

ZAPIS O MATOŠU

»I – jednoga dana – obučem se u civil i fuć – dezertiram. Bez ikakvog spoljašnjeg razloga. Toga dana, augusta 1894, dugo ne bijaše oca na objed. (Kod kuće sam objedovao.) Prijatelj J., moj pratilac, čekao me, pa pođem od kuće bez ručka i sretnem oca na ulici.

– Kud ćeš?

– Sad ću se vratiti.

Vratih se nakon šesnaest godina!« (V, 291)⁴⁶

Tako Matoš, 1910, u započetom nacrtu svoga životopisa (koji se sad redovito objavljuje kao *Nedovršena autobiografija*) prikazuje svoju sudbonosnu odluku da iz Austrije, zapravo iz austrijske vojske koju je služio, pobjegne u Srbiju. Sav je Matoš u tih nekoliko redaka. Ponajprije, Matoševa nagla narav, koja u tren oka donosi odluke dalekosežnih posljedica: umjesto na obiteljski objed – u emigraciju, i to kao dezertier! Odluka je, po svoj prilici, sazrijevala dulje vrijeme, ali se na nju mogao odvažiti samo tako neobičan čovjek kakav je Matoš bio. U jedan tren ostavio je roditeljski dom, vojsku, prijatelje; pa čak i započetu književnu afirmaciju, jer tada upravo teče druga godina kako mu je ugledni, reprezentativni »Vijenac«, 1892, objavio pripovijest »Moć savjesti«, a ne manje ugledni dnevnik »Obzor« drugu, »D-dur sonatu«. Gledane u

⁴⁶ Brojke u zagradama označavaju svezak i stranicu Akademijina izdanja *Sabranih djela* Antuna Gustava Matoša, I–XX, Zagreb, 1973, što ga je uredio Dragutin Tadijanović sa suradnicima.

svjetlu potonjih zbivanja, te činjenice dobivaju značenje dublje nego što je ono što su ga imale u svome vremenu. »Čitao sam Kanta, otkrio sam Stirnera i Schopenhauera, smatrao sam se izopćenikom i bio sam 1892. prvi put štampan u uglednom 'Vijencu', i to onda kada balavcima bijahu otvoreni samo stupci 'Bršljana' i 'Pobratima'« (V, 290). Tako Matoš – u istoj autobiografiji – otkrivajući svoja zanimanja i svoju lektiru, ne spominje beletristiku, nego filozofiju. I, što je zanimljivo, navodi tri filozofa što će isto tako odsudno djelovati na njegova izravnog »nasljednika« u hrvatskoj književnosti, Miroslava Krležu, koji će, kao i Matoš, u istim njegovim godinama, učeci stil od Schopenhauera, društvenu kritičnost od Stirnera, a vjeru u ljudski savez od Kanta, učiniti navlas isti korak: 1913, nošen istom varavom iluzijom o slobodi pojedinca i naroda, iz austrijske vojske pobjeći u Srbiju. S jedinom razlikom što je Matoš-dezertter već bio »štampan autor«, dok će Krleža to postati tek nakon povratka kući, neposredno uoči smrti Matoševe, u siječnju 1914.

Matoš izopćenik? Nimalo čudno. Pun još nenapisanih stihova i neostvarenih planova, bačen u vojnu pastuharsku četu i prisiljen trpjeti vojne uzde nad vlastitom individualnošću, Matoš se odista morao osjećati izdvojenim. Glazbenik, pjesnik, luralica, grabancijaš, kako je volio govoriti – zaljubljen u »Avantiru, lijepu gospođu«, ljubavlju drevnog trubadura – Matoš nije mogao podnositi nikakvu disciplinu, ponajmanje vojničku. Sam za sebe, u istom tekstu, priznaje da je bio poznat »zagrebački fakin«. Što jednostavno znači da je bio svojeglavac, od onih koji u očaj bacaju roditelje. »Mnogo sam suza [kaže on] prolio, ali ne vlastitih, nego – roditeljskih« (V, 290). Uostalom, to posvjedočuje upravo scena kojom smo počeli. Sretna li oca kojemu sin-vojn timer (u dvadeset i dragoj godini) kaže da će se odmah vratiti; a vrati se – nakon četrnaest godina, u trideset i šestoj! »Vratih se iza šesnaest [!] godina«, piše

Matoš (1910; i otuda pogreška »šesnaest« umjesto »četrnaest«). Pa i ta pogreška, lako shvatljiva, kao i mnoge druge koje nalazimo u tom neredigiranu rukopisu, rječito govori o Matoševoj naravi: kako je naglo, i pod prvim dojmom, reagirao u životu, tako je i pisao, tako je i kritičarski sudio. Ispravljanje je dolazilo poslije, kao plod smirenijeg pogleda i zrelijeg iskustva. Samo: tekstovi su se dali ispravljati, ponekad i do virtuozne ljepote; sudbonosne pak odluke ostajale su neumoljive i nepromjenljive; korisne jedino kao životno iskustvo, iz kojega se napajala ova nemirna, ljepotom ponesena, u dotadašnjoj hrvatskoj književnosti posve nepoznata umjetnost.

U doba kad Matoš počinje objavljivati, tadašnji prvak hrvatske književnosti, Ksaver Šandor Gjalski, piše svoj roman o hrvatskom književniku, *Radmilović* (dovršen 1892, objavljen 1893). Osim ljubavne fabule (koja je zanimljiva i zato jer se glavni junak, prvi put u hrvatskoj književnosti, koleba između dvije ljubavi, između Olge i Stanke), Gjalski načinje problem položaja male književnosti u okruženju velikih, i položaja pisca, pripadnika te male književnosti: »A k tomu se očajničkom pitanju pridruži još strašnija, još ljuća dvoumica: je li uopće od potrebe tome narodu viša književnost, i nije li prirodno da po vječnim zakonima gibanja među svemirskim tjelesima u životu naroda male skupine mogu biti također tek sateliti velikih naroda?« Čitav budući Matošev život i nije drugo nego uporna, ali uspjehom okrunjena, borba za sudjelovanje hrvatske književnosti u životu nacije i, u isto vrijeme, za njezinu sve naglašeniju estetsku i univerzalnu vrijednost. Obilježje je Matoševa stvaranja da se ono, pretežnim dijelom, odvijalo tečajem četrnaestogodišnjeg izbjivanja iz Hrvatske. Fizička udaljenost kao da je pojačavala duhovnu vezanost. Matoš je tako bio lišen književne svakodnevice i njezinih često jalovih sukoba i previranja; ali je, za uzvrat, stekao distancu, toliko potrebitu svakom dubljem prosuđivanju umjetnosti i njezina položaja.

Izrazito polemičan duh, Matoš je i u tim okolnostima vodio bitke sa svojim idejnim protivnicima, ali je dosljedno zastupao načelo o prvenstvu umjetničkoga u umjetnosti. Pripadanje istom političkom taboru ne obvezuje nas da branimo očite neuspjelosti – to je bio njegov kritičarski stav. Živeći od pera, Matoš je bio prisiljen pisati mnogo. Ali čitko. Većinom i lijepo. Uostalom, ljepota je bila njegov temeljni ideal.

Često se čuje kako je pjesnikov građanski život jedno, a njegovo umjetničko djelovanje drugo. Tvrdnja istinita samo u tom smislu da pjesnikova građanska osoba ne može u potpunosti objasniti njegovo pjevanje; a opravdati, ili estetski uzvisti, još manje. Novela *Nekad bilo – sad se spominjalo* vrvi biografskim podacima koji su ponekad upravo dragocjeni; ali, kao biografija. Razrješenje pojedinih osobnih imena u tekstu i opet je vrijedan podatak o društvu u kojem se Matoš kretao, o raspoloženju koje je u tom društvu vladalo, pa i o raspoloženju u dijelu hrvatskoga života toga vremena. Ali sve to ni za dlaku niti podiže niti snižava vrijednost tih poetiziranih sjećanja, jer ona ovisi isključivo o sposobnosti autorovoj da podatke prodahne ljepotom, pretvori u život i tako žive učini dijelom našeg doživljaja. Gusta Hajdukić, pjesnik što ga Matoš oduševljeno spominje, realan je lik, štovan autoritet, na kojega se junak pripovijesti (narator) s pravom poziva: u strukturi novele on je dio zanosa kojim je pričanje prožeto. Matoš umjetnik vrlo dobro osjeća da su znakovi kojima se pisac služi posve drugačijeg roda od nota i boja što ih upotrebljava skladatelj odnosno slikar. Riječi sa sobom u tekst nose i svoje prvotno (rječničko) značenje, kojega se pisac niti hoće niti može odreći: a ljepota teksta uvijek je u novom značenju što ga pisac dodaje, nameće pretpostojećem. Osobito je to vidno kad pisac u tekst uvede realnu osobu. Gusta Hajdukić zapravo je August Harambašić, pjesnik o kojemu je narator – ali kao kritičar! – oduševljeno pisao. Što se on ovdje naziva

drugim – lako razrješivim – imenom, to je stoga što pripovjedač ne želi tekst »pojačati« svim onim što Harambašićevo ime njemu i suvremenim čitateljima znači: kad se taj fiktivni Gusta Hajdukić, djelovanjem teksta i naratorove evokativne snage, »raskrinka« kao August Harambašić, on biva bogatiji od svoga zbiljskog predloška: on je tada Harambašić, uvećan za Hajdukića; dakle: Matoševa poetska verzija realne osobe. A to valja kazati za sve (ne samo Matoševe) junake koji iz realnosti prelaze u pjesnički doživljaj. Zadrže li u tekstu samo ono značenje s kojim su u tekst ušli, njihova je estetska vrijednost dvojbena; ako pak kao fiktionalne ličnosti, kao »Gusta Hajdukić«, dokažu opstojnost, onda kao Harambašić znače i ono što su dotad značili, ali i ono što im je pjesnikova vizija dodala, što je novo otkrila. Dostaje u tu svrhu usporediti što o Harambašiću piše Matoš-kritičar s ovim što o tobožnjem Hajdukiću piše Matoš-pripovjedač; jedno se drugim dopunja, različitim spoznajama, racionalnom i emocionalnom. Upravo kako to i kaže natpis te predivne novele-uspomene: *Nekad bilo – sad se spominjalo*. Događaji, osobe, prvo su »nekad bili«, kao realnost; pa se »sada spominju«, kao doživljaj, kao vizija, kao umjetnina. Sve je u toj priči odista tako, ali sve je u njoj, istodobno, i spominjanje, dakle emocionalna rekonstrukcija dogođenoga.

Gledamo li na ukupnu Matoševu novelistiku, vidjet ćemo da to vrijedi za njezin pretežni dio. Ona je autobiografska, vrlo često i u najužem smislu riječi. To su »spominjanja«, obnavljanja nekadašnjih događaja; ali propuštena, filtrirana kroz kasnija iskustva, što Matoševim pričama daje onu osebniju auru bez koje umjetnosti nema. U svakoj Matoševoj noveli, više ili manje očito, javljaju se potvrde o njihovoj »realnosti«. Ili to svjedoči njihova *ich-forma* (koja Matošu nije nikada puka konvencija), ili u tekstu bljesnu jasni signali da je posrijedi »preslikavanje« vlastite prošlosti. U noveli *Camao* ima i ova scena: »Nedavno primi [Kamenski, I. F.] pismo koje ga još više

uzruja. Majka mu onako mimogred javljaše kako je S., njegov znanac, ubio u nekom gaju tik Zagreba neku mladu učiteljicu J-ovu, koju Kamenski također poznašao jer joj roditelji stanovahu u istoj kući s njegovom majkom, i sebe« (I, 119–120). Čitava je novela matoševska polemika protiv Europe i iluzija kojima ona obmanjuje pripadnike svojih malih, »perifernih« naroda.

Iz svakog je retka jasno da je Kamenski (jedne vrste) Matoš, i da je zgoda – bez obzira na očite razlike – zapravo, u pojedinostima, poseban vid autobiografije. Dosta se sjetiti čežnje i ganuća s kojima se u tekstu spominje Zagreb. Tako i u navedenom odlomku. Akteri tragedije spominju se samo inicijalom. Pa dok je glavni junak (»Matoš«) u tekstu Kamenski, ovdje se spominje »znanac Š.« i »učiteljica J-ova«. Listanje po tadašnjim zagrebačkim novinama pokazalo bi da su inicijali točni: znanac se zvao Šviglin, a učiteljica Jernejc(ova). Pristaše apsolutnog realizma ovdje će radosno uskliknuti. Na njihovu žalost, to samo svjedoči da se događaj u zbilji odista odigrao; a je li se »odigrao« i u umjetnosti – što je ovdje jedino važno! – pokazuje nastavak teksta. Jer on akterima tužne zgode, i zgodi samoj, daje umjetnički, estetski život.

»Od tog djevojčeta ostade mu u uspomeni samo blijeda, žuta koprena od lica, a na njoj se vampirski [!] krijese velike, vlažne i ponoćne [!] oči i ruje bolesne [!] usne kao rumen karanfilj na sirotinjskom prozorčetu [!]. Š-a poznašao kao veliku ćutljivicu, držao ga kukavcem koji ne bi ni pileta zaklao [ta banalna svakodnevna karakterizacija ovdje se ispunja tragičnom simbolikom, I. F.], i gle...! Ko bi, ko bi to i u snu pomislio! Samotno šumsko veče, plahi i pogureni Š. u crnim naočarima, sastaje se sa crnim, vampirskim očima i strasnim usnama koje su namijenjene drugomu« (I, 120). Možda su novinske reportaže dale više podataka o tužnoj baladi ovoga nesuđenog para; ali ništa iz života nije tako uvjerljivo i tako

fatalno predodređeno da bude tragedija kao autorovo odčitavanje znakova. Ti junaci kao da na vlastitim plećima vuku svoju (neizbježnu) sudbinu! U Matoševoj poetici novele taj umetak – naoko tek običan odlomak majčina pisma – postaje simboličan za sudbinu junaka. A isto vrijedi i za druge Matoševe pripovijesti.

Kad Matoš, u pismu prijatelju Milanu Ogrizoviću, kaže: »Moji 'junaci' redovno umiru, jer ja – ostajem živ, umiru kao simbol mojih proljeća i pokojnih jeseni«, onda to nije samo uspjela dosjetka i inače duhovita pisca, nego istina koja zahvaća u bit njegove poetike. I Goethe je za svoga Werthera rekao da je morao umrijeti kako bi on živio. Pisac svoje junake ne »nadživljava« (samo) zato da bi ih mogao prikazati; nego da njima nasuprot, jednom dijelu sebe nasuprot, postavi ideal života, otkupljivanja, prevladavanja. Kao i pejzaži – što je Matoš često govorio – i junaci su duhovna stanja; pisac ih prikazuje da bi ih potpuno »dijagnosticirao«, pa se onda s njima poistovjetio, ili ih se odlučno odrekao. »Simboli proljeća i pokojnih jeseni« znači upravo to: junaci su, kao i čitava njihova priča, simbolička slika pjesnikovih zgoda i nezgoda, uzleta i padova, pri čemu »proljeće« i »jesen« prikazuje neizbježnu opoziciju (proljetnog) zanosa i (jesenjeg) klonuća. Uz napomenu da u Matošu, unatoč svim nevoljama i gorčinama, uvijek pobjeđuje životvorna vjera u budućnost; poput onoga jesenjeg jablana – u sonetu »Jesenje veče« – koji se, općoj smrti uprkos, sam, ostavljen i ogoljen, gordo suprotstavlja nesklonosti svemira.

Lunaček, taj dragocjeni ali hiroviti svjedok Matoševih dačkih dana, zapamtio je Gustla po njegovu sugestivnu pozivu kolegama: – »Dečki, idemo!« – »Imao je«, dodaje Lunaček, »tu rečenicu vazda na ustima, nekako u afektu, i s nekim kategoričkim tonom.« Ostala je ona trajnom obilježbom, i Matoša i uopće njegova životnog stava, pa i odnosa prema hrvatskoj književnosti. Naprijed, samo naprijed; dalje, prema idealu

ljepote, i u životu i u umjetnosti. Kao svaki pravi pjesnik, svoju je nacionalnu književnost i ljubio i bio njome nezadovoljan; najvolio je biti »kod kuće«, a od te je »kuće« (gotovo da bi se ta kuća mogla shvatiti i hajdegerovski!) pobjegao, izbivao četrnaest godina, plativši to i zdravljem, i mirom, i društvenim položajem. I beskrajnom, izgnaničkom ljubavlju prema domovini. Volio je ideal, beskrajno mrzeći sve ono što se na idealu neizbježno taloži, sve što se o njega lijepi, što mu priječi da se konstituirao kao »viši život«, kojemu je taj ideal samo slutnja. Matoš je bolno volio život, njegovu ljepotu; bolje reći: njegovu objektivnu mogućnost – čak dužnost, rekao bi on – da ljudima podari dostojanstvo, sreću, ljepotu. Možda obrnutim redom: ljepotu prije svega, jer ona je – za Matoša – čovjekova najveća sreća i dostojanstvo. »Mene ti život natiravlje kak vrag svoju mater«, govorio je intimno Lunačeku. Život kao da namjerno »podvaljuje« matoševskom idealu, uskraćujući i ono malo što je u pojedinim trenucima već gotovo ostvareno. Otuda Matoševa tuga, njegov žal, njegova vjera da se samo umjetnošću, u umjetnosti, čovjek može iskazati, očitovati do kraja. »Kad sedim pak pišem, imam bar mira od njega«, od života, – nastavlja on u gornjem Lunačekovu citatu. Pri čemu valja upozoriti da Matošu umjetnost nije prazna maštarija dokona čovjeka u toplini naložene sobe; nego vlastitom patnjom provjeren i vlastitom krvlju obilježen put prema idealnom. Jer Matoš je ustrajno volio i taj njemu neskloni život; dubina patnje bila mu je najbolja mjera za uzvišenost ideala. Upravo zbog toga, sve što je Matoš napisao, odista je autobiografi ja, ali autobiografi ja koja ima sposobnost da se izrazi i tako estetski ozbilji: da postane svoje vlastito umjetničko »pokriće«. Dovoljno je pročitati izvrsnu (nepravedno zapostavljenu) pripovijest *Za novim bogom* koja, gotovo »doslovno«, a ipak posve fiktionalno, govori o Matoševu bijegu iz domovine: ne samo bijegu iz soldatske stege, nego i iz onoga što će, u pjesmi »Zvono«,

nazvati »mizerijom rodnoga mi grada«. Čežnja za Europom u Zagrebu, čežnja za Zagrebom u Europi – želja da se domaće i strano približe i prožmu, to je Matošev ideal. Ovdje ga, u domovinskoj skučenosti, smeta sve: »Zabolješe ga kuće, sunce, svjetlost, a ljudi se oko njega kreću kao namještene lutke« (I, 59). Sve je tu tijesno: »Tu se ne može biti ni srećan ni nesrećan u velikom stilu: ni velik karakter ni velika hulja. Sve to vonja na budavost, na rđu, na plijesan.« (II, 62) Zbog toga on, u istoj noveli, čita Stirnera (njegovo kapitalno djelo *Der Einzige und sein Eigentum* – »Pojedinac i njegovo vlasništvo«), zbog toga odlučuje početi za novim bogom: »to nije bog smrti nego bog života. [...] To nije bog udesa, to je bog volje.« (II, 65) Bog energije – kako će govoriti svega života. Zato će kult ljepote (dakle kontemplacije) i kult energije (akcije) biti sistola i diastola Matoševa umjetničkog bila. I dok Petrinović (Matoš) o tome razgovara sa svojim prijateljem, s visina kao da se javlja odo-bravajuća muzika sfera: »Eolova harfa na vrhu od hladnjaka [sjenice, I. F.] stane zujati, tugovati, uzdisati u valovitom, metalnom, arhaičnom akordu. Noć zapjeva prastaru, prostu svoju tužaljku, sa neba pade kao zujanje nebeskih pčela, iz visine pade jeka sferske muzike. Mjesečina zajeca na cvijeću, zemlja uzdahnu pod prvom rosom, vjetar je odao kroz metalnu frulu tajnu daljine, prosvuši tihom noći čemer i utjehu, koju nađe na poluotvorenim, zaspalim ustima, na umornim, sklopljenim očima. Drugari se zagledaše u zvijezde i zvijezde im zaigraše pred očima. Harfa zujaše, jecaše i tugovaše, sad glasnije, sad tiše, a njih obuze tuga Davidovog psalma, slast Homerovog pričanja, jeka drevnih vremena i gluhi glas praotaca. Uto se zatalasa odozdo iz doline sv. Ksavera monotoni akord docne seljačke, težačke pjesme i iščeznu tiho, tužno u noćnim sjena-ma i jekama.« (II, 65) Tako se u Matoševu tekstu, u Matoševu stvaranju uopće, neprestano prepleću lirika i energija, ljepota i život, u majstorskoj melodiji izraza.

Matoš je za života objavio tri knjige pripovijedaka: *Iverje* (1899), *Novo iverje* (1900) i *Umorne priče* (1909). Sva su tri naslova unekoliko simbolična: »iverje« se potpuno slaže s njegovom poetikom kratke, zgusnute, fragmentarne priče, koja odlučno iznosi događaje, a »oklijeva« samo u dijelovima u kojima »ponavlja ariju«: »...nit moje pripovjedačke metode: realne, moje, kontrolisane [dakle: provjerene, proživljene, I. F.] senzacije, realizovane u sasvim realnim, dobro opserviranim ljudima, a da bude senzacija što veća i jača, roman [jer svaka je Matoševa priča zapravo građa za roman, I. F.] je stisnut u što uži mider (da curi krv) [bilo je to doba kad su sobarice stezale steznik svojih gospođa upirući koljenom u njihovu kralješnicu!, I. F.], a monotonija [ovdje to znači etimološki: samo jedan ton, I. F.] psihološkog doživljaja, da što jače frapira i djeluje, smještena je u što dramatičnije, drastičnije, bizarnije, enervantnije kombinacije, jer – sve se događa, a čita se samo ono što je 'nevjerovatno', dakle rijetko. Običnu senzaciju rarificirati, kristalizirati – 'eto afere', eto mog literarnog postupka na koji dođoh kao gimnazijalac u *Moći savjesti* sasvim spontano, našavši tek kasnije analognu metodu kod Poea, Mériméea i našeg Kovačića...« (XX, 54) Treća knjiga, *Umorne priče*, ne odriče se, doduše, bitnih značajki prvih dviju, tek, u njima je konstrukcija novele dosljednija, manje fragmentarna više cjelovita, zaokružena – klasična. No upravo u njoj nalaze se neke od najboljih: *Lijepa Jelena*, *Balkon*, *Cvijet sa raskršća*. Tako *Lijepa Jelena* ponavlja jedan od trajnih Matoševih motiva: ljubav siromašna beskućnika, grabancijaša, prema bogatoj, nedohvatnoj ženi, što je već prikazano u novelama *Za novim bogom* ili *Camao*. Slični se motivi javljaju i u *Balkonu* odnosno u *Cvijetu sa raskršća*. U *Balkonu*, jednoj od najsigurnije vođenih priča Matoševih, ponovno zbiljska i izmaštana žena, java i san; zatim balkon, dio građevine koji – i pripada njoj i nastoji se odvojiti od nje, čvrsto je u nju ugrađen a lebdi

visoko, poletno, kao najsmionija pomisao: dok žena koja na balkonu stoji, simbolizira, kao i balkon, sve ono što je u ljubavi »između neba i zemlje«, nedokučivo, uzvišeno, bolje od svakidašnjeg života; ono što se, kao i svaka maštarija, utapa u nepovratu. Ostaje samo čežnja i nastojanje da se izgubljeni ideal pronade: »Prebijajući se od nemila do nedraga pune dvije godine, snivah o njemu, o balkonu, gotovo svake druge noći.« Uzalud: smisao je snova upravo u tome da budu odsanjani, simbolični, da budu slutnja onoga što Matoš uporno zove »višim životom.« Ista je, još turobnija, priča o pjesniku i o slijepoj djevojci – djevojčici zapravo – *Cvijet sa raskršća*; priča koju je Matoš osobito volio. Pošto je odbio djevojčino posve nestvarno očitovanje ljubavi, pjesnik vapi: »Ljubav! [...] Na cesti, između dvije noći bez konaka.[...] Ljubim, a ne smijem! Moram odlunjati kao krivac, kao zlikovac pred jedinim darom koji mi mogaše dati mučni put, počinjući u ludoj kolijevci, svršavajući u nijemom, slijepom grobu.« Život je dakle put, skitanje, potucanje; a put je za pjesnika – život. Spoznajući vlastitu tragiku, pjesnik pada ničice na mahovinu, zapravo na onaj isti put na kojem je u početku ležao i na kojem je doživio ovo čudo: početak, kraj i spoznaju o vlastitoj nemoći da ikad napusti put i smiri se »kod kuće«: »Od bola padoh ničice mahovinom, sklopilah oči i pritisnuli šakama sljepočice, da ne prsnu«, gdje akt sklapanja očiju i riječ »sljepočice« – nužno, i gestom i zvukom – označuju, dozivaju divnu, zanosnu slijepu djevojčicu, nenadanu ljubav na besciljnu putu pjesnikovu. I kad ga djevojka pozove u svoj dom, u bijeli dvorac (sjetimo se narodnih »bijelih dvora«), Matoš – vrabac-samoživac i vuk-samotnik, mršavi slobodni vuk – čemerno odvraća: »Ne mogu, ne mogu, davor-djevojko!« [...] Kao lišće što pada i povene na putovima, tako ću i ja klonuti i požutjeti, i tuđi će točak preko mene prijeći na nepoznatoj cesti.« Dovoljno je pogledati dijelove teksta koje smo naveli, pa vidjeti koliko se često

javlja ideja-znak ceste, puta. Ako je djevojka cvijet sa raskršća, umorni je pjesnik otrgnuti list na raskršću. A to je smisao njegova tužnog postojanja. Divni, drevni Homerov topos o lišću i ljudskoj sudbini, usporedba koja – nazočna u svih velikih pjesnika – na svoj način povezuje sveukupnu europsku književnost, javlja se ovdje u posve originalnoj funkciji: lišće, popadalo po putu; a preko lišća nemilosrdan rez tuđeg točka (kotača nesklone sudbine) što presijeca tuđu, neznanu cestu (tj. put). Eto razrješenja simboličari pjesnikova početnog lijeganja preko puta. Puta na koji će se, poslije kratkotrajne sreće, ponovno vratiti i njime – *otputiti*. Kako se to i dogodilo »realnome« Matošu.

Matoš je zanimljiv slučaj pisca koji stihove počinje slagati pod sam kraj stvaralačkog vijeka, 1906. Već je onovremena kritika zapazila izrazito lirsku intonaciju njegovih proza i često spominjala »pjesme u prozi«. Protiv toga bunio se autor u izvanredno poučnoj prepisci s Ogrizovićem: »Tražim kratak izraz, iz minimuma riječi izvlačenje maksimuma efekta, maksimum – ne samo boje, no i muzike.« (XX, 44) Osobito je vrijedno to Matoševo upozorenje: glazbenik po sklonostima, pa čak i po zanimanju (svirao je čelo u beogradskoj operi), Matoš ističe svoju povezanost s glazbom i, istodobno, toliko modernu spoznaju međuovisnosti različitih umjetnosti, takozvanu »korespondenciju«, o kojoj Baudelaire piše svoj ključni programski sonet. I nastavlja Matoš: »Otud klipani misle – to su pjesme u prozi. To je možda pjesnička proza, ali tek – proza.« Ipak, Matoša valja ispraviti; ili bar dopuniti. Suvremena je kritika pokazala istinsku osjetljivost za liričnost Matoševe proze, pa je čak postavljena i teza (Matković, Šegedin) da je Matoš, možda, veći lirik u prozi nego u poeziji. A Matoš, u nastavku navedenog pisma, dodaje: »Tu sam više artist no lirik.« (XX, 45) Time ističe jednu od svojih bitnih osobina – artizam. Je li Ogrizović zbog toga svoju izvrsnu studiju o

Matošu naslovio *Artista*, teško je reći; ali je jasno da je Matoš upravo njegovao ono artistično, artificijelno, bez kojega nema – po Valéryju – prave umjetnosti. Iz toga se i rađa njegova odluka da progovori u vezanom slogu: »Ja sam toga radi u novije doba [u veljači 1906. napisao je Matoš čuveni, po nekima i najbolji sonet »Utjeha kose«, I. F.] progovorio u stihovima, jer do stiha dođoh evolucijom svoje proze, jer se praktički uvjerih da se neke senzacije apsolutno ne mogu zabilježiti u prozi« (XX, 45). Premda »zabilježiti« ovdje znači »izraziti«, istina je samo ovo: lirska proza, kakvu Matoš piše, može izraziti apsolutno sve; no ako pjesnik smatra da se izrazu mora dodati još i strog metar, zatim kitice i rime – jer su i oni dio poruke! – onda je »progovaranje u stihovima« neizbježno. To da je motiv izražen u formi (uz pomoć forme) soneta, posljedica je svijesti da se u realiziranju mora »uračunati« i toliko zahtjeva i toliko međuovisna komponenta oblika. Već sama činjenica da sonet smije, i mora, »trajati« samo četrnaest točno odmjerenih stihova, da ima unaprijed zadane rime itd., sve to čini od soneta (prema tome i od njegove teme, »sadržaja«) posebnu vrstu umjetnine. Pa kad Matoš luči artista od lirika, on to čini u brzini pisma: jer sonet je oblik u kojemu su artizam i lirizam združeni u najvećoj mjeri.

Valja to istaći utoliko više što je Matoš jedan od naših najvećih majstora soneta; što velik dio svoje, sasvim opravdane, lirske slave zahvaljuje sonetima; i što je »sonetist« Matoš, u poemi *Mòra*, koja blistavo naviješta hrvatski slobodni stih, pokazao ništa manje majstorstvo i u nevezanu slogu. Sudimo li poetiku po tvorčevim eksplicitnim izjavama, onda je za Matoša paradigmatičan sonet »Mladoj Hrvatskoj«. U strogoj formi izrečeno je – i naznačeno! – sve što Matoš očekuje i zahtjeva od (hrvatske) poezije. Ukus prije svega; zatim, odabranu građu – »rijedak dojam«; prezir prema izvještačenosti (i to upravo u formi koja prkosno stoji na samom rubu praznog

formalizma!); pjesmu (liru) koja govori jedino odabranima, ljudima od ukusa; pjesmu kao dar koji pripada rijetkima, jer nema poezije koja može zadovoljiti gomile: naš je stih život, koji svira na duši kao na nekom glazbalu. Ne zaboravimo, zatim, tvrdnju iz navedenoga pisma: prozi prozino! Postoje teme koje se dadu izreći samo stihom. Za razliku od proze – a Matoš je, znamo, nenadmašan majstor proznog izraza – strofa nas mora dirati još nečim: »magijom«, i u nama budi ti božansko nadahnuće, čime Matoš modernizira Ovidijevo osvjedočenje kako u pjesnicima boravi božanstvo (*est deus in nobis, agitante calescimus illo*) – a kad se ono pokrene, i mi se pjesnici zagrijavamo nadahnućem; u doba toliko mu mrske »masokracije«, Matoš proklamira: »Mi nifolepti [zaljubljenici u nimfe, u muze I. F.] skladno osjećajmo, / Jer cilj je svemu istančana duša«; ta rafinirana, skladna, osjećajna, senzibilna – istančana duša, to je trajan i jedini cilj i adresat Matoševa stvaranja; to, i »cvjetni uskrš hrvatske Plejade!« Matoš je, naime, svoju ulogu vidio u preporodu (novom, drugom Preporodu) hrvatske knjige, hrvatskih pjesnika i hrvatskoga čitateljstva. To je, ujedno, nakon gotovo četrnaest gorkih, izgnaničkih ali i književničkih godina, djelotvoran Matošev odgovor na sumnje i muke Radmilovićeve. Ima, zaista ima smisla hrvatska književnost! I dok Radmilović očajava, obuzet sumnjama, Matoš, ponesen vizijom boljeg (dakle: skladnog, istančanog, ljepotom prožetog) života, vidi sebe na čelu novovjeke hrvatske Plejade. Poput nekoga hrvatskoga Du Bellaya – iz dalekog francuskog XVI. stoljeća, i njegove Plejade – i Matoš (iz Pariza!) vidi »veliku« i »malu« domovinu: veliku, Francusku (odnosno Hrvatsku), i malu, zavičajnu; rodni gradić Liré i rijeku Loiru (dakle: voljeni Zagreb i »šenoinsku« Savu). Pa kao što nježni Joachim, uliksovski, u nenadmašnu sonetu »Heureux qui comme Ulysse, a fait un beau voyage...«, nakon sudbinskog putovanja po Italiji i Rimu, pjeva i domovini, i zavičaju (i

njegovoj ljupkosti), tako i Gustl, nakon četrnaest godina dragovoljno odabranog potucanja (čak tamo do Du Bellayeva Pariza), začinja svoju pjesmu odanosti domovini. I želi joj pomoći, okupljanjem mladih književnih radnika koji će podjednako štovati i pjesničku slobodu i rodoljubnu obvezu. U toj će se Plejadi naći i mladi Tin Ujević (vjeran učenik i ljut protivnik!) Matošev; on, čiji znameniti marulićevski sonet »Oproštaj« nosi vidne tragove i Du Bellaya i Matoša. A polemika učenika i učitelja, Ujevića i Matoša, pokazat će i plemenitost i neostvarivost Matoševe zamisli.

S jedne strane, dakle, velika francuska škola ukusa i forme (što Matoš doživljava u isti mah i kao šenoinsko oslobađanje od pretjeranoga njemačkog utjecaja); s druge, tradicija novije hrvatske lirike koja od Štoosa, preko Šenoe i Harambašića, vodi do Kranjčevića i Matoša i njegove *Mòre*. Štoosov *Kip domovine vu početku leta 1831*, dubok je Matošev doživljaj koji će se najprije (1895) javiti kao gorkoganutljiva prozna sličica *Kip domovine leta 188**; a onda (1907) kao *Mòra*: stravična, posve antiparnasovska, antidibelejevska, »neskladna« himna; ljepoti, da, ali ne »čistoj«, distanciranoj, nezainteresiranoj, nego kranjčevićevski angažiranoj i poovski grozovitoj. Tako u Matoševim grudima borave, kako bi Goethe rekao, dvije duše: jedna lirski nježna, druga tirtejski ogorčena; jedna koja pjeva ljepotu, druga koja toj ljepoti nalazi korijen u onoj »velikoj«, »nadzavičajnoj«, ili – točnije – »svezavičajnoj« domovini, zajedničkom dobru svih nas.

Prvoj grani Matoševih pjesama, onoj koja počinje predivnom »Utjehom kose«, lako je naći pretpostavke: to je najveći Petrarca, onaj koji pjeva obesmrćenoj Lauri i stoji na čelu ukupne ljubavne lirike našega kulturnog kruga; Petrarca, tvorac valjda najbrojnije škole sljedbenika i oponašatelja, petrarkista (i petrarkomana), što se ne prestaju javljati sve do u naše dane. Pa ako podsjetimo da je i veliki reformator novije europske

lirike, Charles Baudelaire (kojemu Matoš posvećuje jedan od svojih najprodornijih eseja), učenik Petrarkin, upozorili smo još jednom na vrijednost i domašaj Petrarkina djela. Dodamo li da je i Baudelaireu mjesto među Matoševim učiteljima, da je njegova umjetnost, njegova ljubavna poezija, ispunjena zanosnim vijorenjem ženske kose (on čak govori o »hemisferama kose«!), i da Matoš upravo tu viziju kose preuzima u svome prvom sonetu – onda smo tom upozorenju dali pravu snagu. Ali, recimo ovdje, jer tu je odista prigoda, kako i Matošev učenik Tin pripada Matoševoj školi Petrarke i Baudelairea, da i kroz njegove stihove »čuhtaju« kose voljene žene. Još jedna potvrda istini da veliki pjesnici uče, doduše, od svojih prethodnika; uče, ali ne potkradaju; nego uz pomoć velikih uzora izgrađuju vlastitu osobnost i vlastitu – izvornost! U prvoj, brojnijoj, skupini Matoševih pjesama osnovni je zakon forma i proporcija: tema je disciplinirana formom. Tematski, to je – pretežno – »mala« domovina i velika ljubav prema odabranoj ženi. Zatim pejzaži, toliko mili Matošu, doživljeni kao škola rodoljublja i estetske osjetljivosti. Među mnogim primjerima dovoljno je navesti »Srodnost« koja, pokraj već spomenute »Mlade Hrvatske«, ima u Matoševu pjesničkom djelu značnije Baudelaireova soneta *Correspondances* (prevoditelji ga naslovljavaju »Suglasja«, a mogli bi, matoševski, i »Srodnosti«!). Zatim »Djevojčici mjesto igračke«, »Maćuhica«, »Tajanstvena ruža«, »U vrtu«, »1909.« *itd.*, a posebno sonet »Jesenje veče«, koji sugestivno spaja ljepotu najuspjelijih Matoševih pejzaža i prkos politički angažiranih stihova. Prva skupina Matoševih pjesama nastavlja hrvatski poetski izraz koji je, još u dane ilirizma, začeo Petar Preradović, našavši se pred zadaćom da, u osvit modernog vremena, hrvatskoj poeziji koja je počela izražavati urbanu psihologiju, nasuprot ruralno – herojskoj iz pučke pjesme, ponudi adekvatan izraz. U tu svrhu unosio je i Matoš u svoju metriku nova rješenja: namjesto upornog

troheja štokavske deseteračke akcentuacije, slijedeći Franju Markovića, počeo je rabiti zvučne daktilske dočetke («Jesenje večē», «Lamentacije» itd.), zatim neočekivane jamske rime (stavljajući jednosložne riječi na kraj stiha («Maćuhica», «Metamorfoza» itd.), gdje valja posebno istaknuti patetično rodoljubni sonet »Pri Svetom Kralju«, u kojemu se javljaju sve tri vrste rima: i jednosložne, i dvosložne, i trosložne. Tako je Matoš ne samo neposredan prethodnik velikome Tinu, nego i njegov učitelj: nazočnost Matoševa u Tinovim najboljim pjesmama dodatan je dokaz njihovo j vrijednosti.

Mòra gotovo sama predstavlja drugu granu Matoševa pjevanja. Dok je u prvoj skupini zadaća bila teška, ali za pjesnika Matoševe snage i vještine ipak rješiva, *Mòra* izlazi iz kruga dotadašnjega hrvatskog poetskog iskustva. Njezin je smisao najlakše objasniti sljedećim hrvatskim pjesmotvorom srodne orijentacije: Krležinim trideset godina mlađim »Planetarijomom«, zaključnom pjesmom *Balada Petrice Kerempuha*. Kad Krleža, na kraju svoje tragične pjesme, napiše: »Zalajal sam kak samec, kervavi pes vmirući«, onda je to Matoš, onda je to njegov jablan, »samac usred svemira«, onda je to bolni pjesnik *Mòre*, kojemu »u noćni sat« dolazi u pohode tragični udes hrvatske povijesti. Isto tako, kad – negdje u sredini svoga »planetarijoma« – Matoš zavapi: »O, za ovu patnju nema – nema jamba«, onda je to lucidna svijest o potrebi da se za stare boli iskiju novi metri i pronađe izraz kudikamo nadmoćniji artificialnoj virtuoznosti dotadašnjih »žalosnih soneta«. Pjesma je to koja odista u sebi sažimlje sveukupnu tradiciju hrvatske poezije (od narodne do umjetničke, od standardne do dijalektalne) i sveukupno značenje onoga što kasnije Krleža naziva *res croaticae* – tijekom hrvatske povijesti. Ono što je propustio Ivan Mažuranić, dajući tragiku hrvatske povijesti u izvanhrvatskom dekoru, učinio je Matoš *Mòrom*. U *Mòri* kao da odjekuju stoljeća hrvatske poezije, od prvih crkvenih himni do pjesnikova

vremena: i sadržajno, i slikovno, i metrički, izražava Matoš ono što Radmilović K. Š. Gjalskoga naziva »neopravdana hrvatska muka, krivica i bijeda«. Upravo to znači Matoševa antonomazija »pastorak borbe svih giganta«, obilježavajući »lirsko ja«, junaka pjesme, koji se ispovijeda sebi i svome narodu. Bolna zabrinutost za sudbinu hrvatskoga čovjeka (a potom i za čovjeka uopće) dovodi do dramatične potrage za izrazom. U *Mòri* Matoš – onaj majstorski, rafinirani, iskusni Matoš – kao da je prisiljen dosegnuti najdublje dno bola i neiskazivosti. Ono što nam se, vrlo često, čini pretjeranim, pa i suvišnim, to naše bolno kopanje po povijesti i nastojanje da proniknemo u njezinu pouku, ovdje se odjednom pretvara u neoboriv dokaz o povezanosti sadašnjeg i povijesnog, u pomahnitali govor »na rubu pameti«, kad onome koji govori više i nije do naglašene forme, nego do što neposrednijeg, što djelotvornijeg prijenosa »poruke«. Zato se slobodno može reći da je *Mòra* prijelom u razvitku novije hrvatske lirike; jer poslije njezina razbijanja okova, hrvatski je pjesnički izraz osposobljen za sva traženja. To su one strašne, *bitne* riječi što ih govore biblijski Job i Shakespeareov Lear, iz samog bezdana užasne boli. To, da se poslužimo intuicijom Miroslava Krležę, govori sam Hrvatski Genij, izubijani ali zanosni zatočnik svoga naroda.

Ocjenjujući liriku Augusta Harambašića, Matoš je napisao i ovo: »Stil je odnošaj duše na dušu. Tko nema osjećaja simpatije, ne može pisati niti čitati.« (VII, 174) Kao i sve što Matoš kaže, i to valja čitati – matoševski: »odnošaj duše na dušu« pretpostavlja da čitatelj tu dušu ima. Tko nema duše, tko nema osjećajnosti, uzalud se u čitanje upušta. To kao da tvrdi i nastavak. Da, samo što, upravo u skladu s Matoševim načinom prikazivanja čitana pisca, simpatija znači i pozitivan i negativan odnos: simpatiju i – antipatiju! Tko ne zna voljeti, neka ne čita; ali, neka se čitanja okani i onaj tko ne zna osjetiti nesklopnost, odbijanje pa i antipatiju. Posao kritičara nije samo u tome

da pohvali nego i da pokudi; ako je pokudi mjesto. Matoš, koji je – u ranoj mladosti – donio sudbonosnu odluku da napusti rodni dom i otisne se na nemirnu pučinu stranog svijeta, koji se svakodnevno sudara s bezobzirnošću života, koji ne zna gdje će danas noćiti, a sutra objedovati, taj Matoš ne može imati obzira prema »neuspjelostima«, kako je govorio. Zanimljivo, iskren dvorjanik simpatije, Matoš je kritičarski posao započeo sumnjajući u svoju odabranicu! Objavljujući 1897. kritički prvenac, o knjizi Marka Cara *Moje simpatije* (koja je opet bila svojevrsan odziv na Zolinu knjigu *Moje mržnje!*), Matoš priznaje: »Careva je kritika uglavnom impresionistička, tj. on po svojim osjećajima analizuje pisca. [...] Ali može li biti osjećaj glavni normativ u prosuđivanju spisatelja? Je li impresija najbolji način ranžiranja pisaca? [...] Može li se složiti simpatija i objektivna kritika?« (VIII, 86) Tako je započeo; a petnaestak godina poslije, u punoj zrelosti kritičarskog posla, 1912, Matoš visoko razvija zastavu pod kojom je vojevao punih petnaest godina, postavši strah i trepet hrvatske »pernate« čeljadi. Iste godine, u predgovoru neobjavljenoj knjizi kritika i polemika, *Dragi naši savremenici*, Matoš piše: »Proti tom literarnom parasitstvu borio sam se godinama s većim i manjim, ali ipak uspjehom. Čistio sam, čupao i plijevio kukolj i drač na brazdi literarne naše njive. Mnoge nametnike, mnoge imele i otrovne pečurke izbacio sam iz vrta hrvatskog Parnasa. Kada mi ne pomože budak i motika, dohvatio sam metlu, pa i budžu. I u književnosti je metla vrlo korisna. Bez nje bi se naš literarni salon još više usmrdio. Od svih savremenih kritičara najviše sam meo i prozore otvarao, pa nije moja krivica ako je književni zrak kod nas još uvijek tako močvaran, kužan i smradan, jer je kod nas – ovo ću vam šanuti u uho – kulturno parasitstvo organizovan sistem, a ne tek sporadična pojava. Zato je ovo moja najenergičnija knjiga. Knjiga *jednoga proti Svima, proti Svemu*.« (XII, 8, kurz. I. F.) Tako piše čovjek koji je, tečajem

svoje burne kritičarske karijere, prošao put od sumnje u simpatiju/antipatiju, do njezina potpunog prihvaćanja; čovjek koji je, upravo zato što je svoje simpatije/antipatije izricao javno, bez straha i uvijanja, morao ostati na svojoj strani sam; nasuprot drugoj strani, za koju točno sudi da su to – Svi. No upravo ta neravna, ali Matošu toliko privlačna i potrebna borba »jednoga proti Svima«, to je bio njegov kritičarski ideal.

»Ne mogući dakle biti impersonalna i naučna, modema kritika postade iza neuspjeha Tainea, Hennequina i dr. estetička, subjektivna, dakle impresionistička. Kritik je dakle impresionist umjetnosti, kao umjetnik što je impresionist života.« (IV, 178) Nije ni čudo što su najbolji sudovi Matoševi u biti impresije, bljeskovi intuicije koju oploduje slobodan, ničim neometen doticaj s umjetninom. Matoš je o Kranjčeviću pisao nekoliko puta, gotovo uvijek pozitivno, premda je znao izreći i dvojbene sumnje u vrijednost Kranjčevićeve poezije. Njegov esej *U sjeni velikog imena*, pisan u povodu smrti Kranjčevićeve, nesumnjivo je jedan od blistavih primjera hrvatske esejistike. No valja upozoriti da je impresionist Matoš znao u nekoliko poteza prosuditi dublje i kazati estetski više nego mnoga uznojena monografija. Nakon svih ocjena Matoševih o Kranjčeviću, visoko, veoma visoko stoji sasvim usputan, lapidaran a savršeno točan Matošev sud: »Hrvatska je pjesma najljepša kada je najčemernija. I Kranjčević je najljepši kada zasvira na fruli od mrtvačke kosti ili kada prevuče preko gusala kosu starih uskoka.« (IV, 54) Te dvije rečenice bude misli plodnije od mnogih knjiga. Samo se duboko iskusan čitatelj, samo se čitač s dušom i s osjećajem simpatije, mogao dovinuti do tako impresivne slike. Nema analize koja je kadra izdestilirati tako zgusnut sud. To može samo načitan poklonik predana čitanja. Jedan od uzora Matoševih, velik pisac i profinjen impresionistički kritičar, Anatole France, napisao je: »Nema objektivne kritike kao što nema ni objektivne umjetnosti, pa svi oni koji

se hvastaju da u svoje kritičko djelo stavljaju bilo što osim samih sebe, padaju žrtvom najvarljivije zablude.« Uz napomenu da to ni najmanje ne pogađa znanstvenu kritiku, jer i njezini najbolji predstavnici u svoj kritički postupak ne stavljaju ništa drugo doli osobnost čitatelja i (osobno) znanje znanstvenika.

Matoševe kritike, kad se objektivno procijene, pokazuju osobinu bitnu za Matoša čovjeka i Matoša umjetnika: polemičnost. Matoš je sav u polemici: uoči pojedinost, izolira je i onda kritički razmotri. Zbog toga je rasprava, polemika bitno obilježje Matoševih kritika. Nema li protivnika, Matoš će polemizirati i s jučerašnjim vlastitim sudom. On je vrlo dobro znao da publika voli kritičarske »turnire«; da je ismijan protivnik već unaprijed pobijeđen. No njegove su polemike imale blagotvoran utjecaj, jer su strahom ispunjale improvizirane pisce i posve slučajne kritičare. Uvjeren u sebe, Matoš je u neobjavljenu knjigu *Dragi naši savremenici* uključio ne samo svoje polemike, nego i odgovore protivnika, pokazujući i time svoju sigurnost i nadmoć. Samo u jednoj polemici (s mladim učenicom pa prebjegom, Tinom Ujevićem) odao je slabost, popustljivost i iskrenu tugu. Tu kao da se namjerio junak na junaka; tu je Matoš jedini put svoje pero zamočio u melankoliju i, napadajući, priznao usput kako je u mladoga Ujevića vjerovao i kako ga je bolno pogodio Discipulusov »matoševski« (!) spektakularan prijelaz na drugu stranu.

Bilo je u Matoševim kritikama i nepravednosti i okrutnosti, no jedno im valja priznati: Matoševe su polemike izoštrile hrvatski književni izraz, osposobile i kritičare i publiku da se priviknu na nemilosrdne udarce i da ne žale »sukobljene strane«; jer je njihova borba ipak na korist književnosti. Snagom, ubojitošću, duhovitošću i nesmiljenošću, Matoš je u kritici neposredan Krležin učitelj: bitku – kako sam reče – »jednoga proti Svima, proti Svemu«, nesmiljen »obračun s njima«, s ibsenovskom »kompaktnom većinom«, prvi je zapodjenuo Matoš.