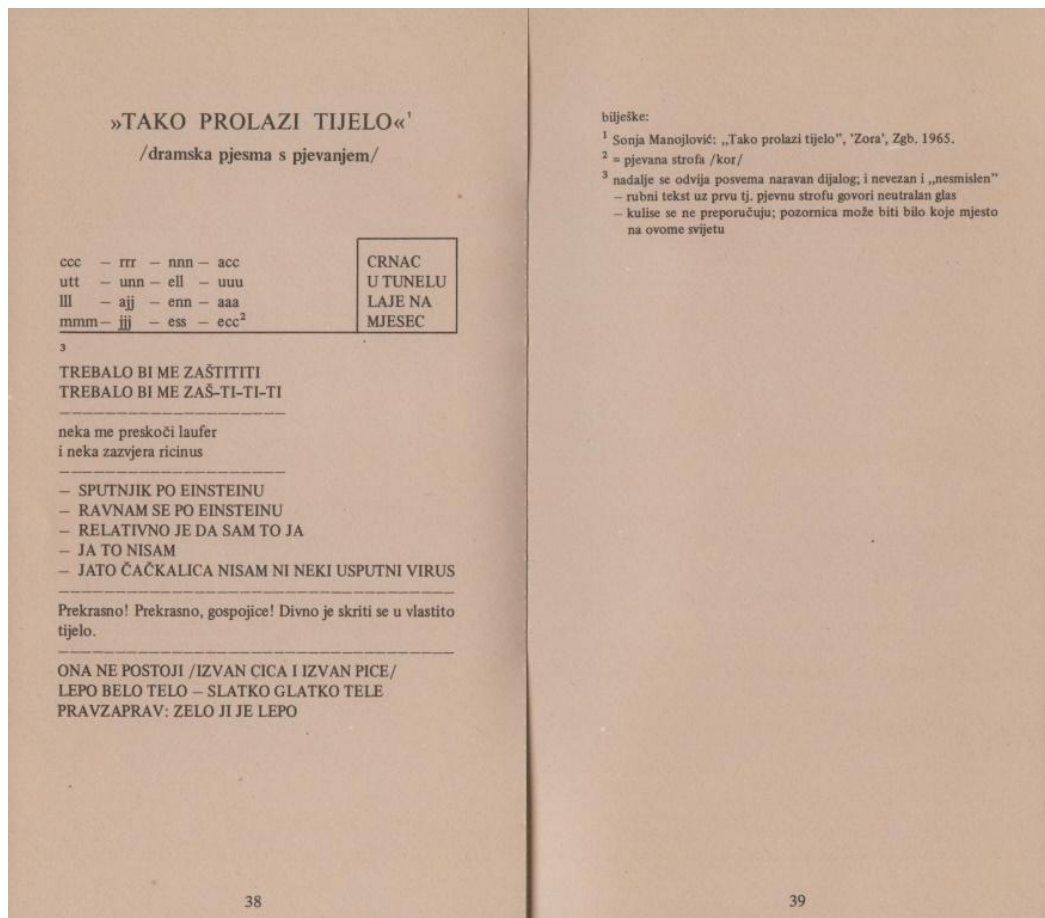
Užarević, Josip. 1991. *Kompozicija lirske pjesme*. Zagreb: Zavod za književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 40, 105-141.

c) mrežna mjesta:

Hrvatski jezični portl: <http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search>, rujan 2015.

Wikipedija: https://hr.wikipedia.org/wiki/Seksualna_revolucija, rujan 2015.

Prilog 2: Pjesma „Tako prolazi tijelo” iz zbirke *Eros-Europa Arafat* (1980), str. 38-39



Prilog 3: Pjesma *Izbojak-totentanz* iz zbirke *Eros-Europa Arafat* (1980), str. 45-46

IZBOJAK - TOTENTANZ

I. čin

tja, alarmira hidrogenska boba
kaže se
tapkalo tipkalo uz pup hazardnoga jaza
nastupa dugovijek ras-ko-rak /govnolijek/ sitnodlak PRC
dohodavateljska sin/takso
skroznaskrozna kvarcasta enotnost laže
lako se raznospoli krupnokurc katalizator
kakav asterix / kakav galski esesovac herman
yes yes: manuelni jebac / bosoguz suhonjav herzenfehler
à propos: gospodin vodohod / nanizaj casanova
poslije: aerostatični silazak u jogu/rt
liznu
čija bi asketska proteza pro patria

I. glas: la muuuuuEr/te
II. glas: la muuuerte
/smrtno/

Išpjevak
pljuvak

okvir	no
za	stupljeno
kri	žanje
aber križa	nje

II. čin

sočan / močan glasak a/van/garde

projekovljeno dugonogo stvorenje
kad top/os kad mrdulja
neutralizira glasnogovorizirano ustajanje

45

46

SONET

pripomene

1/ apsolutna tišina /katren/

2/ apsolutna tišina /katren/

3/ apsolutna tišina /tercina/

4/ apsolutna tišina /tercina/

poezija kao umjetnost nepostojećih riječi/

riječi koje se ne mogu zamisliti, opredmetiti/

koje nisu riječi ali niti ništa drugo/

idealna poezija.../hm!/

pripjev /standard/

izpad – ispod – svuda suluda podneva

nadvisjelo zmce S vem i ra

raštrkanu glagoljicu inkarnacije

štovan obloglav valent

plentavo skrasi se s druge

PLAN ETE

Prilog 5: Pjesma *Važno je lebdjeti* iz zbirke *Eros-Europa Arafat* (1980), str. 65-66

VAŽNO JE LEBDJETI*

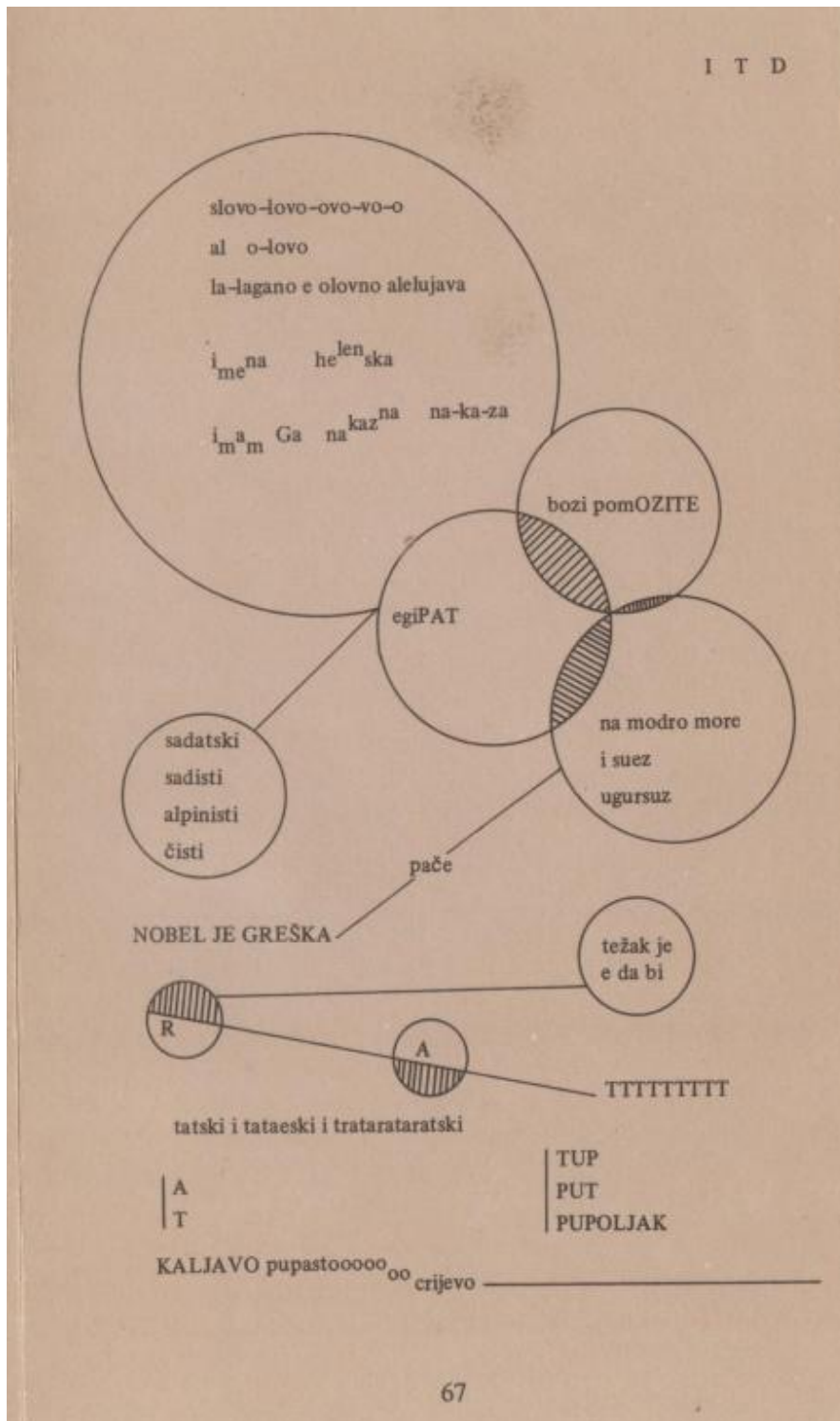
/„Start“ 288, str. 72/

I.	II.	III.
ANTIGONA	STIGOŠE	ANATOLIJA
NASTAVLJAC	SESTORUKI	LJANA
A ČIJI	KINDERI	JANA-JANO
JIDIŠI	RIBIČKE	NOVOGODIŠNJE
IŠIBAVAHU	KESOVLE	NJEGOVO
HULJE	JESTOST	GOVORENJE
LJEPOTICE	STOJEČKU	NJEGVA
CES-TE	KURVIN	VATRENA
TEŠKIH	INDIJANAC	NARAV
KIHANJA	NACIONALIST	RAVNOPRAVNO
JAKIH	LISTONOŠA	NOSI SE
IHS-A	SASAV	SEGMENTARNO
SADRENI	ŠAVOVIT	ARNOLDOVO
NIŠAN	VITIČAST	VODENO
SANDRCAV	ASTERIX	DENOVLJE
AV-AVUČE	IXERICA	LJETNIKÓVACA
ČEST	CAPICA	CARINARNICA
STASIT	CAROVITIH	CARINA
SITNIČAV	TIHIH	NAFTAPLINA
ČAVAL	HIHOTA	NARODNIH
VALOVIT	TALIJANSKE	NIHILIZAMA
VITOROG	SKELE	MAKEDONSKE
OGROMAN	ELEM	SKELETE
MANNFRED	EMBRIONALNI	TERETIM
REDFORD	NITKOFF	IMPROVIZIRANIM
ORDINANS	OFFOVAC	NIMFAMA
NS-NOVOSADSKI	ACETATNE	MATERIJALNO
SKIJAS	NEUROZE	NORIH
JAŠEĆI	ZELENIŠA	RIHTMANA
ČILIME	ŠATRE	MANASTIRA
IMENICA	TRESKANJA	RASPOREĐENIH
ČAKANIH	JASNO	-----
NIHILISTA	SNOVITIH	-----
STARLJE	TIHODONSKASTIH	UREĐENIH-KA
JEBENE	STIHOVA	...
NEČISTI	OVANA	

na jedvite jade
pimpač tiho pade
a na rubu kade
mravi ono rade

* čitati glasno, brzo

Prilog 6: Pjesma *ITD* iz zbirke *Eros-Europa Arafat* (1980), str.



Prilog 7: Dio pjesme *Raspisivanje* s „magnetskim poljem” i ostalim grafičkim elementima; iz zbirke *Zapadno-istočni spol* (1983.), str. 10-11

III.

o, pišoknjig	(o, knjigohod)
o, fukopiš	(o, pišoljub)
o, ljubočit	(o, čitopiš)
o, pišočit	(o, čitošuk)*

— ERU—DITKA—SMO—NA—CIA — ***
 kaže trinaesta stranica srednjovjekovne kronike
 govoreći popratne manifestacije u čast doseljenja
 kaže trinaesta stranica srednjovjekovne kronike
 barbarsko mare nostrum
 kaže trinaesta stranica srednjovjekovne kronike
 slavjansko more naše (pjesmapjesma)
 »marice dušo jel ti ušo — pita tonči tvoj;
 nije do kraja vire mu jaja mili tonči moj...itd.«****

10

IV.

 ----- bzb. LSD.*****

11

Prilog 8: Prikaz „fusnotirane didaskalije” u pjesmi *Raspisivanje* iz zbirke *Zapadno-istočni spol* (1983.), str. 15

bilješke

- * asocijativna sveza pisac : čitatelj
- ** magnetsko polje
- *** skandirajući
- **** pjevajući
- ***** nedostaju li vam riječi sklopite/sklepajte ih;
 abeceda:abcčćddđđeđfghijkljlmnnjopršštuvzž
 (rezerve: xyqw). Ako ne smislite sadržaj vrijeme
 predviđeno za tekst naznačene veličine ispunite
 tišinom ili mimikom.

15

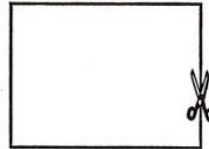
VJEZBANJE METRA*

1	2	3	4	5	6	7	8	
TUM	BAJ	TUM	BAJ	TUM	BAJ	BAJ		I
TUM	BAJ	TUM	BAJ	TUM	BAJ	BAJ		II
KAJ	BUM	NAJ	BUM	BUM	AJ	AJ		III
JA	BUM	TU	BUM	JAMB	TU	BAJ		IV
TUM	BAJ	TUM	BAJ	KUM	BAJ	BAJ		V
KUM	AJ	A	MO	UM	NAM	DAJ		VI

* sedmerac / osmerac

Prilog 10: Pjesma *TV* iz zbirke *Zapadno-istočni spol* (1983.), str. 35-37

TV*



(VOX POPULI)

- 1: šamar/ramor/marš-a-lek/šam-r-lek
- 2: baden-baden/nedam dadem/eden den
- 3: (japa-tipi-tapa-tup!) mahmud rais sirov ez
- 4: šmrkalj aljkav/kavkaz zarez/ljagav zez
- 5: zarad radi dirlik lik/šaron plaziš urlik hik
- 6: kilu ludih hindustana/kilu ludih kikirik
- 7: hladna kasta/gladna krijesta/jadna gesta/smradna cesta
- 8: burboč čubast slasnih masti ot vardar
- 9: lamelica karmelita kurca sita iz dišpita nuter van
- 0: tata moj je padobran/hindustan/nastradin picigin/cigulin/ludidan/pakistan

*»učio ih učio od srijede do petka,
al' se nisu makli dalje od početka«

35

SUBOTOM UVEČER
MOTOBUS RECEVU
BUSOTOM ČEVURE
TOMOSUB UREVEČ

prostor za tekst komentar/ tzv. »črčkaj čitatelju!«

37

Prilog 11: Pjesma *Lech lech lech* iz zbirke *Zapadno-istočni spol* (1983.), str. 79

LECH LECH LECH

cecilijo, slatka cecilijo, rudi rumen argument tvoje
apstraktne dojke, lajučka resko plavetnilo baltik-blues,
nexus mnogih guza s lijeva, slijeva se, slijeva se

dobar dan lešek pan	WALESA WALL LESA VAL MESA gda NJSK	
surovo sunce besciljno tone u mrtvo more neutrona	gorak-poraz-jedan-dva korak-orož-jedan-dva rrrak-poraza-jedan-dva dva dva dva dva dva dva dva	

79

JUG

SI—ŠI sisate su registarske oznake Siska i
Šibenika

(AFRIKA ZIMBABVE SALISBURY MUGABE)

ETO-ETO buncala je razgovijetno
smjenjujući crvene i zelene plahte

SI-ŠI

rekao sam joj nezgrapno zaobilazeći njezin
rasistički naglasak. Ona je roptala. Ona je
roptala. (Crnoguzo bjelosiso zveckanje)

Sisak i Sarajevo su SI-SA

OH sumorno izjavljuje Ohrid 563-63

SI-SA-SI-ŠI-OH

OHSISASISI

SISASISI

SISI

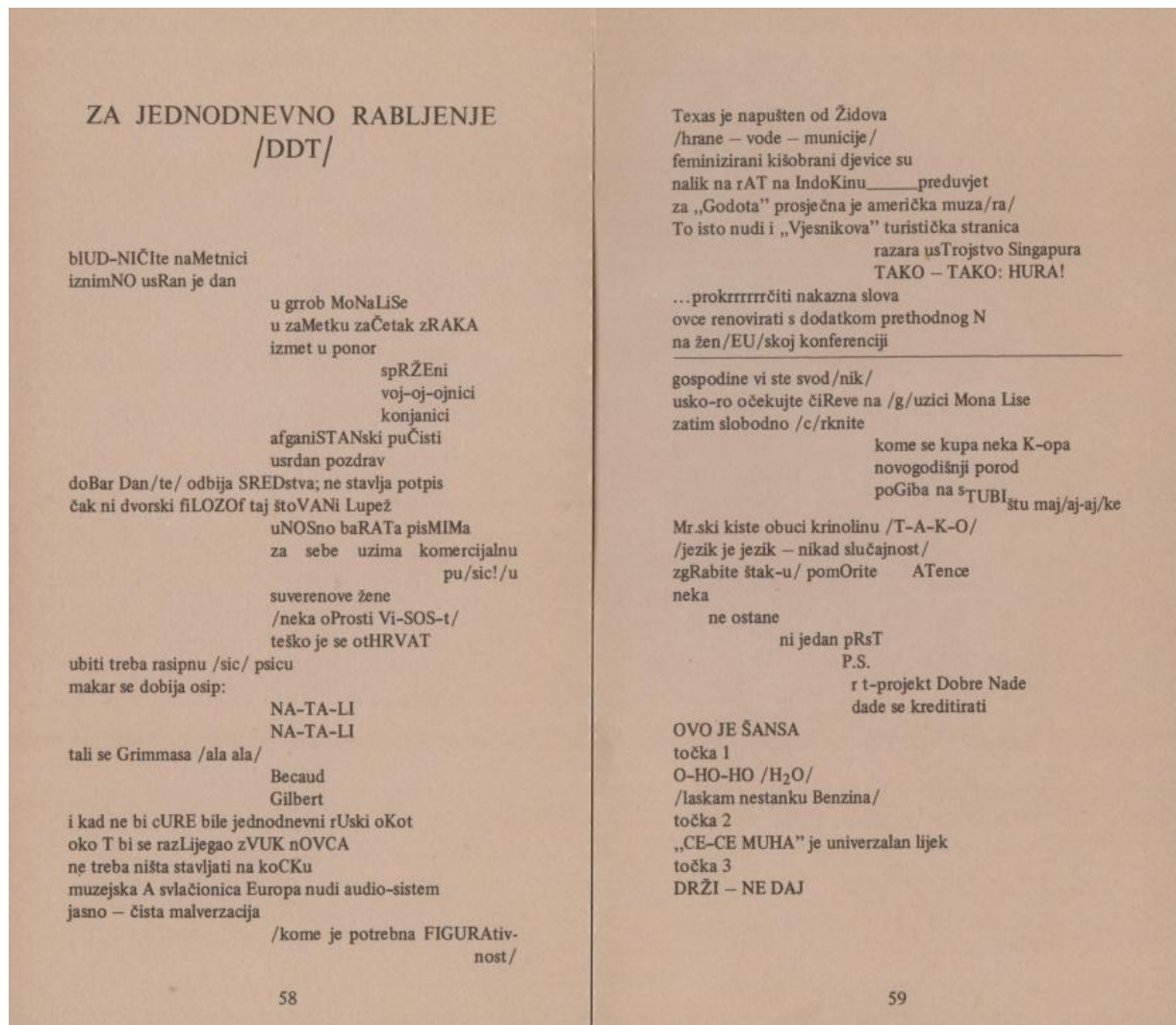
ŠI (AFRIKA ZIMBABVE SALISBURY MUGABE)

Ohrid Sarajevo Sisak Šibenik

ETO-ETO buncala je mala afrička rasistica

ETO-ETO buncala je Afrika orgazma

Prilog 13: Pjesma *Za jednodnevno rabljenje /ddt/* iz zbirke *Eros-Europa Arafat* (1980.), str. 58-59



7. ŽIVOTOPIS

Kristina Krušelj rođena je 1. srpnja 1990. godine u Osijeku. Osnovnu školu započela je 1997. godine u Osijeku u OŠ „Franje Krežme”, a završila je u OŠ “Šećerana” 2005. godine. Iste godine upisala opći gimnazijski smjer u Gimnaziji Beli Manastir. 2009. godine maturirala je s izvrsnim uspjehom i upisala preddiplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti. 2012. godine stječe prvostupničku diplomu završivši preddiplomski studij te upisuje diplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti, nastavnički modul. Tijekom studiranja dijelom je Studijskog lirskog kolektiva *Hikos Mash-Up* koji 2013. godine osvaja Povelju uspješnosti za kritička rad okupljen u knjižici *Nekopirani umnožak - 22 kritike o Tajgradu Antuna Babića zapravo torta o knjizi, traktat*. Iste godine, u istom kolektivu osvaja Nagradu za neobjavljeni pjesnički rukopis autora do 35. godina na Pjesničkim susretima u Drenovcima. zbirkom poetskih tekstova *Ivane moj Rogiću Nehajev*. Godinu dana kasnije na Pjesničke susrete u Drenovcima prijavljuje se sa samostalnom zbirkom pjesama *Vi meni pjesmu, ja vama...* na kojima odnosi prvu nagradu u istoj kategoriji kao i godinu dana ranije s kolektivom. Osim poezijom, bavi se i književnom teorijom i kritikom, te povremeno objavljuje tekstove u časopisu za knjigu *Tema*.