

Medijski tragovi velike i male povijesti u pjesništvu Branka Čegeca

Jakić, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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:142:845754>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-15**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet u Osijeku

Diplomski studij – Hrvatski jezik i književnost (jednopedmetni studij)

Lucija Jakić

Medijski tragovi velike i male povijesti u pjesništvu Branka Ćegeca

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2022.

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Diplomski studij – Hrvatski jezik i književnost (jednopedmetni studij)

Lucija Jakić

Medijski tragovi velike i male povijesti u pjesništvu Branka Ćegeca

Diplomski rad

Područje humanističkih znanosti, filologija, teorija i povijest književnosti

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2022.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravio te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 24. listopada 2022.

Lucija Jakic', 0111111901

ime i prezime studenta, JMBAG

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. O Branku Čegecu	2
3. Mala povijest poezije Branka Čegeca	3
4. Teorijski okvir	6
4.1. Hrvatsko suvremeno pjesništvo – postmoderna	6
4.2. Intermedijalnost i medij	7
4.3. Povijest kao pamćenje	8
5. Analiza izdvojenih pjesničkih tekstova.....	11
5.1. <i>Eros-Europa-Arafat</i> i medijski tragovi povijesti.....	12
5.1.1. <i>Genesis (domovina): vazda i dovijeka</i>	12
5.1.2. <i>Itđ</i>	14
5.2. <i>Zapadno-istočni spol</i> i medijski tragovi povijesti	16
5.2.1. <i>J u g</i>	17
5.2.2. <i>Abcčćddžđefghijklmnnjoprsštuvzž</i>	19
5.3. <i>Melankolični ljetopis</i> i medijski tragovi povijesti	21
5.3.1. <i>Relativno</i>	21
5.3.2. <i>Stanje stvari</i>	23
5.4. <i>Ekrani praznine</i> i medijski tragovi povijesti	25
5.4.1. <i>20th century, fox 8. Odljevi kartografije</i>	26
5.4.2. <i>Kratka povijest nijemih boja</i>	28
5.5. <i>Tamno mjesto</i> i medijski tragovi povijesti.....	29
5.5.1. <i>Silazak niz padinu</i>	30
5.5.2. <i>Put svile</i>	32
6. Zaključak.....	34
7. Literatura	35
8. Prilozi	37

Sažetak

U ovom se diplomskom radu analiziraju intermedijalni tragovi povijesti u pjesništvu Branka Ćegeca. Termin intermedijalnost u najširem, ali i najjednostavnije opisanom smislu obuhvaća kontaktiranje kodova umjetničkih ostvarenja iz različitih medija, a detaljnije je opisana u zasebnom poglavlju. Istraženi su i opisani medijski kontakti kodova pjesničkih tekstova Branka Ćegeca i kodova velike i male povijesti. Medijski kontakti raščlanjeni su kao: vizualni, auditivni i audiovizualni. Korpus istraživanja obuhvaća izbor predložaka iz pet pjesničkih zbirki Branka Ćegeca: *Eros-Europa-Arafat*, *Zapadno-istočni spol*, *Melankolični ljetopis*, *Ekrani praznine* i *Tamno mjesto*. Rad donosi kratak pregled povijesnih događaja koji su utjecali na oblikovanje poetike postmodernizma i hrvatskog suvremenog pjesništva. U radu su analizirani pjesnički tekstovi s obzirom na četiri tekstualne strukture: formu, temu, subjekt i stil s naglaskom na upisivanje medijskih tragova povijesti. Opisano je što su to o Branku Ćegecu napisali i izrekli književni kritičari i teoretičari. Istraživanje i analiziranje pjesničkih tekstova i medijskih tragova velike i male povijesti donosi novi pogled na izrazito intermedijalnu osviještenost pjesničkih tekstova Branka Ćegeca.

Ključne riječi: intermedijalnost, Branko Ćegec, *Eros-Europa-Arafat*, *Zapadno-istočni spol*, *Melankolični ljetopis*, *Ekrani praznine*, *Tamno mjesto*

1. Uvod

Cilj je ovoga diplomskog rada prikazati na koji se način velika i mala povijest upisala u pjesničke tekstove Branka Čegeca. Ukratko je opisano stvaralaštvo autora s naglaskom na pjesničke zbirke. Opisano je što je o pjesništvu autora zaključio Miroslav Mićanović, koji je i uredio Čegecovu pjesničku zbirku *Unatrag, izbor iz poezije (2012-1980)*, a koja je poslužila kao polazište za analizu pjesničkih tekstova izabranih za ovaj rad. Kako sam naslov kaže – *Unatrag*, koncepcija je izbora iz poezije jer su pjesnički tekstovi kao i same oznake stranica organizirani unatrag, odnosno od 2012. do 1980. godine. U ovom radu pjesnički tekstovi izabrani su i analizirani u posebnim poglavljima od prve zbirke objavljene 1980. godine naslovljene *Eros-Europa-Arafat* prema posljednjoj¹ *Tamno mjesto* koja je objavljena 2005. godine. Opisuje se što su o autoru i njegovim pjesničkim tekstovima napisali: Goran Rem, Krešimir Bagić, Cvjetko Milanja, Branko Maleš i drugi. U poglavlju Teorijski okvir, raščlanjenom na tri potpoglavlja definiraju se i opisuju krovni termini i pojmovi za razumijevanje metodologije analiziranja intermedijalnih kontakata povijesti. Ukratko je opisan početak hrvatskog suvremenog pjesništva i izdvojene su raščlambе prema: Anti Stamaću, Zvonimiru Mrkonjiću i Cvjetku Milanji. Definiran je pojam intermedijalnosti i njegovo pojavljivanje unutar hrvatskog pjesništva prema zaključcima i raščlambama Gorana Rema. Posljednje teorijsko poglavlje opisuje ključne povijesne događaje koji su utjecali na razvoj i obilježja poetike postmodernizma i hrvatsko suvremeno pjesništvo. Istaknuta je gornja granica početka suvremenog pjesništva – 1969. godina i naglašena je njezina otvorenost, odnosno ono traje i danas. Pojašnjena je paradigma promjena u pjesništvu smjenom desetljeća te veza tih promjena i konteksta povijesnih događaja. Opisane su teorijske postavke Jana Assmanna i definirani su termini individualno i kolektivno pamćenje te raščlamba kolektivnog pamćenja na komunikacijsko i kulturalno kako bi se ukazalo na razlike subjektivnog te objektivnog pamćenja, odnosno male i velike povijesne aspekte. Korpus istraživanja čini izbor iz pet pjesničkih zbirki Branka Čegeca: *Eros-Europa-Arafat* (1980.), *Zapadno-istočni spol* (1983.), *Melankolični ljetopis* (1988.), *Ekrani praznine* (1992., 2001.) i *Tamno mjesto* (2005.), koje su slijedom povijesnog nastajanja analizirane u zasebnim poglavljima. Na kraju rada rezultati analiziranih pjesničkih tekstova sintetizirani su u zaključku.

¹ Ovdje se ne misli na posljednju objavljenu zbirku autora već na posljednju izabranu zbirku za korpus istraživanja ovoga rada.

2. O Branku Čegecu

Branko Čegec² hrvatski je književnik, kritičar, urednik i profesor na Akademiji za umjetnost i kulturu. Njegova svestranost dolazi do izražaja upravo kada se pokuša ukratko opisati čime se to sve bavi(o) i kakav trag ostavlja u hrvatskoj književnosti. Čegec je „diplomirao jugoslavenske jezike i književnost i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu“. („Unatrag“ 3) Čegec je uređivao i pokretao brojne časopise od kojih svakako valja istaknuti njegovo mjesto glavnog urednika časopisa *Quorum* „od 1985. do konca 1989“ te pokretanje „Centra za knjigu i časopis za knjigu *Tema*.“ (Isto 3) Samostalno je pokrenuo izdavačku kuću Meandar, koja danas nosi naziv Meandar Media u kojoj također obnaša funkciju glavnog urednika. „Godine 1999. izabran je za predsjednika Goranova proljeća, najveće hrvatske pjesničke manifestacije, na čijem čelu ostaje do jeseni 2007.“ (Isto 3) Između ostaloga u razdoblju „od 2000. do 2002.“ bio je „pomoćnik ministra kulture“. (Isto 3)

² Branko Čegec rođen je 22. lipnja 1957. godine u Kraljevu Vrhu kraj Vrbovca. („Unatrag“ 3)

3. Mala povijest poezije Branka Ćegeca

Svestranost Branka Ćegeca zamjećuje se i pri istraživanju njegova stvaralaštva. Iako je Ćegec najpoznatiji prije svega kao pjesnik, što svjedoče i brojne značajne nagrade koje je osvojio, objavljivao je i književnu kritiku, eseje i prozu te uređivao brojne časopise.

Ćegec je do sada objavio čak osam pjesničkih zbirki. Njegova prva pjesnička zbirka *Eros-Europa-Arafat* objavljena je 1980. godine. Nakon koje su slijedile: *Zapadno-istočni spol* (1983.), *Melankolični ljetopis* (1988.), *Ekrani praznine* (1992., 2001.), *Tamno mjesto* (2005.), *Zapisi iz pustog jezika* (2011.), *Pun mjesec u Istanbulu* (2012.) te *Cetinjski rukopis* (2020.). (Ćegec, *Cetinjski rukopis*, 125) „Knjige poezije objavljene su mu na slovenskom, makedonskom (3), slovačkom i francuskom (2) jeziku, a pjesme su mu uvrštene u tridesetak antologija, izbora i pregleda u zemlji i inozemstvu.“ (Isto 126) Kruna njegova rada, među brojnim nagradama koje je osvojio za svoje djelovanje je zasigurno nagrada Goranov vijenac za ukupan prinos hrvatskom pjesništvu.

Miroslav Mićanović u tekstu *Oslobađanje očiju*, pogovoru izbora iz poezije *Unatrag* Branka Ćegeca, odmah na početku ističe „poezija Branka Ćegeca opire se sablasti predstavljanja i pouzdanosti kronologije“. (Mićanović 230) Ipak ono što je pouzdano jest da Branko Ćegec intenzivno objavljuje poeziju od 80-ih godina prošlog stoljeća i jedan je od predstavnika suvremenog hrvatskog pjesništva, odnosno postmodernizma. Mićanović nadalje ističe: „riječ je o autoru koji gotovo oksimoronski ustraje na razlici istoga, stalnosti nestalnoga, 'prisutnoj udaljenosti' i prizivanju u prostor hrvatskog pjesništva onoga za što se činilo da poeziji ne pripada.“ (Mićanović 229)

U ovom radu naglasak će biti stavljen na izboru tekstova iz pet zbirki poezije Branka Ćegeca: *Eros-Europa-Arafat* (1980.), *Zapadno-istočni spol* (1983.), *Melankolični ljetopis* (1988.), *Ekrani praznine* (1992., 2001.) i *Tamno mjesto* (2005.).

Konceptualizam je zajedničko obilježje pjesničkih zbirki. „Konceptualizam je pokazao da se umjetnost i znanost u nekim aspektima podudaraju.“ (Sorel 270) Temeljno obilježje konceptualizma dekonstrukcija je tradicionalnih oblika umjetnosti. „Razvojem konceptualne i apstraktne umjetnosti u Hrvatskoj, slovo, riječ, sintagma, rečenica, pjesma – tekst postaje sastavnim dijelom slike, instalacije, akcije, performancea, video-rada, body arta.“ (Isti 271) Dekonstrukcija se događa i na formalnom aspektu pjesničkog teksta, „uvijek je riječ o ideji napuštanja linearnosti teksta / slike, otvorenim strukturama bez jasnog značenja, intermedijalnim

eksperimentima.“ (Isti 272) „Jezik se u dijelu konceptualne poezije dematerijalizira i ne ostaje njegov grafički znak (fonem, morfem, riječ) već objekt postaje ono što je u svakoj (izuzev vizualnoj) pjesmi gotovo sekundarno – sam oblik, forma (stih i strofa). (Isti 277–278)

Prva zbirka *Eros-Europa-Arafat* objavljena je 1980. godine nakon što je književnik osvojio nagradu Goran za mlade pjesnike. Prema Mićanoviću u zbirci: „tematizirajući vlastite postupke, naglašava otklon od tradicionalnog pjesništva, oprostuje tekst u kojem se negira mimetička dimenzija na račun semiotičke, prepuštajući se glasnom 'zvukovlju razvezanih cokula'.“ (Mićanović 223) Druga zbirka, *Zapadno-istočni spol* „pokazat će da i paradigmatička prezentacija načela mogućeg jezika kao pjesništva (Siegfried J. Schmidt) znači novi, drukčiji oblik ideologizacije pa će se zarezi, lakrdije/oblici, otrcane teme, prostorni portreti (dijelovi knjige) iscrpljivati u ironičnim odmacima i podmetanjima.“ (Isti 222) *Melankolični ljetopis* pak prema Mićanoviću „je tjelesno, čulno kretanje kroz prostor, koji je horizontalno ispresijecan i obilježen, prikupljen u ljetopisnu, dnevničku formu.“ (Isti 221) Za Krešimira Bagića „praznina je u podtekstu čitava Čegecova opusa – praznina stvarnosti, praznina jezika, praznina kojoj ga privodi želja za samoostvarenjem.“ (Bagić, *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*, 81) „U zbirci *Ekrani praznine* Čegec ispisuje svoj dnevnik praznine kao jedino originalno iskustvo koje posjeduje i koje može ponuditi u razmjenju.“ (Isti 81) Zbirka pjesama *Tamno mjesto* „ispunjena je sjajem pronalaženja 'drugih prostora', razmjenama jednine i množine, izjednačavanjem udaljenosti i blizine, umjerenošću koja raduje u svojoj radoznalosti i melankoliji...“ (Mićanović 215)

Osim što su sve zbirke konceptualne, pri samom pogledu na naslove može se zaključiti kako postoje tri faze pjesnikova opusa. I dok su prve dvije zbirke bliske godinama nastajanja, iz naslova se iščitavaju i tematski slojevi. Naslov zbirke *Eros-Europa-Arafat* signalizira prostornu povezanost, ali i razdaljinu Europe i Bliskog istoga. Povezuje ih pak Eros, odnosno signal ljubavi, spolnosti i bliskosti, ali i sama spojnica. Vrlo sličan signal odaje i druga zbirka *Zapadno-istočni spol*, u čijem se naslovu također implicitno ukazuje na odnos Istoka i Zapada, a leksem spol ukazuje na opreku između muškoga i ženskoga.

Naslov treće zbirke, *Melankolični ljetopis*, također implicira tematski sloj, ovoga puta melankolije, dakle druge faze stvaranja. Iako je sam pisac u jednom intervju istaknuo: „Melankolija je, barem u mojoj poeziji, bila jedna, možda dominantna mogućnost čitanja svijeta u kojemu sam živio.“ (Čegec prema Jahić 35–36) Drugoj fazi stvaralaštva koju opisuje melankolija pripada i četvrta zbirka *Ekrani praznine*. Ponovno jedan simboličan naslov, koji signalizira tematski sloj. Množinski istaknuti *ekrani* stoje gotovo oprečno s leksemom *praznina* budući da

vizualni motiv ekran pretpostavlja gledanje nečega, a ne *praznine*. Krešimir Bagić ističe kako je praznina česta pjesnička tema. „S jedne je se strane može, manje-više doslovno, shvaćati kao 'ništavilo', dok će je se s druge strane, morati shvaćati pozitivno – kao 'prostor apsolutne slobode', kao 'svijet bez granica', kao 'mjesto čiste potencijalnosti' odnosno kao 'prostor samopotvrde bića'.“ (Bagić, *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*, 23)

Posljednja zbirka koja će biti predmet ovoga rada je *Tamno mjesto* koja naslovom implicira prostornost poput navedene prve dvije, no ovaj naslov ne konkretizira taj prostor već je riječ o nekakvom Drugom prostoru, prostoru tame. Specifičnost te zbirke je da se cjeloviti pjesnički tekstovi mogu iščitavati kao prijetnja. Pjesnička zbirka *Tamno mjesto* čini jedan odmak od prethodne faze, a u analiziranim izdvojenim predlošcima oprimjeriti će se na koji način se mijenjaju neka obilježja poetike.

4. Teorijski okvir

4.1. Hrvatsko suvremeno pjesništvo – postmoderna

Unutar znanosti o književnosti nastoji se za svako književno razdoblje odrediti početak i kraj, a obično je ono povezano uz nekakav društveni ili kulturni događaj, nekakav prevrat u povijesti koji je bio ključan za cjelokupno društvo. Ta činjenica govori i o međusobnom odnosu povijesti i književnosti, odnosno kako se povijest „upisivala“ u književnost i koliko su zapravo međusobno povezane.

Cvjetko Milanja u knjizi *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000., I. dio* kao gornju granicu početka postmodernizma uzima 1968. godinu, točnije: „1968/1971., to jest vremena postmodernističke paradigme i postmodernog osvještavanja“ ili kako ga je on nazvao „razdoblje semiotičkoga scijentizma“. (Milanja, *Hrvatsko pjesništvo, I. dio*, 10) I Dubravka Oraić Tolić ističe: „na prijelomu šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća književno se znanje odlijepilo od dotadašnje matrice i krenulo u drugom smjeru – ne po ravnoj crti napretka istoga, ni u revolucionarnom lomu, nego postrance i mimo, u spektakularnom zavijutku. (Oraić Tolić 22)

Za Dubravku Oraić Tolić „paradigma je postmoderne kulture i postmodernog znanja *pluralnost* (mišljenje i izražavanje u razlikama i drugostima), njezin je subjekt dijalogičan...“ (Oraić Tolić 11–12). Nadalje ističe kako „Focaultova teza o sveprisutnoj moći koja prodire u sve pore društva nije nikad bila tako oživotvorena kao u današnjoj postmoderni, »drugoj moderniji« ili globalnoj virtualnoj kulturi.“ (Oraić Tolić 12) Fredric Jameson definira postmodernizam kao „kulturnu dominantu – što je koncepcija koja dopušta prisutnost i koegzistenciju čitavog raspona vrlo različitih, ali ipak subordiniranih značajki“. (Jameson 17)

Pojam suvremeno hrvatsko pjesništvo većina teoretičara opisuje kao razdoblje od 1950-ih godina prošlog stoljeća do danas. Iako se mnogima to razdoblje može činiti kao relativno dugo, Krešimir Bagić ističe kako upravo pjesnici koji su tada djelovali djeluju i danas te međusobno funkcioniraju na način da se nadopunjuju, oblikujući poetiku i stil hrvatskog suvremenog pjesništva. (Bagić, *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*, 26) Pri opisivanju razdoblja i poetike, nekoliko je teoretičara ponudilo svoja rješenja.

Ante Stamać suprotstavlja 'pojmovno' pjesništvo šezdesetih godina 'slikovnom' pjesništvu pedesetih; Zvonimir Mrkonjić govori o tri tipa pjesničkoga iskustva – o 'iskustvu prostora', 'iskustvu egzistencije' i 'iskustvu jezika'; Cvjetko Milanja, pak, govoreći o sva četiri

desetljeća našega pjesništva, izdvaja dvije modelacijske matrice koje se paralelno i relativno autonomno razvijaju – *gnoseološku* (čiji je rodonačelnik Slavko Mihalić) i *semiotičku* matricu (čiji je rodonačelnik Ivan Slamnig). (Bagić, *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*, 26)

Valja svakako napomenuti da u hrvatskom suvremenom pjesništvu dolazi do određenih promjena samom smjenom desetljeća što je u vezi s mijenom zaokupljenosti pjesničkog teksta određenom dominantnom paradigmom.

Čegecovo stvaralaštvo pripada stilu kojega Milanja naziva semantički konkretizam, a prema tipologiji Zvonimira Mrkonjića opisuje se kako pjesnik iskustva jezika. Za Branka Maleša Čegec pripada modelu „šire označiteljske (antilogocentrističke) stihovne prakse.“ (Maleš 83) Kako je ranije već istaknuto Čegec je svestran i atipični pjesnik čije stvaralaštvo nije tako jednostavno opisati, stoga se za početak izdvojila podjela na tri faze, dok će se kasnije u radu na izdvojenim konkretnim primjerima iz pet zbirki detaljnije opisati obilježja stila i poetike te veza između pjesništva i povijesti.

4.2. Intermedijalnost i medij

Milivoj Solar intermedijalnost definira kao „odnos među djelima različitih umjetnosti ili između umjetničkih djela i drugih kulturnih tvorevina koji je bitan za njihovo razumijevanje“. (Solar 163) Pri tome Solar napominje kako se ne misli samo „na izravnu uporabu jednog djela kao građe za drugo“, već je važan „postupak u kojem se pojedini elementi ili karakteristična struktura nekih medija prenose u druge medije“. (Isti 163) Solar također ističe kako se intermedijalnost može zapaziti u cjelokupnoj kulturnoj tradiciji, ali je posebnu pozornost na nju obratila avangarda što se kasnije nastavilo u postmodernizmu. (Isti 163)

Pojam intermedijalnost u hrvatsku književnost uvodi Aleksandar Flaker krajem sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Goran Rem ističe kako Flaker pojam prije svega „smješta u recepcijsku poziciju“ te „traga za poetičkim suglasjem između djela, ostvarivih u različitim umjetnostima. (Rem, *Pogo i tekst*, 49) Rem Flakerovo shvaćanje drži vrlo ležernim, lucidnim i širokim te najvećim djelom komparatističkim. (Isti 50) Također ističe kako Flaker u svojim studijama najčešće uspoređuje „djela sličnog arhetipskog ili genotekstnog oslonca, pri tome zainteresiran za djela iz različitih umjetnosti“. (Isti 50)

Rem³ navodi kako je književna kritika često upotrebljavala pojam intermedijalnost osamdesetih godina prošlog stoljeća, ali nije problematizirala značenje pojma. Stoga za to vrijeme opisuje tri shvaćanja pojave intermedijalnosti. Prvo komparatistično, zatim drugo koje je pojam prepoznalo kao „potragu za jezičnim osvježavanjem u temeljno prijeporu pojmova inovacije i renovacije“ te treće koje prihvaća drugomedijske lektire kao istovremeno i alternativni i obrazovni sustav. (Rem, *Pogo i tekst*, 39) Naposljetku zaključuje i imenuje „pjesme koje su nastajale prije eksplicitnog pojavljivanja pojma“ – „pjesmama intermedijalne osjetljivosti, a pjesme nastale u drugom dijelu“ – „intermedijalnim pjesmama.“ (Rem, *Pogo i tekst*, 63) Za Fredrica Jamesona „to su materijali koje oni više ne 'citiraju' naprosto, kao što su to mogli činiti jedan Joyce ili Mahler, nego ih uključuju u samu svoju supstanciju“. (Jameson 16)

Medijski tragovi velike i male povijesti analizirat će se prema podijeli medija na: vizualne, audiovizualne i auditivne. (Rem, *Pogo i tekst*, 54) Pojam medij u širem smislu označava sredstvo komunikacije, a za potrebe ovoga rada od važnosti su značenja medija kao:

Zamjenska, sinonimska oznaka za pojavu umjetnosti i/ili izvedbene žanrove neke od umjetnosti/njezine kulturne/hibridne i pojavne oblike; materijalne nositelje izraza; 'prenositeljske' komunikacijske kanale; vrste tehnologijski složenijih i ovostoljetno konstituiranih oblika izražavanja“ te „sve vrste massmedijskoga izražavanja. (Rem, *Pogo i tekst*, 59)

4.3. Povijest kao pamćenje

Cvjetko Milanja u knjizi *Čemu intelektualci u postmoderno doba* ističe kako se „u doba zrele modernosti, posebice u 20. stoljeću, odnos intelektualca prema povijesti znatno mijenja.“ (Milanja, *Čemu intelektualci u postmoderno doba*, 7) Promatrajući 20. stoljeće ono je prije svega obilježeno dvama svjetskim ratovima koji su uvelike utjecali na oblikovanje samog društva. Kako za vrijeme dok su trajali tako i u vrijeme neposredno prije, ali i poslije. Totalitarni režimi, u prvom redu fašizam i komunizam, krojili su granice na svjetskoj karti. U prošlom stoljeću dolazi do važnih tehnoloških otkrića i izuma, razvija se filmska industrija i masovni mediji, glazba postaje

³ Rem dijeli korpus hrvatskog pjesništva intermedijalnosti na nekoliko razdoblja. Razdoblje od 1940.–1950. naziva *Skidanje s avangarde, prva demobilizacija*, zatim od 1951. do 1968. *Mala i velika nadigravanja s mainstreamom*. Od 1968.–1972. *Dekonstruktivno slovo razlike*, potom od 1972./73./74.–1980./81. *Tekst i dosjetka* te od 1980./81. *Quorum pjesničke svijesti* i naposljetku *Transmedijalnost* od 1991.–2010. (Rem, *Pogo i tekst*, 28-29)

izraz bunta i protesta što se iščitava i u umjetnosti. Nastaju mnogi umjetnički smjerovi i pokreti, a na području znanosti također dolazi do novih otkrića i postavki. U gotovo svim aspektima ljudskoga života dolazi do napretka čiju gotovo idealnu sliku ruše svjetski poredci i velika povijest.

Na području Hrvatske kroz 20. stoljeće dolazi do stalnog mijenjanja kako granica tako i samog društvenog i kulturnog uređenja. U dva pokušaja Hrvati su započeli svoje odvajanje od jedne države, koje je svoj vrhunac doživjelo krvavim Domovinskim ratom i napokon dočekanom slobodom. Mnogo je događaja koji su utjecali na oblikovanje hrvatske društvene svijesti, a samim time i umjetnosti. Generalno promatrajući širu sliku, prvo potpisivanje *Deklaracije o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika*, a potom i pokret Hrvatsko proljeće trebalo je mirovnim putem dovesti do većih prava hrvatskoga naroda, dakle politički događaji oblikovali su društveno stanje. Iako su i ti politički događaji zapravo bili preslika društvenog stanja, jer su u prvom redu među potpisnicima i „prosvjednicima“ bili znanstvenici, intelektualci i studenti. Mnogo je događaja utjecalo i oblikovalo društveno i kulturno stanje hrvatskoga naroda koje je naposljetku povezano i s politikom i velikim igrama na karti povijesti. Promatrajući povijest činjenica je da su svi ti događaji utjecali i na umjetnost i književnost jer upravo su zabrane rezultirale većim prosvjedima i borbom na svim stupovima društva.

Nakon 1982. godine počinje rasti zanimanje mnogih različitih znanstvenika za područja ljudskog sjećanja i pamćenja, kako individualnog tako i kolektivnog. O „memory boomu“ piše i Dejan Đurić u svojoj knjizi *Između književnosti i pamćenja: prisjećanje zaboravljenoga* te ističe kako su interes i višestruka istraživanja zapravo posljedica raznolikih događaja. (Đurić 7) „S jedne strane, rezultat je turbulentne povijesti dvadesetog stoljeća te dvaju destruktivnih svjetskih ratova; s druge strane dinamične kulturne promjene, razvoj medija i tehnologija te zaglušenost informacijama“. (Isti 7) Sve su to prema Đuriću razlozi koji su „promijenili naš način percipiranja svijeta“ te „uvjetovalo nove odnose prema pamćenju, strahu od zaborava i stvorilo nove modele za njegovo očuvanje“. (Isti 7) Dok neki istraživači ne razlikuju pojmove pamćenje i sjećanje, Helena Sablić Tomić i Tatjana Ileš upozoravaju kako je značenje pojmova potpuno različito. Pamćenje bi, prema zaključcima Sablić Tomić i Ileš, kojima su poslužile studije Jana Assmanna, bilo „proces usvajanja i zadržavanja novih sadržaja,“ odnosno „novih oblika ponašanja s pojmom memorije“, dok je pojam sjećanja objašnjen kao obnavljanje nekoga ili nečega u „svijesti pomoću uspomena“, dakle, pomoću „trajnoga sjećanja“ na nekoga ili nešto. Sjećanje je polimorfno i historijski uvjetovano. (Sablić Tomić i Ileš 304) Dakle, pojmovi sjećanje i pamćenje u vezi su s poviješću. No treba pripaziti, dok je pamćenje i sjećanje određeno procesom socijalizacije, ono je ipak subjektivan doživljaj, a povijest nasuprot tomu nastoji objektivno prikazati/opisati prošlost.

Assmann definira individualno te kolektivno pamćenje, s time da kolektivno pamćenje raščlanjuje na komunikacijsko i kulturalno. Komunikacijsko pamćenje „obuhvaća sjećanja koja se odnose na recentnu prošlost“. (Assmann 59) Ono je „povijesno iskustvo u okviru individualnih biografija“ i „nastaje interakcijom“. „Mediji je živo sjećanje u organskim pamćenjima“, „nositelji su svjedoci vremena u nekoj zajednici sjećanja.“ (Isti: 65) Kulturno pamćenje usmjereno je na fiksne i ugovorene točke i pripada udaljenoj prošlosti. (Isti: 61) To su „događaji u apsolutnoj prošlosti“, „čvrste objektivacije, tradicionalna simbolička kodiranja / inscenacije u riječi, slici, plesu itd.“ (Isti: 65)

Polazeći od Mauricea Halbwachsa, Assmann definira figure sjećanja te ih dijeli na: konkretan spoj vremena i prostora, konkretan spoj s nekom grupom i prema rekonstruktivnosti⁴. (Isti 44) Prema Assmannu figure sjećanja uvijek su „vremenski i prostorno konkretne“. Na konkretnim primjerima istražiti će se kako se to mala, odnosno individualna i velika, odnosno kolektivna povijest „upisala“ kao pamćenje i sjećanje u pjesništvu Branka Ćegeca.

⁴ Posljednje obilježje koje definira Assmann je rekonstruktivnost što znači „da se ni u jednom pamćenju prošlost ne uspijeva sačuvati kao takva“. (Assmann 47) Drugim riječima „pamćenje ne rekonstruira samo prošlost, ono k tome organizira i iskustvo sadašnjosti i budućnosti“. (Isti 49)

5. Analiza izdvojenih pjesničkih tekstova

Suvremeno hrvatsko pjesništvo u razdoblju 80-ih godina prošlog stoljeća prožeto je društvenim, kulturnim i političkim kontekstom. Godina 1980. obilježena je smrću Josipa Broza Tita, a nedugo nakon toga, točnije 1981. godine umire i jedan od najvećih hrvatskih književnika – Miroslav Krleža. Politički kontekst 80-ih obilježava i tkz. *Bijela knjiga Stipe Šuvara*⁵, izvornog naslova *O nekim idejnim i političkim tendencijama u umjetničkom stvaralaštvu, književnoj, kazališnoj i filmskoj kritici, te o javnim istupima jednog broja kulturnih stvaralaca u kojima su sadržane politički neprihvatljive poruke*, objelodanjena 1984. godine. (Goldstein 614) Knjiga nepoznatih autora, koju je izradio Centar Centralnog komiteta SKH s inicijativom upozorenja kršenja ideologije socijalizma. „Oko 200 kulturnih radnika iz čitave Jugoslavije prikazano je u negativnom političkom kontekstu, s citatima iz djela, intervjuua, izjava, aforizama koje su negdje objavili.“ (Isti 614) Dokument je zadirao u cjelokupni prostor kulture, književnosti, umjetnosti, prostor medija i dr. Omladinski časopisi *Polet* i *Studentski list* tada su „služili“ kao kritika cjelokupnom društvu. Potom se javlja časopis *Quorum*, s podnaslovom „časopis za književnost“, koji za vrijeme Čegecova uređivanja „stimulira veliki interesni opseg časopisa za druge medije, druge umjetnosti.“ (Rem, *Pogo i tekst*, 201)

Ipak na pjesništvo 80-ih najveći utjecaj imala je filmska i glazbena industrija. Na području filma utjecaj su imali: *Paris, Texas* i *Nebo nad Berlinom* (Wim Wenders), *Blade Runner* (Ridley Scott), *Seks, laži i videovrpce* (Steven Soderbergh), *E.T. the Extra-Terrestrial* (Steven Spielberg) i *Kišni čovjek* (Barry Levinson). U 80-im blockbusteri iz 70-ih godina dobivaju svoje nastavke, a na glazbenom polju pojavljuje se videospot, odnosno MTV počinje prikazivati videospotove indikativnim prvim spotom The Bugglesa *Video Killed the Radio Star*. Glazbeni ostvaraji koji su utjecali na oblikovanje poetike postmodernizma su: Nick Cave, Sex Pistols, Joy Division, The Doors, The Clash i dr., odnosno pokreti novi val (engl. *new wave*) i punk te rock glazba. Na području književnosti od velike važnosti su prijevodi: *Ako jedne zimske noći neki putnik* (Italo Calvino), *Ime ruže* (Umberto Eco), *Zabilješke starog pokvarenjaka* (Charles Bukowski), *Flaubertova papiga* (Julian Barnes) te *Ženska francuskog poručnika* (John Fowels). Za razumijevanje poetike postmodernizma, ali i prepoznavanje intermedijalnih tragova potrebno je poznavati i „tragove“ drugih umjetnosti. Svakako valja naglasiti: „intermedijalni se kontakt događa izvan, odnosno, prije teksta. Susreću se kodovi, a ne tekst s drugim kodom ili tekstovi međusobno.“ (Rem, *Pogo i tekst*, 72)

⁵ Član Izvršnog vijeća Sabora SR Hrvatske i ministar za prosvjetu, kulturu, fizičku i tehničku kulturu.

5.1. *Eros-Europa-Arafat* i medijski tragovi povijesti

Te ključne 1980. objavljena je i prva pjesnička zbirka Branka Čegeca *Eros-Europa-Arafat*. Za Branka Maleša Čegecove „prve dvije zbirke početkom osamdesetih tvore, zajedno s izratcima sličnih autora »jezične orijentacije«, važan odjeljak ondašnje mlade hrvatske poezije.“ (Maleš 82) Milanja pak ističe kako je Čegec u prvoj zbirci:

Ostvario glavne karakteristike svoje poetike“, koja se „sastojala od tekstualističkog projekta njegovih prethodnika (pitanjaškoga), čime se uklopila u pjesništvo označiteljske scene, postmodernističkog dekonstrukcijskoga postupka, ironizacije i revalorizacije tradicije, povijesti, politike i ideologije, isticanje tjelesnosti i nesigurnosti subjekta (...), metatekstno i autoreferencijalno pitanje o tehnologiji proizvodnje pjesme, njena smisla i funkcije. (Milanja, *Hrvatsko pjesništvo, IV. dio, Knjiga 2*, 31)

5.1.1. *Genesis (domovina): vazda i do vijeka*

Pjesnički tekst *Genesis (domovina): / vazda i do vijeka /* (Prilog 1) prvi je pjesnički tekst zbirke *Eros-Europa-Arafat*. „Vizualna perceptibilnost teksta omogućena je njegovom posebnom prostornom organizacijom.“ (Užarević 41) Vizualno-prostorna dimenzija pjesničkog teksta je vertikalna, a prema Josipu Užareviću smisao vertikalnosti je trojak i uključuje: semantičku (smislaonu) perceptibilnost, strukturalne razloge te vizualnu i auditivna perceptibilnost. (Isti 42)

Drugi aspekt forme je okvir pjesničkog teksta, odnosno vidljivost početaka i završetaka stihova koji tvore tjelečnost pjesničkog teksta. Dok je okvir u prozi određen vanjskim čimbenicima, može se reći nametnutim izgledom, točnije prostornosti samog lista papira koji određuje početak i kraj rečenice, u poeziji je od iznimne važnosti položaj riječi u pjesničkom tekstu jer on nema nikakva ograničenja. „Mjesto (položaj) elemenata u lirskome tekstu može biti od presudne važnosti: nipošto nije svejedno da li se on nalazi na početku ili na kraju, gore ili dolje, lijevo ili desno.“ (Isti 41) Okvir pjesničkog teksta *Genesis (domovina): / vazda i do vijeka /* i njezina vizualno-prostorna dimenzija upućuju upravo na prozni tekst, odnosno prepoznaje se esejistički stil. Grafičko tijelo pjesničkog teksta podijeljeno je u tri ulomka nejednake duljine, koji upućuju na formu: uvod, razrada i zaključak.

Naslov uz formu čini prvu informaciju o tekstu. Naslov *Genesis: domovina: / vazda i dovijeka* / naznačuje postanak domovine, dok podnaslov čija je prva funkcija nadopuna naslova i preciziranje sadržaja ekspresivno naglašava trajnu vezu s domovinom. Naslov *Genesis* intermedijalno kontaktira s biblijskim motivom prve knjige Staroga zavjeta – *Knjigom Postanka*. Leksem *geneza* označava podrijetlo, razvoj, nastanak nečega što je i medijski trag povijesti. Povijest objektivizira događaje i često se implicira kako je zapravo povijest pokazatelj razvoja primjerice društva, naroda, kulture i sl. Ponovnim vraćanjem na tijelo teksta jasno je da su na prvi pogled dugačke rečenice isprekidane pravopisnim znakovima: točkama, točkama sa zarezima, zarezima i crticama što su signali i filmske umjetnosti, odnosno montiranja kadrova. Rez kao temeljna montažna spona „omogućuje doživljaj vremenskog skoka, jer se on sam ne zapaža“ i „gledatelj nije nikada svjestan samog reza, nego samo naglog prisustva novog kadra, nove vizure prikazivanog svijeta ili jednostavno posve novog ambijenta.“ (Peterlić 144) U pjesničkom tekstu rez se postiže pravopisnim znakovima i izmjenom motiva. Esejistički stil obilježava subjektivnost, „u njemu dominira ekspresivna funkcija, stoga u njemu možemo pratiti upotrebu različitih emocionalno-ekspresivnih jezičnih sredstava, uključujući i vrednovanje“ te „poseže i za ironijom, i za satirama i za cinizmom“. (Benze prema Katnić-Bakaršić 77) Zadiranjem u tematsko-motivski sloj pjesničkog teksta iščitava se ironijski odnos lirskog subjekta spram povijesti domovine. Npr. u retku / Istražujem terakotna zdanja glagoljice. /, lirski subjekt istražujući vlastitu povijest izruguje se s povijesnim spomenicima ili u primjeru personifikacije domovine njezin stisak opisuje kao / Šupalj himben stisak domovi- // ne: Lijepa naša, /, odnosno neiskren i licemjerman. Zamjetno je i da raščlambom leksema *domovina* drugi redak započinje / ne: Lijepa naša / sugestivno negativno opisujući stanje unutar vlastite domovine. Pjesnička figura konstrukcije, oksimoron / ma // prelijepa, kao monstrum /, možda ponajbolje opisuje odnos subjekta spram vlastite domovine. Pjesnički tekst medijski kontaktira s glazbenom umjetnošću u retku / - garlio „livade i trave/brda i doline/ i rudna bogatstva“; /, stihovi su poznate slovenske rock-grupe Buldožer, no pozitivno obojenim stihovima opisa ljepota domovine prethodi iskaz lirskog subjekta u kojemu kaže kako bi grlio domovinu u drugo doba, a ne sada. Medijski trag glazbene umjetnosti ima dvojaku funkciju, on je vizualni motiv, ali ujedno i auditivni. Ranije je već spomenuto kako je sama glazba utjecala na poetička obilježja pjesništva, a posebno rock-glazba 70-ih i 80-ih u kojoj su mnogi glazbenici izražavali svoj bunt protiv tadašnjih vladajućih, društvene nepravde i dr. Sanja Jukić ističe kako glazbenost „u toj poeziji neće u svojoj primarnoj nakani prenositi kakav fonijski sklad, već će iskušavati samu glazbenu dimenziju jezičnoga znaka, bez obzira na melodijski ishod pa će se time bližiti konceptualnim glazbenim radovima.“ (Jukić, 250) Jukić potom raščlanjuje varijante glazbenosti u semiotičkom pjesništvu, a prema tome zaključuje se kako se u navedenom

primjeru imenuju, odnosno deskribiraju gotovi glazbeni ostvaraji i motivi kroz interakciju sa subjektnom instancom. (Jukić, 251)

Pjesnički tekst *Genesis (domovina) / vazda i dovijeka* / obilježena je arhaičnim jezikom, a metajezična funkcija jezika iskazana je i u retku / roza ruka majke polag čega apstrahiramo tradiciju – po- // glavito njena prostrana suglasja – za da bismo ojezikovali drugove - // u kojemu se i sugestivno aludira na razdoblje Socijalističke Republike Hrvatske te kritika prema jeziku i implicirana sintagmom *ojezikovali drugove*. Istaknut je i njihov nezainteresiran odnos i nebriga za domovinu jer su to oni / ki mru, ki sustaju, ki othode /. Pjesnički motiv / apstarhiramo tradiciju / ukazuje pak na nezadovoljstvo lirskog subjekta genezom vlastite domovine. Navedeni motivi tragovi su velike povijesti „ispričane“ iz vizure malog čovjeka, odnosno lirskog subjekta koji iskazuje svoje nezadovoljstvo poviješću i trenutnim stanjem u svojoj domovini. Neposredna autorefleksivnost Ja subjekta iskazana je stihu / Posve sam besraman skrbnik. /. Miješaju se motivi pozitivnog odnosa prema domovini, npr. / Lijepa naša, usađujem ti jur uspaljen vrisak opstojnosti; / s naglaskom na prekinutost procesa razvoja, jer *uspaljen vrisak* prekida taj razvoj.

Medijski tragovi velike povijesti ispisani su tematsko-motivskom strukturom / neutvrđena podrijetla / domovine i njezina / abnormalnost /, dok se tragovi male povijesti ispisuju odnosnom lirskog subjekta spram vlastite domovine i njegovim osjećanjima i iskazanim stavovima.

5.1.2. *Itđ*

Pjesnički tekst *Itđ* (Prilog 2) na prvi pogled signalizira dekonstrukciju tradicionalnog oblika pjesničkoga teksta. Rem napominje kako je upravo forma kao tekstualna struktura „najjači indikator koda / jezika kojemu tekst pripada“. (Rem, *Pogo i tekst*, 133) Pjesnički tekst *Itđ* s formalnog aspekta nije konvencionalan, obilježavaju ga kružnice različitih veličina u kojima je ispisan tekst, potom tekst koji se nalazi izvan kružnica te strjelice koje usmjeravaju sam proces čitanja, koje pak pred sam završetak nude dvije mogućnosti, dok je kraj pjesničkog teksta ponovno označen strjelicom. Mjesta na kojima se pojedine kružnice sijeku precrtane su, ali su precrtane i dvije kružnice koje se ne sijeku, a sadrže samo jedno slovo. Maleš ističe kako je Čegec „konstruirao projekte takve vrste reklo bi se za »slušanje i gledanje«, navodeći kao primjere pjesničke tekstove: *Itđ*, *Ponoćno trovanje* i *Važno je lebdjeti*, opisujući ih kao plakat pjesme. (Maleš 86) Sanja Jukić ističe kako je: „plakat najspecifičniji komunikacijski tekst jer, s obzirom na subjekt projekcije, može imati ulogu i individualne (socijalne, političke parole i sl.), i javne (primjerice, reklamne) poruke upućene uvijek javnom auditoriju“ (Jukić 277) Pjesnički tekst *Itđ*

obilježava izostanak subjekta, što implicira ulogu i napor samog čitatelja za otkrivanje kodova teksta, odnosno „subjekt takvih tekstova može biti jedino čitatelj koji onda s objektom (pjesmom) hipotetično stupa u rečenični suodnos“. (Rem, *Pogo i tekst*, 138) „Tako se geometrijska tijela, linije, brojke, dakle kodni elementi koji u matematici služe izricanju egzaktnih mjera, omjera i spoznaja, u semiotičkome poetskom diskursu koriste kao pouzdani signali dezintegriranoga, neekspresivnoga ili posve odsutnoga unutartekstualnog subjekta“ (Jukić 335)

Užarević piše kako je „stih govor dviju dimenzija – horizontale i vertikalne.“ (Užarević 41) Vertikalnost se projicira na horizontalnost i to je mjesto razlike u odnosu na prozu. Pjesnički tekst *Itđ* niti u tom pogledu nije konvencionalan, u potpunosti je zapravo narušen tradicionalni oblik pjesničkog teksta. Području teme pripadaju naslov i motivi. U lirskoj pjesmi naslov je pozicioniran nad tekstem, ali nema funkciju započinjanja. Užarević ističe kako naslov „funkcionalno pripada cijelom tekstu kao njegovo ime.“ (Užarević 52) Naslov *Itđ*, skraćena i tako dalje sugerira nekakvo nabranje. Kraj stiha kao jako stilogeno mjesto nije označeno pravopisnim znakovima kao niti sam naslov *Itđ*, čime je istaknuto beskonačno nabranje koje svoj vrhunac ima na kraju pjesničkog teksta jer je označeno dužom strjelicom koja na motivskoj razini vraća čitatelja na sam početak pjesme – naslov, odnosno indikativno je istaknuto kako nabranje nije gotovo. Igre riječima, raščlanjivanje i konstruiranje, zatim korištenje različitih veličina slova i dekonstruiranje konvencionalne forme obilježja su konceptualizma, ali i impliciraju tematsku podlogu pjesme. U zbirci *Eros-Europa-Arafat*, pjesnički je tekst *Itđ* posljednji, a gledajući malu povijest može se primijetiti kako subjekt suptilno aludira kako priča još nije gotova. Motivi velike povijesti isprepliću se navođenjem: / imena helenska /, / bozi pomOZITE /, / egiPAT /, / na modro more / i suez / ugursuz /, / NOBEL JE GREŠKA /, / tatski i tatarski i trataratarski / i pomalo skriveno, ali usmjereno strjelicama: / R // A // TTTTTTTTTT /. S jedne strane / imena helenska/, odnosno Grčka u Europi, s druge strane / egiPAT / i kružnice koje se međusobno dodiruju, a povezuje ih stih / bozi pomOZITE / i aludiranje na grčku i egipatsku mitologiju. Motivska i prostorna povezanost iščitava se i u stihu / na modro more / i suez /, mjesto koje spaja/razdvaja Egipat i Saudijsku Arabiju. Političku intonaciju teksta odaje i leksem *ugursuz*, turcizam koji znači nesretnik, a obično je u uporabi za opis čovjeka koji se priklanja vladajućima.

Na početku pjesničkog teksta raščlanjuje se leksem *slovo*: / slovo-lovo-ovo-vo-o /, dok se u drugom stihu pjesničkom figurom aferezom⁶ i ponovnim raščlanjivanjem riječi stvara ritmično-melodijski iskaz. Raščlanjivanje riječi, odnosno redukcija jezičnog materijala jedno je od

⁶Figura diktije, izostavljanje glasa, sloga ili slogova na početku riječi što se u pismu obično bilježi apostrofom. (Bagić, *Rječnik stilskih figura*, 7)

temeljnih obilježja konceptualne poezije. Bagić ističe kako je asonanca česta pjesnička figura pjesništva iskustva jezika te da je ona „uvijek subjektivan oblik naglašavanja ritma i smisla stiha ili rečenice kao što je subjektivna i svaka interpretacija njezina učinka.“ (Bagić, *Rječnik stilskih figura*, 73) Raščlanjivanje leksema vidljivo je i u stihu / imena helenska ⁷ ili pak sklapanje novih u stihu / tatski i tatarski i trataratarski /, potom palindrom / TUP / PUT / ritmično melodiziraju iskaz. Rem upozorava kako „samo ovlašan opis Čegecove zvukovnosti, sugerirao bi da se radi o tekstovima čije je jedino užiće u zvukovitim presložilačkim igrarijama, što je klopka u koju su ulovljeni mnogi mlađi sljedovatelji semantičkog konkretizma.“ (Rem, *Retorika kritike*, 46) Različitim stilskim figurama postiže se ritmičnost iskaza i zvukovnost pjesme, a metataksa signalizira kako „riječ prestaje biti jedino riječ već ujedno raste njezina grafička/(s)likovna dimenzija te time postaje intermedijalni kod.“ (Sorel 272)

Bagić ističe: „u prve dvije zbirke Čegec se usredotočio na konkretističko oblikovanje poetske zbilje. Erotski nagon za negacijom svega što ga okružuje ponudio je tip teksta koji je više računao s čitanjem kao potragom za taktilnim odnosom s jezikom negoli kao potragom za skrivenim značenjima.“ (Bagić, *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*, 81) Izdvojeni pjesnički tekstovi ipak pokazuju medijske tragove velike i male povijesti na motivskoj i tematskoj razini.

5.2. Zapadno-istočni spol i medijski tragovi povijesti

Branko Maleš ističe kako se Čegec u prve dvije zbirke „služio tehnikama blaže ili snažnije konkretizacije jezika ali i prostora“, „najčešće – zvukovnim sudaranjem glasovnih skupina, ali i vizualno-konkretnim, »likovnim« intervencijama u prostoru poetskog teksta.“ (Maleš 83) Cvjetko Milanja naglašava kako „one elemente koje je prva zbirka naznačila druga – *Zapadno-istočni spol* (1983.) – je još više radikalizirala, a svoje poruke, apelacije i angažman nudi nam još izravnije.“ (Milanja, *Hrvatsko pjesništvo, IV. dio, Knjiga 2*, 35)

Goran Rem ističe kako u „80-im godinama slijedi niz ostvaraja intenzivnog intermedijaliteta“. (Rem, *Pogo i tekst*, 46) Među naznačenim pojedinačnim pjesničkim ostvarajima, izlaska „antologije hrvatske avangardne poezije“, izlazaka različitih zbirki-ciklusa, naglašava *Westeast*⁸ u Zagrebu te časopise *Pitanja* i *Quorum*. (Isti 46) Rem zaključuje kako se „Čegecova prva zbirka u jednom dijelu već odmiče od spomenute maniristične tendencije“ te kako

⁷ Pogledati Prilog 2.

⁸ „Pjesnički projekt *Westeast*, projekt koji cijelo jedno prošireno desetljeće ključno potiče pojavu vizualne poezije poprilično sjever-sjeverozapadnom (srednjoeuropskom) polju bivše Jugoslavije (Slovenija – Hrvatska /ZG-RI/ – Vojvodina – Beograd), u suradnji s autorima iz Mađarske, Austrije i Italije.“ (Rem, *Pogo i tekst*, 111)

će se taj pomak „jasnije čitati u drugoj zbirci“. (Rem, *Retorika kritike*, 45) Ono što također zapaža je kontaktiranje već samog naslova zbirke s drugim medijem, odnosno drži „neslučajno postavljen ovaj naslov prema projektu *West-east*“. (Isti 45)

5.2.1. *J u g*

Vizualno-prostorna dimenzija pjesničkog teksta *J u g* (Prilog 3) je vertikalna. Pjesnički tekst sastoji se od 18 stihova nejednake duljine. Tijelo pjesničkog teksta na prostornoj dimenziji označeno je različitim počecima stihova. Nakon prvog stiha koji je prostorno pomaknut uz lijevi rub stranice, sedam je sljedećih stihova uvučeno, potom su sljedeći stihovi ponovno primaknuti lijevoj margini stranice, dok su posljednja dva stiha i svojevrsni kraj pjesničkog teksta ponovno uvučeni. „Riječi u pjesmi postižu svoja kontekstualna značenja ne samo na osnovi sintaksno-logičkih veza nego i na osnovi svoga položaja u pjesmi.“ (Užarević 41) Stihovi u pjesmi nemaju interpunkcijske znakove, što signalizira otvorenost samog teksta. Na tematsko-motivskoj razini preklapaju se prostorne geografske oznake i erotski motivi. Prema tome i naslov pjesničkog teksta dvostruko je umnožen jer svojevrsni opisani put prema jugu ima više značenja. Drugi stih / (AFRIKA ZIMBABVE SALISBURY MUGABE) / izravno je povezan sa samim naslovom, budući da su u stihu opisani južni dijelovi Afrike: država Zimbabwe, glavni grad Salisbury⁹ i prvi demokratski izabrani predsjednik Robert Gabriel Mugabe. Stih medijski kontaktira s velikom poviješću budući da su ispisani temeljni podatci jedne države.

Pjesnički tekst *J u g* zbog specifičnog razmještaja stihova može se secirati na dvije zasebne cjeline jer su uvučeni stihovi na motivskoj razini u izravnoj vezi s prostorom Afrike dok stihovi primaknuti lijevoj margini stranice prostorno vode put juga Sisak-Šibenik, Sisak i Sarajevo, Ohrid. Pjesnički tekst uvijek se „čita“ reverzibilno i promatra u cjelini, stoga se može zaključiti kako u pjesničkom tekstu *J u g* miješaju prostorni i erotski motivi. „Jednom riječju, riječ može biti erotična uz dva suprotna, u oba slučaja pretjerana uvjeta: ako se ponavlja do u krajnost ili ako je neočekivana, sočna od novosti...“ (Barthes, *Užitak u tekstu*, 135) U pjesničkom tekstu *J u g* erotične riječi su naizgled neočekivane, ali svakako su novost jer su inovacija subjekta. Npr. od registarskih oznaka za gradove ispisan je stih / Sisak i Sarajevo su SI-SA /. Konstelacije ostalih registarskih oznaka npr. u stihovima: / SI-SA-SI-ŠI-OH // OHSISASIŠI // SISASIŠI / ritmiziraju pjesnički tekst, ali su ujedno i auditivni motivi budući da tvore dojam uzdisanja koji je povezan s erotskom podlogom teksta. Zvučni samoglasnici: *i*, *a* i *o* te bezvučni, tjesnačnici: *s*, *š* i *h*, uz

⁹ Prvotni naziv glavnog grada, danas je naziv Harare.

pjesničke figure asonancu i aliteraciju, osim zvukovnosti, odaju pomalo humoristični prizvuk erotskih motiva. Registarska oznaka Ohrida OH, u stihu / SI-SA-SI-ŠI-OH /, nalazi se na kraju stiha i jako je stilogeno mjesto, uz to tvori i usklik *oh* stoga ova pjesnička igra ima dvostruku ulogu.

U pjesničkom tekstu *J u g* odnos subjekta i zbilje povezan je s grafičkim tijelom teksta. Ranije je spomenuto da je tekst „seciran“ na dva dijela, a upravo se na tim mjestima razlikuje odnos subjekta i zbilje. U stihovima koji su uvučeni prisutan je subjekt u tekstu (lirski Ja) što sugerira gramatička kategorija: *rekao sam joj*. Ta instanca subjekta nije stalna, jer perspektiva trećeg lica sugerira prisutnost Nad Ja subjekta. „Pozicija lirskog Nad-Ja analogna je poziciji kinokamere u odnosu na film. Iako neprisutna (nevidljiva) u samoj materiji filma, kamera je njegov bitni nerazdvojni dio. Točnije ona je film sam – u tome smislu što je film rezultat viđenja kamere.“ (Užarević 127)

Indikativno mjesto u tekstu je i stih / (AFRIKA ZIMBABVE SALISBURY MUGABE) / koji se ponavlja, a na tom mjestu ponavljanja ispred stiha nalazi se / ŠI / čime je zapravo ta naizgled grafička odvojenost perspektiva i motiva povezana. Ponavljaju se i registarske oznake na različite načine i na različitim mjestima, ali se ponavljaju i puna imena gradova. „Budući da ponavljanje nikad nije svedivo na puko opetovanje istog, figure ponavljanja bogate smisao iskaza, pridonose njegovu zapamćivanju, izrazom slijede opsesivnu misao, izazivaju smijeh, ritmiziraju i segmentiraju iskaz, izdvajaju i naglašavaju ključne riječi i sl.“ (Bagić, *Rječnik stilskih figura*, 256)

Za Užarevića pak „u osnovi pjesničkoga ponavljanja leži načelo vraćanja.“ (Užarević, 61) Dakle, opetovano vraćanje na pjesnički tekst i njegove tekstualne strukture. Ponavlja se i segment / ETO-ETO buncala je /, koji čini i kraj pjesme. „Prepoznavanje stiha kao takvoga proistječe iz *dvostiha*, pa je zapravo dvostih elementarna stihovna jedinica. (Isti 72) Kraj pjesme (posljednja dva stiha) obilježava anafora, figura dikcije „koja je važan element ritmizacije govora i teksta, kreiranja ritmičkih i sintaktičkih paralelizama.“ (Bagić, *Rječnik stilskih figura*, 33) „Ovisno o kontekstu – naglašava kakvu iznimnu misao ili osjećaj, autorovu ili govornikovu opsesiju, zaokuplja pozornost primatelja te čitavom iskazu priskrbljuje ritmičnost i harmoničnost. (Isti 35) Kraj pjesničkog teksta obilježen je sintagmom / Afrika orgazma / i time je naglašen erotski kraj. Sintagma se može iščitati i kao intermedijalni kod glazbenog medija, odnosno implicira se pjesma Električnog orgazma – Afrika. Glazbeni sastav iz 80-ih i jedan od predstavnika novog vala, punk-rocka i post-punka, dakle izričaja koji je utjecao na postmodernističku književnost. Sanja Jukić ističe kako je taj odnos zapravo dvosmjern:

Simptomi strukturnoga preokreta u književnosti, kiparstvu, slikarstvu i ostalim umjetnostima, kao što su akauzalnost, simultanost, montažno načelo strukturiranja, pluralnost na svim strukturnim razinama (polisubjektivnost, višejezičnost, polifonija), otvorenost stila i žanra, preslikali su se i na glazbeni kôd koji, kao takav, strukturno korespondira sa semiotičkom, posebice intermedijском književnošću. (Jukić 76)

5.2.2. *Abcčddžđefghijklmnnjoprštvzž*

Pjesnički tekst *Abcčddžđefghijklmnnjoprštvzž* na vizualno-prostornoj dimenziji je vertikaln. Formu teksta čine tri strofe nejednake duljine, a zamjetna je uvjetno rečeno piramidalna struktura jer se broj stihova unutar strofa smanjuje prema kraju pjesničkog teksta. Upravo tako koncipirane strofe i dulji stihovi, ponovno signaliziraju formu: uvod, razrada, zaključak, odnosno forma je pjesničkog teksta na rubu eseja.

Naslov je metajezično indikativan, signalizira svijest o samom pismu, odnosno abecedi. Za Rolanda Barthesa: „velike promjene nisu povezane sa svečanim povijesnim događajima, nego s onim što bismo mogli nazvati lomovima diskurzivnosti, tj. onim što obično nazivamo preporodima.“ (Barthes, *Užitak u tekstu*, 41) Upravo za Barthesa pismo predstavlja sastavni dio te konverzije. Pojava pisma važan je događaj za cjelokupno čovječanstvo, dakle veliki povijesni događaj koji se mijenjao kroz stoljeća zajedno s ljudskim napretkom. U postmodernizmu pjesništvo je obilježeno dekonstrukcijom tradicionalnih oblika uopće, a tako i samog jezika. Nakon naslova, „izgovorenog“ u jednom dahu, slijedi duža pauza jer prvi stih / â ——— â ——— â /, dekonstruira jezik umetanjem crta te istaknutim dugosilaznim glasom *a*. Jezik se dekonstruira i pravopisnim znakovima te nepoštivanjem pravopisne norme, npr. cijela je pjesma napisana malim slovima.

Subjekt je u tekstu, odnosno lirski Ja, ali je disperzivan, na mjestima se realizira i subjekt teksta, odnosno Nad Ja. Iščitava se povezanost medijskog koda videospota i koda poezije zato što „istovremeno afirmira i destruiira naraciju, što pokazuje radikalno parcijaliziranu fabularnu strukturu punktualnog vremena i prostora te mnoštva subjektiviteta. (Jukić 77) U pjesničkom tekstu takvi signali su različiti povijesni motivi npr. / marko aurelije /, / slijepi isak /, ali i kritika suvremenosti / reprizna akcija slobodnih / sindikata i malo zeleno strašilo sjevernoatlantskog // takta/, njihovo miješanje i povezivanje. U pjesničkom tekstu naznačeno je i vrijeme / toga ružnog rujna navečer. / što je ujedno i kraj samog teksta. Rem ističe:

Čegecovi tekstovi često a) rado navode datume u kojima se svojim povijesnim i kulturološkim referencama nalaze, b) datume upotrebljavaju kao dio slike koju proizvode, c) ispisivanjem datuma u potpunom slovnom obliku stimuliraju neizgovorivost i nenapisivost trenutka (tako, dakako planski, izvode suprotan učinak!) (Rem, *Tijelo i tekst*, 201)

„Prema tome, bilo bi moguće potražiti subjektno biće Čegecovih pjesama, djelomično uronjeno u prostor povijesti kulture.“ (Isti 202) U pjesničkom tekstu izmiješani su motivi iz različitih povijesnih razdoblja i kultura, npr. rimski / marko aurelije /, srednjovjekovno oružje mlat u „modernoj“ sintagmi / atomskog // mlata / ili srednjovjekovni / slijepi isak /, židovski rabin, osnivač kabale. Znakovit je i oksimoron / mrtvoga atanas / jer je imenica *atanas* grčkoga podrijetla sa značenjem *besmrtan*.

Vizualni motiv nalazi se u stihu / sad si samo fotos. / koji izravno ukazuje na medij fotografije. Za Rolanda Barthesa ono „što fotografija reproducira u beskonačnost zbiva se samo jednom: ona ponavlja mehanički ono nešto se ne bi nikad više moglo ponoviti egzistencijalno.“ (Barthes, *Svijetla komora*, 8–9) „Reklo bi se da Fotografija uvijek nosi svoj refren sa sobom...“ (Barthes 10) Osvješćuje to i subjekt teksta:

sad si samo fotos. sad si reprizna akcija slobodnih
sindikata i malo zeleno strašilo sjevernoatlantskog
takta koje prevrće riječi: at-ta, mir-rim,
ratar-ratar, kota-tako i dalje.

Fotografija je preslika zbilje i kao takva za povijest je važan dokument budući da je materijalni trag pamćenja. Za Barthesa je fotografija svojevrsno „svjedočenje da je ono što vidim zaista postojalo.“ (Barthes, *Svijetla komora*, 104) U pjesničkom tekstu motivom fotografije i promjena perspektive subjekta signalizira se bespomoćnost i diskreditacija malog čovjeka nasuprot velikih društvenih događaja. Stilska figura dikcije palindrom, prethodno naglašena iskazom / takta koje prevrće riječi /, aludiranjem na samu funkciju jezika na značenjskom planu može se tumačiti kao ciklično kretanje – *reprizna akcija*.

5.3. *Melankolični ljetopis i medijski tragovi povijesti*

Pjesnička zbirka *Melankolični ljetopis* u naslovu implicira intertekstualni kod književnosti. Ljetopis kao književnu vrstu obilježava povijesni predznak jer pretpostavlja kronološki ispisane tekstove o nekakvom događaju, osobi, zajednici i sl. Ljetopis na taj način kontaktira s velikom i malom povijesti jer može sadržavati tekst o nekakvom značajnom povijesnom događaju ili jednostavno priče malih ljudi, koji upravo čine veliku povijest. Drugi signal u naslovu zbirke jest pridjev *melankolični* koji na tematsko-motivskoj razini svojevrsno najavljuje: tugu, samoću, rezignaciju, nostalgiju i depresivno stanje.

„U druge dvije zbirke Čegecov subjekt pronalazi vlastitu rečenicu i vlastiti izričajni okvir (koji tendira poetskom eseju), jer se napokon otvara ludilu svakodnevice i fabulira svoje nesnalaženje u njoj.“ (Bagić, *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*, 81) Zamjećuje to i Maleš kada piše „već *Melankolični ljetopis* (1988.) najavljuje drukčijeg autora; prestaje se s izbijanjem »novog smisla« iz same jezične konfiguracije i okreće se figurama melankolije i sjećanja kao kuretnim gestama tada, krajem 80-ih, na hrvatskoj kulturnoj sceni zanimljivog postmodernizma.“ (Maleš 87)

Uvod u *Melankolični ljetopis* su rečenice P. Handkea iz poznate proze *Kratko pismo za dugo rastajanje*; pokrenut je, u romanu, prisjećajni mehanizam koji izazivlju stare, neke i kultne, pjesme diskografske industrije koje u posebno emotivnoj atmosferi slušaju likovi nekad također kultnog autora na bivšim prostorima nekadašnje zajedničke države. (Maleš 88)

5.3.1. *Relativno*

Vizualno-prostorna dimenzija pjesničkog teksta *Relativno* (Prilog 5) je vertikalna. Grafičku fiksiranost teksta čini 36 stihova. Pjesnički tekst pisan je slobodnim stihom, a ponovno se zamjećuje kako pjesnički tekst kontaktira s esejističkim stilom i signalizira izrazitu ekspresivnost.

Okvir pjesničkog teksta raspoređen je na dvije stranice papira i primaknut je uz lijevu marginu. Užarević razlikuje tri aspekta okvira: prvo „njezino grafičko tijelo, tj. grafička fiksiranost teksta na stranici“, potom okvir „kao odnos početka i kraja, npr. prvoga i posljednjeg stiha, prve i posljednje strofe“ i treće koje objedinjuje prva dva „vezujemo uz pojam *završenosti* pjesme, i to

završenosti svih njezinih aspekata – grafičko-vizualnoga, zvukovno-auditivnoga (intonacijskog, ritmičkog) te, naravno, semantičkog (smislaonog općenito, a ne samo tematskog)“ (Užarević, 50) Dakle, pjesnički tekst *Relativno* grafički je fiksiran na dvije stranice koje uvjetno zbog prostorne raspoređenosti možemo nazvati i strofama. Na tematsko-motivskoj razini tako prva 23 stiha „pričaju“ svoju malu povijesnu priču, dok 13 stihova na drugoj stranici označava prisjećanje istoga subjekta i „ispričano“ još jedno sjećanje. Tema pjesničkog teksta je prisjećanje lirskog subjekta na događaje iz vlastite prošlosti. Konkretno se razlikuju dva sjećanja, ono prvog seksualnog iskustva te potom događaj iz neposredne prošlosti koje opisuje još jedno iskustvo. Zamjetno je preplitanje prostornih i erotskih motiva kao u prve dvije zbirke, s time da je na planu jezika osjetna razlika. Dok su tekstovi prve dvije zbirke dekonstuirale jezik (u potpunosti npr. u pjesničkom tekstu *itd* dekonstrukcija oblika same pjesme te dekonstrukcija leksema itd.) u pjesničkom tekstu *Relativno* iščitava se napuštanje radikalne dekonstrukcije jezika te jezik koji na gramatičkoj i sintaktičkoj razini naginje tekstu eseja.

Instanca subjekta je u tekstu, odnosno lirski Ja što dodatno naglašava ekspresivnost i subjektivnost pjesničkog teksta. Budući da je tekst na pisanoj razini blizak esejističkom stilu dodatno se pojačava subjektivnost i emocionalno stanje subjekta što dodatno naglašava i tema osobne proživljene zbilje. Tema seksualnog iskustva koja pripada posve osobnoj povijesti u formi pjesničkog teksta ispisuje malu povijesnu priču pojedinca.

Pjesnički tekst označen je intertekstualnim tragom velike povijesti budući da se izravno navodi / prijevod Handkeove knjige // UŽAS PRAZNINE / kojeg pjesnički subjekt drži u rukama dok putuje vlakom. Navedenim stihom iskazano je i emocionalno stanje osamljenosti i nostalgije subjekta koji putuje vlakom / već gotovo zaboravljene pruge // na relaciji Osijek-Vinkovci. / što prekida pojava gospođe Rosenkranz. Lirski subjekt u tekstu (lirski Ja) je autoreferencijalan, npr. / Toliko je, naime, // trajalo moje *dugo rastajanje* // s adolescentnim narcizmom, / ili / Imao sam tada četrnaest godina i dva mjeseca, /. U stihu / trajalo moje *dugo rastajanje* / je intertekstualni kod budući da se aludira na djelo Petera Handkea¹⁰ *Kratko pismo za dugo rastajanje* koje je citirano i na samom početku zbirke *Melankolični ljetopis*. Maleš zaključuje kako:

Tim citatom, naslovom same zbirke, kao i brojnim nominacijama iz glazbeno-literarnog, osobno inspirirajućeg svijeta kraja 20. stoljeća, autor jasno određuje horizont prisjećajne

¹⁰ Handke je surađivao s redateljem Wendersom, a djelo *Kratko pismo za dugo rastajanje* dijeli motive i tematiku s Wendersovim filmom *Alice u gradovima*.

dogadjajnosti, podlogu dakle, ali i generator glazbenih, politoidnih... kulturnih i erotičnih informacija u tekstu. (Maleš 88)

Motiv / zaboravljene pruge / te prostorni motivi Osijek i Vinkovci, u pjesničkom tekstu funkcioniraju kao figure sjećanja. Assmann ističe kako „figure sjećanja traže da budu supstancirane u nekom određenom prostoru i aktualizirane u nekom određenom vremenu, one su dakle vazda prostorono i vremenski konkretne, premda ne uvijek u geografskom i povijesnom smislu.“ (Assmann 45) I u drugom dijelu pjesničkog teksta, iščitava se sjećanje lirskog subjekta, ono nije vremenski konkretno kao niti u prvom dijelu pjesničkog teksta, ali postoje naznake koje signaliziraju okvirni vremenski kontekst. U prvom dijelu pjesme to je iskazano u stihu: / Imao sam tada četrnaest godina i dva mjeseca, /, dok je u drugom dijelu pjesme primjer stih / Ovog sam ljeta, pak na plaži u Fažani, / što znači da u sferi subjekta teksta postoji konkretizacija vremena i prostora. Prostorni motiv Varaždin, u tekstu funkcionira kao prostor idealizacije, mjesto za bijeg od stvarnosti.

Naslov teksta *Relativno*, povezan je s tematskom podlogom teksta. Pjesnički tekst započinje malu povijest melankoličnog subjekta koja potom neočekivano prerasta u sjećanje o prvom seksualnom iskustvu. Drugi dio pjesničkog teksta funkcionira kao nastavak nostalgичno sretnog sjećanja subjekta. U tekstu je izražen i motiv ispisivanja vlastite „povijesti“ / S večeri sam precizno zabilježio svaki detalj u dnevnik./ Dnevnik kao kod male povijesti, jer obuhvaća subjektivan opis vlastite zbilje. U ovom pjesničkom tekstu kontaktira kod male povijesti, male ljudske priče za koju subjekt na kraju pjesničkog teksta zaključuje / Sada bih sve mogao ponoviti. /

5.3.2. Stanje stvari

Pjesnički tekst *Stanje stvari* (Prilog 6) na vizualno-prostornoj dimenziji je vertikalnan. Grafičku fiksiranost teksta obilježava 41 slobodan stih ispisani uz lijevu marginu stranice. Na vizualno-prostornoj dimenziji zamjećuje se izmjena duljih i kraćih stihova.

Tematska struktura teksta prikaz je neposredne zbilje malog čovjeka, odnosno obitelji koju čine / emilija, bernarda i branko. /. Tematsko-motivski sloj pjesničkog teksta čini i pokušaj planiranja života kojeg narušava surova realnost, odnosno siromaštvo. Pjesnički tekst sa svojim grafičkim i motivskim obilježjima podsjeća na ispisivanje natuknica jer se na semantičkoj razini kroz svaki stih saznanje nova informacija o obitelji. Vraćanjem na naslov teksta iščitava se kako

je to *stanje stvari* katastrofalno za male ljudi dok se veliki događaji povijesti odvijaju bez problema. Npr. / cibona igra u beču / ili / u zagrebu svira exploited /.

Subjekt pjesničkog teksta je promjenjiv, u prvih pet stihova prisutan je subjekt teksta, odnosno Nad Ja – kamera, potom se perspektiva mijenja u Mi subjekt, da bi se ponovno perspektiva promijenila u Nad Ja, a u ostatku pjesničkog teksta stalno je prisutna promjena perspektive: Mi, Ja i Nad Ja. Prepoznaje se nestabilna pozicija subjekta u odnosu na zbilju što je jedno od obilježja postmodernizma i suvremenog hrvatskog pjesništva 80-ih. Rem ističe:

Montaža je neprimjetna, jer je sintaksa konzekventno pripovjedna, ali se najneutralniji rezovi, refrenska struktura pjesmovnoga strukiranja u konstativ: *Vani pada kiša*, ponajviše odnose na ukupno stanje koje zahvaća negativitetnu emocijsku strukturu. Forma pjesme se u tome konstativu doista sužava u tanko tijelo koje signalizira oskudicu. (Rem, Tijelo i tekst, 196)

Refren *Vani pada kiša* signalizira i prolaznost, dok se odvijaju događaji velike i male povijesti kiša neprestano pada. Svojevrsni kraj pjesničkog teksta istaknut stihom / zatim je pao mrak. /, koji kontaktira s medijskim kodom filma – padanje filmske zavjese i završetak filma, dok u zbilji / vani pada kiša / i dalje. Rem napominje „padanje kiše kodni je lirski slikovni frazem, u hrvatskom nosi i određenu subauditivnu disperziju, ali takvom repetitivnom, odnosno refrenskom pozicijom – zahvaća u strategiju sućutnog obuhvaćanja čitateljeva iskustva.“ (Isti 196)

U pjesničkom tekstu istaknut je datum / danas je 25. listopada. / te još neki vremenski motivi: / za godinu dana uštedjeli smo 250 maraka, / ili / za šest dana bit će vjerojatno plaća. /, koji iskazuju na koji način mali ljudi ovise o velikim događajima. Živi se u neimaštini, / nemamo za mlijeko. / i / vidio sam izgladnjelu ženu na praznoj traci ilice. /, što je posebno naglašeno intertekstualnim kodom / gadi mi se čitati hugoa. /. Tim stihom iskazana je značenjska poveznica između francuskog književnika Victora Hugoa i aluzija na njegov roman *Jadnici* koja u pjesničkom tekstu kontaktira s tematskom strukturom, ali i naslovom opisujući *stanje stvari* kao jadno, istrošeno, nepravedno, siromašno i sl.

U pjesničkom tekstu osim ranije navedenog refrena, koji je također kontakt s medijem glazbene umjetnosti, intermedijalno kontaktiranje je i izravno navođenje u stihu: / u zagrebu sviraju exploited. /. Škotski glazbeni sastav, osnovan 1979., jedan je od utjecajnijih punk sastava 80-ih. Tekstovi njihovih pjesama iskazuju bunt protiv politike, nepravde u društvu, društveno

podčinjenih ljudi i sl. te se kao svi punk-sastavi zalažu za anarhiju. Indikativno je i samo ime sastava koje u doslovnom prijevodu znači: *iskorišten, izrabljen*. Jukić ističe: „u kontekstu antiharmonijske strukturnosti, punk glazba i punk estetika općenito, zbog svoje stilske kolažnosti proizašle iz disonantnog polikontekstualnog (kombinacije umjetničkog i neumjetničkog) zaleđa, naročito su česta mjesta eksplicitnog ili implicitnog intermedijaliziranja.“ (Jukić 251–252) U pjesničkom tekstu uvođenjem audiovizualnog¹¹ motiva / u zagrebu sviraju exploited. / kontaktiraju tematski-motivski kodovi pjesničkog teksta i glazbe. Tema društvene nepravde u pjesničkom tekstu razložena je motivima stalne borbe za golo preživljavanje dok je ta tema uopće, prisutna i u pjesmama punk-sastava, u konkretnom primjeru sastava Exploited. Za Jukić: „najeksplicitnija metajezična informacija što ju posreduje subjekt teksta je sama znakovnost glazbenoga koda u pjesmi jer je redovito vizualno 'bučna', čime se ilustrira princip smjene kodova u glazbi, koji se intermedijaliziranjem glazbe i poezije, značenjski prenosi i u poetski tekst.“ (Jukić, 76–77) Stoga su stihovi: / u zagrebu sviraju exploited. // vidio sam izglednjelu ženu na praznoj traci ilice. / primjer smjene tematsko-motivskog kontaktiranja glazbe i pjesničkog teksta. Tomu se može pridodati i sljedeći stih: / Kiša nije prestala /, svojevrzni naglasak refrena / Vani pada kiša. / budući da je obilježje punk glazbe kratkoća (refrena, ali i same pjesme).

U pjesničkom tekstu je medij male povijesti aktiviran tematskom strukturom preživljavanja jedne prosječne obitelji u društvu koji kontaktira s medijem velike povijesti u kontekstu upisivanja punk glazbe u povijest glazbene umjetnosti, koja je upravo bučno „progovarala“ o temama socijalne nepravde, klasne podjele društva i moći velikih.

5.4. *Ekрани praznine* i medijski tragovi povijesti

Pjesnička zbirka *Ekрани praznine* već samim naslovom aludira na „u nas prevedenu esejističku knjigu G. Lipovetskog“. (Maleš 89) Dakle, prvi je Intertekstualni kod već u samom naslovu pjesničke zbirke, implicira se na knjigu studija i eseja o postmodernističkoj modi i masovnoj potrošnji Gillesa Lipovetskog *Doba praznine* (1983.). Intertekstualni kod pak kontaktira s kodom medija, stoga je naslov dvostruko kodiran. Za Maleša „naslov zbirke, posebno leksik »ekrani«, dakako sugerira ljudsku nužnu pasivnost i dodijeljenu nemoć, ali i putem bodrijarovskih ekrana – obaveznu odgodu bilo kakvog djelovanja i sudjelovanja, rutinski transfer emocija i najzad pristajanje na laž kao vrstu nove simulakrijske istine.“ (Isti 90)

¹¹ Piše se audiovizualnog jer punk kao pokret i supkultura pretpostavlja aktiviranje oba medija. Auditivni mediji u značenju „glasne“ glazbe i bunta, a vizualno aktivira sliku određenog stila oblačenja, izgleda i simbola.

„Užas praznine, tj. bezorijetirno polje suvremenog svijeta, kao i realno i pogubno »stanje stvari«, tj. egzistencije pojedinca i svijeta, seli se iz prethodne knjige u novu.“ (Maleš 90)

5.4.1. 20th century, fox

8. Odljevi kartografije

Pjesnički tekst 8. *Odljevi kartografije* (Prilog 7), brojčano je označen budući da pjesnički tekst pripada skupu tekstova naslovljenom 20th century, fox. Nadnaslov tako sugerira ekranični prikaz različitih „filmova“ (npr. 1. *babuška*, 2. *mediteran*, 3. *znakovi pored puta* itd.), budući da ime posuđuje iz medija filma, odnosno nosi naziv dobro poznate tvrtke za proizvodnju filmova. Naslov pjesničkog teksta 8. *Odljevi kartografije* je metajezičan, upućuje na vještinu izrade karata i znanstvenu disciplinu koja se bavi proučavanjem koncepcijom njihova nastanka. Kartografija je i povijesni motiv, budući da je vrlo stara vještina, a u sintagmi *odljevi* signalizira dijelove kartografije povijesti. Karte se sastoji od znakova, riječi, simbola i slika – kodova, stoga su vizualni mediji. Barthes tako opisuje i jedno od obilježja jezika: „Kako jezik (ovaj ili onaj) profilira stvarnost? Što od te stvarnosti profilira? To nazivamo *mappingom*, zemljopisnom kartom koju jezik pokušava utisnuti u zemaljsku površinu stvarnosti.“ (Barthes, *Užitak u tekstu*, 52)

Pjesnički tekst 8. *Odljevi kartografije* je na vizualno-prostornoj dimenziji vertikalnan. Grafički je tekst primaknut lijevoj margini, a njegov okvir čini devet stihova nejednake duljine koju su raspoređeni u četiri strofe. Posebno je obilježje grafičkog ustroja pjesničkog teksta raspored samih stihova, budući da se prva strofa sastoji od šest stihova dok se preostale strofe sastoje od samo jednoga stiha.

Naslov pjesničkog teksta „funkcionalno pripada zapravo cijelomu tekstu kao njegovo *ime*.“ „Naslov, ipak, može biti i *strukturno* relevantan element pjesme.“ (Užarević 52) U pjesničkom tekstu *odljevi kartografije* naslov funkcionira kao vizualni medij koji se „preslikava“ na strukturi teksta budući da nakon prve strofe slijede *odljevi*, odnosno tri monostiha.

U prvom stihu pjesničkog teksta lirski subjekt je u tekstu (lirski Ja), a potom se perspektiva mijenja i pojavljuje se Nad Ja instanca koja zrcali odnos subjekta i svijeta. U prvoj strofi to je odnos subjekta i trenutno iskustvenog svijeta zbilje, dok je u npr. u monostihu / krasnojarsk, sevastopolj, sibirski top lista: / izraženo zrcaljenje prostorno i vremenski svijet Drugog – Rusije. Tako se na tematsko-motivskoj razini ispisuje velika povijest – impliciranje ruskog prostora te male povijesti, odnosno trenutna iskustvena zbilja.

Pjesnički tekst 8. *Odljevi kartografije* obilježen je dvotočkama na kraju prve i druge strofe, koje su u funkciji povezivanja teksta koji je prethodno razdvojen prazninama. Dvotočka pretpostavlja nabranje što je uvjetno i rezultat prve strofe, dok na mjestu / sibirski top lista: / taj rezultat izostaje, ali zato dodatno naglašava stih / zatim pijesak: živi pijesak. /, koji pak zbog ponovne uporabe dvotočke implicira na upravni govor, a personifikacija je time dvostruko naglašena. Pjesnički tekst i u prvom stihu aludira na upravni govor: / zaustio sam statistiku tek sada /. Sanja Jukić prema postavkama Želimira Košćevića¹² ističe: „Za poetski tekst koji je kodni hibrid poezije i kartografije, odnosno za ulogu instance subjekta u tom interkodnom kontaktu, bit će važan podatak kako imaginarna kartografija *nije u funkciji stvaranja predodžbe o geografiji svijeta, već o geografiji svijesti.*“ (Jukić 321) Prema tome tema pjesničkog teksta je struja svijesti subjekta o velikim događajima povijesti, koja je dvostruko kodirana – prostor Rusije, geografski važno pozicionirani gradovi koji ispisuju povijesti Rusije, aludiranje na gulage, ali i povijest jednog književnika te „mala“ povijest njegova stvaralaštva.

Ranije je već spomenuto i naglašeno kako je za pjesnički tekst od iznimne važnosti njezin kraj koji čine posljednja dva stiha. Stihovi: / zatim pijesak: živi pijesak. / i / pješčanik. grobnica. sat anatomije. / su intertekstualni kod jer se implicira na tekstove Danila Kiša: *Peščanik, Grobnica za Borisa Davidoviča* i *Čas anatomije*. Time je u pjesnički tekst upisana „mala“ povijest Danila Kiša, odnosno istaknuta su njegova najznačajnija djela. Danilo Kiš čini i dio velike povijesti jer je jedan od poznatijih i utjecajnijih književnika postmodernizma. Njegovim najboljim ostvarajem drži se roman *Peščanik*. Zbirka *Grobnica za Borisa Davidoviča* s jedne strane je hvaljena i nagrađivana, a s druge strane je izazvala lavinu optužbi za plagiranje knjige Karla Štajnera¹³ *7000 dana u Sibiru*. Jedna od priča u *Grobnici za Borisa Davidoviča* naslovljena je *Magijsko kruženje karata* i posvećena je upravo Štajneru. Kiš nije ostao hladan na optužbe za plagiranje, njegov odgovor je bila upravo knjiga *Čas anatomije*. Vraćajući se na naslov teksta, leksem *odljev* pretpostavlja svojevrsnu kopiju nečega stoga je *statistika* subjektive svijesti analiza velikih i malih povijesnih događaja povezanih uz samo pisanje kodova književnosti. U pjesničkom tekstu naglašena je i prolaznost vremena u stihovima: / zaustio sam statistiku tek sada / te / mnogo godina prekasno: / što bi značilo da posljednji stih na neki način implicira smrt: / pješčanik. grobnica. sat anatomije. /, odnosno čovjek je nastao od praha (pijeska), potom motiv groba i naposljetku

¹² Košćević, Želimir. „Kartografi“, *Quorum*, 1998., broj 1, str. 189.

¹³ Karlo Štajner (r. Karl Steiner) bio je hrvatski publicist austrijskoga podrijetla. Svoje logorsko iskustvo iz gulaga opisao je u knjizi *7000 dana u Sibiru* (1972.).

obdukcija posebno ako se poveže sa stihom / klaustrofobične odljeve / koji signaliziraju malenost i zatvorenost – lijes.

Pjesnički tekst 8. *Odljevi kartografije* jedan je u nizu tekstova obilježenih nadnaslovom *20th century, fox* čime se izravno implicira na medij filmske umjetnosti. Stoga se izmjena motiva te promjena instance subjekta veže uz izmjenu kadrova u filmu i samo kretanje kamere. Pjesnički tekst je jedna mala povijest, budući da je označena (8.) kao dio velike filmske priče *20th century, fox*, ali prema tematsko-motivskoj strukturi zaključuje se kako su u tekstu ispisani mediji male i velike povijesti.

5.4.2. *Kratka povijest nijemih boja*

Vizualno-prostorna dimenzija pjesničkog teksta *Kratka povijest nijemih boja* (Prilog 8) je vertikalna. Grafička fiksiranost tijela teksta na slici je oblik ekrana – k(v)adra(ta) i pjesma je u prozi, odnosno kraj stiha je obilježen krajem stranice, u ovom slučaju i krajem okvira s tim da je na nekoliko mjesta forma blago narušena. Dakle, pjesnički tekst *Kratka povijest nijemih boja* nije konvencionalan, raspored stihova prati kvadratni oblik, a gotovo središnji dio teksta čini praznina i tekst / KRV NIJE KREČ! / što na vizualnoj razini raslojava pjesnički tekst na dva dijela.

Medijski trag povijesti iskazan je već u samom naslovu sintagmom *kratka povijest* čime se naznačuje i tematska struktura. Naslov je metajezičan budući da vizualni motiv boja pripada mediju slikarstva i umjetnosti na koju se implicira. Drugi dio naslova postavlja pitanje kakve su to nijeme boje? Personifikacija boja i označavanje isključivosti auditivnog medija na tematskoj strukturi teksta dobiva posve novo značenje. Nijeme boje zapravo su metafora grafita, što je i vizualno „naslikano“ u samom tekstu grafitom / KRV NIJE KREČ! /. Jukić zaključuje:

Naime, vizualni komunikacijski mediji namijenjeni javnom primanju (plakat, reklama, grafit, novine), računaju na recepcijsku masovnost koju semiotička poezija propituje i kao moguće svoje recepcijsko stanje, bilo zbog eksperimentiranja s krajnjim mogućnostima jezika poetskoga teksta, bilo zbog problematiziranja recepcijskih navika. (Jukić 278)

Subjekt teksta (Nad Ja) – kamera „snima“ personifikaciju grafita budući da su grafiti najprije / izginuli /, a potom / sijevnuli su // sprayevi balavurdije i sterilizirani je pothodnik u Sigetu izgovorio nevjerojatnu rečenicu /, odnosno nastao je grafit inkorporiran i u sami pjesnički tekst.

Dakle, mediju grafita pridodana je i zvučnost, a time je jasno da nijeme boje u tekstu predstavljaju bijeli i sterilni zidovi – *bezjezični kreč* poslušan pred *dekorativnom policijom*.

U tekstu je iskazano vrijeme / Ljetos, uoči velike Manifestacije / i aludira se na nekakav važan događaj za grad Zagreb, a suprotno tom uvjetno rečenom velikom događaju povijesti prikazuje se mali, svakidašnji događaj koji narušava *sterilnost* velikog grada.

Na tematsko-motivskoj razini diverzija koja narušava gradsku poslušnost intermedijalni je kod i glazbene umjetnosti jer tematsko-motivska struktura pretpostavlja punk pokret koji je iskazan pridodavanjem auditivnog obilježja motivu grafita. Intermedijalni kod je i rock-glazba, koju reproducira auditivni medij - Walkie Talkie. U tekstu je velikim slovima upisana pjesma Rolling Stonesa *Honky Tonk Woman*, čime je naglašen motiv buke – urlik koji proizvodi sama pjesma u doslovno smislu te kao kontrast tihim i sterilnim zidovima. Metajezično upisivanje pjesme Rolling Stonesa kontaktira i s medijem plesa – naslov je pjesme oznaka za djevojke koje su plesale i zabavljale kauboje u salonima zapadne Amerike, koja je naravno, izlaskom pjesme Rolling Stonesa postala prepoznatljiva i popularna sintagma.

U pjesničkom tekstu ispisana je na tematskoj strukturi mala povijest, iskustvena zbilja nastanka grafita koja je zbog formalne strukture teksta i stilskih obilježja proznog jezika predstavljena kao velika povijesna priča.

5.5. Tamno mjesto i medijski tragovi povijesti

Pjesnička zbirka *Tamno mjesto* prema Remu je: „nesumnjivo najnarativnija i opravdano osumnjičena i za čuvenu dekompoziciju romana, koji nikada ne treba ni biti napisan.“ (Rem, *Tijelo i tekst*, 205) Milanja drži da već iz naslova ciklusa zbirke (*Razgledavanje otoka, Vjetrobranski motivi B.Č. i Bacanje kocki*) proizlazi: „'voajerska', autoreferencijalna i intertekstualna značajka zbirke, koje se najčešće nadaju ironizacijskom ključu, a gotovo dokumentarno, dnevnički i kronologijski 'autobiografiraju' iskustvo subjekta, što dokazuju 'tadijanovićevski' datumi ispod pjesama.“ (Milanja, *Hrvatsko pjesništvo, IV. dio, Knjiga 2*, 40–41)

Za Maleša pak zbirka *Tamno mjesto*:

Konkretnost umnožena svijeta i njegovog jezika namiče realno-doživljajnim i anegdotalno-proznim za autora dosad neuobičajenim diskursom kojim se, uz primjetnu šaljivu

intonaciju, razgrađuje i dekonstruira očekivana komunikacijska mjesta vedrine: turizam, otok, žena, eros, klapa... u oblaku životne žudnje. (Maleš 92)

5.5.1. *Silazak niz padinu*

Pjesnički tekst *Silazak niz padinu* (Prilog 9) je na vizualno-prostornoj dimenziji vertikalalan, a grafički je tijelo teksta primaknuto uz lijevu marginu stranice čime je naglašena izmjena duljih i kraćih stihova. Pjesnički tekst sastoji se od 27 stihova koji sugeriraju pripovijedanje budući da okvir teksta čini jedna strofa. Na kraju pjesničkog teksta ispisan je datum / 2001-08-19 /.

Tematsku strukturu teksta oblikuje izmjena motiva iskustvene zbilje i intermedijskih kodova povijesti i književnosti. Subjekt je u tekstu (lirski Ja), on je autoreferencijalan: / zatim sam zastao u hodu i glasno prokomentirao / i prenosi iskustvo trenutne zbilje – *silaska niz padinu*, ali istovremeno strujom svijesti iskazuje kritiku svih društvenih sfera ukazujući na prošle, ali i trenutne događaje. Lirski Ja ostvareno je kao problematizirajuće Ja, odnosno u negativnom je odnosu spram zbilje. Stoga se motiv ispuštanja kamenih gromada niz padinu može značenjski povezati sintagmom *Sizifov posao*, koji je tematski providedan kroz cijeli tekst u kontekstu kako su pokušaji „reformne“ društva besmisleni.

Na jezičnoj razini pjesnički tekst odstupa od jezične norme i ponovno graniči s prozom. Prisutan je i poneki vulgarizam, a na formalnoj razini vidljiva su obilježja razgovornog stila. Za Rema Čegecovi: „grafizmi, kolokvijalizmi, vulgarizmi, infantilizmi... kao tekstualni materijal čija je razlikovnost spram tradicionalističkog pjesničkog rječnika također već (pr)ovjereno mjesto upisa literarne proizvodne osviještenosti na stilističkoj ravni“ dio su složene metajezične teksture. (Rem, *Poetika brisanih navodnika*, 117)

Pjesnički tekst intertekstualno kodira s književnošću u stihovima:

Nedavno sam, međutim, čitao fantastične priče

o junaštvu i nemilosrdnosti, i ništa me,

u toj zatravljenosti, nije moglo zaustaviti.

uzmicali su preda mnom don quijote i masni sancho,

U tekstu se iščitava tematsko-motivska povezanost s romanom Miguela de Cervantesa *Bistri vitez don Quijote od Manche* izravnim navođenjem likova Don Quijotea i Sancha Panze, ali

i samoindentificiranjem subjekta s književnim likom Don Quijotea, budući da ga je poput njega samo čitanje uvjerilo u vlastitu nedodirljivost. Pjesnički tekst je subjektovo viđenje stvarnosti, no ono nije kao Quijoteovo viđenje idealizirano, već potpuno suprotno. To mjesto upis je i medija male povijesti budući da je zbilja „opisana“ iz vizure subjekta. Kontakti velike povijesti i objektivna vizura stvarnosti su intertekstualno navođenje Šuvara¹⁴, potom i Strugara i referiranje na njihove reforme školstva. Na Domovinski rat subjekt implicira u stihovima:

i ramboidnih podviga
svojih roditelja u nedavnome ratu, koji je svršio,
ali ne prestaje, premda su žrtve sada
samo slučajni prolaznici i bijedni turisti na
propalim magistralama, obnevidjeli od ljepote
i prirode, posve nepripravni na surove ostatke
nedovršenih bitaka što tutnje provincijom i gradskim
periferijama, sustavno stežuć' omču oko vrata
svakoga od nas: naivnih, mlakih, prostodušnih.

Subjekt teksta izravno komentira događaj velike povijesti – Domovinski rat, koji je završio, ali se njegove posljedice vide i osjete i danas, s tim da je subjektov odnos prema događaju ironizirajući budući da ga izjednačava s prijevarama domaćih ljudi prema turistima u sezonama ljetovanja.

U pjesničkom tekstu medijski trag male povijesti je subjektov nezadovoljan odnos prema iskustvenoj zbilji koja se potom reflektira kao subjektovo opće nezadovoljstvo društveno-povijesnim stanjem vlastite države što čini trag velike povijesti teksta. Naslov teksta stoga predstavlja doslovan *silazak niz padinu*, ali implicira i opći nazadak vlastite domovine. Indikativno mjesto je sam kraj pjesničkog teksta / sustavno stežuć' omču oko vrata // svakog od nas: naivnih, mlakih, prostodušnih. /, na kojemu subjekt umnožava perspektivu gledišta na zbilju i postaje problematizirajuće Mi budući da se referira na događaj velike povijesti koji utječe na život svih ljudi.

¹⁴ Ranije je u tekstu pojašnjeno njegovo značenje i kontekst *Bijele knjige*.

5.5.2. *Put svile*

Pjesnički tekst *Put svile* (Prilog 10) je na vizualno-prostornoj dimenziji vertikalalan. Okvir teksta čini 16 stihova nejednake duljine koji su primaknuti lijevoj margini stranice. Formalna struktura teksta je konvencionalna, ali kao i u prethodnom primjeru tekst vizualno naglašava jezičnu zbijenost, a duljina stihova implicira prozu. I na kraju ovog pjesničkog teksta upisan je datum / 2001-08-14 /, a budući da je tematska struktura teksta ljubavna, ovo mjesto datiranja funkcionira kao mjesto sjećanja na ljubavnu priču.

Pjesnički tekst je autoreferencijalan, započinje stiliziranim stihom / *valjda ću se znati oduprijeti* – rekao sam samome sebi // u rano jutro, još snen u neudobnu krevetu. /, što signalizira misli subjekta, a ne doslovan govor kako sugerira glagol *rekao sam*. Instanca subjekta je subjekt u tekstu, lirski Ja koji se na mjestima umnožava, odnosno uspostavlja odnos s Ti subjektom u tekstu, a na kraju se uspostavlja i Mi instanca u stihu: / koje smo jednom, u zanosu dijaloga, uspjeli otvoriti. /, čime je naglašena ljubavna tematska struktura teksta. Tematska struktura je mala povijesna priča urbane stvarnosti, „opisuje se“ romantični početak ljubavne veze, upoznavanje.

Naslov pjesničkog teksta *Put svile* intermedijalno kontaktira s velikom poviješću jer je Put svile ili Svileni put naziv za geografsko-prostornu mrežu puteva od Kine do Europe kojom se trgovalo od vremena prije Krista. Naslov pjesničkog teksta tako s tematsko-motivskom razinom funkcionira kao usporedba, odnosno duljina puta od Kine do Europe postavljena je kao usporedba dugog trajanja upoznavanja dvoje ljudi. U pjesničkom tekstu to je naglašeno i erotskom motivacijom u stihu: / iza nas su ostale neprospavane noći i tjedni apstinencije /, koja je pomalo prikrivena, a ne eksplicitno iskazana kao u većini drugih pjesničkih tekstova.

U tekstu kontaktira i medij telefona/mobitela, odnosno auditivnokomunikacijski kod sms poruke i pjesničkog teksta. S jedne strane naglašena je ograničenost komunikacije putem sms poruka: / 160 znakova s razmacima, u kojima treba reći sve, /, dok je s druge strane ipak omogućila dobru, tj. „napetu“ komunikaciju: / između su se ukotvile male drame i veseli igrokazi // napisani u strogoj formi sms poruka: /. Jukić ističe: „zamjena telefona mobitelom u fokus stavlja problem tehnologizacije subjektive svijesti i tijela, koji nadržava problem komunikacije ionako prevladan potpunom individualizacijom posjedovanja telefonskog aparata.“ (Jukić 319)

U pjesničkom tekstu tematska struktura aktivira polje zaljubljenog dopisivanja i upoznavanja para, koje je kroz tekst dodatno pojačano subjektom u tekstu i umnožavanjem instance subjekta Ja u Mi. Naslov je teksta metajezičan i dvostruko kodiran jer osim što označava

trgovački *put svile* Kine i Europe, prostorna udaljenost naglašava na tematsko-motivskom sloju pjesničkog teksta nestrpljenje susreta zaljubljenog Ja s Ti subjektom. Ispisan je tako i medijski trag velike povijesti motivom puta svile, a kod male povijesti u tekstu ispisuje iskustvena zbilja zaljubljenog subjekta.

6. Zaključak

U izuzetno bogatom i raznolikom pjesničkom opusu Branka Čegeca zamjetna je intermedijalna osviještenost pjesničkih tekstova s vizualnim, auditivnim i audiovizualnim medijima. Na temelju izdvojenih pjesničkih tekstova iz korpusa pet pjesničkih zbirki: *Eros-Europa-Arafat*, *Zapadno-istočni spol*, *Melankolični ljetopis*, *Ekrani praznine* i *Tamno mjesto*, prikazano je kako poezija Branka Čegeca intermedijalno kontaktira i s medijem (velike i male) povijesti na različite načine.

Najčešći oblik intermedijalnog kontaktiranja teksta i koda povijesti je na tematskoj strukturi, a iščitavaju se i intertekstualni signali poput npr. ispisivanja imena ili citata. Okviri su pjesničkih tekstova nepredvidivi, Čegec u skladu s postmodernističkim tendencijama dekonstruira tradicionalnu formu pjesničkog teksta, što je ponekad iskazano i disperzijom strukture subjekta. Vidljivo je kako početnu fazu pjesnikova opusa i prve dvije zbirke obilježava dekonstrukcija forme, odnosno vizualno-prostorne dimenzije pjesničkog teksta, ali i samog jezika te izražena erotika. Druga faza pjesnikova opusa obilježena je melankolijom, ali i nostalgичnim sjećanjima na lijepe životne trenutke što se potom figurama pamćenja upisuje u sam pjesnički tekst. Zamjetno je napuštanje dekonstrukcije jezika i usmjerenost prema izrazito bogatijoj jezičnosti u drugoj fazi, što potpuno preuzima posljednja zbirka *Tamno mjesto*. No, niti to obilježje ne može se uzeti kao opće zato što i vizualno kraći pjesnički tekstovi sadrže mnoštvo intermedijalnih kontakata i obavijesti.

Povijesni kontekst važan je za književnost i to ne samo u svrhu periodizacije razdoblja književnosti, već kao kontekst koji se ponekad izravno, a ponekad neizravno upisuje u same tekstove. Analiza pjesničkih tekstova pokazala je raznolikost obilježja poetike Branka Čegeca i *relativno stanje stvari*, ali je prikazano kako i svaki pojedinačni tekst ispisuje vlastitu malu povijest.

7. Literatura

- Assmann, Jan. *Kulturno pamćenje*, Biblioteka tEKST, 2005.
- Bagić, Krešimir. *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*, Disput, 2004.
- . *Rječnik stilskih figura*. Školska knjiga, 2012.
- Barthes, Roland. *Svijetla komora*, Antibarbarus, 2003.
- . *Užitak u tekstu • Varijacije o pismu*, Meandar, 2004.
- Čegec, Branko. *Unatrag*, uredio Miroslav Mićanović, MeandarMedia, 2014.
- . *Cetinjski rukopis*, uredio Miroslav Mićanović, MeandarMedia, 2020.
- Durić, Dejan. *Između književnosti i pamćenja: prisjećanje zaboravljenoga*, Filozofski fakultet u Rijeci, 2018.
- Goldstein, Ivo. *Hrvatska 1918-2008.*, EPH, Liber, 2008.
- Jahić, Ervin. „Branko Čegec: Erotika i politika *background* su moga pisanja.“ *Poezija*, prosinac 2018., XIV., br. 3–4, str. 31–39.
- Jameson, Fredric. *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*. Arkzin, 2019.
- Jukić, Sanja. *Medijska lica subjekta*, Ogranak DHK slavonskobaranjskosrijemski, 2014.
- Katnić-Bakaršić, Marina. *Lingvistička stilistika*. Open Society Institute, 1999.
- Maleš, Branko. *Poetske strategije kraja 20.stoljeća*, Lunapark, 2009., str. 82–94.
- Milanja, Cvjetko. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000., I. dio*, Zagrebgrafo, 2000.
- . *Čemu intelektualci u postmoderno doba*, STAJER-GRAF, 2011.
- . *Hrvatsko pjesništvo 1950. – 2000., IV. dio, Knjiga 2*, Altagama, 2012.
- Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, 2000.
- Rem, Goran. *Poetika brisanih navodnika*. Omladinski kulturni centar, 1988.
- . *Tijelo i tekst*, Matica hrvatska, Ogranak Osijek, 2008.
- . *Retorika kritike*, Matica hrvatska, Ogranak Osijek, 2010.
- . *Pogo i tekst*, MeandarMedia, 2010.
- Sablić Tomić, Helena; Ileš, Tatjana. „Grad između pamćenja i zaborava.“ *Dani Hvarškoga kazališta*, knj. 37: *Pamćenje, sjećanje, zaborav u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, uredili Branko Senker, et al., Književni krug, Zagreb – Split, 2011., str. 303–322.
- Solar, Milivoj. *Književni leksikon*, Matica hrvatska, 2007.

Sorel, Sanjin. „Sonet je koncept.“ *Konceptualizam*, urednici: Branko Čegec i Miroslav Mićanović, MeandarMedia, 2021., str. 269–290.

Užarević, Josip, *Kompozicija lirske pjesme*, Zavod za znanost o književnosti, 1991.

8. Prilozi

Prilog 1.

« 21

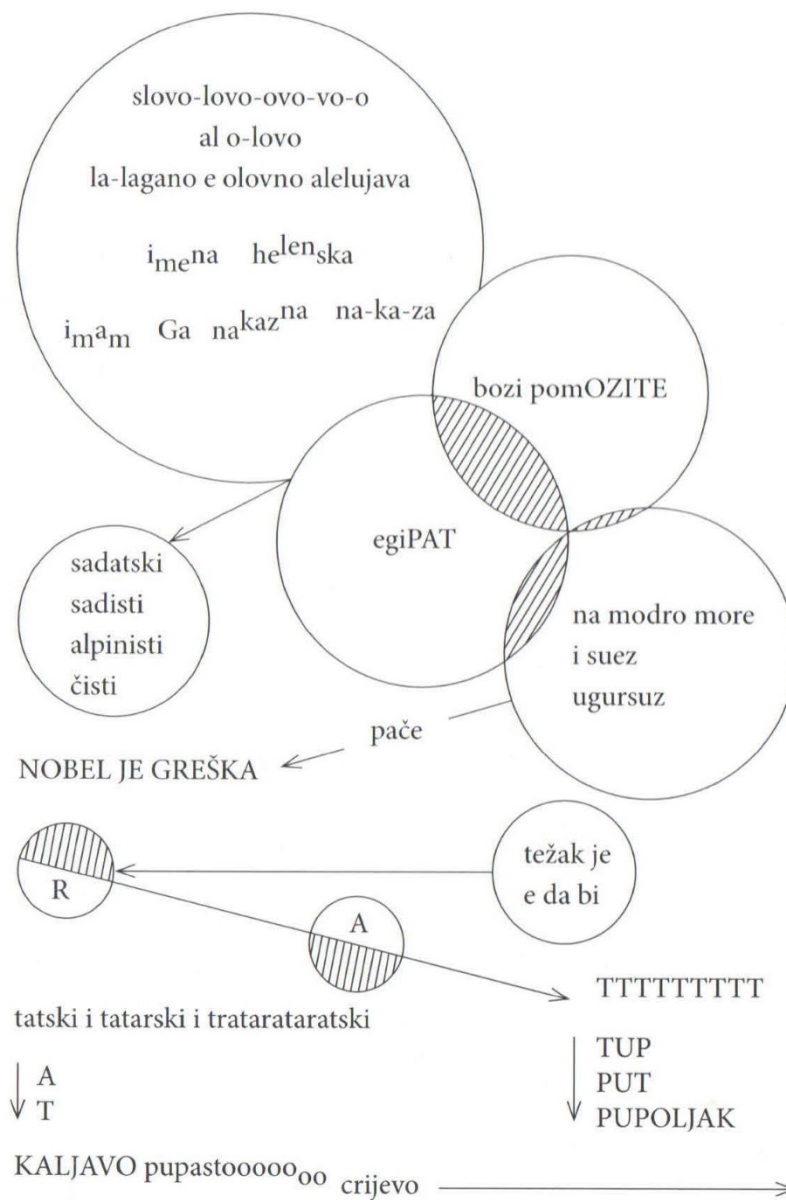
genesis (domovina): vazda i dovijeka

Istražujem terakotna zdanja glagoljice. Šupalj himben stisak domovine: Lijepa naša, usađujem ti jur uspaljen vrisak opstojnosti; morebit mora su ostaklila kurtizane i gimnastičare; morebit satanska sprega poputbinâ, roza ruka majke polag čega apstrahiramo tradiciju – poglavito njena prostrana suglasja – za da bismo ojezikovali drugove – bestjelesne – ki mru, ki sustaju, ki othode...

Posve sam besraman skrbnik. Drugda bih uzjahao abnormalnost, ma prelijepa, kao monstrum, kao suputnik; drugda bih – raspet na kakav usputni dub – garlio “livade i trave /brda i doline/ i rudna bogatstva”; poradi tvojege poroda raspirio bih plodnost – zdjelu od tamjana i kečaka – opscenu kritičku misal ka mlohavo a velebno – istom u gnjušnom krležijanskom krugu – izdahnjuje.

Ponovno bih ti prišao, ma prelijepa, angažiran i svjestan tve dijalektičke zbilje, tva ocalna šćita, i mućeći izdvojio ušesa: drugo su tek izlišno poscani otkucaji neutvrđena podrijetla, ter ih zanemarih.

itd



Pjesnički tekst *Itl.* („Unatrag“ 13)

j u g

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

OHSISASIŠI

SISASIŠI

SIŠI

ŠI (AFRIKA ZIMBABVE SALISBURY MUGABE)

Ohrid Sarajevo Sisak Šibenik

ETO-ETO buncala je mala afrička rasistica

ETO-ETO buncala je Afrika orgazma

Prilog 4.

« 32

abcčddždefghijklninnjoprštvzž

â——â——â

balabab, santos, marko aurelije: svako jeftino
zabavište na sjeveru prepoznaje tvoj kovrčavi
stav; imenice mrtvoga atanasa i pjana atomskog
mlata križaju se s degeneričnim porodom mlade
materne radodajke.

sad si samo fotos. sad si reprizna akcija slobodnih
sindikata i malo zeleno strašilo sjevernoatlantskog
takta koje prevrće riječi: at-ta, mir-rim,
ratar-ratar, kota-tako i dalje.

tvoja si. zato te zovem abecedom. samo slijepi isak
gmiže, žalostan: bila su to obla koljena alpa i
glavna stranica "arab" toga ružnog rujna uvečer.

Pjesnički tekst *Abcčddždefghijklmnnjoprštvzž*. („Unatrag“ 32)

Prilog 5.

* 37

relativno

Držeći u lijevoj ruci prijevod Handkeove knjige
UŽAS PRAZNINE razmišljao sam o
desecima kilometara već gotovo zaboravljene pruge
na relaciji Osijek-Vinkovci. Toliko je, naime,
trajalo moje *dugo rastajanje*
s adolescentnim narcizmom, kada me stanovita gospoda Rosenkranz,
iz ugledne prijeratne židovske obitelji,
udobno smjestila u svoje radosno krilo,
u kojem se smiješila moja prva muška slast.
Imao sam tada četrnaest godina i dva mjeseca,
dvije godine fiction-onanija i dovoljan iz gramatike:
Prva rečenica *poslije* glasila je, otprilike:
Mogli bismo zbrisati u Varaždin.
Varaždin valjda zato što mi je taj grad
tada izgledao tako nevjerojatnim, dalekim i nepristupačnim,
ulijevajući istodobno sigurnost i samopouzdanje.
Gospoda je smirenim pogledom mazila moje glatko tijelo.
Papirnatom maramicom lagano je obrisala obale ponornice,
navukla svilene gaćice, na čijoj se površini jasno isticao
žučkasti xerox spomenuta pejzaža,
i sigurno me uhvatila za ruku, izgovarajući nevjerojatnu rečenicu:
Dobar si ti momak.
Zatim je sišla u Vinkovcima.

* 36

Ovog sam ljeta, pak, na plaži u Fažani,
vidio zanosnu odgojiteljicu, okruženu čoporom čokoladne dječurlije,
koja je skidala svoj vlažni bikini i oblačila čipkasto, bijelo rublje.
Prvo je navukla haljinu, potom skinula gaćice bikinija,
zadigla haljinu i žestoko se protrljala grubim frotirom.
Trljanje je trajalo više od minute.
Zatim je sporo navlačila čipkaste gaćice,
dopuštajući mi da zaronim pogledom u purpurne obraščiće
posve definirana značenja. Ljubo je probio fotosenzitivna stakla naočala.
Otišla je, slijedeći nemir usplahirenih djevojčica.
Ušao sam u vodu, barem nekoliko stupnjeva hladniju od zraka.
S večeri sam precizno zabilježio svaki detalj u dnevnik.
Sada bih sve mogao ponoviti.

Pjesnički tekst *Relativno.* („Unatrag“ 37–36)

Prilog 6.

stanje stvari

suteren, 22 kvadrata: soba, kupaonica, kuhinja.
emilija, bernarda & branko.
prihod: 32.000 stanarina i režije: 21.000.
emilija ima šest mjeseci.
vani pada kiša.
za godinu dana uštedjeli smo 250 maraka,
otišli u trst i emiliji kupili čizmice
ski-odijelo, majicu, kapu i rukavice.
i jednu čokoladu milka.
danas je 25. listopada.
nemamo za mlijeko.
vani pada kiša.
bernarda i branko nemaju zimskih cipela.
za šest dana bit će vjerojatno plaća.
kupit ćemo mlijeko i platiti stanarinu.
dugujemo samo 3.000.
preko vikenda branko će otići
kod djeda i bake i donijeti krumpir, jaja i piletinu.
vani pada kiša.
gadi mi se čitati hugoa.
cibona igra u beču.
tamo ima čokolade.
emilija voli čokoladu.
vani pada kiša.
istrošila mi se traka na pisaćem stroju.
bernarda nema deterdženta za pelene.
ne žele je primiti na posao.

u zagrebu sviraju exploited.
vidio sam izglednjelu ženu na praznoj traci ilice.
kiša nije prestala.
sava jedva teče.
branko nije otišao u sisak
jer nije imao lovu za bus.
zalijepili su mu politikantstvo.
tri tjedna ne kupujem novine.
emilija je dobila dva zuba.
branko ne voli linije.
edo je donio dvije čokolade.
rekao sam mu: *pojest će te mrak iz emilijinih očju!*
zatim je pao mrak.
vani pada kiša.

Pjesnički tekst *Stanje stvari*. („Unatrag“ 41–40)

8. odljevi kartografije

zaustio sam statistiku tek sada
kada su svirači magle umorni i
kada cure duge noći
kao sladoled niz zgrčene padine i
klaustrofobične odljeve
mnogo godina prekasno:

krasnojarsk, sevastopolj, sibirski top lista:

zatim pijesak: živi pijesak.

pješčanik. grobnica. sat anatomije.

kratka povijest nijemih boja

Ljetos, uoči velike Manifestacije, izginuli su gradski grafiti. Potom su zidovi prekriveni prismotrom. Grad je zakratko živio režiranom sterilnošću, sa zidovima s kojih se caklio zanosni “šmirgl”, s kojih se cijedio bezjezični kreč. Diverzija se zbila onoga časa kada je de-žurni policajac nabasao na dugoneviđenu prijateljicu i ušao u prvi leteći bircuz na uglu plave zgrade preko puta Velesajma. Sijevnuli su sprayevi balavurdije i sterilizirani je pothodnik u Sigetu izgovorio nevjerovatnu rečenicu:

KRV NIJE KREČ!

Kada se policajac prisjetio dužnosti bilo je stvarno prekasno. Bijesno je šutnuo šapku, sučeljen s nedjelom, nastojeći neposlušnim walkie-talkiem učiniti nešto radikalno. Iz njegove je kutijice zaprepasćujuće urliknulo HONKY TONK WOMAN kao da je sudbina zauvijek zapečaćena. Na grad je pao mrak, nagoviješten minijaturnim znakom osujećene bjeline.

Nekoliko dana kasnije, u predvečerje, pojavili su se policajci prerušeni u ličioce i vratili zidu izgublenu nevinost. Poput alkemičara raskošne balkanske tradicije. Grad već danima slijepo sijeva bijelim zidovima i dekorativnom policijom. Neke su površine prekrili naslagama nijemih boja, koje su, vjerujem, pristale na poslušnost.

1987.

silazak niz padinu

zatim sam zastao u hodu i glasno prokomentirao
čtetvoricu huligana koji su otkopavali kamene
gromade i nasumce ih spuštali niz kosinu,
ususret zajapurenim penjačima i nemoćnim djevojkama,
koje su u stopu slijedile njihovu upornost.
zatim sam i sam odvalio jedan kamen i gledao
u čudu kako mimoilazi kurčevite šmrkavce,
koji su potom stali prijetiti i nabacivati se manjim
no oštrim kamenjem, želeći me zaustaviti ili
promijeniti planirani smjer kretanja.
nedavno sam, međutim, čitao fantastične priče
o junaštvu i nemilosrdnosti, i ništa me,
u toj zatravljenosti, nije moglo zaustaviti.
uzmicali su preda mnom don quijote i masni sancho,
uzmicali su mladi jahači na valovima,
ustuknuli su, zblenuti mojom ludošću,
i mladi divljaci, niknuli na vjetrometini odgoja i
obrazovanja, na amplitudama reformi od
šuvera do strugara, i ramboidnih podviga
svojih roditelja u nedavnome ratu, koji je svršio,
ali ne prestaje, premda su žrtve sada
samo slučajni prolaznici i bijedni turisti na
propalim magistralama, obnevidjeli od ljepote
i prirode, posve nepripravni na surove ostatke
nedovršenih bitaka što tutnje provincijom i gradskim
periferijama, sustavno štežuć omču oko vrata
svakoga od nas: naivnih, mlakih, prostodušnih.

2001-08-19

put svile

valjda ću se znati oduprijeti – rekao sam samome sebi
u rano jutro, još snen u neudobnu krevet.
zatim sam ustao, zašao pod tuš i krenuo ispirati
svakovrsne taloge cijeli sat, sat i pol, možda dva.
onda sam ti krenuo u susret, perolak i namirisan:
iza nas su ostale neprospavane noći i tjedni apstinencije,
košmarna paučina, vidici u izmaglici: sve
nelijepe priče iz naših individualnih života,
između su se ukotvile male drame i veseli igrokazi
napisani u strogoj formi sms poruka:
160 znakova s razmacima, u kojima treba reći sve,
a pritom ne zatvoriti nijednu od mogućnosti
koje smo jednom, u zanosu dijaloga, uspjeli otvoriti.
sada sam stajao pred tvojim vratima, nijem a namirisan,
posve nesvjestan ideje i cilja, prema kojemu sam krenuo,
sigurno, samouvjereno, kao da mi je prvi put.

2001-08-14