

# Čegecov intermedijski i postmoderni odgovor AGM-ovom modernom medijskom flanerizmu

---

**Franjić, Luka**

**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:142:949158>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-11-20**



*Repository / Repozitorij:*

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



Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet u Osijeku

Diplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti (nastavnički smjer)

Luka Franjić

**Čegecov intermedijski i postmoderni odgovor AGM-ovom  
modernom medijskom flanerizmu**

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem, trajno zvanje

Osijek, 2022.

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet u Osijeku

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Diplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti (nastavnički smjer)

Luka Franjić

**Čegecov intermedijski i postmoderni odgovor AGM-ovom  
modernom medijskom flanerizmu**

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, kroatistika

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem, trajno zvanje

Osijek, 2022.

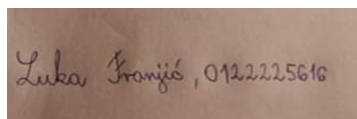
## Izjava o akademskoj čestitosti i o suglasnosti za javno objavljivanje

### IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napisao te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s navođenjem izvora 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, 19. kolovoza 2022.



Luka Franjić, 0122225616

Ime i prezime studenta, JMBAG

## Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Antun Gustav Matoš .....	2
3. Branko Ćeđec.....	4
4. Postmoderna/postmodernizam/Moderna/moderna/modernizam .....	6
4.1. Intertekstualnost – kratki povijesni pregled razvoja .....	8
4.1.1. Tragovi intertekstualnosti u Matoševom literarnom opusu .....	11
4.1.2. Tragovi intertekstualnosti u Ćeđecovom literarnom opusu.....	16
4.2. Intermedijalnost – kratki povijesni pregled razvoja.....	20
4.2.1. Tragovi intermedijalnosti u Matoševom literarnom opusu .....	23
4.2.2. Tragovi intermedijalnosti u Ćeđecovom literarnom opusu .....	26
5. Flanerizam.....	33
5.1. O pojmu flanerizma.....	34
5.2. Flanerizam u Matoševim feljtonima i putopisima.....	36
5.3. Tragovi matoševskog flanerizma u zbirkama Branka Ćeđeca .....	42
6. Zaključak.....	52
7. Literatura.....	54

## SAŽETAK

Razvoj modernih gradova tijekom druge polovice u 19. stoljeću prouzročivao je podosta promjena, a u književnosti se odrazilo u pojavi velikoga broja novih tema i motiva. Upravo pojam flanera i flanerizma (franc. *flâneur*), prvenstveno vezani uz prostore grada i gradskih ulica, proizvodi su nove moderne književne prakse. Figura dokoličara-promatrača te flanerizam, koji je u hrvatskoj književnosti nominalno započeo s Matošem, nakon Matoševa se života, što je vidljivo kroz povijest novije hrvatske književnosti, počeo intenzivnije ispisivati. Tako u suvremenoj književnosti imamo flanerističke motive i flanerističke prakse čije promjene u odnosu spram inicijalnoga tipa flanerije, dakle one kakvu je uveo Antun Gustav Matoš, odražavaju temeljne promjene u kategorijama društvenoga poretka, svakodnevice, urbanosti. Uz praćenje razvojne crte flanerističke prakse, u radu se usporedno analiziraju i intertekstualni i intermedijalni postupci. Spomenuti odmak od inicijalnoga tipa flanerije pokušava se detektirati u zbirkama *Ekрани praznine* (1992) te *Tamno mjesto* (2005), postmodernoga književnika Branka Čegeca. U svojoj knjizi *Čitanje grada* Krešimir će Nemeć (2010: 86), komentirajući Matoševu široko određenje onoga što flanerija jest, istaknuti: „Da je doživio današnje vrijeme elektronike i virtualne zbilje, Matoš bi vjerojatno i neumorne »surfere« po bespućima interneta nazvao »elektroničkim flanerima«“. Prema tome vidjeti nam je pristaje li Matoševa sintagma *elektronički flaner* Čegecovim spomenutim dvjema zbirkama.

**Ključne riječi:** flanerizam, flaner, intermedijalnost, intertekstualnost, postmodernizam

## 1. Uvod

Cilj je ovoga rada prikazati odnos Matoševog modernog književnog opusa te njegov moderni medijski flanerizam nasuprot postmodernom intermedijском književnom flaniranju Branka Ćegeca. Nadalje, pokušat će se na temelju intertekstualne i intermedijalne analize ukazati kako se Ćegec u svojim pjesničkim tekstovima, postmodernističkom aparaturom, oslanja na jednake intertekstualne tragove kao i Matoš te mu na taj način šalje simbolički postmoderni odgovor. Također, cilj je ovoga rada prodrijeti u Ćegecovo suvremeno književno pismo te pokušati pronaći i iščitati flanerističke odjeke matoševske misli i naslijeđa.

U poglavlju nakon *Uvoda* donose se najosnovniji bibliografski podatci o radu i književnom stvaralaštvu navedenih književnika. U sljedećem poglavlju ukazuje se na problematiku nazivlja moderna/postmoderna te modernizam/postmodernizam, te se detaljno opisuje teorijski okvir razdoblja postmoderne u književnosti. Nadalje, slijede poglavlja koja se odnose na tri vrlo važna čimbenika postmoderne književnosti: intertekstualnost, intermedijalnost te flanerizam, sukladno tomu strukturirana u tri zasebna poglavlja. Na početku se svih triju poglavlja donosi teorijsko objašnjenje pojma o kojem je riječ, nakon čega, u potpoglavljima, slijedi analiza. Na kraju rada iznosi se zaključak, popis korištene literature te prilozi.

## 2. Antun Gustav Matoš

Antun Gustav Matoš rođen je 13. lipnja 1873. u Tovarniku kao prvo dijete u učiteljskoj obitelji Augusta Matoša. Njegov život kasnije će biti obilježen putovanjima i mijenjanjem mjesta boravka, a to je počelo vrlo rano. Već u rujnu 1875. obitelj Matoš seli u Zagreb. U Zagrebu Matoš pohađa pučku školu i gimnaziju. Gimnaziju ne uspijeva završiti pa se upisuje na veterinarski institut u Beču, ali ni tamo već na početku studija ne uspijeva položiti sve kolokvije zbog bolesti. Od 1887. uči svirati violončelo u čemu se s vremenom izvještio toliko da je u kasnijim putovanjima po Europi na taj način uspijeva zaradivati nešto novca za preživljavanje.

U književnost je Matoš ušao vrlo rano, pripovijesću *Moć savjesti* (Vijenac, 1892). Imao je tada svega devetnaest godina te upravo iz tog razloga povjesničar književnosti i kritičar Ivo Frangeš (1987: 237) ističe kako: „upravo njegov nastup, zajedno s drugim zbivanjima u hrvatskoj književnosti, obilježava novo razdoblje.“ Također, ističe kako je Matoš zaista rijedak primjer književnika koji ne nastupa stihovima već prozom, ali je jedako tako vrijedna činjenica da se istakne, jer upravo ona pokazuje Matoševo uporno nastojanje da što više stegne temu: kako je vrijeme prolazilo, Matoš je stvarao sve zgusnutije kompozicije.

Godine 1893. stupa u vojnu službu, ali u ljeto 1894. dezertira i bježi u Srbiju gdje biva uhvaćen i zatvoren, ali ubrzo uspijeva pobjeći iz zatvora te se nastanjuje u Beogradu. U Beogradu Matoš egzistira od književnog rada i sviranja violončela te počinje živjeti kao boem. Ubrzo se nakon toga Matoš zamjerio srpskoj književnoj javnosti i bio je primoran napustiti Beograd. Upravo u tom događaju započinju Matoševa putovanja na zapad Europe. Nakon kratkog boravka u Budimpešti odlazi u Beč, a zatim dopijeva u Munchen, iz kojeg odlazi u Ženevu. Ipak Matošev dolazak u kulturnu prijestolnicu Europe – Pariz – potpuna je prekretnica njegovome životu jer će upravo Pariz stvoriti od Matoša kulturno najsvestranijeg hrvatskog književnika svoga vremena (Matoš, 2004: 291).

Matoš iz Ženeve u Pariz stiže 6. kolovoza 1899. U Parizu su ga dočekali brat Leon i njegov prijatelj Alfred, koji u svome dnevniku zapisuje:

„Kasno u noć začula se neka lupnjava, kad eto ti Gustla ko pravi bohem sa nekakim perom na šeširu, mršav, upao, oči umorne, ali izvanredne volje, premda nije cijeli dan ništa jeo osim jedne kore žemičke, koju je jedan putnik ostavio u kupeu.“ (Makanec, 1941, prema Galić, 2014: 48)



Zanimljivost vrijedna spomena, koju je zapisao Makanec u svome dnevniku, svakako jest ta kako je Matoš, pri svome dolasku u Pariz, u žurbi zaboravio obući drugu čarapu te je nogu zamotao u stranice časopisa *Obzor*: „Kad je skinuo cipele, koje su izgledale kao zgažena žaba, vidjeli smo zbilja ostatke *Obzora* i pola uvodnika na njegovim nogama. Stoga su mu – reče – noge teške ko olovo.“ (Makanec 1941, prema Galić 2014: 48)

Nakon objavljivanja prve novele *Moć savjesti* (1892) Matoš nije u mogućnosti sustavno tiskati tekstove koje je vrlo vjerojatno u međuvremenu pisao, ali od 1895. počinje vrlo plodan i svestran stvaralački rad. (Matoš, 1996: 156) Književno stvaralaštvo ponajprije započinje novelama, glazbenim, kazališnim i književnim kritikama, zatim feljtonima, putopisima, dok pjesme počinje objavljivati tek 1906. godine, iako je poznato da ih je i ranije pisao, kao šesnaestogodišnjak.

Prvu knjigu pripovijedaka naslovljenu *Iverje*, Matoš je objelodanio 1899. godine u Mostaru. Za života uspio je tiskati još svega dvije knjige pripovijedaka: *Novo iverje* (1900) te *Umorne priče* (1905). Matoš za vrijeme svoga života nije uspio objaviti zbirku pjesama, a napisao ih ukupno oko osamdeset. Velik broj Matoševih je tekstova ostao neprikupljen u raznim časopisima i listovima, a dokaz ogromne količine njegova književnoga opusa svakako su *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša* (1973) koja su tiskana u dvadeset knjiga. (Matoš, 1996: 157)

Matoševa fasciniranost velegradom dolazi do izražaja u njegovih 26 dopisa tiskanih pod naslovom *Dojmovi s pariške izložbe i Pisma iz Pariza*. Matoš je kao novinar bosanskoga paviljona, od proljeća do jeseni, 1900. godine posjećivao glamuroznu Svjetsku gospodarsku izložbu te svoje dojmove slao zagrebačkom časopisu *Hrvatsko pravo*. „Riječ je o feljtonima bogatim umjetničkim, političkim i gospodarskim analizama, koji predstavljaju cijele kulturološke eseje s preciznim statističkim podacima i multimedijalnim refleksijama na različite teme.“ (Galić, 2014: 49)

### 3. Branko Ćeđec

Branko Ćeđec, pjesnik, esejist, kritičar, urednik (prve serije Quoruma, kasnije Mladosti i Meandra) te antologičar, rođen je 22. lipnja 1957. godine u Kraljevom Vrhu u blizini Vrbovca. Diplomirao je jugoslavenske jezike i književnost i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Branko Ćeđec zauzima osobitu poziciju u otvaranju poetičke scene osamdesetih. Goran Rem (2008: 186) nadodaje kako je riječ o „rubnoj poziciji koja bi se uobičajenim povjesničarskim fokusiranjem nekih 'stanja', 'naraštaja' ili 'časopisnih okupljanja' zapravo nazivala – središnjom.“ Također, govori kako je „rub“ koji Branko Ćeđec zauzima strategijski specifičan te dodaje „sloboda je njegovih projekcija izuzetno produktivna u inzistiranju na nearbitrarnosti, pa je rub u njegovoj 'lakoći' djelovanja postao nasladnim iskustvom, osobito za pitanje konstitucije subjekta. (Rem, 2008: 188)

Slobodan Prosperov Novak u *Povijesti hrvatske književnosti* naglašava kako je Ćeđec zaslužan, prvenstveno svojim uredničkim djelovanjem, za stvaranje potrebnih uvjeta, usprkos negativnim društvenim okolnostima, da se i knjige mlađih pjesnika i autora započnu prepoznavati kao logički dio književne matrice. „Od Marijana Matkovića nije u hrvatskoj književnosti bilo osobe s više uredničkog altruizma od onoga u Ćeđeca.“ (Novak, 2003: 648)

U pjesništvo ulazi na samom kraju sedamdesetih godina i nastupa zbirkom *Eros-Europa-Arafat* (1980) koja je suvremena, ističe Goran Rem (2008: 173), i koja pleše pogo u svim svojim strukturama. Ćeđec se već svojom prvom zbirkom priklonio skupini hrvatskih ali i srednjoeuropskih pjesnika koji su sredinom šezdesetih godina raskinuli s tradicijom dotadašnje poezije.

Svim je Ćeđecovim tekstovima, ističe Goran Rem (2008: 181), zajednička temeljna poetička osvještenost upisana na razini svih tekstualnih struktura koja se očituje u osnovnom satekstu Ćeđecove proizvodnje, poststrukturalističkoj teorijskoj misli. Od samih svojih početaka Ćeđec privlači pažnju i na temelju bliskosti koja se zasniva na pojačanoj svijesti o materijalnosti jezika, počinje oko sebe okupljati književne srodnike.

„Branko Ćeđec ostavio je važan trag u kulturnom krajoliku Hrvatske. Taj trag to je važniji jer se pojavio u vremenima kad je kultura, preciznije rečeno sve njezine komponente osim državne televizije, potpuno prestala zanimati vlast. Te su promjene znatno ugrozile financijsku bazu kulture ali su pomogle da se književnost i sve druge umjetnosti osamostale i

da se kapilarno prošire tako da mogu ugrožavati cijeli, do tada od politike strogo kontrolirani ali zato i zdušno pomagani kulturni establišment.“ (Novak, 2003: 649)

U svojem dosadašnjem književnom radu objavio je sljedeće zbirke poezije: *Eros-Europa-Arafat* (poezija, Zagreb 1980), *Zapadno-istočni spol*, (poezija, Zagreb 1983), *Melankolični ljetopis* (poezija, Rijeka 1988), *Ekrani praznine* (poezija, Zagreb 1992, prošireno izdanje 2001), *Tamno mjesto* (poezija, Zagreb 2005), *Nurkanje na zdiv – Ronjenje na dah – Breat-hold Diving* (izbor iz poezije, Skopje 2010), *Pun mjesec u Istanbulu* (poezija, Zagreb 2012), *Uspon i pad Koševskog brda / Sarajevo za prolaznike* (poezija, Zagreb 2019), *Cetinjski rukopis* (poezija, Zagreb 2020).

#### 4. Postmoderna/postmodernizam/Moderna/moderna/modernizam

Prije nego se krene u razmatranje u naslovu navedenih pojmova u književnosti, potrebno je razgraničiti značenje pojmova postmoderne i postmodernizma. Postmoderna je, dakako, pojam šireg značenjskog okvira, a Vladimir Biti (2000: 385) postmodernu u *Pojmovniku suvremene književne teorije* naziva „periodizacijskim, tipologijskim i kulturnopovijesnim pojmom“ začetim u književnoznanstvenim krugovima šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća.

Milivoj Solar (2005) u svom značajnom djelu *Retorika postmoderne* objašnjava kako, kada je riječ o pojmovima navedenim u naslovu poglavlja, akademska zajednica već više od trideset godina nije pronašla jedinstveni odgovor, iako rasprave o spomenutoj problematici i dalje traju. Budući da je za ovaj rad i analizu bitno poznavati osnovna književna obilježja suvremene književnosti, obvezni smo se ukratko upoznati s određivanjem nazivlja te shvatiti kako nastaje i na koji se način razvija.

Naziv postmodernizam, kao što smo već istaknuli, odnosi se isključivo na rasprave o književnosti, a postmoderna obuhvaća i ostale umjetnosti, znanosti te čak i svakodnevni život. Krešimir Nemeć (2003) navodi da potkraj šezdesetih i početkom sedamdesetih avangardistički ideal uvijek novog, neponovljivog i umjetnički provokativnog zapada u krizu i završava razdoblje u književnosti utemeljeno na inovacijama i promjenama te nastupaju djela puna intertekstualnosti, intermedijalnosti, citata, recikliranja i kompilacija. Solar (2005) u *Retorici postmoderne* također napominje da postmodernizam ne treba i ne traži reprezentativne autore te da ne treba strogi rez kojim bismo ga odijelili od modernizma zbog toga što se fenomen izvodi iz duhovnog stanja. Upravo zato što se postmodernizam izvodi iz odnosa prema onome što vrijedi kao znanje „ni velike narativne strukture u književnosti ne mogu imati onaj smisao koji su imale još u modernizmu“ (Solar, 2005: 43). Nadalje, Milivoj Solar (2003: 267) o već navedenoj problematici piše: "Naziv i pojam modernizma doveden je u opreku s postmodernizmom, što je proizašlo iz uvjerenja da otprilike sedamdesetih godina prošloga stoljeća počinje nova književna epoha. I u takvom su shvaćanju teškoće s nazivom ostale: 'postmodernizam' zapravo znači da ne možemo čak ni imenovati epohu nakon modernizma, a kažemo li kako se radi o nečemu 'nakon modernizma' – što je u samom imenu sadržano – ne mogu se izbjeći nezgodne primisli; 'moderno' je uvijek povezivano sa suvremenosti i sadašnjosti, pa ono što dolazi nakon moderne, što je 'post-moderno', pripada budućnosti, što će reći da je zapravo fikcija." Ipak, na kraju zaključuje kako je najpraktičnije

razvrstati epohu modernizma na četiri temeljna razdoblja kako bismo ipak uspjeli postići određene smjerokaze koji bi nam bili od pomoći kada je riječ primjerice o preglednosti epoha. Spomenuta četiri temeljna razdoblja modernizma jesu esteticizam, avangarda, kasni modernizam i postmodernizam (Solar, 2003: 322).

Jednako kao što je bilo bitno razgraničiti pojmove postmodernizma i postmoderne, bitno nam je ukazati na oprjeku moderna-postmoderna. Upravo tom problematikom bavi se Dubravka Oraić Tolić (2005: 12) u svojoj knjizi *Muška moderna i ženska postmoderna* u kojoj ističe kako je moderna<sup>1</sup> prepoznatljiva, u prvom redu, po cjelovitošću, esencijalnošću i logičnošću, te kako bi mogla biti definirana razdobljem kojim vladaju velike ideje, u koje se fanatično i ponizno vjeruje, te ličnosti koje zauzimaju hijerarhijski najviše položaje, a ujedno i predvode totalnost postajući simboličkim tvorcima univerzalne istine. S druge strane postmoderna potpuno zanemaruje univerzalne istine, važan obilježni dio moderne, te bilo kakvo suglasje. Nasuprot modernoj cjelovitosti i logičnosti stoji postmoderna raspršenost i različitost obilježena iznimno visokom pluralnošću.

Jedna od temeljnih razlika između moderne i postmoderne proizlazi iz različitih pristupa konceptima književne povijesti. Moderno književno znanje, ističe Dubravka Oraić Tolić, povijest vidi kao linearni konstrukt<sup>2</sup>, odnosno „kao smjenu epoha po načelu inverzije“, s druge strane u postmoderni koja se upravo javlja, podsjetimo se, kao posljedica negacije cjelovitosti i relativizacije totalnosti ikakva sustava, pogled na povijest različit je. Pristup književnoj povijesti u postmoderni povijest promatra kao kružni konstrukt koji karakterizira simultanost, odnosno ponavljanje stilova, epoha, događaja. Upravo takvo shvaćanje književne povijesti, kao stalno kruženje, postalo je toposom postmodernističke percepcije povijesti čije su teorije periodizaciju, odnosno vremenski slijed događaja, opisale čovjekovim vlastitim konstruktom, a ne rezultatom konkretnih događaja (Isto: 59).

Govoreći o postmodernizmu danas nedvojbeno se može zaključiti da je postao načinom života, ne samo zbog toga što ga pronalazimo u drugim umjetnostima i znanostima već zbog toga što se globalno proširilo njegovo shvaćanje i načela života te življenja. Neka su

---

<sup>1</sup> Dubravka Oraić Tolić (1996: 10) u knjizi *Paradigme 20. stoljeća* obrazlaže razliku između makroperiodizacije (Moderna velikim slovom: megakultura od kraja 18. stoljeća do kraja 20. stoljeća) te mikroperiodizacije (povijesne kulture koje čine megakulturu Moderne u 20. stoljeću: moderna malim slovom, avangarda, postmoderna).

<sup>2</sup> Objašnjavajući pristup književnoj povijesti u modernu Dubravka Oraić Tolić (2005: 34) ističe kako je riječ primarno o velikoj književnoj naraciji o razvoju kolektivne duše naroda te kreativnih pojedinaca.

od značajnih postmodernističkih načela svakako radikalni skepticizam, relativizam i novo shvaćanje tradicije<sup>3</sup>.

Akadska zajednica jednoglasno ističe kako postmodernizam nastupa već sedamdesetih godina, a kao postmodernistički utemeljitelji izdvajaju se: Borges, Beckett te Nabokov. (Solar, 2003: 324)

#### 4.1. Intertekstualnost – kratki povijesni pregled razvoja

Kao jedno od najvažnijih obilježja postmodernističke književnosti ističu se koegzistencija žanrova i stilova te intertekstualnost. Integracijom i koegzistencijom stilova obnavljaju se stari umjetnički koncepti čime se u tradiciji pronalazi novi smisao. Ukidanjem hijerarhije žanrova nastaje sve više individualnih projekata, a najveća promjena zahvatila je roman. „Postmodernizmu je svojstvena redefinicija samog pojma umjetnosti i umjetničko djelo ne određuje više presudno ni estetski ni ideološki parametri, već ponajprije same umjetničke konvencije i postupci“ (Nemec, 2003: 260). U samim djelima više nema strogo postavljene hijerarhije literarne vrijednosti, visoka i niska književnost postaju jedno.

Budući da postmodernizam, od samih početaka, obilježava poigravanje granicama zbilje i brisanje granica između različitih izvora fikcije, na taj način, sasvim očekivano, dolazi do fragmentiranja autorskih tekstova građom iz drugih izvora<sup>4</sup>. Upravo kako bi se moguće nesuglasice oko isprepletanja književnih tekstova i njihov međusobni odnos riješio, nastaju pojmovi intertekstualnost<sup>5</sup> a s njim u vezi i intermedijalnost<sup>6</sup>. U nastavku poglavlja donosi se kratki povijesni pregled razvoja pojma intertekstualnosti.

---

<sup>3</sup> Skepticizam se odnosi na to da se izgubilo povjerenje u nedodirljive ideale, više se ne vjeruje ni filozofskim sustavima, niti ideologijama, pa niti znanstvenim sintezama. Kao drugo postmodernističko načelo izdvaja se relativizam koji se odnosi na hijerarhiju i ne priznaje nikakve autoritete, već je sve podjednake vrijednosti (npr. svi žanrovi, sve tehnike i ideje u književnosti). Na taj se način uspostavlja nov odnos prema tradiciji koja se ipak ne osporava, kao što je primjerice u avangardi, nego se samo želi resemantizirati. Dolazi do izjednačavanja visoke i niske književnosti, odnosno postaje besmislenim postavljati ljestvicu vrijednosti književnih vrsta, a samim time i uopće govoriti o razlikama visoke i niske književnosti. Također, budući da originalnost u postmoderni nije temeljna vrijednost, besmisleno je govoriti i o distinkcijama između književnosti, znanosti i filozofije. (Solar, 2003: 323)

<sup>4</sup> Ovdje je potrebno podsjetiti da takvi postupci u književnosti i likovnoj umjetnosti postoje oduvijek.

<sup>5</sup> Termin *intertekstualnost* uvela je i skovala poznata autorica Julia Kristeva. Znakovito je to što, ističe Dubravka Oraić Tolić, taj ključni termin u teorijama od strukturalizma do poststrukturalizma ima dvostruko marginalno područje: potječe od žene, koja je u središte tadašnje humanističke mijene, Francusku, stigla s kulturnog ruba, Bugarske. Julia je Kristeva pojam skovala 1966. kada je u seminaru Rolanda Barthesa održala referat *Bahtin, riječ, dijalog i roman*. To glasovito mjesto glasi: „svaki se tekst gradi kao mozaik citata, svaki je tekst apsorpcija i transformacija drugoga teksta. Umjesto pojma intersubjektivnosti dolazi pojam intertekstualnosti, a pjesnički tekst valja čitati barem kao dvojan. (navedeno prema Oraić Tolić, 2019: 44)

Autorica koja je uvela termin i potaknula raspravu o intertekstualnosti bila je Julia Kristeva. U svome članku *Zatvoreni tekst* definira tekst kao „permutaciju tekstova, intertekstualnost: u prostoru jednog teksta susreću se i neutraliziraju različiti iskazi uzeti iz drugih tekstova“ (navedeno prema Oraić Tolić, 2019: 45). Kada je riječ o književnosti, pojam intertekstualnosti pokušava objasniti i opisati na razlici između epa i romana. Kulturu simbola s jedinstvenim i čvrstim smislom predstavljao je ep, dok novu kulturu znakova iza kojih ne stoji realna zbilja, već ljudsko poimanje zbilje, predstavlja roman. Zaključno možemo reći da intertekstualnost Kristeva smatra semiotičkim beskrajem te da se pojam intertekstualnosti ne odnosi na izravan dodir među tekstovima (cite, aluzije, parodije).

Za razliku od Kristeve, koja nije pridavala osobitu pozornost svome pojmu, fenomen intertekstualnosti središtem je Barthesova obrata od strukturalizma prema poststrukturalizmu. Barthes, koji je ujedno utemeljio teoriju opće intertekstualnosti, ističe, navodi Dubravka Oraić Tolić, kako je cijela kultura postala pluralno tkanje citata bez navodnika<sup>7</sup>. Upravo shvaćanje teksta i kulture kao nerasplitivoga tkanja anonimnih citata i značenja sadržavalo je, nastavlja, tri obrata<sup>8</sup> koji su dijelom bili uzrokom promjene kulturne paradigme 1960-ih godina. Barthesova teza o „ubojstvu“ autora u eseju *Smrt autora* predstavlja obrat od autora prema čitatelju, on „ubija“ samo jednoga, povijesno određenog autora: prototipa modernog genija koji djeluje pod božanskom inspiracijom. Simbolično „ubojstvo“ autora pokazuje koliko je Barthesova teorija intertekstualnosti svojevrsan oproštaj od moderne kulture i diskutiranje postmodernističke književnosti i kulture.

Opća teorija intertekstualnosti, zacrtana u Kristevim definicijama i Barthesovim esejima, odnosno njezin razvoj išao je u dva smjera. „U jednome smjeru uklanjao se formalizam opće intertekstualnosti, a u drugome smjeru njezina apstraktnost.“ (Oraić Tolić, 2019: 55)

---

<sup>7</sup> Barthes piše: „Tekst je pluralan. To ne znači samo da on ima više značenja, nego da postižu samo mnoštvo značenja: množina koja se ne može reducirati (a ne samo koja se ne može prihvatiti). Tekst nije koezistencija značenja, nego prolaz, prijelaz; tako da ga ne zadovoljava samo interpretacija, čak ako je i širokogrudna, nego eksplozija značenja, diseminacija. (...) Intertekstualnost u kojoj se nalazi svaki tekst opet je tekst sam po sebi između drugog teksta, te se ne smije zamijeniti s porijeklom tog teksta; pokušati naći „izvore“, „utjecaje“ djela, znači postati žrtvom mita o porijeklu, citati koji čine neki tekst anonimni su, u trag im se ne može ući, a ipak su već čitani, to su citati bez navodnika.“ (navedeno prema Oraić Tolić, 2019: 48)

<sup>8</sup> „Bili su to: obrat od zatvorenog djela prema otvorenomu tekstu, obrat od originalnoga bogomdanog autora prema ispisivaču tekstova i obrat od kritike koja misli da je sposobna dosegnuti bit djela prema kritici koja je i sama intertekstualno čin, beskrajno preispisivanje tuđih tekstova.“ (Oraić Tolić, 2019: 48)

Na prijelazu iz opće u posebnu književnu intertekstualnost našao se opus francuskog teoretičara Michela Riffaterrea, koji je teoriju opće intertekstualnosti razvio na području tekstova. Ono po čemu je ovaj francuski teoretičar ostao značajan jest pojam interteksta. On razlikuje *intertekst*, „neodređeni korpus“ koji se realizira u čitateljevu iskustvu, i *intertekstualnost*, „vertikalno čitanje“ koje traži referencije u zbilji i tako umanjuje semantičko bogatstvo teksta (Isto.: 57)

Laurent Jenny autor je koji je uspio opću intertekstualnost spustiti iz apstraktnih visina na konkretno tlo analize književnoga teksta, a upravo to ostvario je razlikujući implicitnu i eksplicitnu intertekstualnost. Prema njemu implicitna bi se intertekstualnost trebala odnositi na poetičke kodove na kojima počiva književnost, a eksplicitna na oblike i književne žanrove (npr. citat, parodija, plagijat). (Isto.: 57)

Dubravka Oraić Tolić ističe kako se fenomen intertekstualnosti, na vrhuncu rane postmoderne kulture, proširio iz svoga središta Francuske po Europi i svijetu te zauzeo poziciju dominantne paradigme u književnoj znanosti 1980-ih godina. Po cijeloj Europi održavaju se simpoziji na temu opće i posebne intertekstualnosti, izrađuju se zbornici, pišu članci i rasprave. Svoj osobit doprinos dala je i skupina hrvatskih znanstvenika i znanstvenica koja je pokrenula i priredila zbornik *Intertekstualnost & Intermedijalnost*<sup>9</sup>. U zborniku se nalaze dva teorijska teksta koja fenomen intertekstualnosti uvode u hrvatsku znanost o književnosti, što i svojim naslovima potvrđuju, a riječ je o tekstovima Pavla Pavličića pod naslovom *Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogledi* te Dubravke Oraić Tolić pod naslovom *Citatnost – eksplicitna intertekstualnost*.

Kao što je već navedeno, autori postmodernističke književnosti ne raskidaju odnos s tradicijom nego se na tradiciju pozivaju oblikujući je na drugačiji, suvremeni način, a to postižu najviše koristeći se intertekstualnošću. Književni tekst stupa u odnos s drugim tekstovima već time što pripada književnosti, ali i nekom određenom žanru, epohi, zato što je pisan određenim stilom ili govori o određenoj temi, ali takav odnos ne smatramo intertekstualnošću. U svome članku Pavličić napušta generalni smisao intertekstualnosti i određuje tri kriterija po kojima se prepoznaju intertekstualni dodiri. „Prvo, odnos književnog teksta prema drugim tekstovima mora biti vidljiv, premda može biti donekle prikriven“ (Pavličić, 1988: 157). To može značiti doslovno citiranje drugog djela, može se raditi samo o

---

<sup>9</sup> Zbornik *Intertekstualnost & Intermedijalnost* dogodio se na izmaku zlatnoga doba Zagrebačke škole, 1988. godine. Projekt su vodili i zbornik uredili Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić i Pavao Pavličić.



sličnosti, o aluziji jednog djela na drugo, ali da bi se takav odnos smatrao intertekstualnim veza između dva djela mora biti jasno vidljiva. „Drugo, taj odnos mora biti ostvaren određenim sredstvima“ (Pavličić, 1988: 157). Znači nije dovoljno da se u jednom djelu samo spomene naslov drugoga ili da likovi jednog djela raspravljaju u drugom djelu, „potrebno je da se oba djela služe sličnim – ali prepoznatljivim – stilskim, kompozicijskim ili kojim drugim postupkom, ili da jedno djelo komentira ili parafrazira postupke drugoga, kako bi se intertekstualni odnos doista uspostavio“ (Pavličić, 1988: 157). „Treće, ta veza mora biti ispunjena značenjem“ (Pavličić, 1988: 157). Dakle, novo djelo koje uspostavlja intertekstualni odnos s prvim djelom mora dobiti novu dimenziju, a bez uočavanja te nove dimenzije drugo se djelo ni ne može u potpunosti razumjeti smisao teksta. Prema Pavličiću intertekstualni se odnosi pojavljuju u svakome književnom razdoblju, koji se u skladu s povijesnim poetikama izmjenjuju u pojedinim epohama. On razlikuje konvencionalni i nekonvencionalni tip intertekstualnosti. Konvencionalni tip intertekstualnosti odnosi se na čvrst poetički sustav s određenim estetskim vrijednostima, pa se tekstovi suodnose s drugim tekstovima na način da slijede postojeće uzore<sup>10</sup>, s druge strane, njemu suprotan, nekonvencionalni tip ne poznaje čvrsti poetički sustav niti estetske i idejne uzore, već se tekst spram drugim tekstova odnosi na način da ih inovira, s njima vodeći dijalog ili polemiku. (Oraić Tolić, 2019: 28)

Ukoliko su zadovoljena sva tri uvjeta, veza između dva djela je intertekstualna, a takva veza se može uspostaviti sinkronijski i dijakronijski. Ukoliko je veza sinkronijska, „književni tekst uspostavlja vezu s drugim tekstovima koji pripadaju u krug iste poetike, ili se prema toj poetici orijentiraju. Djelo tada stupa u dijalog ili polemiku s drugim djelom koje smatra dijelom vlastitoga vrijednosnog sistema“ (Pavličić, 1988: 158). Nasuprot tome „dijakronijski se intertekstualni odnosi uspostavljaju s tekstovima prošlih epoha i drugačijih poetika“ (Pavličić, 1988: 158). Znači između novoga teksta i teksta s kojim se uspostavlja intertekstualna veza nužno mora postojati vremenski razmak i upravo je taj razmak bitan da bi intertekstualna veza između djela bila poetski funkcionalna.

#### **4.1.1. Tragovi intertekstualnosti u Matoševom literarnom opusu**

U intertekstualnom opusu Matoševa cjelokupnoga stvaralaštva nezanemariv dio zauzima književna i kulturna tradicija, što ujedno ukazuje na to da je Matoš tradiciju smatrao

---

<sup>10</sup> Primjerice – renesansni će pisac u pastorali rado citirati petrarkističke stihove.

važnim aspektom književnoga rada. Upravo o tomu svjedoči sljedeća tvrdnja, koja jasno zrcali njegov stav spram antičkih klasika – antičke književnosti i tradicije, Matoš piše: „Odricati se klasika ne možemo, jer su njihove mrvice najbolji dio naše kulture. (...) Svaki pobuđeni studij klasika bijaše preporod književnosti i društva.“ (Matoš, 2019: 14) Matoš je antiku držao zlatnim dobom europske književnosti, u kojem su kult ljepote i sami umjetnici zauzimali najviše položaje u zajednici.

O Matoševoj težnji za poistovjećivanjem s antičkom tradicijom i umjetnošću ponajbolje ukazuje njegov lirski opus, a izdvojiti ćemo sonet *Prkos*. Naime, Matoš obrađuje poznati antički događaj u kojemu mladi satir Marsija biva okrutno kažnjen jer je pobijedio Apolona u glazbenom natjecanju. Matoš satira Marsiju, mitskoga pjevača, pretvara u simbol umjetnika-patnika ali ujedno i u pobunjenika spram svih oblika tiranije: „I rekne smijač: — Zavidniče, Bože, / Tiranstvo tvoje sve na svijetu može: / Pogubiti, pa čak i ljubiti“, iznošeći pritom vlastito percipiranje uloge i poimanja umjetnosti. Upravo je zbog toga, ističe Zoran Kravar, Matoševo referiranje književne i kulturne prošlosti u ideološkom smislu postalo jednom od važnijih strategija njegove antimodernističke kritike moderne civilizacije. Dakle, Matoš uspostavljaajući intertekstualni dijalog s antičkom književnošću i tradicijom, u isto vrijeme, u poetičkom smislu „manipulira“ njome, osobito u tekstovima gdje se tradicija koristi pri oblikovanju zbilji suprotstavljena „umjetnog svijeta“. U sonetu *Mladaj Hrvatskoj* Matoš će iskoristiti upravo antičke motive<sup>11</sup>, koji pripadaju umjetnome svijetu, te ih dovesti u vezu sa zbiljom povezujući ih sa suvremenim hrvatskim prilikama: „Mi, nimfolepti, skladno osjećajmo, / Jer cilj je svemu istančana duša. // Ljepoti čistoj himnu zapjevajmo, / Božanski Satir kad nam milost dade / Za cvjetni uskrs hrvatske Plejade!“. Sintagmom „hrvatske Plejade“, ostvaruje se intertekstualna povezanost spram antičke mitologije, reafirmirajući pritom poznati mit o Atlantovim kćerima, koje su umrle od tuge za svojim mrtvim posestrama i pobratimom, kojima se Zeus smilovao preživši ih u nebo kako bi bogovima donosili ambroziju.

Matošev je književni opus, u književnopovijesnom kontekstu, ponajviše usporediv s parnasovskim pjesništvom zbog zajedničke naklonosti spram uporabe antičkih motiva te poštivanja središnjeg parnasovskog toposa – ideal ljepote, sklada i strogosti forme. Međutim, Matoš na različite načine dijalogizira s antičkom tradicijom, čime dodatno naglašava vlastito esteticističko usmjerenje te dolazi u vezu s pojedinim književnim pravcima u europskoj lirici

---

<sup>11</sup> „Nimfolepti“; „Satir“; „Plejade“ itd.

20. stoljeća, simbolizmom i secesijom. Sonet *Poznata neznanka* izvrstan je primjer kako se pomoću antičke prepoznatljive aparature razrađuje motiv koji se izravno dovodi u vezu s poetikom simbolizma. Ponajprije je riječ o supostojanju dvaju zbilja – duhovne i idealne, koje mogu biti realizirane na razne načine, primjerice izjednačene sa snom ili suprotstavljene racionalno spoznatljivoj zbilji. Također, čežnju za parnasovskim idealima utjelovljuje lik žene koja stoji u izravnoj vezi s opisanim idealom i s kojom se eksplicitno uspostavlja poveznica spram antičke mitologije i književnosti na što najčešće upućuju strogo antički motivi, u sonetu oksimoronskoga naslova *Poznata neznanka* riječ je o direktnom imenovanju ženskog subjekta („zvijezdo Venus“, 2019: 41).

Poetski tekst naslovljen *Čarobna frula* također potvrđuje Matoševu rado pozivanje na antičku književnost i tradiciju. U središtu se soneta, baš kao i u sonetu *Poznata neznanka*, nalazi lik voljene žene/djevojke na što upućuju karakteristični antički motivi, poput Ikarija, satir, „zanos orgijskog putira“, Orfej, Morfej. Nadalje, u sonetu *Čarobna frula* idealna zbilja povezuje se s jednom vrstom umjetnosti – glazbom, što se simbolično sugerira citatom u naslovu teksta<sup>12</sup>. Upravo motiv glazbe, koji svakako zauzima važno mjesto u Matoševu lirskom književnom opusu, upućuje na simbolizmom nadahnuto shvaćanje pjesništva kao „glazbe riječi“.

Motiv glazbe neizbježan je i kada pogledamo cjelokupni Matošev književni opus. Primjerice, u simbolističkoj se noveli *Camao* u središte pozornosti stavlja nadareni glazbenik Alfred Kaminski te emancipirana umjetnica Fanny, Mirko Novaković<sup>13</sup> strastveni je obožavatelj glazbe. U putopisnim je tekstovima motiv glazbe također neizbježan, a osobito ga se povezuje s nacionalnim identitetom (kolo, tambura, ilirske budnice itd.).

Iste ili slične značajke u Matoševu književnom opusu zadobiva poveznica s biblijskom/kršćanskom tradicijom. Matoš učestalo referira i priziva biblijsko/kršćansku tradiciju u obliku reminiscijencija i aluzija. U određenim sonetima posvećenim voljenim ženskim likovima, on koristi priliku dovesti ih u dijakronijsku intertekstualnu vezu s biblijsko/kršćanskom tradicijom na način da ih naziva autohtono biblijskim pridjevima i imenima. Pa tako u sonetu *Relikvija* idealiziranu žensku osobu naziva „ružicom Sarona“ uspostavljajući pritom, prema Pavličiću, konvencionalni tip intertekstualnog odnosa. Lirski tekst *U bolnici* obiluje motivima biblijsko/kršćanske tradicije, ženski subjekt uspoređuje se s

---

<sup>12</sup> *Čarobna frula* znamenita je opera Wolfganga Amadeusa Mozarta.

<sup>13</sup> Novela *Iglasto čeljade*.

Evom, Kristovom majkom, koja tužna moli ne znajući da voli ateista „ko za dušu Eva Abelovu“ (2019: 76).

Autentični kršćanski motiv koji se vrlo često spominje u Matoševom lirskom književnom opusu jest psalam<sup>14</sup>. Spomenuti motiv pronalazi se u sonetima *Srodnost* i *Mističan sonet*, te u pjesmi *Kod kuće*. U sonetu *Srodnost* riječ psalam pojavljuje se u trećem stihu prve strofe i čini figuru sinestezije („Zvoni bijele psalme snježnim zvončićima“, 2019: 56), dok je u *Mističnom sonetu* riječ o ljubavnom odnosu s voljenom ženom („A dušom mojom, njenom harfom, pjevahu, / Ja ne znam kakvi zvuci, psalam meni“, 2019: 39), koja će slabašno lirsko Ja ipak dovesti u područje sakralnog. Također, u pjesmi *Pri svetom kralju* spominje se sintagma „hrabri Toma“ kojom se aludira na biblijski lik „nevjernog Tome“, dakle vidljiva je semantička promjena kojom se ispunjava označitelj.

Gore navedeni primjeri usmjerili su pozornost na jedan aspekt Matoševa književnoga dijaloga s tradicijom, gdje Matoš tradiciju koristi isključivo afirmativno te kao potkrijepu nečega što je idejno i umjetnički vrijedno. Međutim, u njegovom se lirskome opusu mogu uočiti posezanja za tradicionalno nižim estetskim sadržajima koja, dakako, uključuju izvjestan odmak od esteticističkog shvaćanja kulta ljepote. Navedeni odmak Matoš će postići uvođenjem intertekstualnih referenci u više ili manje neprimjerenom kontekstu, a upravo najbolje se očituju u pjesmama s ljubavnom tematikom. U tim pjesmama Matoš uspostavlja kontrast spram onih pjesama njegova opusa u kojima veliča idealnu ljubav i idealnu ljepotu. Spomenute ideale Matoš će propitivati u manjem broju svojih lirskih tekstova osobito kroz lik fatalne žene. Primjerice u lirskome tekstu *Canticum canticorum*<sup>15</sup>, koji već naslovno sugerira svoju citatnost, pojavljuje se ženski adresat koji se paradoksalno prikazuje kao „psalam crnu“, koja se nakon toga usporedbom dovodi u vezu sa starozavjetnim likom Suzane („A starac k tebi ko Suzani bježi“, 2019: 45), dok subjekt percepcijom svoga statusa svoje muke poistovjećuje s Kristovim („Pa kad te grlim, crn mi sviće petak“, isto.). Potvrda kako se tradicija ne iskorištava samo na afirmativan način u navedenome tekstu, svjedoči mjestimično poigravanje uobičajenim pozitivnim značenjima pojmova koji su preuzeti. Već pri prvom pogledu na tekstu, u samome naslovu, koji je kodno najaktivniji dio teksta, dobivamo signal koji u svojoj biti podrazumijeva opjevavanje uzvišenog i posvećenog ljubavnog odnosa, a ono što od pojedinih likova i motiva dobivamo sasvim je suprotno: „Ko

---

<sup>14</sup>Psalmi predstavljaju jednu od knjiga Biblije, odnosno Staroga zavjeta. Vrsta su religiozne pjesme, katkad zvane himan, napisane kao molitva Bogu. (*Enciklopedija.hr*)

<sup>15</sup>*Pjesma nad pjesmama*.

Herub tvoja putenost se smije“; „Ti – vražja kćeri skrletnoga Sarona“, isto. Također, u navedenoj pjesmi vidljivo je kako se stilskom registru idealu ljepote, koji sada nije u nadređenom položaju, suprotstavljaju ili supostoje estetsko niži stilski registri, pa tako uočavamo želju subjekta teksta da ženu „muči, pregazi, istuče / Ko kukavicu svoju pijan radnik“ te njegovo poistovjećivanje s psom: „I opet dođoh, da me kao pseto / Na paučini strasne čipke vodaš.“ (isto.)

Matošev intertekstualni odnos spram antike vidljiv je i u njegovoj proznoj nefikcionalnoj produkciji, primjerice u feljtonima koje je pisao u Parizu.

„Ruža procvate iz pjene, spale sa ružičastih ramena Afrodite, pošto se rodi iz mora, radost bogovom i ljudem. Lijepa se boginja i ubola, zalila krvavi trn nektarom: i opet niknu ruža, cvijet krvi i ljubavi. Ružice procvaše iz Adonisove krvi, smješkašu se na čelu Bakhosovu sa bobicama crnog groždja i bijahu mirišljavom slikom Hebe, vječne mladosti.“ (Matoš, 1905: 37)

Također intertekstualne poveznice važnim su dijelom i Matoševa putopisnoga opusa, u nastavku se donosi citat iz putopisa *Pod florentinskim šeširom*:

„Odlučivši se naglo na taj put, nisam se za nj intelektualno spremio kako treba, nisam se potpuno dotjerao u talijanskom, ali već iz labirinta stare moje lektire penjem se prama 'gnijezdu gdje se rodih' – Kako za Firencu veli Michelangelo – kao Dante kroz spiralu Pakla, pa sam pijan, omamljen (...), zlatnim nitima kose Venerine, zlatnom paučinom sunca Teokritovog i Rafaelovog.“ (Matoš, 1996: 71)

Intertekstualni signali koji potvrđuju Matošev interes za hrvatsku povijest i hrvatsku književnost, a pjesmama daju šire semantičko značenje, predstavljajući ga učenim i knjiškim čovjekom svakako jesu intertekstualne poveznice spram razdoblja hrvatskoga preporoda. Tako, primjerice, u *Reviji 1*. subjekt teksta u četvrtoj i šestoj strofi spominje poznate budnice Ljudevita Gaja („Još Hrvatska nij' propala“) i Dimitrije Demetra („Prosto zrakom ptica leti“). Spomenute će reference autor koristiti i u svojim proznim putopisnim tekstovima, a osobito u putopisu *Iz Samobora*, u kojem se uz referiranje na Gajevu budnicu, referira i na Vrazove *Dulabije*, Demetrovu *Teutu* i *Grobničko polje*, čije stihovi eksplicitno upisuje u putopis:

„(...) Samobor je od najhrvatskijih hrvatskih mjesta, grudobran i bedem hrvatstva, te nije čudo što se u dodiru sa Samoborom najprije probudila moderna nacionalna svijest hrvatska i zapjevala pod tim gorama *Još hrvatska...*“ (Matoš, 1996: 27)

„Hrvatski pejzaž je ponajglavniji izvor hrvatske energije i među preporoditeljima osjećaše to s Vrazom naj snažnije Mihanović i Demeter. Što je Đulabijama zeleni, pitomi Samobor, to je na povratku iz tuđinenašao pjesnik Teute na Grobničkom polju (...)

*Sam ću ubit mog jedinca,*

*Nož u srce rinut žene,*

*Neg' da vidim od tuđinca*

*Pravice mi porušene“ (Matoš, 1996: 32)*

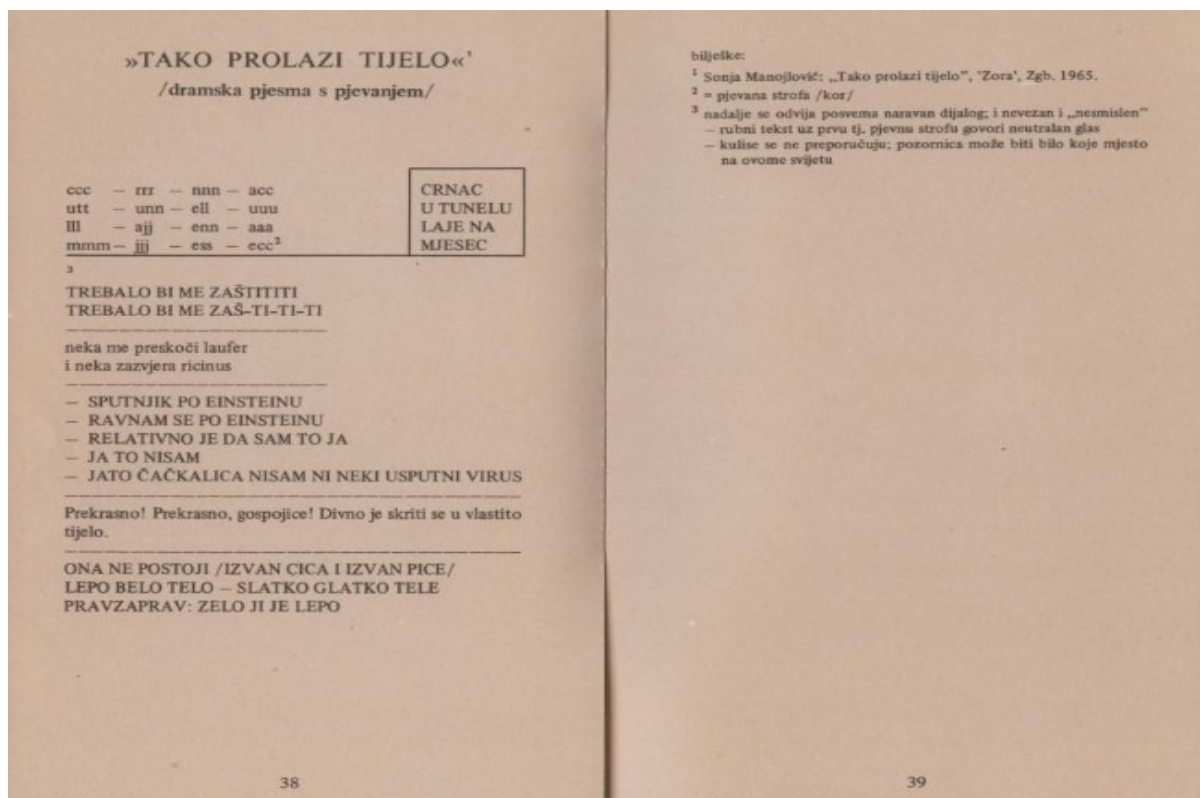
#### 4.1.2. Tragovi intertekstualnosti u Čegecovom literarnom opusu

Preuzimanje cjelovitoga naslova drugoga teksta, strategija koju se svrstava u kategoriju manje zahtijevnih intertekstualnih postupaka, jer se u njima jasno naznačuje veza s prototekstom, kao oblika citiranja, strategija je koju Čegec često donosi u svojim tekstovima. U skladu s tim, ponekad, pojedini naslovi mogu iznevjeriti očekivanja čitatelja, poput teksta *Otisak vedrine s balkona napuštene zgrade*, koji, izuzev preuzimanja naslova, ne uspostavlja ikakav drugi odnos sa svojim prototekstom (*Walk on the wild Side*).

Jedna od mogućnosti uporabe citata svakako jest njihovo umetanje u tekst pjesme. Na taj se način u Čegecovo poeziji rabe ulomci iz Ujevićeva („Sam bez igdje ikoga“, 1983: 31) Mađerova („Oči plove ulicama u nereduprema rasporedu svojih tijela“, 1980: 38) i Manojlovićeva teksta. Takav intertekstualni zahvat zahtijeva izniman interpretativni napor, budući da citatima obično nije naveden izvor. Tako, primjerice, u tekstu *Tako prolazi tijelo*, koji već svojim naslovom stoji „citiran“, prepoznamo *intrasemiotički interliterarni ili književni citat*<sup>16</sup>; jer se radi o eksplicitnom preuzimanju naslova:

---

<sup>16</sup> Usp. Oraić Tolić, 2019: 72.



**Prilog 1. Poetski tekst „Tako prolazi tijelo“ iz zbirke *Eros-Europa Arafat* (1980) str. 38.**

Izuzev putem citata, intertekstualni se odnos u Čegecovoju poeziji uspostavlja i u obliku aluzija i reminiscencija na pojedine književne autore i tekstove. Spomenuti se tip intertekstualnoga odnosa, ipak, znatno teže prepoznaje, iako autor mjestimice nekada može signalizirati upute za „dešifriranje“, kao što je to slučaj u pjesmi *Crno*:

„na kirchnerovoj slici žene  
hodaju u crno stih je iz pjesme z. makovića.  
nagazio sam ga u radićevoj ulici,  
trideset metara od ulaza u kamenita vrata.  
Tamo su žene u crnom molile svoju  
Pokornu krunicu.  
Na zidu pizzerije bilo je  
Crnim sprayem ispisano: PUNK IS DEAD i  
SID VICOUS JE PIZDA. (...)

(Crno, 2014: 39)

Također, u navedenom ulomku teksta subjekt velikim slovima iznosi zapise koje iščitava na zidu pizzerije, grafički ih izdvajajući naspram ostalih jedinica teksta, koji su, ujedno, intertekstualne poveznice spram britanskoga punk glazbenika, Sida Vicousa, te maestralne i iznimno značajne pjesme *Punk is dead* britanskoga sastava Crass. Jednako tako tekstni će subjekt u tekstu *kočo racin* na samome početku istaknuti: „kosta apostolov solev i mala marija: *more od olova, nebo od borova*“<sup>17</sup> (2014: 156) i upravo će stihovima, podebljanim u primjeru, ostvariti eksplicitni intertekstualni odnos spram teksta jedne od najljepših pjesama poznatog hrvatskog pjesnika i kantautora Arsena Dedića. Također u tekstu *kratka povijest tranzicije* izravno se uspostavlja intertekstualna veza s tekstom Jure Stublića *Chicago*: „zglajzao je samo jura, na *ulicama svog chicaga*, no i to je usmena predaja.“ (2014: 133). Jednako se postiže i u tekstu *Gostilna Dobrovo* refrenom poznate pjesme *Lipe cvatu*, koju izvodi rock-grupa Bijelo dugme: „lipe cvatu, sve je isto ko i lani...“ (2005: 119).

Referiranjem navedenih poveznica, koje iskazuju samo grafička svojstva, uz subjektovo nabranje riječi lišenih svoga temeljnoga smisla, ostvaruje se nemogućnost stvaranja ikakve smislene cjeline, odnosno ostvaruje se odmak od semantičkoga konkretizma, što je ujedno i jedna od odlika Čegecova diskursa. U poetskom tekstu *Stanje stvari* subjekt će teksta, iznoseći vlastita zapažanja i impresije ni s čim izazvan, među ostalim, istaknuti: „gadi mi se čitati hugoa“. U navedenom se primjeru prepoznaje jedna od značajki poststrukturalističke književnosti, a riječ je o relativizaciji, odnosno nivelaciji tradicije.

Nadalje, u bliskoj vezi s relativizacijom tradicije stoji Čegecov postupak svojevrstne literarne invokacije<sup>18</sup>, pri čemu se eksplicitno citira određene osobe. Taj raniji uzvišeni čin zazivanja kojeg „više“ bića, u Čegecovoju se poeziji udaljava od svoga nekadašnjega značenja, postajući jednom od specifičnih strategija ludističkoga oblikovanja teksta u postmodernizmu.

„ (...) majakovskog novalisa rimbauda

---

bretona brechta i günter grasa.“

(*hoću napisati pjesmu*, 1983: 54)

---

<sup>17</sup> U navedenom se primjeru Čegec poslužio figurom paronomazije koja se definira kao namjerno iskrivljeno pisanje nekih riječi radi efekta. (Beker, 1988: 219)

<sup>18</sup> Invokacija (lat. *invocatio*: zazivanje, zaziv) predstavlja, u kontekstu klasičnog pjesništva, zazivanje muza ili bogova koji su pjesniku pružili nadahnuće, na početku epa ili kakva značajnog odlomka. (Enciklopedija.hr)



Također, u Čegecovoju su poeziji brojni intertekstualni odnosi uspostavljanja poveznica spram pojedinih književnika i tekstova. Tako, primjerice, u tekstu *napišem šuma i nije šuma*, koji se nalazi u zbirci *Zapisi iz pustog jezika* (2011), eksplicitno se spominju hrvatska suvremena književnica Anka Žagar te francuski književnik i kritičar, koji je stvaralaštvom značajno utjecao na više modernizama u 20. stoljeću, Stéphane Mallarmé, nadalje, u zbirci *Ekrani praznine* (1992) u tekstu *Mirisna antologija praznine* subjekt se izravno referira na domaće, ali i strane književnike, stvarajući svojevrsan katalog književnika („U susret su dolazila blistava prostranstva literature: / Od Karla Maya do Matoša, / Od Džive Bunića do Rimbauda, Pounda, Celana. / Handkea i Tomaža Salamuna.“; 1992: 7). Također, u istoimenoj zbirci nailazimo i na spominjanje hrvatskoga književnika Janka Polića Kamova, koji stoji u bliskoj tekstnoj vezi s leksemom „Barcelona“, koja je mjesto njegove smrti: „mirno more i Polić Kamov / na lutriji u Barceloni.“ (*Sintaksa kože, sintaksa mjesečine*, 1992: 86) Jednako tako i u zbirci *Pun mjesec u Istanbulu* (2012) u kojoj se eksplicitno referira na Ivana Slamniga (*fotografiranje slamniga*), Susane Sontag i Rolanda Barthesa (*sontag i barthes*).

Također, intertekstualni eksplicitni odnos imenovanjem ostvaruje se i u Čegecovom poetskom tekstu *Zimnica*. Subjekt teksta eksplicitnim imenovanjem uspostavlja strogo formalni odnos spram američkoga glazbenika, lišen ikakve semantičke povezanosti:

„Honolulu – Lou Reed  
 (dugačka kao plural i alpinističko ždrijelo  
 s orgijastičkom Švicarskom i mladim  
 orangutanskim tijelom lake trzalice.)  
 U kadar penetrira juke-box  
 kolonizatorskih banana  
 (kao gorivo budućnosti). (...)  
 (*Zimnica*, prema Rem, 2011: 532)

Također, brojnim se Čegecovim poetskim tekstovima prepoznaje aluzije i dijalozni s poznatim književnicima, a u nastavku se izdvaja nekolicina primjera:

„zove se rad na crno. **dragojević** mi je rekao da bi bolje bilo  
 rad na bijelo. nedostaje samo bakalar. možda rižoto sa sipinama?“ (*Kemizmi*, 2005: 104)  
 „- doći ću s **kemom** i **mićom**.“ (*Jedan dan na plaži*, 2005.: 95)

„yves mi je poslao sms:

*jedna me talijanka već treći dan gleda pod vodom.*“ (Ronjenje na dah, 2005: 38)

„Slamnig je zbunjeno gledao golemu fotografsku opremu, a onda prestravljen rekao:

*Vi ćete mi ukrasti dušu!*“ (fotografiranje slamniga, 2014: 167)

Nadalje, u Čegecovom se pjesničkom opusu mogu pronaći poveznice spram stare hrvatske književnosti. Tako, primjerice, u tekstu *Šišmundo etc.* uočavamo subjektov pokušaj iskazivanja teksta renesansnom diskursnom aparaturom („ar se ures mnozijeh sila hudobskijeh / misalju suproč omreza tudeškoga prikasciunaše“; 2014: 29), dok u tekstu *Mrtva priroda* subjekt eksplicitnim citiranjem naslova uspostavlja intertekstualni odnos te pokazuje interes za domaću književnost referirajući poznate naslove novele Antuna Gustava Matoša te pripovijetke Augusta Šenoa („pitanje, odgovor, odjava, tišina: *Cvijet s raskrižja, Karanfil s pjesnikova groba.*“; 1992: 77), što se, ujedno, može shvatiti kao strategija pamćenja, odnosno uspostavljanje poveznica spram različitih književnih tekstova koje je istovremeno „čin pamćenja i nova interpretacija“ (Lachmann, 2010: 301).

Ono što se također može primijetiti u Čegecovoj poeziji jest interes za dijalektalne govore. Podsjetimo se, u hrvatskoj književnosti pisanje na dijalektima pojavilo se u razdoblju književne moderne, a prvi koji je započeo pisati dijalektom bio je, ni više ni manje, Antun Gustav Matoš. U Čegecovom poezijskom opusu nailazimo samo na fragmente dijalektalnosti, koji se ispisuju u nastavku:

„eto nas ka na rivi!“ (Tangenta, 2005: 12)

„kaj je tu smiješno?“ (M, 2005: 111)

## 4.2. Intermedijalnost – kratki povijesni pregled razvoja

U hrvatsku misao o književnosti termin *intermedijalnost* uvodi Aleksandar Flaker 70-ih godina 20. stoljeća<sup>19</sup>. Flakerovo je shvaćanje i odčitavanje intermedijalnosti, ističe Goran Rem (2011), vrlo lucidno i široko, on će u svojim intermedijalnim studijama, gotovo uvijek,

---

<sup>19</sup> Aleksandar Flaker intermedijalnost promatra kroz gledište primatelja književnoga teksta, a definira ga kao spremnost proučavatelja književnoga teksta da izvede i prepozna usporedbe između književnoga i kakvoga drugog umjetničkog ostvaraja. (Rem, 2011: 49)

uspoređivati djela sličnoga arhetipskoga oslonca, pri tome zainteresiran za djela iz različitih umjetnosti. Međutim, Flakerova čitanja nisu posve usmjerila pristup predmetnim poljima intermedijalnosti što nikako ne umanjuje važnost uvođenja pojma intermedijalnost i značajnog istraživačkog rada na istom.

Nadalje, jedna od ključnih stvari koju definira Pavao Pavličić u svome članku *Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled*, a koja je iznimno bitna za postmoderno, suvremeno doba, doba vladavine medija, jest intermedijalnost. Pavličić (1988) intermedijalnost, odnosno intermedijalne odnose označava postupcima kojima se strukture i materijali, koji su karakteristični za jedan medij, prenose u drugi. Također, iznosi nekoliko tipologija medija koje su ovisne o načinu uspostavljanja odnosa, odnosno važno je znati govorimo li o odnosu književnosti spram ostalih umjetničkih i neumjetničkih medija, ili o odnosu u kojem neki drugi umjetnički medij ulazi u prostor književnosti.

U drugoj polovici 80-ih godina pojam intermedijalnosti značajnije se počeo pojavljivati i u književnoj kritici. Dakako, književna kritika neće problematizirati značenjski opseg intermedijalnosti, već će ga svojom praksom ispunjavati te samim time implicitno puniti značenjima tematskoga pojavljivanja drugomedijskih osobina. Dakle, književna kritika intermedijalnim će ostvarajima smatrati one tekstove koji eksplicitno imenuju već na tematskoj razini svoju označiteljsku igru s drugoimenovanim medijima. Nadalje, književna će kritika, naglašava Goran Rem (2011), prepoznati pod intermedijalnošću tzv. slabljenje „identiteta lirskoga subjekta zamjenom njegovih identitetnih odrednica s odrednicama identiteta likova iz nekoga umjetničkog, kulturnog ili massmedijskog teksta“.

U poslijeratnoj hrvatskoj poeziji, ističe Cvjetko Milanja, oblikovala su se dva tipa subjektivitetnih struktura koje su hijerarhijski i funkcijski različito realizirane, subjekt gnoseološkog teksta te subjekt semiotičkog teksta. Prvi od dva dominantna poratna poetološka modela, koji Milanja naziva gnoseološkim tipom književne prakse<sup>20</sup>, karakterizira ga usredotočenost na lirskog subjekta, kazivača, odnosnu instancu pripovjedača, bez obzira na tehnike, likove i modalitete u kojima se očitava. Dok je subjekt gnoseološkog tipa književnoga teksta središnja, uglavnom kazivačka egzistencijalno-filozofijska zaokupljujuća instanca, subjekt semiotičke poezije, koji se poetološki afirmira 60-ih godina 20. stoljeća,

---

<sup>20</sup> „Takvomu modelu nije tako reći stalo do primaoca, nije mu u prvome planu, pa u tome smislu nije ni apelativno usmjeren, nego je ponajprije orijentiran na lirski subjekt, odnosno status refleksije različitih modaliteta iskazane subjektivnosti; primarno mu je propitkivanje vlastita bića kao ontološke kategorije, ontičkoga, generičkoga, društvenoga bića kao individualiteta.“ (Milanja, 1991: 26)

dakle u vrijeme nastupa postmoderne u hrvatskome pjesništvu, zaokupljen je provedbom dekonstrukcije poetskoga jezika/koda, što ujedno uključuje njegovo otvaranje spram neknjiževnih utjecaja i kodova. U semiotičkoj se poeziji, u odnosu na gnoseološku, ističe Sanja Jukić, događa stilski pomak na razini gramatičke iskazanosti i ekspresivnosti iskaza lirskoga govornika. Gnoseološka je poezija afirmirala emocionalno i intelektualno-filozofskoga govornika, čiji je tipični strukturni oblik bio prva gramatička osoba, dok, s druge strane, semiotička poezija označava subjektov strukturni uzmak te ga dovodi u *natpersonalnu* poziciju<sup>21</sup>. Važno je istaknuti kako subjekt teksta semiotičke poezije ne postaje sekundarna tekstualna struktura već postaje funkcijski *ambigvitetna*<sup>22</sup> struktura koja mijenja hijerarhiju pozicioniranosti subjektivnih instanci unutar trosubjektivitetne strukture, subjekt teksta iz djelatne postaje subjektu podvrgnuta instanca te subjekt teksta preuzima ulogu posrednika metajezičnih i metatekstualnih informacija (Jukić, 2014: 25).

Također, studija *Medijska lica subjekta* autorice Sanje Jukić dublje ulazi u problematiku medijske konstitucije subjektivitetne strukture samoga teksta, ukazujući na to kako su različiti aspekti „opredmećenja jezika“ doveli do promijenjene konstitucije pjesničkoga subjekta. Navedena studija ukazuje i na višefunkcionalnost dominantnog subjekta pjesništva intermedijalnog iskustva<sup>23</sup> koji ne postaje samo produktom novih zahtjeva spram jezika i samoga poetskoga koda nego i zrcalom kulturalnih i tehnoloških osobitosti te posredovateljem ulaza medijske kulture u tekst. Upravo to preuzimanje kodno-polimoderatorske uloge subjekt čini protočištem drugokodnih medijskih signala te ga uspostavlja kao kodno hibridnu instancu. Sanja Jukić *medijskim subjektom* određuje onu kodno hibridnu instancu koja je u funkciji drugomedijske identitetnosti te koji može biti i subjekt u tekstu, međutim tada je njegovo djelovanje ograničeno. Medijski je subjekt kao hibridna instanca zaokupljen drugim tekstualnim strukturama (posebice temom koja je izvor semantičkoga repertoara) kojima se bavi upotrebljavajući strukturne odrednice različitih drugomedijskih tekstova i subjekata ili prenoseći izvorne drugomedijske značajke iz njihovih matičnih konteksta u pjesnički tekst.

---

<sup>21</sup> „Subjektov strukturni uzmak u *natpersonalnu* poziciju označavaju: - odricanje od bilo kakvoga emocionalnoga ili eksplícitnofilozofijskog angažmana spram sadržaja što ga čini, uvjetno rečeno, kakva lirski radnja. - postojanje hijerarhije subjektivnih instanci, odnosno superiornosti subjekta teksta u odnosu na potencijalne subjektivne instance u tekstu. - subjekt teksta identificira se kao projekcijska instanca kroz čiji se glas uvode drugomedijski govori, što ju čini kodno elastičnom.“ (Jukić, 2014: 25)

<sup>22</sup> Marina Katnić-Bakaršić (1999: 118) tumači figuru ambigvitetnosti figurom kod koje „stilogenost počiva na davanju više opcija koje su podjednako plauzibilne, te se u njihovom sučeljavanju i stalnom međusobnom „suparništvu“ stvara mogućnost dvostrukog ili višestrukog odabira“.

<sup>23</sup> Goran Rem (2003: 42) poezijom intermedijalne osjetljivosti nazivu onu poeziju koja je nastajala prije pojave termina *intermedijalnost* - prije početka 70-ih godina 20. stoljeća.

#### 4.2.1. Tragovi intermedijalnosti u Matoševom literarnom opusu

U ovome potpoglavlju nastoji se pokazati kako se u Matoševom književnom opusu mogu detektirati strategije koje autohtono pripadaju drugim umjetničkim medijima. Ujedno nastoji se pokazati kako je Matošev subjekt mozaično biće koje artistsku koncepciju književnosti provodi i drugomedijskim kodiranjem i estetiziranjem lirskoga subjekta.

Goran Rem u protointermedijalno pjesništvo, odnosno pjesništvo intermedijalne osjetljivosti, svrstava i pjesničke tekstove Antuna Gustava Matoša, što znači da se u pojedinim Matoševim tekstovima mogu detektirati strategije kojem su dijelom osobine drugoumjetničkih medijskih implikacija. *Epitaf bez trofeja* navodi se kao paradigmatički primjer i potvrda Matoševih intermedijalnih osvještenosti, jer upravo se grafikom oponaša tekst skulpture. Samim time postaje moguće subjekt teksta imenovati i skulpturalnim, riječ je o jasnom oblikovanju teksta u prostoru pri kojemu interakcija prostora i teksta oslikava statični trodimenzionalni lik, u ovom slučaju nadgrobni spomenik:

Tu leži Div,  
Naš stid i sram,  
Što bješe kriv  
Jer Bješe Sam.

Taj soko siv,  
Svog doma plam,  
I sad je živ  
I Vođa nam.

U jarku trune poput crkle strvi –  
Ono što nekim bješe Eugen Prvi,  
Kraljevina i Sloboda naša,

A kraj njega cvili ljuta rana  
Buntovnička, zla, nepolakana,  
Na surci Bacha, đaka Grabancijaša.

(*Epitaf bez trofeja*, Matoš, 2019: 68)

Sanja Jukić (2014: 223) u svojoj studiji navodi kako se o skulpturalnom subjektu može govoriti, među ostalim, kada je tekst fotografska preslika skulpture. Izrazito dva uska i okomita katrena u kombinaciji s dvije široke, samim time, i vodoravne tercine, čine ikoničko-formsku potporu naslovu, razotkrijuvajući dvostruku metajezičnost naslova.

Nadalje, kada je riječ o tipičnim arhitekturnim i skulpturalnim motivima u pjesništvu Antuna Gustava Matoša onda je nezaobilazan sonet *Tajanstvena ruža*, a osobito njezin drugi katren:

Jer duša moja bašta je daleka,  
Visok zid je čuva, sfinga i zmajevi,  
Tud šeta draga žena, duše jeka,  
A njenim bićem struje sveti gajevi  
(*Tajanstvena ruža*, Matoš, 2019: 25)

Motivi poput bašte, gajeva, sfinge i zmajeva, subjektu, koji se objavljuje kao biće čiji je oblikovni integralni dio Ti-istanca, služe kako bi dodatno pojačali njegovu nespoznatljivost i samozatajnost. Budući da se subjekt simbolički identificira s prostorom, ti prostori mogu predstavljati različite stupnjeve samoga subjektova bića. Upravo na temelju toga Sanja Jukić ističe, među ostalim, kako se ovdje može govoriti o radikalizaciji teze njemačkoga filozofa i teoretičara postmoderne Wolfganga Welscha da „prostori oblikuju ljude“ (Jukić prema Welsch, 2014).

Nadalje, u tekstu se *Serenada* ponovno koristi točno imenovani arhitekturni motiv zagrebačkoga prostora („Kamenih vrata“). Subjekt se u tekstu *Serenada* neizravno autoidentificira usporedbom sa spomenutim zagrebačkoarhitekturnim motivom „Kamenih vrata“ te ujedno naglašava nacionalnu pripadnost („Hrvatice draga“) kao njegovu temeljnu identitetnu odrednicu. Sukladno tomu može se zaključiti kako Matoš često identifikaciju humanitetnoga subjekta povezuje s njegovom identifikacijom s različitim označiteljima drugoumjjetničkih medija, u ovom primjeru riječ je o arhitekturnom označitelju.

Također, identifikacija prvoosobnoga subjekta, u tekstu *Serenada*, provodi se kombinacijom geobiografskih označitelja („Ja te volim, jer si ljubav Zemlje / Iz koje niknuh, Hrvatice draga“; *Serenada*, 2019: 22). Leksem „Zemlja“, napisan velikim početnim slovom, signal je subjektove semantičke udvojenosti kojeg je potrebno promatrati na relaciji globalno-nacionalno.

U nekolicini pjesničkih se tekstova Antuna Gustava Matoša često mogu pronaći neknjiževne medijske oznake koje, ponajčešće, identificiraju prvoosobnog, sugovornog drugoosobnog, odnosno trećeosobnog subjekta<sup>24</sup>. Primjer subjektive jasne identifikacije neknjiževnim medijskim oznakama jest pjesma *Čuvida*<sup>25</sup>. Već u samome naslovu ističe se motiv „maske“, koji u širem semantičkom smislu povezujemo s kazališnim medijem. Subjekt pjesme *Čuvida* sudionik je, prema svemu sudeći, karnevalsko-kazališnog bala, koji vlastitu identifikaciju provodi tek u odnosu na višestruke maskirne identitetnosti („Kolombina“, „markiza“, „Venus“, „Žena“, „Sirena“, „mačka“, „zmija“; Matoš, 2019). Promotri li se smjer prerašavanja, od tipske maskiranosti („Kolombina“) prema maskirnoj umnoženosti, koji na koncu karakterizira potpuna nemogućnost subjekta identitetnog razaznavanja, moguće je shvatiti, ističe Sanja Jukić, kao simboličku izvedbu promjene „subjektne paradigme koje je Matoš i te kako bio svjestan – od predmodernističkog javnog pojedinca »koji igra točno određenu javnu ulogu u jasno propisanom kostimu« do modernističkog subjekta koji »masku« prefunkcionalizira, odnosno njegova odjeća postaje signal njegove individualiziranosti, »statusa, spola i osjećaja« (Jukić prema Bartlett, 2014: 123).

Prošlog pjesmi vrlo je sličan, motivski, ali i prema subjektovoj identifikaciji, sonet *Djevojčici mjesto igračke* u kojemu je kazališni medij jedan od sredstava njegove identifikacije. U vrijeme nastanka pjesme Zagrebom su se odvijali plesni balovima, koji su ubrzo nakon pojavljivanja postali moda<sup>26</sup>, u što je Matoš posve sigurno bio upućen te u kreiranju navedenoga teksta kontekstno i aludirao. U samom tekstu identifikacija drugoosobnog subjekta provodi se različitim označiteljima karnevalskog i plesnog medija, osobito u stihovima: „Još je deset karnevala do tvog bala“ (*Djevojčici mjesto igračke*, 2019: 38). Eksplicitnom oznakom „ti si lutka mala“ drugoosobni subjekt, uz spolnu određenost, simbolički predstavlja stereotipni koncept „žene lutke“ koju obilježava ženskost, nevinost te podložnost.

U određenom broju pjesničkih tekstova Antuna Gustava Matoša mogu se pronaći motivi glazbenoga medija koji postaju sredstvom subjektive identifikacije. *Mističan sonet*, koji svojim naslovom markira simbolistički i autorski poetički topos – mističnost, odražava lirskoga subjekta, koji je odbačeni i marginalizirani pojedinac koji nema autentični aktivistički status, već se autoidentificira glazbenim instrumentom – harfom, kao sredstvom

---

<sup>24</sup> Usp. Jukić, 2014.

<sup>25</sup> *Čuvida* (tal. *ciovetta* – maska, krinka, obrazina).

<sup>26</sup> Više o tome u Katarinčić, 2005.

podložnosti u odnosu na Drugoga („O, kako čudno njene oči sijevahu / Kroz tajnu noći u slatkoj uspomeni! / A dušom mojom, njenom harfom, pjevahu / Ja ne znam kakvi zvuci, psalam meni“; *Mističan sonet*, 2019: 39). Matošev naslov soneta *Čarobna frula* intermedijalni je glazbeni citat<sup>27</sup>, zbog toga što pripada drugom tipu umjetnosti, dakle drugomu mediju.

Matoševe pjesničke tekstove domoljubne tematike, koji su učestalo komentari aktualnih političkih i društvenih zbivanja u Hrvatskoj, također obilježavaju intertekstualni postupci. U domoljubnim pjesmama Matošev je sud načelno negativan, što je svakako utjecalo na primijenu određenih intertekstualnih postupaka, te usmjeren na onodobno političko stanje. U pjesmama domoljubne tematike kroz dijalog s tradicijom kritizira se bilo suvremeno političko ozračje bilo događaje iz bliske povijesti. Primjer u kojem se kroz dijalog s tradicijom kritizira suvremeno političko stanje jest sonet *19. svibnja 1907.* Stihovima: „Ko Petrarca Loru jutros sam te snio“ (2019: 23), uspostavlja se izravan odnos spram petrarkističke književne tradicije, u kojem se neizmijerna ljubav prema voljenoj ženi, u nastavku teksta, povezuje s ljubavlju prema domovini, koja se nalazi u tegobnoj zbiljskoj situaciji. Druga je strategija, tematiziranje događaja iz povijesti, prisutna u tekstovima *1909. te Epitaf bez trofeja*, u kojima se izravno upućuje na onodobne negativne društvene prakse, koje, zatim, izazivaju vlastite negativne osjećaje. Dijalogom s biblijskom književnom tradicijom, točnije biblijskom reminiscijencijom, u tekstu *1909.* aktivna je empatija spram domovine koja prolazi kroz patnje („I krvavim si njenim znojem smoćih / Moj drski obraz kao suzama“; 2019: 47), dok se u pjesmi *Epitaf bez trofeja* izravno referira i donosi opis događaja koji se zbio u Rakovičkoj buni (1871), izdvajaju se ubojstva Eugena Kvaternika te Vjekoslava Bacha („U jarku trune poput crkle strvi - / On što nekim bješe Eugen Prvi“; 2019: 68).

#### **4.2.2. Tragovi intermedijalnosti u Čegecovom literarnom opusu**

Književni je opus Branka Čegeca mjesto susreta svih autorskih koncepata tekstualnog metajezičnog pisma 1970-ih i 1980-ih godina, kojeg obilježava izvanredna kodna i intermedijalna osviještenost. Također, podsjetimo se, u poslijeratnom pjesništvu, prema Milanji, supostoje dva tipa subjektivitetnih struktura koje su hijerarhijski i funkcijski različito realizirane, subjekt gnoseološkog teksta te subjekt semiotičkog teksta. Nakon što u prošleme

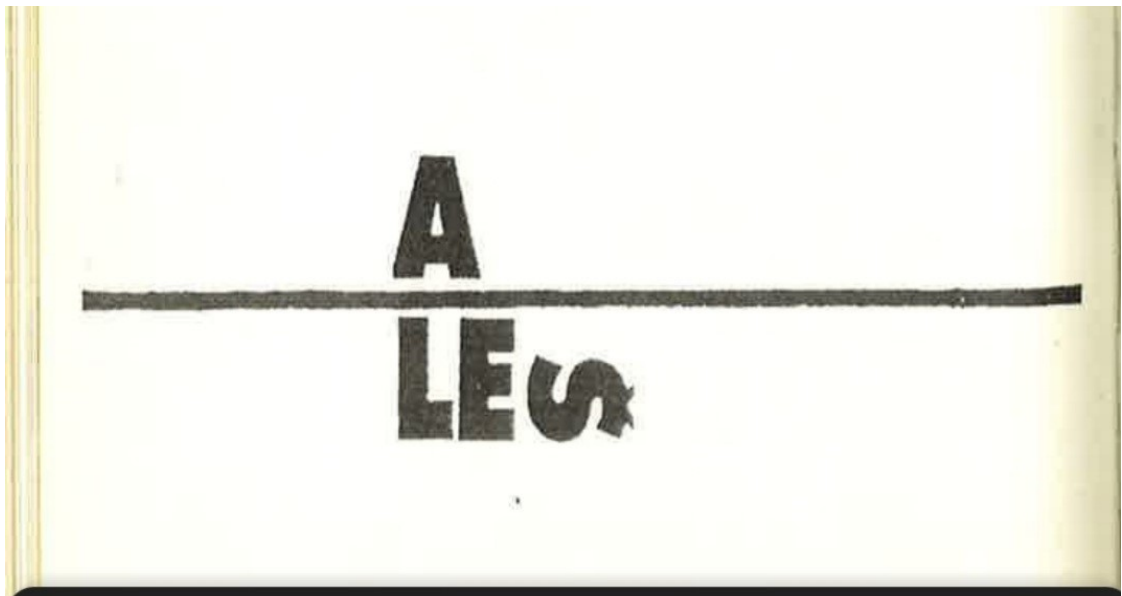
---

<sup>27</sup> Usp. Oraić Tolić, 2019: 77.



potpoglavlju pozornost usmjerili na Antuna Gustava Matoša, najznačajnijeg hrvatskog književnika (književne moderne), koji bi prema Milanji ulazio u skupinu subjekta gnoseološkog teksta, u ovome potpoglavlju u središte stavljamo Branka Ćegeca i njegov literarni opus, čiji subjekt nedvojbeno ulazi u onu skupinu zaokupljenu provedbom dekonstrukcije poetskoga jezika/koda. U nastavku će se potpoglavlja pozornost usmjeriti na tragove intermedijalnosti u Ćegecovom literarnom opusu.

U studiji *Medijska lica subjekta* Sanja Jukić, među ostalim, izdvaja slikovni medijski subjekt, koji može biti jedan od načina rekonstrukcije semantike jezičnoga znaka, te glavnim pokretačem povratku slici kao iskonskom načinu komunikacije. „Pjesnički subjekt kodiran medijem slikarstva može biti samostojeća instanca koja (auto)objektivira tu svoju drugokodnost, a može imati primarnu svrhu u slikovnome znakovnom kontekstu kodirati druge tekstualne strukture.“ (Jukić, 2014: 141) U Ćegecovom tekstu *A/leš*, koji ujedno pripada konkretističkoj poeziji, grafem se primarno koristi kao sredstvo likovnoga izričaja, na taj način potvrđuje kako pisani znak ima označiteljsku prednost spram slikovnoga znaka.



**Prilog 2. Poetski tekst „A/leš“ iz zbirke *Eros-Europa Arafat* (1980), str. 35.**

Analizirajući konkretističke tekstove Branka Ćegeca, Goran Rem uočava kako je i u tim tekstovima, koji su na prvi pogled besubjektni, itekako aktivna subjektna instanca. Naglašava kako se u *A/lešu* tekstualna svijest naslućuje intenzivnim nastupanjem subjekta teksta u njegovim uputama za čitanje, a koji kodni materijal simultano uzima iz drugomedijskih kodova, oblikujući multimedijalne pjesničke konstrukcije. Upravo tekstem

*A/leš* potvrđuje se subjektova zaokupljenost provedbom dekonstrukcije poetskoga jezika/koda, koja Čegeca beskompromisno određuje subjektom semiotičkog teksta.

Nadalje, u pjesničkom se opusu Branka Čegeca može pronaći i subjekt koji se sukodira medijem skulpture, pa samim time možemo govoriti o *arhitekturnom subjektu*<sup>28</sup>. U tekstovima se semiotičkoga pjesničkoga modela, kojemu pripada i Čegecova pjesnička produkcija, naglašava Sanja Jukić, arhitekturnost može ostvariti na različite načine<sup>29</sup>. Čegecovi pjesnički tekstovi, prema Sanji Jukić, arhitekturnost ostvaruju verbalnom signalizacijom te grafičkom i/ili slikarskom signalifikacijom. Poetski tekst *Tamni zvukovi na nebu Wima Wendersa* svoju arhitekturnu kodiranost ostvaruje upravo verbalnom signalizacijom, subjekt teksta vlastito egzistencijalno iskustvo izražava prisvajanjem urbane topografije:

Sat iza ponoći usmjerio sam pogled na  
dvije plohe ekrana: desno,  
na televiziji, lagano su se kotrljali  
kadrovi Der Himmel uber Berlin;  
lijevo, na prozoru, nervozno je  
kljuckala monotonija Der Himmel uber Trnsko.  
Sve je izledalo tako blizu  
kao da se dodiruju anđeoska krila  
Berlina i Zagreba (...)

(*Tamni zvukovi na nebu Wima Wendersa*, 1992: 24)

Subjekt teksta kodno je hibridna instanca, koja je uz poetsku i arhitekturnu kodiranost, u tekstu *Tamni zvukovi na nebu Wima Wendersa* kodirana i audiovizalnim kodom komunikacijskih medija, televizijom. Televizijski se medij iskazuje kao granica između fikcionalne (ono što prikazuje televizija) i nefikcionalne (ono što se događa oko samoga subjekta) realnosti, koji pri tom izvršava funkciju percepcijskog izjednačavanja okvira televizijskog ekrana s okvirnim prostorom prozora. Subjekt na taj način zbiljsku nefikcionalnu realnost dovodi u njezinu fikcionaliziranu interpretaciju. Primarna je odlika

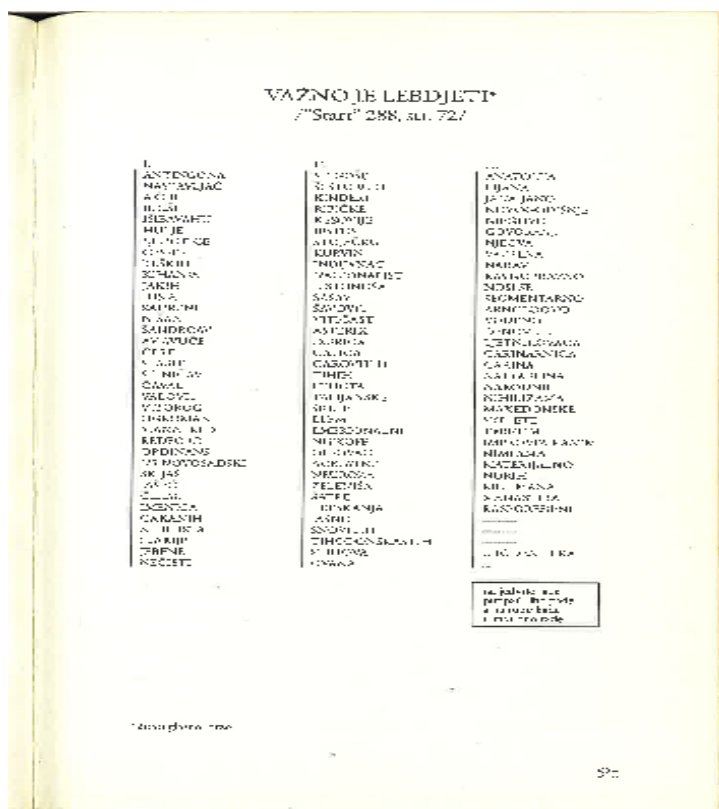
---

<sup>28</sup> Jukić, 2014: 229.

<sup>29</sup> Modeli se arhitekturnosti ostvaruju: „1) verbalnom signalizacijom – deskriptivskim, naracijskim ili dijaloškim modusom (D. Oraić Tolić, Z. Maković, B. Maleš, Lj. Pauzin, G. Rem, B. Čegec (...); 2) foto referencom (M. Stojević, R. Igrić); 3) grafičkom i/ili slikarskom signifikacijom (M. Machiedo, S. Jendričko, A. Žagar, P. Vrabec, B. Čegec (...))“ (Jukić, 2014: 230)

televizijskoga medija, potvrđena i u ovome poetskom tekstu, pasivizacija subjektive recepcijske aktivnosti.

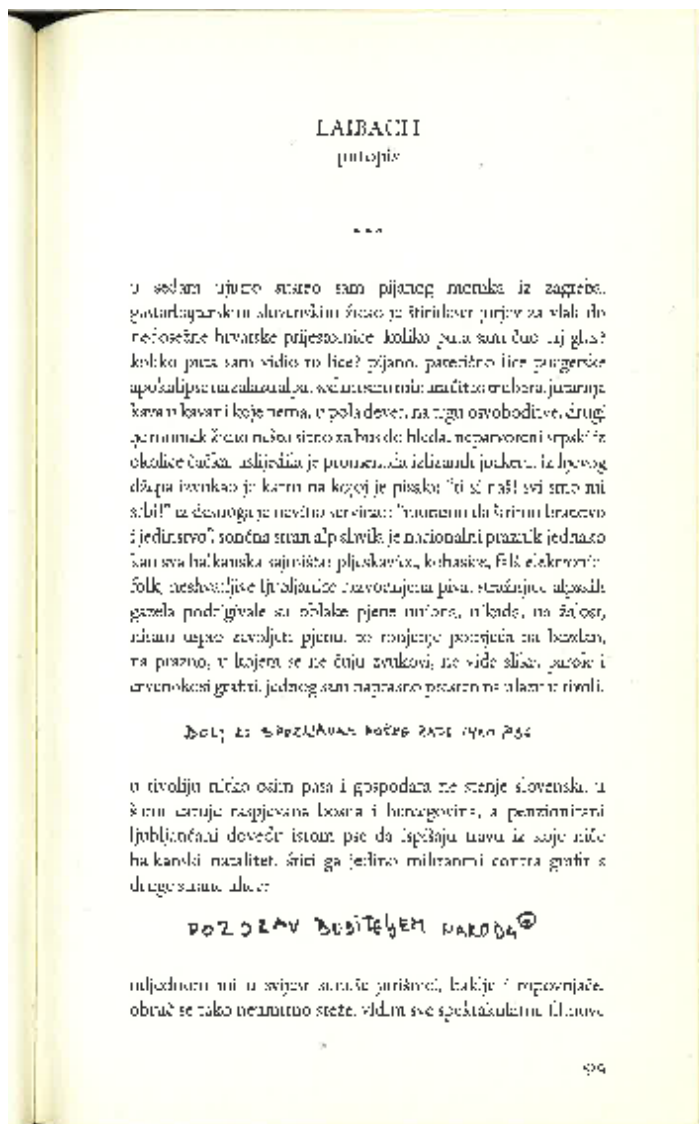
Nadalje, u poetskom tekstu *Važno je lebdjeti* dolazi do koreliranja poetskoga i arhitekturnoga koda. Gradeći leksemske nebudere, koji su jasno odijeljeni ravnim okomitim linijama, subjekt teksta propituje odnos između vanjskog i unutrašnjeg prostora postavljajući pitanje je li tekstna forma ta koja zadaje okvir ili okvir ipak čini ono što tekstni subjekt imenuje određenom granicom.



Prilog 3. Poetski tekst „*Važno je lebdjeti*“ iz zbirke *Eros-Europa Arafat* (1980) str. 65-66.

U Čegecovom tekstu *Laibach*, odmah na formalnoj razini teksta, iščitava se doslovan rukopisni upis u tekst – grafit. Grafit je subverzivan komunikacijski medij jer recipijenta oslobađa konvencionalnih protokolarnih mehanizama<sup>30</sup> te se nudi kao gotova informacija. Budući da je grafit, u širem smislu, upisivanje tijela u arhitekturu, sukladno tomu grafitni je kod onda u poetskom tekstu primjer radikalne provedbe *arhitekturnog načela* (prema Jukić, 285)

<sup>30</sup> Thevoz, navedeno prema Jukić, 2014: 285.



**Prilog 4. Poetski tekst „Laibach“ iz zbirke *Melankolični ljetopis* (1988), str. 35.**

Budući da se u semiotičkoj poeziji reprizira stanje koje se u glazbenoj umjetnosti razvilo početkom 20. stoljeća, sukladno tomu pjesnički tekst iskoristio je „stanje promjene u okviru glazbene umjetnosti kao metajezik promjene u vlastitome strukturalnom prostoru“ (Jukić, 2014: 251), dok se glazbenost manifestira kao posljedica različitih aktivnosti te pojavnosti subjekta. U Čegecovim se poetskim tekstovima (*Crno, Kratka povijest nijemih boja, Zimnica*, itd.) daju detektirati signali primarno vezani uz glazbeni medij, dok u tekstu *Bo Didley, Tada sam Werner Fassbinder* subjekt vlastitu sigurnost neraskidivo povezuje s medijem glazbe, i to rock-glazbom: „Disharmonija uličnih pojačala višestruko, poli- / gamno, silovaš sjetu“. Upravo je rock-glazba subjektov osnovni pokretač i pomagač, u borbi spram rahle svakodnevice ali i razlog njegova poniranja u prošlost, što je vidljivo u poetskom tekstu *It's only rock&roll*:

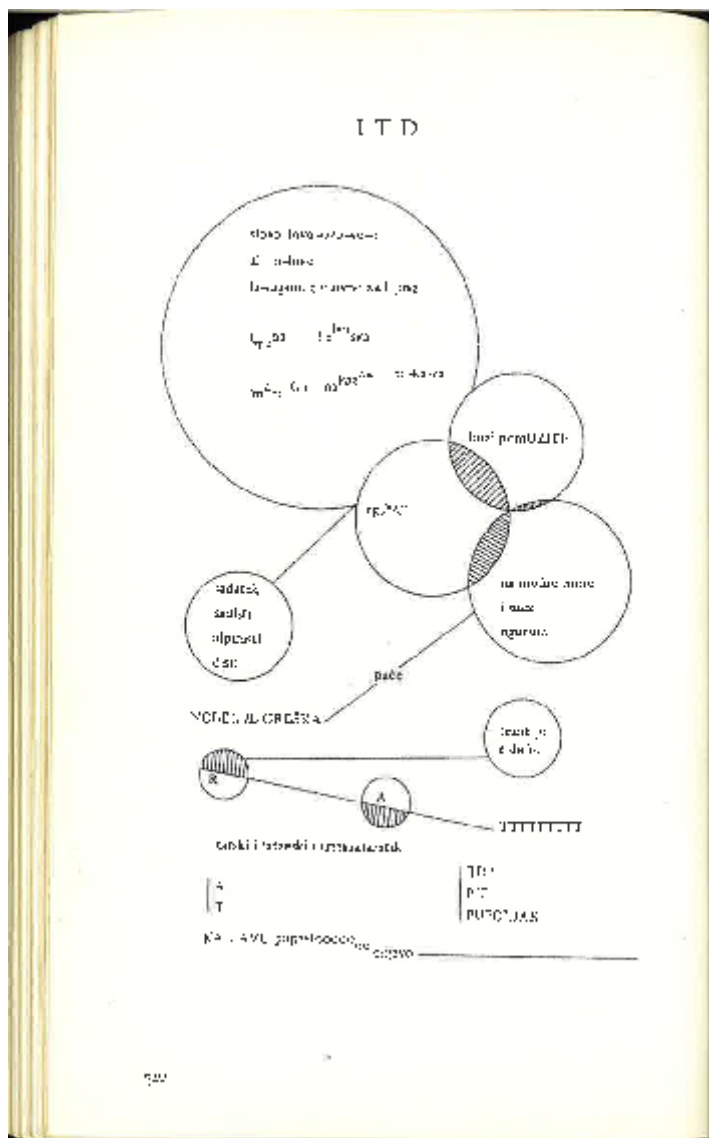
(...) ne bih želio da se moje pismo shvati kao hommage palim ratnicima rock&rolla, jer: moje je prisjećanje prilog poetici retrospekcije, moja je beskonačna rečenica smišljena post erupcija na pragu razobličujuće poetike koncentrirana moderniteta, čija retrospektivna imaginacija najavljuje sintetički pohod na svršetak stoljeća; sve to govori dremaljivi teoretičar u meni, osluškujući heavy-metal zapovijed Jasmine Nikić (...)“ (navedeno prema Rem, 2011: 528)

Također, u poetskom tekstu *Otisaak vedrine s balkona napuštene zgrade* subjekt se prisjeća i eksplicitno referira na pjesmu Lou Reeda *Walk on the Wild Side* („Popodne, dok kiša napušta stoljetna staništa, namjerno izbjegavam šetnju. *Walk on the Wild Side*, ako se dobro sjećam pospana pjesmuljka i saksofona, čiji nokti ostavljaju duboke tragove na koži.“; 1992: 82).

Kada je riječ o pjesničkim tekstovima koji preuzimaju kodnost drugih medija, Sanja Jukić (2015: 324) ističe, „najeksplicitnija su preuzimanja provedena kroz relacije s onim potkodnim područjima kojima je humanitetno tijelo primarno sredstvo ili predmet oblikovanja poruke (ples, performans, skulptura i sl.)“. Sukladno tomu, pogledamo li neknjiževne diskurse, najbliži će diskurs interkodiranja biti onaj koji u središte pozornosti stavlja tijelo, a to je medicina<sup>31</sup>. Najčešći primjeri interkodiranja povezani su s različitim stanjima tijela, osobito stanjima bolesti, referirajući se generalno gledano na anatomiju. U Čegecovom se diskursu uočava interkodiranje sa spomenutim neknjiževnim medijem, što je osobito vidljivo u poetskom tekstu *ITD*.

---

<sup>31</sup> Već je Walter Benjamin ukazao na medicinske relacije i sličnost pozicija snimatelja i kirurga. (usp. Jukić, 2014: 324)



Prilog 5. Poetski tekst „ITD.“ iz zbirke *Eros-Europa Ararat* (1980) str. 67.

Na prvi je pogled vidljivo kako je ovaj Čegecovev tekst sukodiran s različitim drugoumjetničkim medijima. Na formalnoj razini prepoznaje se kombinacija neumjetničkih i umjetničkih iskaza, koji izgledaju poput svojevrsnog vizualnog iskaza - slike, koji imaju funkciju prikazati, odnosno projektirati moguće vizualno, prostorno, mentalno ili vremensko umjetničko djelo (prema Šuvaković, 2005: 310). U tekstu *itd*, tek prividan, verbalni iskaz upotpunjuje se svojevrsnim dijagramima skokovite subjektive svijesti, odnosno u središnjoj je pozornosti psihogramska subjektivna instanca.

## 5. Flanerizam

Razvoj modernih gradova tijekom druge polovice u 19. stoljeću prouzrokovao je podosta promjena, a u književnosti se odrazilo u pojavi velikog broja novih tema i motiva. Upravo pojam flanera i flanerizma (franc. *flâneur*), prvenstveno vezani uz prostore grada i gradskih ulica, proizvodi su nove moderne književne prakse.

Književnu slavu flaner, odnosno općenito flanerizam, duguje „začetniku ideje o estetskom modernitetu“ (usp. Oraić Tolić, 2005: 98) – francuskom pjesniku Charlesu Baudelaireu<sup>32</sup>, koji figuru flanera uspoređuje s pojmom moderniteta. Figuru flanera Charles Baudelaire, u svome eseju *Slikar modernog života* (1863.), povezuje s umjetnikom-šetačem, koji je u stalnom pokretu prostorima gradskih ulica i pasaža, tragajući za osebujnom kvalitetom, „onim nečim što ćete mi dopustiti nazvati modernitetom“ (usp. Baudelaire, prema Oraić Tolić, 2005: 99) Značajni francuski pjesnik, nakon što je objasnio što podrazumijeva pod pojmom flanera, definira pojam moderniteta određujući je kao protuslovnu ljepotu: „Pod modernitetom mislim na ono efemerno, prolazno, kontingentno, polovicu ljepote koje drugu polovicu čini ono vječno i nepromjenljivo.“ (isto.)

Pojam flanerizam, u širem se smislu, u prvom redu odnosi se na motiv grada i gradskoga života u književnosti. „U njegovu je središtu urbani šetač što u zori industrijskoga društva hoda gradskim ulicama, pasažima i parkovima, doživljavajući grad kao pozornicu svakodnevice koja u sebi krije potencijalnu ljepotu. Taj urbani šetač postaje metaforom modernoga umjetnika, a grad po kojem umjetnik flanira globalna je metropola kulture – građanski Pariz.“ (Galić, 2014: 44)

U nastavku će se rada pozornost usmjeriti na donošenje opisa i prikaza teorije flanerizma, u osnovnim crtama, te na prikaz njegove primjene u odabranim primjerima tekstova iz opusa Antuna Gustava Matoša te poezijskih zbirki Branka Čegeca.

---

<sup>32</sup> Književnopovijesna je činjenica kako se suvremena uporaba pojma modernitet po prvi put susreće u estetičkim razmatranjima Charlesa Baudelairea te kako njegova zbirka *Cvjetovi zla* (1857.) zauzima iznimno značajno mjesto u okviru moderne književnosti.

## 5.1. O pojmu flanerizma

U leksikografskom smislu flaner (franc. *flâneur*) znači besciljni šetač, luralica, danguba, besposličar, dokoličar. Dubravka Oraić Tolić (2005: 89) u svojoj knjizi *Muška moderna i ženska postmoderna* flanera svrstava u skupinu koju čini šest simboličnih androgina stvorenih u modernoj kulturi<sup>33</sup>. U užem kulturno-povijesnom smislu flaner jest metafora modernog umjetnika, predstavlja besciljnog šetača koji šeta civilizacijskim prostorima ranoga kapitalizma, lociran u metropoli građanske revolucije – Parizu. U širem smislu flaner jest oblik raspršenoga modernog subjekta i njegove percepcije grada.

Književnu slavu motiv flanera zadobiva ponajviše zahvaljujući začetniku ideje o estetskome modernitetu – Charlesu Baudelaireu. Naime, upravo Baudelaire u svome eseju *Slikar modernog života* (1863.), koji je bio namijenjen slikaru Constantinu Guysu, objašnjava uzeti motiv flanera koji će postati metaforom modernog umjetnika uopće. Umjetnik-flaner besciljni je šetač, uronjen u gomilu, ali ne i čovjek gomile, „princ koji uživa u svom inkognitu“, u potrazi za osebujnom kvalitetom – „onim nečim što ćete mi dopustiti nazvati modernitetom“. (Oraić Tolić, 2005: 98)

Nadalje, Baudelaire u svome eseju *Slikar modernog života* (1863.) definira modernitet kao protuslovnu ljepotu<sup>34</sup>, a upravo će po ideji protuslovne ljepote, koja je istodobno slučajna i neprolazna, flaner postati utjelovljenjem modernoga umjetnika i začetnikom estetskog modernizma. Estetski se modernizam, prema Dubravki Oraić Tolić, prepoznaje kao spoj modernizacije (uronjenost u kapitalistički velegrad i njemu svojstvenu vrevu) i kritičkoga odmaka od vlastite civilizacije (autonomija, samoća), Baudelaire će u svojoj zbirci kratkih proznih pjesama *Spleen Pariza* napisati:

„Nije svakom dano da se okupa u mnoštvu. Znati uživati u svjetini prava je umjetnost. (...) Samotni, zamišljeni šetač crpe čudesnu opojnost iz tog općeg sjedinjavanja. Tko se lakoćom stapa sa svjetinom, upoznaje grozničave naslade koje nikad neće okusiti ni sebičnjak, što se zatvorio poput kovčega, ni tromi nehajnik, zauvijek u se povučen kao puž u svoju kućicu. Samo pjesnik usvaja, kao da su njegova vlastita, sva znanja, sve radosti i jade na koje ga slučaj namjeri. (Baudelaire, 1982: 28)

Djelo Waltera Benjamina *Estetički ogledi* (1986.) od iznimnog je značaja za Baudelaireova, dotad nepoznatog, gradskog besciljnog šetača, ali i književnost, zbog toga što

---

<sup>33</sup> Autorica izdvaja šest simboličnih androgina: genij, dendi, boem, flaner, nadčovjek i mogućnosti čovjek. Također, ističe kako se svi mogu promatrati kao varijante temeljnoga tipa, apsolutno originalnog i neponovljivog umjetničkog pojedinca – genija. (Oraić Tolić, 2005: 90)

<sup>34</sup> „Pod modernitetom mislim ono efermno, prolazno, kontingentno, polovicu ljepote koje drugu polovicu čini ono vječno i nepromjenjivo.“ (Baudelaire, 1982: 11)



uvodi figuru flanera u teoriju moderne kulture<sup>35</sup>. Benjamin izdvaja flanerističku vezanost uz pojavu arhitektonskih oblika pasaža<sup>36</sup> – natkrivenih gradskih prolaza ispunjenih ljudima i robom. Nadalje, flaneristička vezanost jednako je jaka i prema eksterijeru (ulicama) jer upravo oni postaju dokoličarovi stanovi. Šetač se među pročeljima kuća osjeća jednako kao građanin koji se nalazi među svoja četiri zida (Baudelaire, 1986: 45). Upravo ti ambivalentni gradski prostori postaju „prostorom igre“, poljem umjetnikova užitka zbog otkrivanja ljepote modernoga grada, pritom određivši oblik šetačeve percepcije. Nadalje, Benjamin tvrdi kako je flanerova percepcija subjektivna, raspršena, simultana, bez jasne racionalne sinteze. Flaner je, za Benjaminu, „detektiv“ koji usputno hvata i zapisuje dojmove o gradu, a žanr koji takvom subjektu najbolje odgovara jest marginalan novinski oblik – feljton.

Također, Benjamin u nastavku ukazuje na rodnu problematiku koju zrcali baudelairevski model moderniteta. Poznato je i jasno se vidi kako je Baudelaire, tipičan mizogin<sup>37</sup> koji pronalazi mjesta i za ekscesne žene, prostitutke i lezbijke, kako u umjetnosti tako i u životu<sup>38</sup>. Baudelaireov šetač snažan je muški subjekt, njegovo besciljno lutanje gradskim urbanim prostorima u potrazi za vizualnim atrakcijama potpuno je muška aktivnost. No, pasaži nisu samo prostor na kojima djeluju muškarci već i radni prostor nečasnih žena – prostitutki. Na taj je način Benjamin uspio uspostaviti upečatljivu identifikaciju između umjetničkoga dokoličara te ekscesnih žena, pritom spojivši dva simbolična prostora: muški javni i ženski privatni. Ono što ih primarno povezuje jest prostor rada, pasaž, na kojem prostitutka nudi i prodaje svoje tijelo dok za flanera taj prostor predstavlja izvor dojmova, koje zatim prodaje novinama. Benjamin se nije detaljnije bavio rodnom problematikom, ali je ostavio intrigantne ideje koje su na tom području otvorile nove pristupe.

U knjizi *Muška moderna i ženska postmoderna*, među ostalim, ističe se kako je u javnom prostoru, dakle onim kojim se u 19. stoljeću kreću samo muškarci i nečasne žene, flaner stvorio sebi privatni prostor kako bi ostao nezamijećen u masi te kako bi mogao slobodno promatrati gibanja ranoga kapitalističkog velegrada. (Oraić Tolić, 2005: 101)

Prema Benjaminu tip besciljnog urbanog šetača nestaje iz moderne kulture s pojavom robnih kuća, numeracije ulica i automobila, dakle flauerovo nestajanje se primarno povezuje

---

<sup>35</sup> Viktor Žmegač (1986: 18) tvrdi kako Benjaminova interpretacija polazi od viđenja samoga Benjaminu kao „flanera među književnicima“.

<sup>36</sup> Pasaž je prostor između interijera (kuća) te eksterijera (ulica).

<sup>37</sup> Nazivao je žene *robinjama*, *divljakinjama* i *životinjama*.

<sup>38</sup> „U jednoj varijanti *Cvjetovi zla* trebali su nositi naslov *Lezbijke*, a sam je autor bio oženjen prostitutkom.“ (Oraić Tolić, 2005: 99)

s procesima racionalizacije grada. Benjamin će napisati: „U robnim kućama besciljna je šetnja nemoguća zbog budnih prodavača koji zahtijevaju kupovinu, po obilježenim ulicama lutanje je besmisleno, a nove vrste prometnih sredstava ne priznaju prolaznika kao konkurenta.“ (Benjamin, 1986: 59)

Zaključno možemo reći kako s Baudelaireovim šetačem ne prestaje povijest flanera kao oblika umjetničkoga ponašanja i kao narativna tehnika. Moderni će umjetnici pronalaziti nove prostore za svoja lutanja: prirodu, kolodvore, gospodarske izložbe i sl.

## 5.2. Flanerizam u Matoševim feljtonima i putopisima

„Kao svim boemima<sup>39</sup>, meni je nedjelja najsrećniji sedmični dan.“ (Matoš, 2019: 12), zapisao je, među ostalim, Matoš u jednoj od svojih kritika te jasno istaknuo svoj društveni status tijekom svoga boravka u Parizu. Iz citata je vidljivo kako se Matoš potpuno predao anarhističkom boemskom životu i vrevi pariških pasaža, što će ostati trajnim prepoznatljivim tragom njegova pisma. Matoš je, tvrdi Krešimir Nemeč (2010: 85), po uzoru na Baudelairea u hrvatsku književnost uveo figuru promatrača, flanera, „tipično impresionistički proizvod urbane kulture i estetike ulice“.

U hrvatskoj književnosti, drži Dubravka Oraić Tolić (2005: 101), najveći je flaner upravo Matoš, a besciljno lutanje kod njega je tema, narativni postupak i oblik biografije. Matoš objašnjava razliku između glagola *šetati* i glagolske imenice *flaniranje* riječima: „(...) Riječ šetati znači u narodnoj našoj pjesmi nešto ukočeno, gospodsko, dok je flaniranje zabava bezbrižna, ležerna, regbi demokratska. Šetalac ima cilj, zna kamo i zašto ide; šetanje je kretanje obično higijensko, utilitarističko, dok je flaner umjetnik, svrha mu je flaniranje – l’art pour l’art.“ (Matoš, 1973, V: 202) Matošev je doživljaj flanerizma estetiziran i afirmativan, flanerija za njega nije izričito subverzija, već postaje prostorom aristokratskoga luksuza u svojoj mogućnosti posvećenog življenja apsolutne ljepote i slobode. Pojmom flanerizma Matoš se bavio u nekoliko navrata, najdetaljnije u tekstu *Flanerija* kojem je flanerizam središnja tema i motiv. U prvome dijelu *Flanerije* Matoš, u teorijskom smislu, obrazlaže vlastito poimanje flanerizma dok u drugom dijelu suptilnom sinestezijom te bogato

---

<sup>39</sup> „Leksikografski priručnici bilježe pod natuknicama boem i boema radikalno isključenje umjetnika iz građanskog društva i industrijske svakodnevice, bilo dragovoljno ili ne, život na rubu društva, u ekcesima, bijedi i siromaštvu. (...) Tin Ujević najveći je boem u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća, pjesnik Josip Sever posljednji je moderni boem koji se smrzava kod Autobusnog kolodvora u Zagrebu u godini pada Berlinskog zida.“ (Oraić Tolić, 2005: 95)

dotjeranim stilom opisuje jednu parišku šetnju. Za razliku od gospodskog, ukočenog šetanja, flanerija je za Matoša ležerna, opuštena zabava. Flanera vodi slučaj, poezija, a jedina svrha i posao mu je flanirati. U feljtonu *Pariz, u jesen 1902.*, koji je objavljen u Nadi 1903., Matoš bilježi:

„Po ovakvom vremenu najradije lunjam. Te su mi besciljne šetnje najmilije, jer sam obično najviše našao na besciljnim putovima. Slučaj je naš najbolji zabavljač, najbolji vogja; često najbolji prijatelj i neka vas ne začudi ni malo fakat, da su najveće istine i najveći dragulji, da je Amerika nagjena slučajno.“ (Matoš, 1905: 63)

Pri tumačenju flanerizma Matoš odlazi korak dalje od konvencionalnih interpretacija. Antun Gustav Matoš pojam flanerizma dovodi u vezu s čitavim životom: „Život je flanerija, manje ili više zabavna, šetanje nepoznatim putom, besciljno flaniranje, najviše onda kad tobože imamo cilj“ (isto.)

Pogledom na Matošev književni opus i biografiju, iz dijakronijske vizure, razaznaje se dvije flanerističke faze: pariška, europska te domaća, hrvatska. Pariška se faza odvija na samom prijelazu 19. u 20. stoljeće, dakle u doba pariškoga egzila. Matoš je, u svojoj prvoj fazi, autentičan bodlerovski urbani šetač i pjesnik epizodne simultanističke vizualnosti (Oraić Tolić, 2005: 102). Paviljoni Svjetske gospodarske izložbe u Parizu 1900. godine, Matoševi su prostori za izražavanje osobnih dojmova:

„Na izložbi ne skaču samo orijentalni trbusi. I ona je toliko zamamljiva i veličajna po kontrastima, zadovoljujući sve ukuse i sve inteligencije. Taj mikrokozam svesvjetskih protuslovlja je tolik, da ne buni samo systemske duhove i specialiste. I intelektualni epikurejac i blazirani čovjek od svijeta treba poduže navikavati duh na mirnu sabranost, glavni uslov svakog uživanja. Kraj Eiffelove grdosije – ples afrikanskih i ciganskih stomaka, „palača razočaranja“ – blizu galerije divskih strojeva, pored palače za kongrese – pariske „izmotacije“, razne zurle, gajde i svirale miješaju se sa zvucima vojnih muzika i koncerata skandinavskih i njemačkih prvih društava (...)“ (Matoš, 1905: 26)

Baveći se flanerizmom feljtonističkoga opusa Antuna Gustava Matoša, Goran je Galić, među ostalim, istaknuo kako se u kontekstu Matoševa flanerizma razabiru tri tematske silnice. Prva, najveća, tematska silnica odnosi se na tekstove u kojima šetnje velegradom (Parizom, Zagrebom, Ženevom) „u pjesniku izazivaju ushit i divljenje, zanesenost čudima

modernoga urbaniteta u kojem se flaner osjeća kao u toplini svoga doma.“ (Galić, 2014: 47) Drugi motivski krug uključuje tekstove s izraženom crtom sumnje u ideju napretka i modernizacije ali i tekstove s izraženom nostalgijom za prošlim i domovinskim. Treći, posljednji, motivski krug obuhvaća one tekstove u kojima se „književne vedute Pariza, Ženeve, Beograda, uspoređuje sa Zagrebom. U tom se krugu, zajedno s drugim, pjesnikovo šetanje gradom pretvara u šetnju unutarnjim krajolicima duše, u flaneriju mislima.“ (isto.)

Pariški flaner Antun Gustav Matoš u prijestolnici je kulture boravio i stvarao od 1899. do 1904. Razdoblje je to u kojem Parizom prometuju prvi automobili, a vlakovi voze novim metroom, Pariz je grad dendija, boema i apaša, Eiffelov toranj slavi deseti rođendan, a Charles Baudelaire još uvijek počiva bez vlastitoga nadgrobnog spomenika. Matošev doživljaj prijestolnice kulture – Pariza, najbolje je vidljiv u putopisu *Od Pariza do Beograda*:

„Tek sada, poslije jednomjesečnog odlaska, osjećam što je Pariz. Ne opetujem tirade o toj Ateni i Babilonu modernog svijeta, ali sve što sam iza Pariza vidio čini mi se tako jadno i pusto te se ne čudim da Parižlija nikako ne putuje, a kada putuje, odlazi da još više zavoli „Grad Svjetlo“. (...) Da se desi Parizu kojom nesrećom da ga kao Dubrovnik ili Lisabon uništi potres, proguta rat ili vulkan, svijet bi izgubio najljepšu svoju krunu, najagilniji faktor kulture i harmonije, a čovječanstvo bi nekoliko stoljeća svog napretka izgubilo. To bi možda bio početak novoga plemenskog lutanja, novog srednjeg vijeka, barbarstva i kaosa.“ (Matoš, 2019: 203)

Doživljaj Pariza kao „Babilona modernog svijeta“ odražava pripovjedačev ushit, očaranost i divljenje, pa pomalo i zanesenost njegovim urbanitetom, upotpunosti potvrđujući, gore istaknuti, prvi Matošev flaneristički tematski krug. Da Pariz nije najkulturniji i najopušteniji grad ne bi bio niti najflaneriskiji, navodi Matoš te opisuje svakodnevnu šetnju, koja traje svega desetak minuta, od njegova stana do parka Luxembourg. Tipično flaneristički bilježi senzacije koje flaner može doživjeti tijekom inspirativnog kretanja prostorom i vremenom. Impresije potaknute bogatim naslagama kultura, spomenicima i određenim arhitekturnim ostvarenjima, povezuju se sa subjektivnim melankoličnim raspoloženjima, koje je povezano sa spominjanjem nesretne domovine:

„Pored sive palače i crkvice Marije Medicis (današnji senat) – crveni muzej Luxembourgs remek-djelima moderne i najmodernije umjetnosti, a preko puta od palače Luxembourg ona gostionica (Foyot) kamo baci bombu naivni anarhista. A za palačom i muzejem park, najljepši u Parizu, s kipovima bogova, Satira, nimfa,

pjesnika, pisaca i umjetnika, s đacima araoenima, boemima, grizetama, guvernantama, damama i strancima, s prekrasnim mirisavim lijehama, slapovima, šedrvanima, nijemim vazama i nijemim, kamenitim kraljicama na koje se osmijehuju galanti, brkati lavovi.“ (Matoš, 1973, V: 204)

Također, u Matoševim se dopisima iz Pariza primjećuju ukazivanja na pojavu moderniteta i kritički odnos zajednice prema njemu. U gore navedenom citatu to je vidljivo u problematiziranju zračne navigacije koja je, ističe Matoš, produkt „nervozne, spleenski dosadne duše“.

Matoševa urbana šetalačka percepcija napose inzistira na prostornoj dimenziji. S tim u vezi slike s izložbe ogledni su primjeri *panoramske književnosti* (usp. Benjamin, 1986.), jer u njima do izražaja dolazi pogled odozgo, dakle iz ptičje perspektive. U dopisu *15. lipnja 1900.* Matoš, u okviru Svjetske izložbe, uspinjačom se penje na Eiffelov toranj, u oblake, upravo to pruža mu mogućnost panoramskoga opisa grada, što Matoš i čini. Nastup nove percepcije i arhitekture grada Matoš u svojim dopisima učestalo ukazuje bodlerovskom sinestezijom, bogatim ekspresivnim izrazima te uporabom groteske, koja zrcali dozu antimodernizma, primjerice kada obzorje uspoređuje s raščupanom neurednom kosom klošara:

„Za oblačnih dneva izgleda odovud divski Pariz još veći, još avetinskiji, još fantastičniji. Krajevi mu se, kao ispolinskoj aveti, miješaju i prelaze u modruljasti dim, sivu maglu, mrki oblak – u obzorje prosjedo i raščupano kao kosa u Bibi la Pureea, starog pariškog ćalova i daka prosjaka. One u daljini kuće izgledaju kao oblaci dima i oblaka, magla je kao haos kuća. (...) U žutoj paučini žutih ulica, u gužvi modruljastih krovova, bijelih i sivih kućerina nad kojima se rastalasava dim kao nad šarenim đubretom, eno zelenog krova Madeleine, eno četiri zlatne pjegice – ruska crkva, eno slavnog trokuta: Notre-Dame, koja diže prema nebu svoja dva mrka tornja kao dvije molitvene ruke, Pantheon grob V. Hugoa i zlatno kube doma invalida, groba Napoleonova. (...) A odozdo jednako huji, bruji, grmi, kao iz kiklopske kovačnice. To je Pariz, koji huji, bruji, grmi!“ (Matoš, 1973, III: 172)

Ipak, iako je pariški život Matošu bio snažnom inspiracijom, često se osjećao usamljenim i često se žalio na dosadu<sup>40</sup>. Stoga, Matoševi flaneristički obojani tekstovi nisu lišeni teških emocija, dakle on ne piše samo o harmoničnom Parizu kao velegradu. U

---

<sup>40</sup> Baudelaireov Velikodušni igrač iz *Spleena Pariza* dosadu određuje kao: “neobičnu boljeticu koja je uzrokom svih vaših patnji i cijelog vašeg bijednog napretka.“

Matoševim se feljtonima javlja tamni i neprijateljski Pariz koji je, ističe Nemeč (2010: 87), uzrokovan Matoševim teškim egzistencijalnim stanjem, u prvom redu problemom gladi i neimaštine („a glad, vampir, puza i puza iz kuta, pentra se na postelju, skače mi na prsa, pa crkavam, crkavam i crkavam pod sve većom i većom piramidom groba, smrti, sramotne gladne pogibije.“ (Matoš, 1973, V: 151)

Matoš se 22. siječnja 1908. definitivno vratio svome Zagrebu<sup>41</sup>. Opisi hrvatskih krajeva u Matoševim tekstovima odišu snažnim flanerizmom koji se miješa s izraženom domoljubnom nostalgijom, upravo to vidljivo je kada Matoš, napokon<sup>42</sup>, izlazeći iz zgrade Glavnog kolodvora napokon promatra Zagreb: „glavni grad bez države i prijestolnica bez prijestolja, ljepši od Pariza i jasniji od slobodnog švajcarskog sela, rodni grad Kvaternikov, ljubljen tolikom mržnjom i mržen tolikom ljubavlju!“ (Matoš, 2019: 209)

Oksimoronski iskaz kojim Zagreb opisuje gradom „ljubljenim tolikom mržnjom i mrženim tolikom ljubavlju“, počiva na kontrastu, kako tvrdi Flaker (1988), između putopisnoga i groteskno-satiričnoga stila, pri čemu žanr nikako ne možemo odrediti putopisom, koji se redovno temelji na upoznavanju nepoznatoga, već je prije riječ o feljtonu.

Matoš je vrlo često znao negativno kritizirati Zagreb što je osobito vidljivo u feljtonu *Kod kuće*<sup>43</sup>, koji je Matoš napisao 1905., dakle prije konačnog povratka u Zagreb. Uočava značajnu zastupljenost stranaca, stranih firmi i tvornica, a sve manju zastupljenost domaćih ljudi na svim važnijim mjestima. Sukladno tomu Matoš će i u nekim putopisima<sup>44</sup> izraziti kritiku spram negativne stvarnosti u kojoj se nalazi njegov Zagreb, primjerice u putopisu *Zagreb po danu* ističe: „Prije nisi u Zagrebu čuo mađarski ni za lijek. Danas se ori taj altajski dijalekt na Zrinjskom pa i na Jelačićevom trgu, u mađarskoj osnovnoj školi, i - - u privatnom stanu sveučilišnog profesora Grekše, koji je, kažu, ipak našao među đacima tajnih, tamnih slušatelja.“ (Matoš, 1996 : 54)

---

<sup>41</sup> U *Poslanici Aleksiju* Matoš (1973, XV: 40) mlađem prijatelju, koji mu zavidi na životu u „slobodnom Parizu“, iskreno odgovara ističući želju za povratkom: „(...) kao da ne bih volio boraviti u gradu između Stenjavca i Svih svetih, u gradu Martina (u Zagrebu i iz Zagreba), u grada mlinacag, g. Mošinskoga i purana (živih i pečenih).“

<sup>42</sup> Misli se „po danu“, jer poznato je kako je Matoš četiri puta ilegalno pohodio Zagreb, dakle kriomice u sitnim noćnim satima, što potvrđuje i u svome putopisu *Zagreb po danu*: „Izbivajući šesnaest godina iz Zagreba, mogao sam ga dva-tri puta obići tek noću.“ (Matoš, 1996: 53).

<sup>43</sup> Matoš istoimeni članak objavio je i 1907., u ponešto izmijenjenom obliku, u *Vidicima i putovima* (Zagreb, 1907.).

<sup>44</sup> Primjerice, u putopisu *Oko Lobora* u kojem je kritika upućena domaćem plemstvu: „- Danas je naše plemstvo, nekad jedini neslomljivi branilac Hrvatske, većinom tuđinski izmećar. Demoralize se i propada, jer ne ide s duhom sve slobodnijeg naroda i duhom vremena kao plemstvo englesko. (Matoš, 1996: 21)

Ipak, Matoševo oduševljenje i nada, koju je u dubini duše osjećao, uzrokovana povratkom u Zagreb brzo je nestala. Došavši nazad nakon toliko godina, Matoš uočava kako Zagreb iz njegova vremena više ne postoji te da je situacija na svim područjima vrlo loša. Spoznaje kako se pred njim sada nalazi jedan posve novi Zagreb, u kojem Hrvati više nemaju dominantne uloge, u kojem Hrvati rade za malu svotu novca u tvornicama čiji su vlasnici stranci, u kojem se, njemu dragi, „kaj“ jedino čuje još na tržnici i na periferiji Zagreba, u kojem se novinarstvom bave polupismeni ljudi.

Vrativši se u Hrvatsku obogaćen iznimnim artistskih kapitalom, Matoš donosi sa sobom i spleen Pariza u svim njegovim razmjerima, nova estetska iskustva iz prijestolnice kulture – Pariza, ali i figuru flanera te flanimanje kao tipične proizvode pariške urbane mitologije (Nemec, 2010: 92) Također, vrativši se u Hrvatsku, Matoš nastavlja kontinuirano flanimirati, međutim, za književnika naviknutog na najviše europske kulturne dosege, Zagreb ubrzo postaje previše skućen i siromašan. Upravo iz tog razloga Matoš opisuje svojevrsni zagrebački spleen:

„Nakon Pariza, pa i nakon Ženeve i Beograda, Zagreb je provincija i još gore! Živjeti se da na selu ili u velegradu. Zagreb je i velegrad i selo. Zagreb nije selo, a nije ni velegrad, pa je zbog toga tako dosadan, te se tu ljudi iz dugočašice čak ubijaju. Taedium vitae, moeror Zagrebiensis, spleen zagrebački, naročito kad zaintače vječna ta zvona, kad dosade i novine u kafani, pa se bulji na ulicu u kišu i u ista poznata lica na kojima čitaš vječno jedno te isto s prekrasnom nadom da ćeš se i na Mirogoju u njihovom društvu jamačno dosađivati.“ (Matoš, 1973, V: 133)

Siromašni mali gradić i dosada najgora su sudbina koja se može dogoditi jednome strastvenom flaneru, a upravo to događa se Matošu. Međutim, Matoš će svojevrsan nedostatak kvalitetnih poticaja iz urbanoga okruženja nadoknaditi artistskim lutalaštvom hrvatskim prostorima i krajolicima. Putovanja raznim domaćim prostorima, jedinim istinskim nositeljima hrvatstva, postaju središtem Matoševih imaginacija nacije, koja ide u korak s pravaškom ideologijom:

„Ako nam je duša rezultat dojmova, ako su ti dojmovi većinom hrvatski zvuci i hrvatske slike, slike krajeva hrvatskih, duša je naša kao ovo drveće i voće rezultat pejzaža. Mi smo kao ta jabuka i taj grozd plodovi te zemlje, i ta okolica nas toga radi toliko očarava, zanosi i privlači, jer prvobitne dijelove duše svoje tu vidimo kao u ogledalu svog zagonetnog izvora.“ (Matoš, 1973, V: 99)

„Krajevi su ljudi, a ljudi su krajevi. 'Predjeli su bili za mene uvijek ljudi' – veli Lamartine, ljubavnik Elvirin i elegijski pjesnik harmonijskog *Jezera*. Kao ljudi, nisu ni u Hrvatskoj svi okoliši jednako Hrvatski. Ima kod nas okolica bez veće Hrvatske duše, dok su neki naši pejzaži veliki Hrvati.“ (Matoš, 1996: 28)

Modernistički flanerizam Antuna Gustava Matoša, koji je, među ostalim, iznimno opterećen teškim egzistencijalnim pitanjima, Dubravka Oraić Tolić povezuje s Matoševom prognaničkom biografijom te upravo u njoj pronalazi temeljni preduvjet razumijevanja njegova shvaćanja umjetnosti i nacije. Upravo ćemo riječima spomenute povjesničarke književnosti i izvrsne „matošologinje“ Dubravke Oraić Tolić završiti kraći pregled flanerizma u Matoševim feljtonima i putopisima.

„Čežnja za utemeljenjem, dakle i svršnošću besciljnoga lutanja, kod Matoša nikada ne završava ispunjenjem, ni u tekstovima ni u životu. Bio je profesionalni pisac bez obitelji u polukolonijalnoj zemlji. Od flaniranja nije imao nikakve ni ideološke ni materijalne koristi. 'Kupujući' poglede po pariškim ulicama i hrvatskim krajolicima, prodavao ih je u besćenje novinama, jedva za preživljavanje. I baš zbog toga što njegova ideja nacije nije prekoračila crtu od imaginacije do ideologije, što se za njegova života nije institucionalizirala, Matoš je ostao flanerist-modernist i onda kada je čeznuo za Kroacijom – 'avantirom'“ (Oraić Tolić, 2005: 103)

### 5.3. Tragovi matoševskog flanerizma u zbirkama Branka Čegeca

U ovome će se potpoglavlju pokušati pronaći tragovi flanerizma u književnom opusu Branka Čegeca, s naglaskom na aspekt razvojne linije motiva flanerizma od Matoša do suvremene hrvatske književnosti.

„Što je ostalo od A.G.M.; kao škole?“<sup>45</sup>, u jednoj od svojih dnevničkih bilješki pita se Miroslav Krleža te zaključuje kako je od Matoševe „grabancijaške“<sup>46</sup> lirike ostalo jedva „nekoliko fraza“ i „nekoliko stihova“. Naime, Matoš nije, prema Krležinom mišljenju, samo osamljena figura bez srodnika u hrvatskoj književnosti, nego i bez nasljednika. Dakle, prema Krležinu sudu, sve matoševsko prestaje postojati s Matošem što znači i to da baš ništa od Matoševe spisateljske prakse nije i neće biti upisano u rukopise budućih književnih naraštaja.

---

<sup>45</sup> Krleža, 2013: 112.

<sup>46</sup> Misli se na boemsku i lutalačku liriku.



Ipak, danas kada je književni opus Antuna Gustava Matoša zaslužen došao na razinu lektirski uvjetovanoga štiva te samim time prošao kroz ruke svakoga suvremenog hrvatskog književnika, možemo zaključiti kako su Matoševi tragovi u suvremenoj hrvatskoj književnosti svakako snažniji i izraženiji, odnosno izravno ili neizravno upisani su u kolektivnu kulturnu memoriju. Hrvatska je kulturna scena iznimno bogata teorijskim analizama u kojima se primarno propituju i pronalaze odjeci matoševske misli i naslijeđa kada je riječ o stilu, patriotizmu, pejzažu, polemičarskim strategijama, publicističkom diskursu. Međutim, motiv flanerizma i praćenje njegove razvojne linije od Matoša do suvremene hrvatske književnosti, točnije do književnoga opusa Branka Ćegeca, omogućit će nam izdvojiti flanerističke motive i prakse, u književnim tekstovima Branka Ćegeca, čija udaljavanja u odnosu spram flanerije, kakvu je uveo Antun Gustav Matoš, odražavaju tipične promjene u kategorijama svakodnevice, urbanosti te društvenoga poretka i njegove reprezentacije aktualne zbilje. O Matoševu doživljaju flanerizma već se u radu pisalo, no pojasnimo eventualno zakomplicirano: dakle, Matoš smatra kako je cilj kulture flanerski, a pri definiranju flanerije preteže afirmativni, estetizirani doživljaj. Flaneriju ne shvaća kao sredstvo otpora, već kao medij uživanja, kojim se prepušta totalitetu urbane ponude.

Za Matoša su idealni flaneri – oblaci<sup>47</sup>, jednako kao i za Bauman, koji kapitaliste određuje oblacima koji bi „radije razmijenili masivne uredske zgrade za kabine u balonu na vrući zrak.“ (Bauman, 2011: 120) Bauman dakle oblake, za razliku od Matoša, doživljava u negativnom smislu. Polako, ali sigurno, počevši od Matoševе flanerije, suvremena će hrvatska književnost vrlo brzo doći do takvoga stanja, čuvajući od Matoševе flanerije jedino ideal (ili možda iluziju?) slobode.

Ono što je jednim od obilježja i inovacija kada govorimo o pojmu flanerizma u suvremenoj hrvatskoj književnosti jest svakako obrat pozicije iz koje se ispisuju flaneristički motivi, kao i sam flaneristički žanr: flaner više nije strog tradicionalni subjekt koji objekte zamagljuje flanerističkim senzacijama. Flaneri u suvremenoj književnosti ostaju detronizirani, odnosno postaju kritički percipirani objekti, anonimna masa.

Za razliku od Matoša, čiji je flanerizam ujedno i prostor za imenovanje onoga što primarno i ne ulazi u okvire flanerizma, naime „pojam flanera čvrsto je vezan uz grad, urbanu scenu i arhitekturu“ (Nemec, 2010: 85), s druge strane Matoš kao da prkosi tom ograničenju,

---

<sup>47</sup> Treba uzeti u obzir kako je zasigurno i Matoš bio odševljen napretkom i novo dostignutom mobilnošću, čak do te količine da navodi kako trenutne tendencije jasno sugeriraju kako je cilj kulture flanerski.

„još više razmiče granice“ (Nemec, 2010: 86). Na tragu Matoševa shvaćanja i određivanja širine flanerije, Ivica Gajin (2014: 115) naglašava kako ne vidi razlog zbog kojeg se „nove prakse flanerije, flanerije 21. stoljeća, ne prihvate kao inverzni i ravnopravni oblik tradicionalnoga flaniranja, oblik u kojem se sadržaji medijafere i prostranstva kulturne industrije pridružuju kao prošireni prostori lutanja i estetskog užitka urbanim pejzažem.“ (Gajin, 2014: 115)

Takav svojevrsni tranzicijski obrat u tradiciji flanerizma stvorit će dvije flanerističke putanje, prvu, koja je disciplinirana i uvjetovana tehnikama sustava te, druga, koja je u suprotnosti s prvom, kojom se ispisuju strategije otpora spram dominantnog poretka, a obilježavaju je sklonosti prema punktovima pasivne opozicije (periferije, kvartovi, kafići itd.) U spomenute punktove potencijalne subverzije uvrštavaju se i trgovački centri, tzv. hramovi kapitalističke ideologije. Živimo u vremenu u kojem je grad potpuno koloniziran kapitalom i ispunjen šoppingholičarsko-potrošačkom filozofijom, a u takvom okruženju prostora za beskorisne flanere nema. Sukladno tomu u brojnim ćemo Čegecovim tekstovima naići na subjekte koji se prokazuju šutnjom, neaktivnošću, samoćom, svojevrsnim otporom spram takve situacije (primjerice u tekstu *ara güler*: „budim se usred noći, / u mene bulji lopovsko lice s prozora, (...) / nemam snage za kretnju (...), 2014: 177; ili u tekstu *Poslije ponoći* u kojem subjekt jasno kaže: „sada sam napokon sam“, 2005: 14), a kada se pak odluče za neku vrstu aktivnosti i napokon se pokrenu, u njima se javlja nesigurnost („posve nesvjestan ideje i cilja. prema kojem sam krenuo, / sigurno, samouvjereno, kao da mi je prvi put“, 2014: 215; „nemam snage za kretnju“, isto. 177).

U nastavku će se rada pozornost usmjeriti na zbirke pjesama: *Ekrani praznine* (1992) te *Tamno mjesto* (2005), autora Branka Čegeca s naglaskom na praćenje razvojne linije motiva flanerizma i njegove tragove koji se odčitavaju u njegovoj poeziji.

Zbirka pjesama *Ekrani praznine* (1992) već svojim nazivom signalizira kako će „praznina“ biti jedan od dominantnih leksema. Sam naslov implicitno upućuje na medijsku osvještenost, naime, u postmodernizmu se, tijekom žustrog medijskog i tehnološkog napretka, „izjednačuju zbilja i medij(sko)“ (Pavličić, 2008: 327). Upravo leksom „praznina“, u najvećoj se mjeri, odnosi se na usamljenost lirske subjekta te općenito ljudsku otuđenost. Subjekt zbirke *Ekrani praznine* flanira medijskim prostorima prikazujući surovost tehnologizacijskog napretka koji umjesto da ljudima bude na korist i pomogne, jamačno uništava i zatire sve ljudsko, etičko i dragocjeno. Egzistiranje je subjekta određeno

suvremenim elektroničkim medijima, glavnim krivcima nemogućnosti normalne komunikacije. Zbilja je u ovoj zbirci konstruirana i to kroz elektroničke medije. (Vuković, 2005: 102)

U pjesničkoj se zbirci *Ekрани*<sup>48</sup> *praznine* lirski subjekt, već u prvome tekstu zbirke *Mirisna antologija praznine*, prokazuje čitateljem koji flanira predmetima kulturne industrije, od knjige do knjige, pri čemu treba istaknuti sintagmu „nova radost“, sintagmu koja se veže i uz flanerističku praksu.

„ (...)

U susret su dolazila blistava prostranstva literature:

Od Karla Maya do Matoša,

Od Džive Bunića do Rimbauda, Pounda, Celana.

Handkea i Tomaža Salamuna.

Svaka dionica bila je nova radost.

Zatim tuga.

Praznina.

Svaka nova knjiga bila je nova i surova amputacija.

(...)“ (*Mirisna antologija praznine*, 1992: 7)

Subjekt se navedene zbirke ubrzo nalazi ispred ispražnjenog ekrana koji semantički „sva značenja“:

„Smireno ustajem i pritišćem

Označeno mjesto na tastaturi;

Čini mi se da sam do krajnosti

Zasićen: sve je sada istom tamna

I mrtva ploha ekrana

Koja sadrži sva značenja“

(*Tužni jezik eseja*, 1992: 11-12)

Čegec na ovaj način dovodi virtualnu dimenziju i medijasferu u ravnopravan odnos s konstruiranim tekstnim prostorom, koji je mimetički analogan konvencionalno poimanom fizičkom prostoru zbilje. Subjekt koji se nalazi pred mnoštvom informacija jedini (be)smisao

---

<sup>48</sup> „Ekran: ujedno vidljiva površina projekcije za slike i ono što zaprečava vidjeti s druge strane.“ (Derrida prema Kolibaš, 1970: 135).

pronalazi u „mrtvoj plohi ekrana“. S tim u skladu ekran, odnosno televizija ili općenito tehnološki medij, postaje odašiljač massmedijske zamornosti količinom svojih informacija. Tehnološki mediji u ovoj konstelaciji zauzimaju mjesto najprezrenijih medija flaniranja, ponajprije zbog banalnosti komercijalnih sadržaja koje prikazuju te vulgarnosti masovne kulture.

Poetski tekst *Svjetlost Kordiljera D.H. Lawrencea* najočiti je primjer dovođenja virtualne dimenzije u ravnopravan status spram konstruiranog prostora u tekstu, zbog toga što medij, u ovom slučaju televizija, nudi mogućnost „putovanja“ bez fizičkoga napuštanja vlastite prostorije (zbilje):

„Putovanje se zbilo na ekranu.

Slike tutnje pred mene i teško se  
osloboditi misli o sudbini i smrti.

Televizijski voditelj patetično je  
izgovorio uskrsnuće riječi „katastrofično“.

Osjećam bol u lijevoj strani,  
zub koji me razara, (...)“

(*Svjetlost Kordiljera D.H. Lawrencea*, 1992: 28)

Čegecov je subjekt zbirke *Ekrani praznine* učestalo između zbilje i medija, nekada u tim trenucima „groznu gnjavažu televizije“ izjednačava sa sadašnjom vlastitom zbiljom, ali i suprotstavlja nostalgičnim (erotskim) prizorima iz djetinjstva. Upravo to vidljivo je u poetskome tekstu koji se u nastavku donosi:

„Već treći dan je petak i strašno sam

Nervozan. Odustajem iza prozirnosti zida

I varljiva ekrana prozora s pogledom na

Drugi prozor.

(...) Ne mogu odustati

Od halabuke i moći o kojoj sam sanjao

Kao dječarac u kukuružištu spuštajući

Nevinu ruku u pješčane gaćice

Njezina devetogodišnjeg veličanstva.

(...) Potom slatki snovi

I grozna gnjavaža na televiziji:

Prepoznajem je kao vlastiti „svaki dan“;

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

Flaneristička se karakteristika lirskoga subjekta u zbirci *Ekrani praznine* ocrtava u njegovim kretanjima, tumananjima i dokonostima medijasferom kao prostorom ekvivalentnom fizičkoj materijalnoj zbilji. Prostor računalnog ekrana, kao medijskoga proizvoda, u nekim se dijelovima zbirke predstavlja kao korisni pomagač, dakle napokon ispunjavajući vlastitu temeljnu zadaću – pomaganje ljudima, u vidu bijega od jednoličnosti svakodnevice u nostalgiju. U tekstu *Vozač Thomasa Bernharda* lirski se subjekt toliko približio računalu da ga naziva vlastitim prijateljem:

„ 1.

S večeri, kada ponovno sjedam za pisaći stroj,

(..)

Dakle, kada je sve obično i monotono

Poput pornografije, svileni su prsti disharmonije,

Zažudjel topal dodir kompjutera moga prijatelja;

Njegovo frigidno pamćenje u nastavcima

I slapovima krupnih planova Bergmana

Koje, uostalom, nikad nisam podnosio.“

(*Vozač Thomasa Bernharda*, 1992: 39)

Međutim, što se više približavamo kraju zbirke subjekt, koji tumara između zbilje i medij(skog)a, sve jasnije odustaje od glorificiranja i idealiziranja ekrana medija, a što rezultira ukazivanjem na nestabilnost, jer nestaju pritiskom jedne tipke, i negativnost koju mogu prouzrokovati. Ekrani medija eksplicitno se nazivaju „konvojima revolucije“:

„(...) Sada su stvari eskalirale.

Između ekrana i video-trake konvoji nesreće i barikade

Primitivne elektronike; ovdje se sve lako pamti, a još se

Lakše izbriše uz krckanje kostiju i nevidljive krikove

Nevine dječurlije elektronske revolucije, koja – kao sve

Revolucije – bešćutno proždire vlastitu djecu.“

(*Konvoji elektronike*, 1992: 75)

Jednako tako i u pretposljednjoj pjesmi *Pejzaži povratka* tematizira se kako prividni ekran medija ispisan u okvir teksta također blijedi, jednako kao i slika:

„(...) Onda slike neumoljivo blijede.

Tekstovi prošlosti odlaze s rastočenih stranica.

Zeleni pragovi proljeća klize između prstiju,

Poput grimase nemoći s usana (...)“

(*Pejzaži povratka*, 1992: 87)

U svojevrsnom hijazmu zbilje i virtualnoga flaniranja, koje subjektu omogućavaju mediji te njegova multimedijalna konstrukcija stana/kuće, lirski subjekt, što je sve više vidljivo prema kraju zbirke, negativno definira medije, osobito se to odnosi na massmedijski negativni utjecaj kojim se nastoji dokinuti instancu kritički-promišljajućeg pojedinca, a s druge strane kreirati nekritičnu, njima podložnu, masu („govor na televiziji lebdio je kosti“, *Glasni prozori s braćom M.*, 1992: 30; „od kojih je možda oboje tek zamorna / repriza na televiziji, / ali ja ne želim mijenjati svijet / niti sebe, / ništa ne želim mijenjati.“ *Arhaični okvir za Asch.*, 1992: 32).

U svojoj knjizi *Čitanje grada* Krešimir će Nemeć (2010: 86), komentirajući Matoševu široko određenje onoga što flanerija jest, istaknuti: „Da je doživio današnje vrijeme elektronike i virtualne zbilje, Matoš bi vjerojatno i neumorne »surfere« po bespućima interneta nazvao »elektroničkim flanerima«“. Lirski subjekt analizirane zbirke vrlo često flanira medijasferom i kulturnom industrijom, od knjige do knjige, od televizijskog kanala do televizijskog kanala, koja na taj način postaje subjektovim proširenim prostorima lutanja.

Druga Čegecova pjesnička zbirka na koju ćemo se usmjeriti nosi naziv *Tamno mjesto* (2005). Ispunjena je sjajem pronalaženja „drugih prostora“, samim time postaje zanimljivim sadržajem pogodnim za analizu flanerističkih motiva i praksi. Poezija je zbirke obilježena strpljivošću koju donosi njezin subjekt, aktivni lovac na prizore i glasove, radoznali promatrač, šetač i putnik. Prvi dio zbirke, naslovljen *Razgledavanje otoka*, donosi tipične događaje s kojima se susreće svatko tko boravi na moru u ljetnim mjesecima (vrućina, gužve, večernje šetnje itd.), a najveću pozornost u prvome dijelu zbirke privlači poetski tekst *Šetač*, u kojem subjekt teksta jasno odgovora na samome sebi postavljeno pitanje.

„kako započeti 13. kolovoza bez suvišnih stresova?

ispratiš prijatelje do auta na parkiralištu

uhavtiš još jedan đir uokolo,  
kroz kanonadu evergreena s terasa,  
kroz kikot djevojke na zidiću pored kina,  
kroz čopor klinaca koji žicaju za pivo,  
kroz dijalog s prozora u zamračenoj kaleti:

- *kakav seks voliš?*
- *meni se pitanje čini preširoko za jednostavan odgovor.*
- *ne moraš reći ako ne želiš!*
- *ma ne, pokušat ću: normalan, ljudski, onaj koji produbljuje bliskost...*
- *ja ne volim žurbu, osim iznimno. volim kada muškarac dominira, osim kada sam posebno inspirirana, onda ga volim baciti na koljena...*
- *jedva čekam svršiti na koljenima!*
- *ok, stani malo, igra je postala preopasna!*
- *kako preopasna?*
- *idem pod tuš, moram se malko ohladiti!*

ponoć je i dvadeset, kiša meteora bliješti na sjevernom nebu,  
usamljeni pjevač kotrlja refren: *knock, knock, knockin on the heaven door*,  
u daljini podrhtavaju svjetla prorijeđenih automobila,  
berači blitve u vrtu pored stubišta opiru rosu s listova,  
miris cigare s nekog balkona razdire udisaje  
sporog šetača kroz tustu, vjetrovitu noć.“

(*Šetač*, 2005: 17)

Odgovor na pitanje ujedno predstavlja i subjektovu skokovitu kamermansku poziciju koju vremenska odrednica „ponoć je i dvadeset“ strijelovito vraća u sadašnjost. Upravo na ovome primjeru uočljiva je „budnost“ u govoru koji se fragmentira, dakle promjena perspektive i iskazivačke forme podudarna je oku promatrača koji strukturira njegov svijet.

U drugome dijelu zbirke formiranih oko „vjetrobanskih motiva“<sup>49</sup>, uvode se događaji primarno vezani uz svijet konzumacije, kupnje, *shooping*-terapije. Poetski je subjekt u *Tamnom mjestu* gotovo uvijek nadomak senzacija koje ga zaokupljaju i provociraju te kao da mu jednino preostaje prikupiti ih, uklopiti u prostor teksta. Čegecov je subjekt, za razliku recimo od Matoševa, učestalo svjedok svakodnevnih senzacija u vidu razgovora i događaja, on je primarno subjekt koji promatra, voajer<sup>50</sup>. Upravo se to događa s tekstom *Shooping*

<sup>49</sup> To je ujedno i naziv drugoga dijela zbirke.

<sup>50</sup> Voajerizam (prema franc. *voyeur*; starofranc. *veor*: vrebač, koji gleda iz prikrajka), poremećaj seksualnoga ponašanja (parafilija) kod kojega se seksualno uzbuđenje postiže skrivenim promatranjem svlačenja ili gologa

*terapija*<sup>51</sup> u kojem subjekt biva jednim od potrošača trgovačkoga centra, tj. hrama kapitalističke ideologije. Svojim pukim kretanjem i odlaskom u kabinu prodavaonice, subjekt teksta doživljava obrat u smislu osobnoga zadovoljstva. Dakle, flaniranje u smislu *shoppinga* izravno utječe na naizgled netipičnu poziciju subjekta i na njegovu percepciju, prvenstveno sebe.

Treći dio zbirke *Bacanje kocki* koncipiran je na tragu pjesničkoga dnevnika. U *Bacanju kocki* tekstovi progovaraju o senzacijama, odnosno spektaklima koji postaju materijalom medijskoga serviranja. Subjekt je teksta u komunikaciji sa spomenutim senzacijama, a tekst čini jednostavno zapisivanje svakodnevnih događanja. Tekstovi zrcale surovu i dosadnu realnost preživljavanja na otoku, te progovaraju o temama kao što su: nesigurno pamćenje, neizvjesnost kao pitanje egzistencije, propitivanje jezika kao medija prenošenja, uznemirujući okoliš, praznina, različitost<sup>52</sup>. Tekst *Sir i masline* pozornost usmjerava na periferiju, na rubno selo, koje se nalazi na krajnjem sjeverozapadu otoka Cresa, koje zatim postaje motivacijom iznošenja slika praznine i i uznemirujućega okoliša:

„selo dragozetići na krajnjem je sjeverozapadu otoka.  
nadamak trajektnog pristaništa pozorina.  
strm prilaz, zbijene ulice, kuće s terasama,  
crkva i stara talijanska škola: velika zgrada s velikim  
razbijenim prozorima, jer u školi se odavno ne događa ništa.  
jedino mjesto koje odiše prostorom, ispunjeno je prazninom.  
ona slijedi priču o otoku, velikom i pustom, ili se tako čini,  
jer ljudi su uglavno turisti, koji dolaze i odlaze,  
a na otoku ostaju samo oni koji nikada nigdje nisu uspjeli pobjeći.  
(...) „ (*Sir i masline*, 2005: 89)

Lirski subjekt teksta *Umijeće kuhanja*, teksta koji se nalazi u trećem dijelu zbirke, obuzet je osjećajem mučnine („mučnina me uhvati u danima kada ostajem kući“; Čegec, 2005: 97) koja je uzrokovana ne izlaskom iz kuće. Vidljivo je kako subjekt navedenog teksta stoji u potpunoj suprotnosti spram, u flanerističkoj suvremenoj praksi tipičnog, afirmacije

---

tijela druge osobe, ili promatranjem spolnog odnosa drugih osoba, pri čem se u pravilu ne pokušava doći u dodir s promatranim osobama; tijekom voajerizma osoba se može samozadovoljavati i doživjeti orgazam. ([www.enciklopedia.hr](http://www.enciklopedia.hr))

<sup>51</sup> „ušla sam u prodavnicu rublja i iščeprkala / krasan bordo kompletić: gaćice i grudnjak s *push up* / konstrukcijom. Prodavačica mi je pokazala slobodnu kabinu (...)“ (Čegec, 2005: 48)

<sup>52</sup> Usp. Miroslav Mičanović: „O prestavljanju i kronologiji“, u: *Unatrag*, Meandarmedia, Zagreb, 2014.



stambenog prostora kao skloništa, odnosno mjesta bijega, izmicanja, predaha, mjesta izolacije, ali i kao fetišisiziranog prostora samorealizacije (Gajin, 2014: 113). Međutim, nakon eksplicitne potvrde osjećaja mučnine, koji uzrokuje bivanje u stambenom prostoru, subjekt objašnjava kako njegovu nelagodu i osjećaj mučnine uzrokuje prostor kuhinje („jer u mojoj je glavi temperatura viša nego u pećnici“; isto.) koji, zatim, postaje izvorom erotskih misli („tko, međutim, kaže da kuhinja služi za kuhanje? pa u njoj je moguće formirati čitav omanji svijet. osjećam to u trbuhu. kao kad žuđena ruka nježno klizne preko njega.; isto.), pa samim time i fetišisiziranim prostorom kao mjestom događanja unutarnjih subjektivih borbi.

Zaključno možemo ustvrditi kako obje analizirane Čegecove zbirke: *Ekrani praznine* (1992) i *Tamno mjesto* (2005), na tragu Matoševa opsežnoga shvaćanja flanerije, potvrđuju suvremene flanerističke prakse. Iščitavanjem flanerizma u Čegecovu književnom opusu i zapažanjem karakteristično biranih adresata, medija, i punktova flanerije, konstruira se posve suvremeni vid projekcije zbilje u tekstu, kao svojevrsan mozaičan obol, ili kao otpor aktualnoj ideologiji. Čegecov poststrukturalistički način pisanja te nestajanje subjekta i autora u tekstu simbolično ukazuju, na globalnoj razini, na gubljenje samoga čovjeka u svijetu, koje je još naglašenije sve većim prodorom tehnologizacije. Branko Čegec u neprestanom je sukobu sa samim sobom – između svojih namjera i moći pisanja – a ono što želi prenijeti čitateljima, ustvari želi sebi. Iščitane zbirke pred nas stavljaju subjekt koji je komentator, melankolim, uzbuđeni sudionik zbivanja, onoga koji svoje poetske tekstove krase „oksimoronskim različitostima istih stvari“ (Mičanović, 2014: 192).

## 6. Zaključak

Pri tumačenju flanerizma Matoš je otišao korak dalje od konvencionalnih interpretacija. Antun Gustav Matoš pojam flanerizma dovodi u vezu s čitavim životom, određujući flaneriju kao „manje ili više zabavno, šetanje nepoznatim putom“, ponajviše u trenutcima kada tobože imamo cilj. Matošev je doživljaj flanerizma, prije svega, estetiziran i afirmativan, flanerija za njega nije izričito subverzija, već postaje prostorom aristokratskoga luksuza u svojoj mogućnosti posvećenoga življenja apsolutne ljepote i slobode, što posebice potvrđuje u svojim feljtonima koje piše u vrijeme pariškoga „egzila“. Pojmom flanerizma Matoš se bavio u nekoliko navrata, najdetaljnije u tekstu *Flanerija*, u kojem flaneriju percipira, u svakom njezinom kretanju, kao potvrdu flanerističkoga ideala kulture. Flanerije u Čegecovim zbirkama nema ako naglasak stavimo na „fizičko“ kretanje urbanim prostorima te njegovim punktovima (trgovački centri, kafići, periferija) kao formalni uvjet očitovanja subjektivih instanci u tekstu flanerijom. Međutim, kada bismo pozornost usmjerili na svrhu flanerije, prema kojoj je „grad često poticaj i polazište za čisto mentalne procese, odabire se određena »lokacija«, a potom se oko nje plete »priča«“ (Thum, prema: Nemeč, 2010: 81), onda nedvojbeno zaključujemo kako jednak učinak umjesto kretanja gradom može zauzeti, primjerice, prelistavanje knjiga s polica vlastitih zbirki i kolekcija ali i prepuštenost odabranim sadržajima beskrajne multimedijalne ponude. Upravo takvu vrstu flanerističke prakse pronalazimo kod Čegeca koji je u svojim dvjema promatranim zbirkama, razlučivši flanerističko tijelo od flanerističkog oka, obznanio tezu da se tijelo ne mora kretati kako bi oko flaniralo, sukladno tomu otišao korak dalje, baš kao što je to napravio u svoje vrijeme i Matoš, reflektirajući temeljne promjene u kategorijama svakodnevice i medijske kulture.

Intermedijalnom se analizom pokazalo kako se u Matoševom i Čegecovom književnom opusu mogu detektirati strategije koje autohtono pripadaju drugim umjetničkim medijima te kako je Matošev subjekt mozaično biće koje artistsku koncepciju književnosti provodi i drugomedijskim kodiranjem i estetiziranjem lirskoga subjekta. S druge strane Čegecov subjekt odlazi korak dalje svojom suodiranošću s primarno neumjetničkim medijem, medicinom, potvrđujući postmodernističku praksu maskiranja poetskoga subjekta.

Intertekstualnom se analizom potvrdilo kako obojici književnika posezanje za književnopovijesnim i kulturnopovijesnim citatima te reminiscijencijama nije strano. Također, potvrdilo se kako je Matoševa i Čegecova sklonost intertekstualnom dijalogu prepoznatljivo obilježje njihovih cjelokupnih opusa, dok se kod Matoša intertekstualni

postupci mogu povezati s idejom artizma, dakako onda i poetičkim načelima modernizma, Čegecovi su intertekstualni postupci ponajčešće rezultatom semantičke zaigranosti lirskoga subjekta koji je potpuno u službi postmodernističke prakse sukodiranja lirskoga subjekta drugomedijskim strategijama.

## 7. Literatura

### a) predmetna:

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

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

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

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

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

Čegec, Branko. 2014. *Unatrag: izbor iz poezije (2012-1980)*. Izabrao: Miroslav Mičanović, Zagreb: Meandarmedia.

Gustav Matoš, Antun. 1905. *Ogledi, studije i impresije*. Zadar: izdanje hrvatske knjižarnice.

Gustav Matoš, Antun. 1973. „Dojmovi. Ogledi.“, u: *Sabrana djela*, svezak III. Zagreb: Mladost.

Gustav Matoš, Antun. 1973. „Pjesme. Pečalba“, u: *Sabrana djela*, svezak V. Zagreb: Mladost.

Gustav Matoš, Antun. 1973. „Feljtoni, impresije, članci.“, u: *Sabrana djela*, svezak XV. Zagreb: Mladost.

Gustav Matoš, Antun. 1996. *Oko Lobora i drugi putopisi*. Priredio Vlado Pandžić, Zagreb: Alfa.

Gustav Matoš, Antun. 2004. *Pjesme*, Samobor, Pečalba.

Gustav Matoš, Antun. 2019. *Izbor iz djela*. Priredila Julijana Matanović, Zagreb: Denona.

### b) teorijska

Katnić-Bakaršić, Marina. 1999. *Lingvistička stilistika*. Budimpešta: Open Society Institute.

Bauman, Zygmunt. 2011. *Tekuća modernost*, prev. M. Gregov, Zagreb: Naklada Pelago.

Beker, Miroslav. 1988. „Tekst/intertekst“, u: *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 219-235.

- Biti, Vladimir. 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Flaker, Aleksandar. 1988. *Nomadi ljepote – intermedijalne studije*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Frangeš, Ivo. 1987. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb/Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske/Cankarjeva založba.
- Gajin, Igor. 2014. „Varijacije, odjeci i tragovi matoševskog flanerizma u izboru iz suvremene hrvatske proze“, u: *Antun Gustav Matoš, matrica moderniteta*. Priređuje Goran Rem. Osijek: Društvo hrvatskih književnika, Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski.
- Jukić, Sanja. 2014. *Medijska lica subjekta*. Osijek: Društvo hrvatskih književnika, Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski.
- Kolibaš Darko. 1970. Loquere/ut/videam/te (tekstovi-ekrani-mediji): *Slovo razlike*. [ur. Goran Babić]. Zagreb: Biblioteka Centra, str. 127-153.
- Krleža, Miroslav. 2013. *Djetinjstvo u Agramu*. Zagreb: Davni dani.
- Mičanović, Krešimir. 2014. „O prestavljanju i kronologiji“, u: *Unatrag*, Zagreb: Meandarmedia.
- Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana - od 1945. do 2000*. Školska knjiga, Zagreb.
- Nemec, Krešimir. 2010. *Čitanje grada – urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Novak, Slobodan Prosperov. 2003. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Golden marketing.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1996. *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Oraić Tolić, Dubravka. 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Oraić Tolić, Dubravka, 2019. *Citatnost u književnost, umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Pavličić, Pavao, 1988. „Intertekstualnost i intermedijalnost“, u: *Intertekstualnosti & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 157.-195.

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

Rem, Goran. 2008. *Tijelo i tekst*. Osijek: Matica hrvatska, ogranak Osijek.

Rem, Goran. 2011. *Pogo i tekst*. Zagreb: Meandarmedia.

Solar, Milivoj, 2003. *Povijest svjetske književnosti: kratki pregled*. Zagreb: Golden marketing.

Šicel, Miroslav, 2005. *Povijest hrvatske književnosti, Knjiga III, Moderna*, Zagreb: Naklada Ljevak.

**c) mrežni izvori:**

Hrvatska enciklopedija. *Psalam*, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=50892> (2.8.2022., 14:00.)

Hrvatska enciklopedija. *Invokacija*, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=27726> (12.8.2022., 15:35.)

Galić, Goran. „Flanerizam u feljtonima A. G. Matoša“. *Riječi* 4/2013. str. 44-55. <https://paperzz.com/doc/5143321/rije%C4%8Di---matica-hrvatska-sisak> (15.8.2022., 10:20.)