

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.
Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod licencom Creative Commons Imenovanje 4.0 međunarodna.

**Luka FRANJIĆ**

Kolodvorska 21
HR – 31 222 Habjanovci
lukafrnjafranjic11@gmail.com

UDK 821.163.42.09 Matoš, A.G.
821.163.42.09 Čegec, B.

DOI: <https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v9i2.7>

Ivan TROJAN

Filozofski fakultet
Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Lorenza Jägera 9
HR – 31 000 Osijek
itrojan@ffos.hr

Izvorni znanstveni članak
Original Research Article

Primljeno 21. studenog 2022.
Received: 21 November 2022

Prihvaćeno 10. prosinca 2022.
Accepted: 10 December 2022

MODERNIZAM AGM-OVA FLANERA I POSTMODERNI MEDIJASFERNI FLANERIZAM BRANKA ČEGECA

Sažetak

U središtu je pozornosti članka prikazati odnos Matoševa modernog književnog opusa te njegov moderni medijski flanerizam nasuprot postmodernom intermedijском književnom flaneriranju Branka Čegeca, oslanjajući se pritom na teorijska razmatranja Dubravke Oraić Tolić, Krešimira Nemeca, Igora Gajina te Gorana Galića. U članku se sažima povijest pojma flanera i flanerizma, s naglaskom na njegovu primjenu na Čegecov i Matošev opus. Budući da subjekt u Čegecovim poetskim tekstovima meandira označiteljskim putanjama, vidjeti nam je kakva je njegova pozicija u odnosu spram subjekta u Matoševim tekstovima. Analiza potvrđuje kako se Čegec postmodernističkom aparaturom, uz dakako literarne odmake, oslanja na intermedijalne izvore i tragove kao i Matoš te mu na taj način šalje simbolični postmoderni odgovor.

Ključne riječi: flanerizam, Antun Gustav Matoš, Branko Čegec, elektronički flaner, medijasfera, modernizam, postmoderna

Uvod

Razvoj modernih gradova tijekom druge polovice 19. stoljeća prouzročivao je mnoge promjene koje su se u književnosti odrazile u pojavi velikoga broja novih tema i motiva. Upravo pojam flanera i flanerizma (franc. *flâneur*), u prvom redu 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 (usp. Oraić Tolić 101; Nemeć 85), 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 te reprezentacije aktualne zbilje. Spomenuti odmak od inicijalnoga tipa flanerije pokušava se detektirati u zbirkama *Ekrani praznine* (1992.) te *Tamno mjesto* (2005.), postmodernoga književnika Branka Čegeca. U knjizi Čitanje grada Krešimir će Nemeć komentirajući Matoševo 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’“ (86). Prema tome vidjeti nam je pristaje li Nemećova pridana sintagma *elektronički flaner* Čegecovim spomenutim dvjema zbirkama.

O flanerizmu

Pojam flanerizam, u širem se smislu, u prvome redu odnosi 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 44). U leksikografskom smislu flaner (franc. *flâneur*) znači besciljni šetač, lualica, danguba, besposličar, dokoličar. Oraić Tolić flanera svrstava u skupinu koju čini šest simboličnih androgina stvorenih u modernoj kulturi (89)¹. U užem kulturno-povijesnom smislu flaner jest metafora modernog umjetnika, predstavlja

¹ Oraić Tolić 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 (90).

besciljnoga šetača koji šeta civilizacijskim prostorima ranoga kapitalizma, lociran u metropoli građanske revolucije – Parizu. U širem smislu flaner je oblik raspršenoga modernog subjekta i njegove percepcije grada.

Književnu slavu motiv flanera zadobiva ponajviše zahvaljujući začetniku ideje o estetskome modernitetu – Charlesu Baudelaireu.² Naime, upravo Baudelaire u svome eseju *Slikar modernog života* (1863), koji je bio namijenjen slikaru Constantinu Guysu, objašnjava 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 osebnom kvalitetom – „onim nečim što ćete mi dopustiti nazvati modernitetom“ (Oraić Tolić 98). Walter Benjamin uvodi figuru flanera u teoriju moderne kulture.³ Benjamin izdvaja flanerističku vezanost uz pojavu arhitektonskih oblika pasaža – natkrivenih gradskih prolaza ispunjenih ljudima i robom. Flaneristička aktivnost određena je eksterijerima (ulicama) jer upravo oni postaju dokoličarovi stanovi. Šetač se među pročeljima kuća osjeća jednako kao građanin koji se nalazi među svoja četiri zida (usp. Baudelaire 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 Benjamina, „detektiv“ koji usputno hvata i zapisuje dojmove o gradu, a žanr koji takvom subjektu najbolje odgovara jest marginalan novinski oblik – feljton. Također, Benjamin ukazuje na rodnu problematiku koju zrcali baudelaireovski model moderniteta. Poznato je i jasno se vidi kako je Baudelaire tipičan mizogin⁴ koji pronalazi mjesta i za ekscen-

² Charles Baudelaire u eseju *Slikar modernog života* (1863) definira modernitet kao protuslovnu ljepotu, a upravo će po ideji protuslovne ljepote, koja je istodobno slučajna i neprolazna, flaner postati utjelovljenjem modernoga umjetnika i začetnikom estetskoga modernizma. Estetski se modernizam, prema Oraić Tolić (99), prepoznaje kao spoj modernizacije (uronjenost u kapitalistički velegrad i njemu svojstvenu vrevu) i kritičkoga odmaka od vlastite civilizacije (autonomija, samoća). Baudelaire će u 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 povučeni kao puž u svoju kućicu. Samo pjesnik usvaja, kao da su njegova vlastita, sva znanja, sve radosti i jade na koje ga slučaj namjeri“ (28).

³ Žmegač tvrdi kako Benjaminova interpretacija polazi od viđenja samoga Benjamina kao „flanera među književnicima“ (18).

⁴ Nazivao je žene *robinjama*, *divljakinjama* i *životinjama*.

žene, prostitutke i lezbijke, i u umjetnosti i u životu.⁵ 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. U javnim prostorima, dakle onima kojim se u 19. stoljeću kreću samo muškarci i nečasne žene, flaner je stvorio sebi privatni prostor kako bi ostao nezamijećen u masi te kako bi mogao slobodno promatrati gibanja ranoga kapitalističkog velegrada (Oraić Tolić 101). Prema Benjaminu, tip besciljnog urbanog šetača nestaje iz moderne kulture s pojavom robnih kuća, numeracije ulica i automobila, dakle flanerovo nestajanje primarno se povezuje s procesima racionalizacije grada. Sam Benjamin napisat će: „U robnim kućama besciljna je šetnja nemoguća zbog budnih prodavača koji zahtijevaju kupovinu, po obilježjenim ulicama lutanje je besmisleno, a nove vrste prometnih sredstava ne priznaju prolaznika kao konkurenta“ (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, raskrižja, gospodarske izložbe i sl.

Branko Čegec konkretizira, odnosno posve metaforizira tehniku kretanja prostorom i smješta svu neobaveznu kinetiku u jezik i to subjekta čije raspoloženje istražuje erosnu neomeđenost kretanja. Ta se jezičnost stimulira i pokreće tekstovima cijeloga njegova ranijeg opusa, sve do knjige izabranih pjesama naslovljene i komponirane *Unatrag* te programatski također oslobođene od koncepcije kakva konvencionalnog evolucijskog kronološkog razvijanja i razviđanja, pošto se izlaže i izvodi kretanje u medijski – knjižno također moguće – *unatrag*, a stoga neobavezno kreće tezama iz poetskoga teksta *Beskonačno* (*što je beskonačno*), sljedećim programskim i programatskim koordinatama subjektnog stanja: „Raspoloženje ne raste bez prestanka: / crvenokosi osmjesi vibriraju nad disharmoničnim / obzorjem / lijepih rubova, koji, zaustavljajući se, obgrljuju dinamičnu / transverzalu rečenice /“ (Čegec, *Unatrag* 35). Čegecovo oslobađanje jezične dokolice, flaniranje rečenicom i između ili mimo rečenica, dodiruje Benjaminov uvid u urbane prostore kojima se može kretati, pošto izlaže listanje knjige unatrag koje je konceptualno nadigralo čuveno listanje novina od stražnjih stranica prema naprijed, a Matošu na taj način replicira u potrebi umjetničkog kretanja, onoga koje nije obična šetnja, ni gradom, ni

⁵ „U jednoj varijanti *Cvjetovi zla* trebali su nositi naslov *Lezbijke*, a sam je autor bio oženjen prostitutkom“ (Oraić Tolić 99).

samo stranicama medijske ponude, lokalnim ili uopće novinama koje Matošev putopisni subjekt ponekad lista.

Flanerizam u Matoševim feljtonima i putopisima

„Kao svim boemima,⁶ meni je nedjelja najsrećniji sedmični dan“, zapisao je Matoš (*Izbor iz djela* 12) u jednoj od svojih bilješki te jasno istaknuo svoj društveni status tijekom boravka u Parizu. Iz citata je vidljivo kako se Matoš predao boemskom životu i vrevi pariških pasaža, što će ostati trajnim prepoznatljivim tragom njegova pisma. Matoš je, tvrdi Nemeč, po uzoru na Baudelairea u hrvatsku književnost uveo figuru promatrača, flanera, „tipično impresionistički proizvod urbane kulture i estetike ulice“ (85). U hrvatskoj književnosti, drži Oraić Tolić, najveći je flaner upravo Matoš, a besciljno lutanje kod njega je tema, narativni postupak i oblik biografije (101). 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’artpourl’art“ (*Pjesme. Pečalba* 202). Matošev je doživljaj flanerizma estetiziran i afirmativan. Flanerija za njega nije izričito subverzija, već postaje prostorom aristokratskoga luksuza u svojoj mogućnosti posvećenoga življenja apsolutne ljepote i slobode. Pojmom flanerizma Matoš se bavio u nekoliko navrata, ipak 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 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 mu je svrha i posao flanirati. U feljtonu *Pariz, u jesen 1902.*, koji je objavljen u Nadi 1903., Matoš, među ostalim, 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 za-

⁶ „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 95)

čudi ni malo fakat, da su najveće istine i najveći dragulji, da je Amerika nagjena slučajno.

(*Ogledi, studije i impresije* 63)

Pri tumačenju flanerizma Matoš odlazi korak dalje od konvencionalnih interpretacija te 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“ (*Ogledi, studije i impresije* 63).

Pogledom na Matošev književni opus i biografiju, iz dijakronijske vizure, razaznaju 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 102). Paviljoni Svjetske gospodarske izložbe u Parizu 1900. godine Matoševi su prigodni 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 sistemske 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, *Ogledi, studije i impresije* 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“ (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“ (Galić 47).

Matoš o „Ateni i Babilonu modernoga svijeta“ – Parizu

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 vlastita nadgrobno spomenika. Matošev doživljaj prijestolnice kulture – Pariza – najbolje se očituje u putopisu *Od Pariza do Beograda*:

Tek sada, poslije jednomjesečnog odlaska, osjećam što je Pariz. Ne ope-
tujem 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 ni-
kako 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, naj-
giltiniji 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.

(Izbor iz djela 203)

Doživljaj Pariza kao „Babilona modernog svijeta“ određuje pripovjedačev
ushit, očaranost i divljenje pa pomalo i zanesenost njegovim urbanitetom, u
potpunosti potvrđujući, gore istaknuti, prvi Matošev flaneristički tematski krug.
Da Pariz nije najkulturniji i najopušteniji grad ne bi bio ni najflaneriskiji, navodi
Matoš te opisuje svakodnevnu šetnju, koja traje svega desetak minuta, od njego-
va stana do parka Luxembourg. Tipično flaneristički bilježi senzacije koje flaner
može doživjeti tijekom inspirativnog kretanja prostorom i vremenom. Impre-
sije potaknute bogatim naslagama kultura, spomenicima i određenim arhitek-
turskim ostvarenjima, kod Matoša se povezuju sa subjektivnim melankoličnim
raspoloženjima, koje je blizu spominjanju 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 na-
ivni 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, *Pjesme. Pečalba* 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* 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, a upravo to pruža mu mogućnost panoramskoga opisa grada. Nastup nove percepcije i arhitekture grada Matoš u svojim dopisima učestalo prati 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 kaos 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, *Dojmovi. Ogledi* 172)

Ipak, iako je pariški život Matošu bio snažnom inspiracijom, često se osjećao usamljenim i često se žalio na dosadu.⁷ Stoga, Matoševi flaneristički obojani tek-

stovi nisu lišeni teških emocija, dakle on ne piše samo o harmoničnom Parizu kao velegradu. U Matoševim se feljtonima javlja tamni i neprijateljski Pariz koji je, ističe Nemeč (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, *Pjesme. Pečalba* 151).

Povratak u Zagreb

Matoš se 22. siječnja 1908. definitivno vratio svome Zagrebu.⁸ Opisi hrvatskih krajeva u Matoševim tekstovima odišu snažnim flanerizmom koji se miješa s izraženom domoljubnom nostalgijom, upravo to vidljivo je kada Matoš, napokon⁹, 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, *Izbor iz djela* 209). Oksimoronski iskaz kojim Zagreb opisuje „ljubljenim tolikom mržnjom i mrženim tolikom ljubavlju“, počiva na kontrastu, kako tvrdi Flaker (113), 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 kritizirati Zagreb što je osobito vidljivo u feljtonu *Kod kuće*,¹⁰ 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 putopisima¹¹ izraziti kritiku spram negativne stvarnosti u kojoj se

uzrokom svih vaših patnji i cijelog vašeg bijednog napretka.“

⁸ U *Poslanici Aleksiju* Matoš 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)“ („Feljtoni, impresije, članci“ 40).

⁹ 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, *Oko Lobora i drugi putopisi* 53).

¹⁰ Istoimeni članak Matoš je objavio i 1907., u ponešto izmijenjenu obliku, u *Vidicima i putovima*.

¹¹ Primjerice, u putopisu *Oko Lobora* kritika je upućena domaćem plemstvu: „- Danas je naše plemstvo, nekad jedini neslomljivi branilac Hrvatske, većinom tuđinski izmećar. Demoralizirao se i propada, jer ne ide s duhom sve slobodnijeg naroda i duhom vremena kao plemstvo englesko“ (Matoš,

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“ (*Oko Lobora i drugi putopisi* 54).

Ipak, Matoševo oduševljenje i nada uzrokovana povratkom u Zagreb brzo je nestala. Vrativši se 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 i 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 artistskim 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 92). Također, vrativši se u Hrvatsku, Matoš nastavlja kontinuirano flanimirati, međutim, za književnika naviknutog na najviše europske kulturne dosege, Zagreb ubrzo postaje previše skučen 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. *Taediumvitae, 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.

(*Pjesme. Pečalba* 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 okružja 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.

(*Pjesme. Pečalba* 99)

Modernistički flanerizam Antuna Gustava Matoša, koji je, među ostalim, iznimno opterećen teškim egzistencijalnim pitanjima, Oraić Tolić povezuje s njegovom prognaničkom biografijom te upravo u njoj pronalazi temeljni preduvjet razumijevanja njegova shvaćanja umjetnosti i nacije, napominjući kako od flaniranja nije imao nikakve ni ideološke ni materijalne koristi. Matoš je vlastite estetske poglede pariških ulica i hrvatskih krajolika prodavao u besćenje novinama, tek za preživljavanje.

Tragovi matoševskog flanerizma u zbirkama Branka Čegeca

Branko Čegec,¹² pjesnik, esejist, kritičar, urednik te antologičar, zauzima osobitu poziciju u otvaranju poetičke scene osamdesetih. Čegec se već svojom prvom zbirkom priklonio skupini hrvatskih, ali i srednjoeuropskih pjesnika koji su sredinom šezdesetih godina raskinuli s tradicijom dotadašnje poezije. Svim je Čegecovim tekstovima, ističe Rem (181), zajednička temeljna poetička osviještenost upisana na razini svih tekstualnih struktura koja se očituje u osnovnom sutekstu Čegecove proizvodnje, poststrukturalističkoj teorijskoj misli.

¹² Branko Čegec, 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. Rem (186) dodaje 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 Čegec zauzima strateški specifičan te da je „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 (188). U pjesništvo ulazi na samom kraju sedamdesetih godina i nastupa zbirkom *Eros-Europa-Arafat* (1980) koja je suvremena, ističe Rem (173), i koja pleše pogo u svim svojim strukturama. Ipak, Slobodan Prosperov Novak naglašava kako je Čegec zaslužan, prvenstveno svojim uredničkim djelovanjem, za stvaranje potrebnih uvjeta, usprkos negativnim društvenim okolnostima, da se i knjige mladih 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 Čegeca“ (648).

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 – oblaci¹³, jednako kao i za Baumana, koji kapitaliste određuje oblacima koji bi „radije razmijenili masivne uredske zgrade za kabine u balonu na vrući zrak“ (120). Bauman dakle oblake, za razliku od Matoša, doživljava u negativnom smislu. Polako, ali sigurno, počevši od Matoševe flanerije, suvremena će hrvatska književnost vrlo brzo doći do takvoga stanja, čuvajući od Matoševe flanerije ideal (pa makar 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 zamagľjuje flanerističkim senzacijama. Flaneri u suvremenoj književnosti ostaju detronizirani, odnosno postaju kritički percipirani objekti, anonimna masa.

Matošev 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 85). S druge strane Matoš kao da prkosi tom ograničenju i „još više razmiče granice“ (Nemec 86). Na tragu Matoševa shvaćanja i određivanja širine flanerije, Gajin 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 sadrži medijafsfera i prostranstva kulturne industrije pridružuju kao prošireni prostori lutanja i estetskog užitka urbanim pejzažem (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 šopingholičarsko-potrošačkom filozofijom, a u takvom okruženju prostora za

¹³ Treba uzeti u obzir kako je zasigurno i Matoš bio oduševljen napretkom i novo dostignutom mobilnošću, čak do te količine da navodi kako trenutne tendencije u potpunosti sugeriraju kako je cilj kulture flanerski.

beskorisne flanere nema. Sukladno tomu u brojnim ćemo Čegecovim tekstovima naići na subjekte koji se prokazuju šutnjom, neaktivnošću, samoćom, svojevrsnim poliperspektivnim i radikalnim otporom spram takve situacije. Vidljivo je to primjerice u tekstu „Ara Güler“: „budim se usred noći, / u mene bulji lopovsko lice s prozora, (...) / nemam snage za kretnju (*Unatrag* 177); ili u tekstu *Poslije ponoći* u kojem subjekt jasno kaže: „sada sam napokon sam“ (*Tamno mjesto* 14). Kada se pak odluči za neku vrstu aktivnosti i napokon se pokrene, u njemu se javlja nesigurnost („posve nesvjestan ideje i cilja. prema kojem sam krenuo, / sigurno, samouvjeren, kao da mi je prvi put“ (*Unatrag* 215); „nemam snage za kretnju“ (*Unatrag* 177).

U nastavku se članka pozornost usmjerava na dvije zbirke poetskih tekstova: *Ekрани praznine* (1992) te *Tamno mjesto* (2005), Branka Čegeca s naglaskom na praćenje razvojne linije strategema flanerizma u njegovoj poeziji.

Tragovi flanerizma u zbirci *Ekрани praznine* (1992)

Zbirka pjesama *Ekрани praznine* (1992) već svojim nazivom signalizira kako će „praznina“ biti jedan od dominantnih leksema, ali i strategema. Sam naslov implicitno upućuje na medijsku osviještenost, naime, u postmodernizmu se, tijekom žustrog medijskog i tehnologijskog napretka, „izjednačuju zbilja i medij(sko)“ (Pavličić 327). Upravo leksem „praznina“, u najvećoj se mjeri, odnosi na usamljenost lirskoga subjekta te općenito ljudsku otuđenost. Subjekt zbirke *Ekрани praznine* flanira medijskim prostorima prikazujući surovost tehnologijskog napretka koji umjesto da ljudima bude na korist i pomogne, jamačno uništava i zatire sve ljudsko, etičko i dragocjeno. U tom smislu egzistiranje je subjekta određeno suvremenim elektroničkim medijima, glavnim krivcima nemogućnosti normalne komunikacije i konstrukcije zbilje.¹⁴

Već u prvome tekstu zbirke *Mirisna antologija praznine*, lirski subjekt prikazuje čitatelja 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:

¹⁴ „Ekran: ujedno vidljiva površina projekcije za slike i ono što zaprečava vidjeti s druge strane“ (Derrida prema Kolibaš 135).

Od Karla Maya do Matoša,
Od Džive Bunića do Rimbauda, Pounda, Celana.
Handkea i Tomaža Šalamuna.
Svaka dionica bila je nova radost.
Zatim tuga.
Praznina.
Svaka nova knjiga bila je nova i surova amputacija.
(*Ekrani praznine 7*)

Čegec na ovaj način dovodi virtualnu dimenziju i medijasferu u ravnopravan odnos s konstruiranim tekstnim prostorom (usp. Jukić, Rem, Hikosmashup), koji je mimetički analogan konvencionalno poimanom fizičkom prostoru zbilje. Subjekt koji se nalazi pred mnoštvom informacija jedini (be)smisao pronalazi u „mrtvoj plohi ekrana“. S tim u skladu ekran, odnosno televizija ili općenito tehnološki medij, postaje odašiljač masmedijske zamornosti količinom svojih informacija. Tehnološki i elektronični mediji u ovoj konstelaciji zauzimaju mjesto najprezrenijih medija flaniranja, ponajprije zbog banalnosti komercijalnih sadržaja koje prikazuju te vulgarnosti masovne kulture.

Poetski tekst *Svjetlost Kordijera D. H. Lawrencea* najočitiji 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 zbilje na ekranu.
Slike tutnje pred mene i teško se
osloboditi misli o sudbini i smrti.
Televizijski voditelj patetično je
izgovorio uskrснуće riječi „katastrofično“.
Osjećam bol u lijevoj strani,
zub koji me razara (...).“
(*Ekrani praznine 28*)

U okviru konzumerističkog kapitalizma, koji je obilježni dio postmodernog društva, pojavljuje se koncept spektakla. Riječ je o konceptu u kojemu svakodnevica pojedinca te njegovo životno iskustvo postaje izloženo medijsko-ogla-

šivačkim reklamnim porukama. Naime, kako tvrdi Debord (35)¹⁵, spektakl je ekonomija koja se razvija radi sebe same, a zapravo odgovara proizvodnji sve veće društvene otuđenosti i pasivizacije. Spektakl je taj koji tvori model života koji vlada u društvu, a pojavljuje se u oblicima kao što su informiranje, propaganda, reklamiranje te potrošnja zabave. Upravo u proučavanoj Čegecovej zbirci pojavljuje se subjekt koji učestalo nailazi na sve pojavne oblike koncepta spektakla te samim time može se opisati Debordovim pojmom društva spektakla. Subjekt je Čegecove zbirke izložen raznim oblicima koncepta spektakla koji zatim u različitim količinama utječu na njegovu (ne)aktivnost.

Flaneristička se karakteristika lirskoga subjekta u zbirci *Ekrani praznine* ocrta u njegovim kretanjima, tumananjima i dokonostima medijasferom kao prostorom ekvivalentnom fizičkoj materijalnoj zbilji. Prostor računalnoga 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.

(*Ekrani praznine* 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

¹⁵ Prema Debordu (180), u integriranom spektaklu društvo je obilježeno učinkom pet glavnih značajki: 1. neprekidno tehnološko obnavljanje, 2. stapanje ekonomije i društva, 3. poopćena tajna, 4. laž bez odgovora, 5. vječna sadašnjost.

tipke, i negativnost koju mogu prouzrokovati. Ekрани 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.

(*Ekрани praznine* 75)

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 masmedijski negativni utjecaj kojim se nastoji dokinuti instancu kritički-promišljajućeg pojedinca, a s druge strane kreirati nekritičnu, njima podložnu, masu („govor na televiziji ledio je kosti“, *Glasni prozori s braćom M.*, 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.* 32). U vremenu kada mediji bivaju, u najvećoj mogućoj mjeri, prepušteni potpunoj komercijalizaciji i kada medijska glavna djelatnost postaje oglašavanje (Usp. Debord 117) subjekt se Čegecove zbirke jasno odlučuje na neaktivnost, čime šalje metaforički protest masovnim medijima i medijskim obmanama.

Podsjetimo se, komentirajući Matoševo široko određenje onoga što flanerija jest Nemeć istiće „Da je doživio današnje vrijeme elektronike i virtualne zbilje, Matoš bi vjerojatno i neumorne ‘surfere’ po bespućima interneta nazvao ‘elektroničkim flanerima’“ (86). Upravo 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, a subjekt na taj način postaje kodiran kulturnom industrijom te ga je moguće nazvati „elektroničkim flanerom“.

Tragovi flanerizma u zbirci *Tamno mjesto* (2005.)

Druga Čegecova zbirka tekstova koju ćemo analizirati nosi naslov *Tamno mjesto* (2005.). Ispunjena je sjajem pronalazjenja „drugih prostora“, samim time postaje zanimljivim sadržajem pogodnim za analizu flanerističkih motiva i prak-

si. 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

uhvatiš 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 theheavendoor*,

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.

(*Tamno mjesto* 17)

Odgovor na pitanje ujedno predstavlja i subjektovu skokovitu kamerman-sku poziciju koju vremenska odrednica „ponoć je i dvadeset“ strelovito vraća u sadašnjost. Upravo na ovome primjeru čitljiva 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“,¹⁶ uvode se događaji primarno vezani uz svijet konzumacije, kupnje, *shopping*-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. Upravo se to događa s tekstem *Shopping terapija*¹⁷ 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 (usp. Mićanović). 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 uznemirujućega okoliša:

selo dragozetići na krajnjem je sjeverozapadu otoka.
nadomak 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.

¹⁶ To je ujedno i naziv drugoga dijela zbirke.

¹⁷ „ušla sam u prodavaonicu rublja i iščeprkala / krasan bordo kompletić: gačice i grudnjak s *pushup* / konstrukcijom. Prodavačica mi je pokazala slobodnu kabinu (...)“ (*Tamno mjesto* 48).

ona slijedi priču o otoku, velikom i pustom, ili se tako čini,
 jer ljudi su uglavnom turisti, koji dolaze i odlaze,
 a na otoku ostaju samo oni koji nikada nigdje nisu uspjeli pobjeći.
 (*Tamno mjesto* 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“ (*Tamno mjesto* 97) koja je uzrokovana neizlaskom iz kuće. Vidljivo je kako subjekt navedenog teksta stoji u potpunoj suprotnosti spram, u flanerističkoj suvremenoj praksi tipičnog, afirmacije stambenog prostora kao skloništa, odnosno mjesta bijega, izmicanja, predaha, mjesta izolacije, ali i kao fetišiziranog prostora samorealizacije (Gajin 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“ (*Tamno mjesto* 97) 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.“ (*Tamno mjesto* 97), pa samim time i fetišiziranim prostorom kao mjestom događanja unutarnjih subjektivih borbi.

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 trenucima 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 mogućnosti posvećenoga življenja apsolutne ljepote i slobode, što posebice potvrđuje u svojim feljtonima koje piše u vrijeme pariškoga „egzila“. Pojmom se flanerizma Matoš bavio u nekoliko navrata, najdetaljnije u tekstu *Flanerija*, u kojem flaneriju percipira, u svakom njezinu kretanju, kao potvrdu flanerističkoga ideala kulture. Flanerije u Čegecovim zbirkama nema ako naglasak stavimo na „fizičko“ kretanje urbanim prostorima te njegovim „nemjesnim“ punktovima (trgovački centri, kafići, periferija) kao formalni uvjet očitovanja subjektivih instanci u tekstu. Međutim, kada bismo pozornost usmjerili na svrhu flanerije, prema ko-

joj je „grad često poticaj i polazište za čisto mentalne procese, odabire se određena ‘lokacija’, a potom se oko nje plete ‘priča’“ (Thum prema Nemeč 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, medijafernu, 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, otišavši korak dalje, baš kao što je to napravio u svoje vrijeme i Matoš, reflektirajući temeljne promjene u kategorijama svakodnevice i, dakako medijske kulture.

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 mozaični 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 i neprekidnim tehnološkim obnavljanjima, ujedno onom što Debord naziva integriranim spektaklom¹⁸. Čegec je u neprestanom sukobu sa samim sobom – između svojih namjera i moći pisanja. Međutim, iščitane zbirke pred nas stavljaju plutajući subjekt koji je komentator, melankolik, uzbuđeni sudionik zbivanja, onoga koji svoje poetske tekstove krasi „oksimoronskim različitostima istih stvari“ (Mićanović).

Citirana literatura

- Baudelaire, Charles. *Cvjetovi zla*. Preveli Dunja Robić i Tin Ujević, Konzor, 1994.
- Bauman, Zygmunt. *Tekuća modernost*. Prevela Mira Gregov, Naklada Pelago, 2011.
- Benjamin, Walter. *Estetički ogledi*. Prevela Truda Stamać, Školska knjiga, 1986.
- Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Matica hrvatska, 1997.

¹⁸ Debord (180) navodi kako je integrirani spektakl nastao kao kombinacija koncentriranog i raspršenog spektakla. Koncentrirani je spektakl okarakteriziran kao ideologija proizišla iz diktatorskih osobnosti koja je postigla totalitarnu kontrarevoluciju. Za njegovo oblikovanje u velikoj mjeri odgovorne su Rusija i Njemačka. Raspršeni spektakl Debord vidi kao radničku klasu koja u svom slobodnom vremenu bira između raznolikosti novih proizvoda koji im se nude – predstavljanje amerikanizacije svijeta.

- Čegec, Branko. *Ekrani praznine*. Naklada MD, 1992.
- . *Tamno mjesto*. Meandar, 2005.
- . *Unatrag*. Meandarmedia, 2014.
- Debord, Guy. *Društvo spektakla*. Arkzin, 1992.
- Flaker, Aleksandar. *Nomadi ljepote – intermedijalne studije*. Grafički zavod Hrvatske, 1988.
- Galić, Goran. „Flanerizam u feljtonima A. G. Matoša“. *Riječi*, sv. 4, 2013. str. 44–55.
- Gajin, Igor. „Varijacije, odjeci i tragovi matoševskog flanerizma u izboru iz suvremene hrvatske proze.“ *Antun Gustav Matoš, matrica moderniteta*, priredio Goran Rem, Društvo hrvatskih književnika, Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski, 2014, str. 107–21.
- Jukić, Sanja, Goran Rem i Hikosmashup. *Osječka mediostilistika*, DHK, 2020.
- Kolibaš Darko. Loquere/ut/videam/te (tekstovi-ekrani-mediji): *Slovo razlike*, uredio Goran Babić, Biblioteka Centra, 1970, str. 127–53.
- Matoš, Antun Gustav. „Dojmovi. Ogledi.“ *Sabrana djela*, sv. III, Mladost, 1973.
- Matoš, Antun Gustav. „Pjesme. Pečalba.“ *Sabrana djela*, sv. V, Mladost, 1973.
- Matoš, Antun Gustav. „Feljtoni, impresije, članci.“ *Sabrana djela*, sv. XV, Mladost, 1973.
- Matoš, Antun Gustav. *Oko Lobora i drugi putopisi*, priredio Vlado Pandžić, Alfa, 1996.
- Matoš, Antun Gustav. *Pjesme, Pečalba*, 2004.
- Matoš, Antun Gustav. *Izbor iz djela*, priredila Julijana Matanović, Denona, 2019.
- Mićanović, Miroslav. „O predstavljanju i kronologiji.“ Branko Čegec, *Unatrag*, Meandarmedia, 2014, str. 224–30.
- Nemec, Krešimir. *Čitanje grada – urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*. Naklada Ljevak, 2010.
- Novak, Slobodan Prosperov. *Povijest hrvatske književnosti*. Golden marketing, 2003.
- Oraić Tolić, Dubravka. *Muška moderna i ženska postmoderna*. Naklada Ljevak, 2005.
- Pavličić, Pavao. *Mala tipologija moderne hrvatske lirike*. Matica hrvatska, 2008.
- Rem, Goran. *Tijelo i tekst*. Matica hrvatska, Ogranak Osijek, 2008.
- Žmegač, Viktor. *Težišta modernizma. Od Baudelairea do ekspresionizma*. Liber, 1986.

MODERNISM OF ANTUN GUSTAV MATOŠ'S FLANEUR AND THE POSTMODERN MEDIASPHERIC FLÂNEURISM OF BRANKO ČEGEC

Abstract

Luka FRANJIĆ

Kolodvorska 21

HR – 31 222 Habjanovci

lukafnrnjafranjjic11@gmail.com

Ivan TROJAN

Josip Juraj Strossmayer University of Osijek

Faculty of Humanities and Social Sciences

Lorenza Jägera 9

HR – 31 000 Osijek

itrojan@ffos.hr

This article explores the relationship between Matoš's modern literary oeuvre and his modern media flâneurism with Branko Čegec's postmodern intermedial literary flâneurism, by relying on the theoretical considerations of Dubravka Oraić Tolić, Krešimir Nemeč, Igor Gajin and Goran Galić. The article provides an overview of the history of terms *flaneur* and *flâneurism*, with an emphasis on how they apply to Čegec's and Matoš's work. Since the subject in the poetry written by Čegec meanders along the signifier paths, it is necessary to determine its position in relation to the subject in Matoš's texts. The analysis confirms that Čegec, like Matoš, is using the postmodernist apparatus, albeit with certain literary departures, to rely on intermedial sources and traces, and is thus giving a symbolic postmodern response to Matoš.

Keywords: flâneurism, Antun Gustav Matoš, Branko Čegec, electronic flaneur, mediasphere, modernism, postmodernism