

Matošev film hrvatske moderne

Dragić, Luka

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:962415>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-20**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti

Luka Dragić

Matošev film hrvatske moderne

Diplomski rad

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2021.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti

Luka Dragić

Matošev film hrvatske moderne

Diplomski rad

Znanstveno područje humanističkih znanosti, znanstveno polje filologija,
znanstvena grana teorija i povijest književnosti

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2021.

IZJAVA

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

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

U Osijeku, 29. rujna 2021.

Luka Dragić, 0122220209
ime i prezime studenta, JMBAG

Sažetak: Usporedo s pojavom hrvatske moderne i s njom Antuna Gustava Matoša na književnoj sceni na prijelomu 19. i 20. stoljeća razvija se i film kao mladi medij sa svojim karakteristikama koje se daju iščitati u pjesmama legendarnog A. G. M.-a. Jer, lirska pjesma i film mediji su koje povezuju poneke strukturne značajke, što je glavnim predmetom elaboracije ovoga rada, a ostvaruje se na korpusu Matoševih soneta. Iščitavajući odabran Matošev sonetni korpus kroz sve tematske krugove onodobne pjesničke produkcije, nastoji se istražiti njegova upotreba filmskih elemenata u izgradnji sonetnih struktura, napose instance subjekta i filmičnosti slike. S obzirom na intermedijalni pristup, ovaj će rad biti proširenje već provedenih sličnih istraživanja Matoševih pjesama (soneta) i prinos spoznajama do kojih se u njima ranije došlo.

Ključne riječi: hrvatska moderna, A. G. M., mediji, soneti, filmske strukture, subjekt, filmičnost slike

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Razdoblje modernizma – hrvatska moderna.....	3
2.1. Dominantni stilovi pjesništva hrvatske moderne.....	8
3. Film kao kontekst hrvatske moderne.....	14
3.1. Početci kinematografije i filma.....	17
3.2. Filmske strukture u svojim počecima.....	18
4. Antun Gustav Matoš u povijesti književnosti.....	22
4.1. Matoševo književno djelovanje u moderni.....	23
4.2. Značajke Matoševe (pjesničke) poetike.....	25
4.3. Tematski krugovi Matoševa pjesništva.....	28
5. Forma i lirski subjekt Matoševih pjesama.....	31
6. Elementi filma u Matoševim sonetima.....	34
6.1. Tradicijsko-mitološko-onirički tematski krug.....	36
6.2. Pejzažni tematski krug.....	42
6.3. Ljubavno-erotologijski tematski krug.....	48
6.4. Domovinsko-socijalni tematski krug.....	53
6.5. Autorefleksivni tematski krug.....	57
7. Zaključak.....	61
8. Popis literature.....	62

1. Uvod

U radu se u odabranom korpusu soneta najistaknutijega književnika hrvatske moderne Antuna Gustava Matoša nastoji istražiti upotreba filmskih stilskih elemenata i značenjski učinci koji iz toga proizlaze, odnosno istražiti kontakte Matoševih pjesničkih tekstova i struktura tada mladoga filmskog medija, i to na planu integriranih filmskih struktura (plan, kadar, osvjetljenje i dr.), instance subjekta i filmičnosti slike.

U prvome poglavlju koje se bavi samom tematikom rada donosi se pregled književno-stilskoga razdoblja hrvatske moderne u okviru epohe modernizma u Europi i svijetu na temelju različitih izdanja povijesti hrvatske književnosti, među kojima su od najveće važnosti *Povijest hrvatske književnosti* Dubravka Jelčića i treća knjiga iz kolekcije *Povijest hrvatske književnosti* Miroslava Šicela o hrvatskoj moderni. Unutar toga poglavlja svoje mjesto zauzimaju i dominantni stilovi pjesničke produkcije hrvatske moderne, a *Hrvatsko pjesništvo 1900. – 1950. / Pjesništvo hrvatske moderne* Cvjetka Milanje poslužilo je kao glavni izvor distinkcije secesionizma, impresionizma i simbolizma, dominantnih stilskih paradigmi moderne, a time i Matoševa pjesništva.

Potom slijedi poglavlje u kojemu se medij filma razmatra u kontekstu hrvatske moderne, iznosi se značaj Francuske kao kolijevke filma i kinematografije, pri čemu *Povijest filma / Rano i klasično razdoblje* Ante Peterlića i *Razumijevanje medija* Marshalla McLuhana daju temeljne odrednice filma u njegovu povijesnome trenutku i filma kao medija uopće. Filmske strukture u svojim počecima, koje A. Peterlić navodi u svojoj knjizi i koje su iznesene unutar ovoga poglavlja, od iznimne su važnosti za interpretacijski dio rada koji slijedi.

Lik i djelo književnika Antuna Gustava Matoša zauzima četvrto poglavlje rada, naglašava se njegova literarna veličina u povijesti hrvatske književnosti, kao i književno djelovanje u prvoj moderni. Uz već spomenuta izdanja povijesti hrvatske književnosti, u ovome je poglavlju ponajviše poslužilo ono Ive Frangeša – *Povijest hrvatske književnosti* te *Pjesnici hrvatske moderne* Vinka Brešića, prema kojima su se iznijele značajke Matoševe poetike, naročito pjesničke, i tematskih krugova kojima je obuhvaćena cijela Matoševa pjesnička produkcija.

Peto i šesto poglavlje istraživačka su srž ovoga rada jer je u njima na korpusu soneta, uz subjekt i formu kao važne tekstualne strukture komparacijskih veza s filmom, filmičnost istraživana s obzirom na njezinu ulogu u realizaciji tipičnih modernističkih tematskih krugova

koji obuhvaćaju i Matoševu liriku: tradicijsko-mitološko-onirički (*Poznata neznanka, Labud, Dona Muerte*), pejzažni (*Jesenje večer, Notturmo*), ljubavno-erotologijski (*Srodnost, Utjeha kose*), domovinsko-socijalni (*1909., Stara pjesma*) i autorefleksivni (*19. svibnja 1907., Djevojčici mjesto igračke*). Peterličeve *Osnove teorije filma* i *Sonetist Antun Gustav Matoš* Vlaste Markasović nezaobilazni su naslovi kojima je upotpunjena analiza navedenoga pjesničkoga korpusa, kako na filmskoj, tako i na književnoj razini.

Na samome kraju rada donosi se zaključak o bogatstvu tumačenja Matoševih pjesničkih tekstova s naglaskom na filmičnom aspektu te o tome je li pjesništvo Antuna Gustava Matoša odreagiralo svojim strukturama na novi medij filma.

2. Razdoblje modernizma – hrvatska moderna

Na samome pragu devedesetih godina 19. stoljeća u hrvatskoj književnosti jasno se počinju uočavati značajne i korjenite poetičke, tematske, žanrovske promjene, a kako su u hrvatskoj nacionalnoj povijesti prijelomni politički događaji nerijetko predstavljali prekretnice i u književnosti – dovoljno je prisjetiti se pojave romantizma na hrvatskom nacionalnom prostoru i utjecaja hrvatskog narodnoga preporoda na nj – tako je bilo i koncem toga 19. stoljeća sa završetkom realizma, iako bi bilo teško reći da je politička demonstracija paljenja mađarske zastave 1895. g. izravno potaknula modernistički pokret u hrvatskoj književnosti. Ona ga je samo pospješila, ubrzala je proces njegove afirmacije. Pri tome treba uzeti u obzir distinkciju pojmova *modernizam* i *moderna* koju sažeto i precizno iznosi Dubravka Oraić Tolić u svojoj knjizi *Muška moderna i ženska postmoderna*: modernizam je epoha koja uključuje inovacijske poetike u modernoj umjetnosti od Charlesa Baudelairea do kraja šezdesetih godina 20. stoljeća, dok je moderna u užem smislu, pa tako i hrvatska ili bečka, umjetničko, stilsko razdoblje na prijelomu 19. i 20. stoljeća, ono je stilski konglomerat impresionizma, simbolizma, neoromantizma, dekadencije i secesije kao prevladavajućih stilskih paradigmi (2005: 43). Tomu treba, radi temeljitijega shvaćanja, svakako pridružiti i nešto opširnije tumačenje istaknutog teoretičara hrvatske književnosti Cvjetka Milanje, koji napominje da je moderna kao pokret u biti antidogmatska, da ruši autoritet, afirmira individualnost, pa je načelo razlike njezino bitno određenje. Nadalje, valja razlikovati *modernistički pokret* kao filozofski, kulturni, politički, svjetonazorni horizont od umjetničkog istupa, iako su oni korespondentni, ali ne nužno bezostatno; jer kad je riječ o prvome, riječ je o kulturološkoj svijesti koja implicira i drugačiji sustav vrijednosti, pa i antimodernističke segmente, od ‚modernizma‘ u smislu književne moderne kao stilsko-paradigmatskoga, dakle koncepcijskoga i poetičkoga modela, određenja strukturnoga modela književne prakse, koju možemo omeđiti od 1891./92. do 1914. (2010: 14 – 15). Isti autor nastavlja kako je modernistički pokret pridonio stvaranju i razvitku kulturnoga okvira i duhovne klime, što je povoljno utjecalo na daljnji razvitak književnosti; razvio je tolerantnu atmosferu za asimiliranje novih književnih strujanja nasuprot onim tradicionalnima; unutar koncepta europeizacije pokret je afirmirao ideju o uključivanju hrvatske književnosti u tokove svjetske književnosti, što je imalo kulturološke, estetičke, poetičke, dakle usko književne vrijednosti. Pokret je također zahtijevao da književnost odgovara duhu i potrebama vremena, što je pretpostavljalo realizaciju novoga društveno-

kulturnog koncepta, a to je nedvojbeno značilo podizanje Hrvatske na razinu modernih europskih društava (2010: 24).

Zajedničko je obilježje cjelokupne tzv. novije hrvatske književnosti (od tridesetih do devedesetih godina 19. st.) naglašeno angažiranje u rješavanju širih društvenih i političkih, u prvom redu nacionalnih i socijalnih problema, pri čemu su nerijetko, posebno u razdoblju hrvatskoga realizma, opća društvena stremljenja poprimala antropomorfne oblike u glavnim junacima pojedinih djela koji su tako postajali personifikacijom političkih, odnosno nacionalnih ideja. Takva odgojno-prosvjetiteljska, a katkad i izrazito utilitaristička shvaćanja smisla i funkcije književnosti kod velikog broja pisaca iz spomenutog razdoblja tražila su, dakako, i odgovarajuće forme izražavanja. Zbog toga su i prevladali prozni žanrovi (roman i pripovijetka) kao najprikladniji za pripovijedanje, dakle za kreiranje širokih fabulativnih zahvata, s opisivanjem i iznošenjem događaja na naglašenoj nacionalno-socijalnoj osnovi, koji su najčešće vodili i prilično jasno istaknutoj društvenoj poruci. Ante Kovačić u roman *U registraturi* uz romantičarske elemente unosi i neke karakteristike moderne proze: elemente groteske i sna kao motivacijskog postupka; Josip Kozarac će *Donom Innes* (1890.) pokušati psihološki prodrijeti u dubinu individualne ljudske ličnosti; K. Š. Gjalski hvata se u koštac s mističnim temama (*San doktora Mišića*, 1890., *Notturmo*, 1893.) ili će se ogledati u impresionističkoj pastel-slici (*Anđeo*, 1892.); pripovijesti Janka Leskovara (*Misao na vječnost*, 1891., *Katastrofa*, 1892.) intonirane su već posve modernistički: kao početak freudovskog istraživanja nedostupnih, tajnovitih, ljudskom umu nepristupačnih unutarnjih čovjekovih intenziteta, *misao* i *osjećanja*, psihička čovjekova *stanja* na rubu realnog i irealnog, sna i jave, nameću se kao središnja literarna tema; glavna figura ovoga rada i najveće ime hrvatske moderne – Antun Gustav Matoš – 1892. debitira kao pripovjedač s bizarnom po temi, a groteskno-simboličnom po stilskim obilježjima novelom *Moć savjesti* – tako realistička stilska formacija, u biti još niti potpuno uobličena, doživljava posljednjim desetljećem 19. stoljeća i svoju ozbiljnu dekanonizaciju. Očigledno je da su procesi dezintegracije realističke stilske formacije i prisutnost modernističkih stilskih obilježja u tom trenutku već potpuno evidentni i predstavljaju pravu realnost tadašnjega literarnog trenutka (Šicel, 2005: 7). No bez obzira na različitosti i isprepletenosti stilskih izražajnih sredstava, a u vezi s tim i na *nemogućnost čvršće definiranosti pojedinih razdoblja kao bar relativno čistih stilsko-formacijskih cjelina* (Šicel), te stilske i tematske inovacije, uočljive u sve većem broju ostvarenja hrvatskih pisaca toga doba, osnovnim su razlogom što i početak prve hrvatske moderne u književnosti određujemo 1892. godinom, godinom koja je iznjedrila *pokretačka* književna djela toga razdoblja. Nove tematike, nove

poetike, druge književne vrste preuzimaju dominaciju na književnoj sceni, otvara se prostor prvoj hrvatskoj moderni – dobu lirike – upravo zbog toga što su se *težnje modernističkih pisaca, njihov senzibilitet i njihova uzbuđenja, subjektivnost njihovih doživljaja, najpunije izražavali intimnom i brižno oblikovanom lirskom pjesmom, koju svaki pjesnik obdaruje nečim vlastitim* (Jelčić, 2004: 284). A obično se, kad je riječ o pjesništvu moderne, kao primjer vrhunskih umjetničkih dometa u tipično impresionističko-simbolističkoj lirskoj usmjerenosti i versifikaciji izdvajaju dva imena: Vladimir Vidrić i Antun Gustav Matoš. Nikakve sumnje nema da su baš Vidrić i Matoš bili doista najistaknutiji pjesnici nove modernističke poezije, objavivši se kao vrhunski nosioci simboličke poetike stiha (Šicel, 2005: 112).

Naime, važna je stavka za umjetničku produkciju hrvatske moderne s kraja 19. stoljeća formiranje skupina intelektualaca različitih pogleda na književnost i umjetnost uopće te njihov utjecaj na oblikovanje ponajprije književnosti, a riječ je o *bečkoj skupini* i *praškoj skupini*. *Bečka skupina*, formirana pod okriljem tzv. bečke secesije, unatoč stanovitoj bliskosti s *praškom skupinom*, zastupala je u književnosti antiutilitarističku koncepciju umjetnosti i otpora svim oblicima tradicionalizma, promičući ideje secesionizma, simbolizma i dekadencije; a to je vodilo jačanju svijesti o europskom utemeljenju hrvatske književnosti. Pa dok *praška skupina* provodi naglašenu tendencioznost, poglavito socijalnu, preko *bečke skupine* i pod utjecajem Hermanna Bahra u hrvatsku književnost prodire estetizam, parnasovski artizam, pa i larpurlartizam (u gautierovskom smislu), uz temeljni zahtjev za punom slobodom umjetničkog stvaranja. Dakle, pisci hrvatske moderne nisu bili ni ideološki ni estetski istomišljenici; oni su sami, u praksi, provodili načelo individualnosti i prava na stvaralačku slobodu (Jelčić, 2004: 276 – 277). Međutim, tvrdi C. Milanja, da je načelo individualizma, u odnosu na svjetsku književnost, modificirano na našem terenu u dvojakom smislu: najprije, kao načelo individualizma, kao zahtjev za slobodom stvaranja, što je impliciralo i društveni značaj bar implicitnom društvenom funkcijom književnosti; i drugo, načelo toga individualizma estetičke je prirode. On je inicirao konstituiranje estetičkoga uzusa i vrijednosnih kategorija (2010: 23). Mladi su bili ti koji su zastupali načelo individualizma; revolucija se može ostvariti samo izgradnjom jake, neovisne i slobodne ličnosti, kao takoreći metode. Jaka se samostalna jedinka, jaki subjekt, mogla izgraditi stjecanjem znanja, svestranim i sustavnim samoobrazovanjem, izvan srednje i visoke škole. Sukladno tomu, bio je zahtjev za slobodnim izražavanjem i djelovanjem. Mladi su osjetili da je sloboda temeljni uvjet istinske kreativne egzistencije, kao što je temelj prakse čovjekova puta očovječenja. Tako će *praška skupina* više isticati etičku dimenziju mladoga intelektualca, a kod *bečko-zagrebačke skupine*, kako ju C. Milanja naziva

zbog međusobnih tendencijskih isprepletenosti, više se pozornosti poklanjalo karakteru književnika, umjetnika, a istina i etičnost zahtijevala se u sferi osjećajnosti, *čulnom sijanju ideja* (Hegel), istinitosti čuvstava i duše kao istine književne strukture. Kritičnost je predstavljala daljnju normalnu konzekvencu takva stajališta, znanja su se trebala usvojiti nakon kritičkih odabira i prosudba. Glede odnosa pojedinac – narod, mladi polaze od stajališta da je narod zbroj pojedinih socijalnih slojeva, a sloju inteligencije pripada vodeća uloga u borbi za nacionalni i društveni boljitak. A upravo u tih mladih intelektualaca nećemo naići toliko na pojam *domovine*, koliko pak na pojam *narod*; domoljublje je, kao vrlo bitna preokupacija nekih književnika moderne (A. G. Matoš), za njih poznavanje i razumijevanje naroda i rad na njegovu boljitku (2010: 20 – 21). Načelno, svi su oni – *bečka skupina*, *praška skupina* i *zagrebačka* ili *novonadaška skupina*, kako ju Vinko Brešić naziva – jedinstveni u svojem kritičkom stavu prema zatečenome stanju u nacionalnoj književnosti i društvu uopće te u zahtjevu za njegovom modernizacijom, za individualnom i umjetničkom slobodom, tj. neovisnosti o ikakvom političkom ili stranačkom angažmanu, za europeizacijom hrvatske književnosti, odnosno njezina praćenja i sudjelovanja u recentnim umjetničkim kretanjima, kao i za primjenom modernih kritičkih metoda, sintetizira isti autor (2003: 7). Manifesti, kritike i polemike bili su prevladavajući tipovi tekstova prvih godina modernističkoga pokreta, u kojima je svojim djelovanjem ostavio dubok trag i sam Matoš; prvi put nakon polustoljetne tradicije časopisi postaju posve relevantne književne činjenice koje izravno utječu na književni život te reguliraju žanrovski sustav. Jamačno da je jedan od značajnijih prinosa moderne iniciranje mijene kulturne svijesti hrvatskoga društva na prijelazu stoljeća, što je naročito došlo do izražaja upravo u manifestnim tekstovima, također i već spomenuto isticanje ideje o pripadnosti hrvatskoga naroda širokom europskom i svjetskom krugu. Konzekventno tome, takav je projekt etablirao koncept hrvatske kulture otvorenoga tipa, što znači da se nije zatvarao samo u domaću tradiciju, nego je, čitajući modernitet, uvažavao postojeće stanje, što znači interakciju zapadnjačkoga kulturnoga kruga, smatra C. Milanja (2010: 22 – 23).

Prema Šicelovoj podjeli, cjelokupno beletrističko i kritičarsko stvaralaštvo književnostilskog razdoblja moderne u svojim se procesima vidljivo razvija u dvije relativno zaokružene faze, odnosno dva kruga kojima bismo 1903. mogli naznačiti kao graničnu. Prva od tih dviju faza karakteristična je po tome što se unutar nje odvija i završava *pokret* hrvatske moderne – od 1897. do 1903., te po posebno istaknutom programsko-manifestacijskom kritičarskom djelovanju prve generacije modernista, dok drugi krug daje doista najznačajnija lirska i prozna te dramska ostvarenja ovoga razdoblja: Vidrić 1907. objavljuje jedinu, ali književnopovijesno

i stilski važnu zbirku *Pjesme*, 1909. samostalnom će se pjesničkom zbirkom istoga naslova javiti i Dragutin Domjanić, iste te godine – koju možemo smatrati jednom od najplodnijih po objavljivanju novih i značajnih djela modernista – Matoš tiska i treću svoju zbirku pripovijedaka *Umorne priče*, Nehajev objavljuje roman *Bijeg*, najbolji roman hrvatske moderne uopće, a Dinko Šimunović prvu i možda najbolju svoju zbirku pripovijedaka *Mrkodol* (2005: 10 – 11). Tijekom realizma u hrvatskoj književnosti i u doba prve hrvatske moderne, osobito u njezinih prvih desetak godina, spomenuta književna kritika iz prve faze moderne bila je najživlja i doista vodeća grana književnosti. Književnim životom dominirali su kritičari, a nemali broj njih bili su književnici, pa je tako *kritika postala ravnopravni dio književnosti, i to je prva vidna tekovina prve hrvatske moderne, koja je, međutim, ostavila tragova i u drugim književnim vrstama* (Jelčić, 2004: 284). Tipično modernističko stvaralaštvo (u smislu impresionističkih, secesionističkih, simbolističkih i neoromantičarskih stilskih obilježja) svoju punu afirmaciju dostiglo je upravo u toj drugoj fazi, koju omeđuje M. Šicel, od 1903. do kraja razdoblja moderne u hrvatskoj književnosti 1914. godine, kada umire A. G. Matoš kao najizrazitiji nosilac impresionističke i simbolističke poezije i objelodanjena je poznata antologija *Hrvatska mlada lirika* kao sinteza i završna faza impresionističke poezije i razdoblja hrvatske moderne uopće.

Književnost je primarno služila ljepoti, estetskom doživljaju¹ koji se, bez obzira na temu nekog književnog teksta, ostvaruje novim stilskim postupcima i nijansama: *Modernizmi su, dakle, pitanje stila, evolucije forme, nove sinteze stila*, pisao je A. G. Matoš 1907. godine u članku *Sintetička kritika – izrazi novih duša, novih umjetnosti, bez obzira na sadržaj* – i takvom definicijom najpotpunije izrazio osnovni smisao modernog shvaćanja umjetnosti: kao estetskog fenomena u prvom redu (Šicel, 2005: 8).

Shvaćena kao stilsko razdoblje, moderna je vrlo heterogeno razdoblje u kojem egzistira usporedo nekoliko različitih stilova s lirskom pjesmom kao najzastupljenijom vrstom; u kontekstu moderne možemo govoriti o svojevrsnom stilskom pluralizmu kao tipičnoj karakteristici toga razdoblja, zaključuje M. Šicel (2005: 9), stoga njezina heterogenost stilova

¹ Estetska funkcija *apsolutna je vladarica moderne književne znanosti i njezine metapriče o autonomiji. Sve druge jezične funkcije – spoznajne, društvene, nacionalne, psihološke, ideološke, praktično-komunikacijske – bile su stavljene u funkciju jedne jedinstvene autonomne funkcije, važeće samo u vlastitome predmetu – književno-umjetničkom tekstu. Time što estetska funkcija preuzima ulogu jedine dominante, tj. podređuje ili isključuje sve druge funkcije, stigli smo do novoga metafizičkog supstrata koji nalikuje na stari romantičarski duh, sada presvučen u funkcionalno ruho* (Oraić Tolić, 2005: 32).

ne smije u nas izazvati čuđenje. Baš naprotiv, ta je heterogenost *normalna posljedica osnovnog obilježja moderne – razlike* (Milanja, 2010: 15).

2.1. Dominantni stilovi pjesništva hrvatske moderne

Već je ranije utvrđeno kako je hrvatska moderna stilski heterogeno razdoblje u kojemu supostoji nekoliko dominantnih stilova, a ovdje će težište biti na dominantnim stilovima pjesništva koje je bilo najzastupljenija književna vrsta i u kojemu je Antun Gustav Matoš pokazao svoje najveće književno umijeće, a ujedno je i glavnim predmetom ovoga rada. Riječ je o trima najizraženijim stilskim smjerovima, a to su impresionizam, simbolizam i secesionizam kao dominante u pjesničkim ostvarajima hrvatske moderne. Svaki od njih bit će temeljito predstavljen u nastavku potpoglavlja jer su od bitne važnosti za interpretacijski dio rada.

Impresionizam, vodeća stilska pojava prve hrvatske moderne sa svojim izvorištem Bečom kao *impresionističkim gradom*, kako su ga neki tada nazivali, značio je i određen svjetonazor. Teorija fizičara i filozofa Ernsta Macha, *filozofa impresionizma* (Žmegač), o impresionizmu opire se strogoj dihotomiji idealizma i materijalizma, te zbiljski svijet koji objektivno postoji shvaća kao *osjetljiv snop osjeta*, ubrajajući tu različite kombinacije boja, zvukova, taktilnih osjeta, pače i Kantove kategorije prostora, vremena (Milanja, 2010: 40), koje Mach također ubraja među osjete. C. Milanja nastavlja kako u toj novoj stilskoj pojavi, unatoč stalnim mijenama i trenutnosti osjetilnih percepcija, trajno ipak ostaje određena ideja pojma, predmeta, osobe, itd., to jest određena konstitutivna apstrakcija kao neka vrsta ontološke pretpostavke, koja omogućava da pojam, predmet, osoba itd. ostanu cijeli, na okupu, iako se svagda percepcijski drukčije pokazuju; to je najuočljivije pri instalaciji subjekta ili Ja-instance. Njega čine sjećanja, ugođaji i osjećaji, što omogućava i osigurava kontinuitet, no svakoga novoga, idućeg trenutka memorabilni čin situira se takoreći u novi kontekst, pa se subjekt konstituiru nizovima stalnih mijena, zapažanja je C. Milanja (2010: 40 – 41); i on je – subjekt (čovjek) – po Machu, *samo sprema (kompleks) sjećanja, ugođaja i osjećaja* (Žmegač, 1997: 18).

Jedno od glavnih obilježja impresionističkih modernista predstavlja nam V. Žmegač, a ono je često zanemarivanje granica između pojedinih rodova i vrsta te u mješavinama i spojevima modernisti traže nove mogućnosti. Ne zanimaju ih, dakako, veliki oblici iz

klasicističke, romantičarske pa i realističke prošlosti: ep, tragedija, veliki roman, svaka ona književna vrsta koja uključuje snažne tenzije ili široke panorame (1997: 41 – 42), stoga je prije svega važna ekonomičnost izraza koja treba biti obogaćena impresionističkim atributima, a realizira se kroz kratke književne vrste kojima su impresionisti do kraja ostali vjerni: lirskoj pjesmi, noveli, feljtonu ili eseju. Stalo im je ponajprije do *osjetilnog intenziteta izraza, do umjetničkog iskazivanja senzibilnosti koja dotada nepoznatim bogatstvom osjetilnih reakcija odgovara na poticaje iz doživljene zbilje* (Isto: 97). Jedan od predstavnika u našoj književnosti bio je i A. G. Matoš, *autor koji u svom životu i stvaralaštvu udružuje bitne impresionističke dispozicije, čovjek brzih duševnih reakcija, sklon letimičnim dojmovima i ugođajima* (Isto: 45), a upravo je kategorija dojma bila psihološka pojava koju su impresionisti osobito isticali.

Što se tiče najznačajnijih stilskih osobina, prema C. Milanji, ponajprije je riječ o *preciznosti* ili primjerenosti, što znači da se jezičnim slojem sugerira raznolikost zbiljskih pojava, odnosno točnije, osjetilna reakcija na te pojave. Drugo bitno određenje jest pasivnost; riječ je o statičnosti pa tako i o takovrsnim motivima, što je korespondentno i poziciji lirskoga subjekta kao promatrača, i ranijem supstancijalističkom *zahtjevu* za stanjima, a ne dinamici i akciji aktera zbivanja. Zato su i nepoželjni glagoli uopće, a napose oni koji semantički označavaju dinamiku. Da bi se predočila difuznost dojma preferiraju se gramatičke kategorije pridjeva, indikativa i prezenta, koji zapravo potiru vremenitost događanja, a ističu perceptivni osjetilni intenzitet. Stoga je pjesnički iskaz pun paralelizma i nizanja, čime se ističe afektivna funkcija pjesničkoga jezika. Doduše svijet koji okružuje lirski subjekt mijenja se, ali lirski je subjekt tu da zabilježi trenutke promjena, za čiju logiku on nije niti odgovoran niti je angažiran u njoj. Svijet je gledan *sa strane* lirskoga subjekta i njegovih percepcijskih akata, a ne *sa strane* svijeta i prirode i njezine strukturne koherencije (2010: 43 – 44), subjekt nastupa samo kao promatrač, svi entiteti koji ga okružuju mijenjaju se neovisno o njemu. Daljnja je značajka zamućenje, što znači višeznačnost, u čemu je blizak simbolizmu, koliko i neodređenost, *punjenje* različitim retoričkim figurama od sinestezije do oksimorona – *znakova senzibilnosti* (Žmegač) kojima je zadaća zahvatiti što više različitih impulsa. Kada je riječ o prostoru, prirodi, vlada odnos skladnoga utapanja i pasivnosti kako bi se predočila atmosfera, ugođaj, a kako je odnos lirskoga subjekta i toga predmetnoga sloja *posredovan* duševnošću, nije uzalud tvrdnja da je pejzaž stanje duše (Milanja, 2010: 44 – 45).

Jamačno se impresionizam u pravom smislu našao u lirskoj vrsti – pjesmi, odnosno poetikama malih oblika, i to u različitim umjetničkim praksama. Drugim riječima,

impresionizam nije umjetnost efekta, nego umjetnost nijanse, iznosi Žmegačeve riječi C. Milanja (2010: 45).

Simbolizam se javlja drugom polovicom 19. stoljeća kao nova umjetnost koja je izražavala *uznemirenu senzualnost i bolećivu tugu*; nastao je u Parizu i širio se dalje Europom, a posebno je izvršio utjecaj na njemačku i na hrvatsku književnost. Svoje ishodište stvaraoци simbolizma imaju u Novalisu, Poeu, *prokletim pjesnicima* – Baudelaireu, Rimbaudu, Verlaineu, teoriji suglasja, Rimbaudovoj *alkemiji riječi*, Mallarméovu poetskom suglasju, te Verlaineovom ritmu i glazbi stiha; simbolizam voli da se u njemu prepozna put od bodlerovskog simbola, opažajna suglasja što transferira nepoznato, do Ideje koju pjesnik otkriva *skladanjem* verbalnih opažaja zgusnutih u pjesmu, tvrdi nam o simbolizmu i njegovim osnovnim karakteristikama C. Milanja, i nastavlja o njegovim nosiocima kako nemaju izgrađenu i teorijski razrađenu poetiku te su njihovi manifesti ili polemični ili *protočni* bez neke posebne metodičnosti (2010: 47).

Francuski simbolizam imao je osnovnu tendenciju produbljivati pjesnički sadržaj i izraz uopće; na one koji su se odgajali i rasli u našoj sredini ti su utjecaji morali ostati samo periferni i površinski. No tu više i uočljivije odskake ličnost A. G. Matoša, najznačajnijega hrvatskog simbolista koji će u izravnom dodiru s Parizom², u susretu s parnasovskom i simbolističkom poezijom, s Baudelaireom prije svega kao najvećim uzorom, otkriti neke stvari koje će ostati do kraja njegova literarna misao; učit će da se tajna umjetnosti krije u čarobnoj snazi poetske riječi, a samim time shvatit će golemu važnost i značenje jezika i stila kao najznačajnijih elemenata za izražavanje svih emotivnih pobuda i ljudskih uzbuđenja u književnim djelima, upoznaje nas M. Šicel (2005: 93). Gledajući u cjelini, na lirski impresionizam nadovezivala se inovativna *pripovjedačka konstrukcija s modernim izrazom i unutaršnjom literarnom motivacijom* (Šicel) s težnjom pisca da putem simbola prodre u osnovne tajne ljudskog bitka, a upravo se cvijet, najčešći motiv u simbolista, javlja kao simbol harmonije i idealne ljubavi, kao najizravniji posrednik između pjesnika i njegova naslućivanja misterija ljepote. *Ljubav i cvijet*, možda dvije najčešće spominjane riječi i njihovo variranje, u biti međusobno pretapanje i pretvaranje čiste apstrakcije pojma ljubavi u konkretan pjesnički simbol cvijet – javlja se kao dominantni motiv u početku Matoševa pjesničkog govorenja. Kao pojam i simbol, kao pjesnički rekvizit cvijet asociira i donosi slutnju onoga nečeg neiskazivog za čim Matoš i pjesnici simbolizma teže u svojoj poeziji. Odnosno, sva Matoševa ljubavna poezija, netjelesna i

² Važnost i utjecaj Pariza kao velike književne i umjetničke metropole 19. stoljeća na literarno djelovanje A. G. Matoša i sveopću umjetnost bit će detaljnije izneseni u poglavljima koja slijede.

nematerijalna, duboko produhovljena, poetski se manifestira kao idealna sinteza cvijeta, duše i žene podignute na pijedestal neuništivog i trajnog, što sve zajedno i donosi slutnju *višega života*, o simbolizmu zaključuje M. Šicel (2005: 103).

U jednom su segmentu impresionizam i simbolizam *pomiješani*, oboje priželjkuju vizualni i zvučni efekt – sinesteziju, žanrovsku nedefiniranost i muzikalni efekt. Senzacije, koje priroda pruža ljudskoj pažnji, znakovi su malog broja ideja koje se oblikuju u verbalnoj sintezi ili simbolu. Stoga simbolizam, kao i impresionizam, inzistira na sinesteziji, jer ona omogućava da se boja, zvuk i ostali osjeti *preliju iz atributivnosti – ontologizacijom – u neslućenu bit* (Milanja, 2010: 53). Wagnerovska *instrumentalnost* postaje simbolistima uzorom *instrumentiranja* simbola, budući da su riječi *note*, glazba bi bila vidljiva, a ljudski glas ostao bi *vrst slobodnog instrumenta*, poezija postaje glazbena partitura; pjesma postaje *komad sugestivne glazbe*, dinamičan niz *obojenih slika*, koje izražavaju vječno postojanje emocija njima imanentnim ritmom. Simbolizam je u aluzivnosti i sugestiji vidio najsuptilniju mogućnost da poeziju pretvori u glazbu, u čistu formu, koja pjesniku omogućava da izrazi dojam rođen iz promatranja najfinijih vibracija ljudske duše, slikovito pojašnjava simbolizam C. Milanja, nazivajući ga *djetetom romantizma* zbog emocionalizma i konvencionalnosti njegova metaforičkog izraza te ponovnog vraćanja subjektivnijoj melodiji; *čista poezija* zvučnost je samih riječi, slikovnost samih poetskih slika, ritam samih stihova. Simbolizam kuša realizirati tu *čistu poeziju* kao proizvod iracionalnoga, nepojmovnoga duha jezika. On je izraz onih odnosa i sličnosti koje jezik sam stvara između konkretnog i apstraktnog, te između različitih čulnih stimulusa (2010: 48 – 50).

Kao treća dominantna umjetnička koncepcija prve hrvatske moderne javlja se secesionizam ili secesija – novi, svježiji stil ili stilski pokret u umjetnosti (prije svega likovnoj i književnoj) o životu srednje Europe potkraj 19. stoljeća, nastao kao opozicija i bunt protiv etabliranih staleških organizacija i primjerena mu akademizmu, najprije u Parizu 1890., potom u Münchenu 1892., u Beču i Zagrebu 1897. itd. Secesiju, idejom svijeta i života, možemo smjestiti između naturalizma i ekspresionizma, kao prekid s tradicijom i isticanje nove vrijednosti i forme, dok definirati secesionizam možemo u sloju koncepta života kao *čežnju (građanina) prema prirodi, sintezi stroja i pastirskog štapa, erotičnoga odnosa prema svijetu, odnosno krajnje estetizacije života* (Milanja, 2010: 36 – 37). V. Žmegač iznosi osnovnu prepoznatljivost toga stila, a temelji se na isticanju onih sastojaka umjetničkog objekta (slike, uporabnog predmeta, književnoga teksta) koji ga udaljuju od tzv. realističke simulacije i naglašavaju samosvojnost estetskih postupaka, pri čemu ta tendencija kadšto ide tako daleko

da stilizacija, tj. slobodna igra sredstvima i predlošcima, približava izraz apstrakciji, primjerice u obliku ornamenta (1997: 96). U hrvatskoj se književnosti najistaknutijim secesionistima smatraju A. G. Matoš i Vladimir Vidrić, K. Š. Gjalski i mladi Vladimir Nazor, dok je Vlaho Bukovac predvodnik secesionista u likovnoj umjetnosti.

O secesionizmu u književnosti piše i C. Milanja, nabrajajući neke od ključnih osobina secesionističkog stila: dekorativnost, ornamentalnost vijuge i florealnih geometrijskih linija s naglaskom na dvodimenzionalnosti i asimetričnosti i uzgibanim valovitim linijama. Nadalje spominje literariziranje pjesničkoga jezika s obiljem likovnoga motivskoga inventara u književnom djelu (orhideja, lopoč, šaš, trstika; jednoroz, kentauri, himere, nimfe, vile, Nejade i vitke djevojke), alegorije, metafore navedenim fascinacijama, što tvori umjetni raj, preciozan, rafiniran. S druge strane konstituira ju i ideja solipsizma i tomu primjereni snovi u feminilnom stanju, dapače hermafroditkomu, koje ekspandira u ekskluzivnomu i ezoteričnom stvaranju kulta ljepote s jakim primjesama za bolećivost, propadanje, truljenje, utrčenje, pasivnost, iscrpljenost, riječju – dekadencijom. Za književnost su pak posebno značajni: naklonost prema svemu što je ornamentalno, bijeg u unutarnje polje estetskoga i svjesna sklonost manirizmu, koji su i doveli do pretjerane literarizacije, do pretjerane jezične dekorativnosti i likovne pikturalnosti u razmještanju motiva u izgradnji teme; svojim krajnjim antimimetizmom, odnosno stilizacijom secesija je dovela do apstrakcije (2010: 38).

C. Milanja navodi Žmegača koji secesionizam definira u opoziciji prema impresionizmu i simbolizmu, pa naglašava da prema impresionističkoj subjektivnoj osjetilnosti i impresionističkom mimetizmu secesionizam ne predočava evidenciju trenutka, nego npr. motive konceptualno i stilizacijski već razrađene, ili drukčije rečeno, ono što je u impresionizmu bilo neposredno, u secesionizmu je prerađeno na temelju već usvojenih kulturnih i književnih materijala i stilova – otud secesionističko miješanje stilova. Dakle, ne zanima ga impresionistički uvid u *stanje* svijeta, zbilje, stvarnosti, nego izbor (nekoga motiva, teme). Umjesto stare patetike na redu je elegancija, umjesto puritanizma – *erotični stil* (2010: 39). Na jednoj je strani secesionizma pol životne žudnje, s panskim pijanstvom, Erosom, ukidanjem povijesti, a na drugoj strani oduhovljenje, sa slikama rajskog djetinjstva, arkadije, povučenosti, i kultne posvećenosti. Sav taj literarni svijet pune motivi: od plesa, opijenosti i zanosa, velikoga Pana, svijeća, ribnjaka i čamaca do sna i sanjarenja, samoće, proljetnih osjećaja, vode, labuda i ljiljana, od čežnje do orgijastičkih iskustava. Sva ta metaforika, motivi i teme, posebno zaključuje C. Milanja, čine svijet secesionističke lirike, koja nerijetko spaja

himničke i idealističke impulsacije, i groteskno i demonsko (2010: 39 – 40), stoga pojmu *dekorativnost* pripada nedvojbeno najvažnija uloga u teoriji secesijskoga stila.

Također uočljiv u umjetnosti moderne, naročito u književnosti, neoromantizam je zbog svojih karakteristika vrlo blizak secesijskome stilu, ponajviše *na zajedničkoj osnovi: negaciji naturalizma. Neoromantičari ponovno otkrivaju estetsku privlačnost prošlosti, ponajviše daleke prošlosti, koja izmiče iskustvenoj pa i povijesnoj provjeri, poprimajući crte nestvarnosti, bajkovitosti. Osnovna značajka romantizma: fantastičnost, sloboda u svrstavanju iskustvenih podataka, ekscentričnost u smislu čežnje za vremenskom ili prostornom daljinom, svi su ti elementi odgovor koji se u mnogočemu slagao s bujnom ornamentikom secesije* (Žmegač, 1997: 103).

Književna povijest detektirala je i katalogizirala dominantne stilske filijacije i ustvrdila pluralizam nekoliko *izama*, pritom definirajući impresionizam i simbolizam, ali secesionizam nije afirmirala kao impresionizam i simbolizam, unatoč tomu što je dala do znanja da je svjesna secesionističke sociokulturne dinamike, pojašnjava C. Milanja, te nadodaje kako je secesionizam težnja za odvajanjem, najčešće od tradicionalizma i konzervatizma, težnja za *preporodom umjetnosti*; imanentna joj je određena strategija koja destrukcijom starih tradicionalnih umjetničkih modela i stilova ima revolucionarnu ambiciju (2010: 29 – 30). Ako impresionizam možemo definirati kao onakvu ideju svijeta koja se uzda u osobnu dojmovnu prerađevinu, secesionizam je kao ono poimanje koje svijet shvaća kao artificijelnu, umjetničku, kulturnu prerađevinu, simbolizam jamačno možemo kratko definirati kao poimanje svijeta kao *Praideje*. Zadatak je simbola u simbolizmu osigurati viziju stvari, svijeta, prirode, i (nas) subjekta te omogućiti nam, kroz osjetilnu i prolaznu pojavnost stvari, dublje sagledavanje prirode i onog što stvari imaju zajedničko s našim postojanjem. Simbol ne ilustrira, nego *objašnjava* način postojanja – daje nam distinkciju između tih triju stilskih pojava hrvatske moderne C. Milanja (2010: 54).

3. Film kao kontekst hrvatske moderne

Film, mladi medij 19. stoljeća, često se shvaćao kao stanovita ekstenzija fotografije, pri čemu se može krenuti od nekoga tko ne mora biti znanstveni, ali je duhovni i modernistički autoritet. Riječ je o Charlesu Baudelaireu, prvom imenu simbolizma, koji je o tom novom izumu pisao 1859. godine, dakle devetnaest godina nakon što je njegov sunarodnjak Louis Daguerre izmislio ono što će biti preteča današnjega fotografskog aparata. I izriče Baudelaire dvije stvari; ponajprije svoj zazor prema tom izumu: fotografija će biti jeftin, lak način širenja mržnje prema povijesti. Istodobno, u tom kontekstu, veli da će ona sačuvati neke *dragocjene stvari čiji se oblik rasplinjava, a koje traže prostor u arhivima našega pamćenja*. Dakle, za Baudelairea, iako će pomoći da se u našem pamćenju uskladište neke stvari koje nestaju u prošlosti, fotografija će ipak – vizualnošću – pod krinkom njezina očuvanja povijest učiniti teže spoznatljivom. Odnosno, fotografija stvara jednu verziju povijesti, kao što uostalom svi ostali osvjedočitelji stvaraju tek jednu verziju. I taj je Baudelaireov zazor prema fotografiji postao s vremenom opravdan; filmska fotografija, posebno zato što je zahvaljujući televiziji sveprisutna, potpuno je zamutila granice prošloga i sadašnjega, učinila je da se vremenski tijek doživljava kao nekakva stalna sadašnjost, jer se u raznim isprepletenim fragmentima današnjice, svakidašnjice, izmjenjuju slike iz raznih razdoblja, ustvrđuje Ante Peterlić, jedan od najvećih hrvatskih poznavatelja medija filma (2008: 13). Fotografija je svojom evolucijom, možda, potaknula veliku revoluciju u tradicionalnoj umjetnosti. Slikar više nije mogao opisivati svijet koji su ljudi mnogo fotografirali. Romanopisac nije više mogao opisivati predmete ni događaje čitateljima koji su, zahvaljujući fotografiji, tisku, filmu i radiju, već znali što se događa. Pjesnik i romanopisac okrenuli su se onim unutarnjim gestama duha (impresionizam, simbolizam) kojima ostvarujemo uvid i pomoću kojih stvaramo sebe i svoj svijet. Tako je umjetnost, uključujući u prvom redu i književnost, prešla s vanjskog usklađivanja na unutarnje stvaranje. Umjesto da opisuju svijet koji odgovara nama već poznatom svijetu, umjetnici su počeli prikazivati stvaralački proces kako bi publika sudjelovala u njemu (usp. McLuhan, 2008: 174).

Iznimno je važno spomenuti i medij fotografije u sklopu filma jer će glavni dio rada pokazati kako se u Matoševim pjesmama prepoznaju elementi fotografije koji se nižu pjesmom i na koncu predstavljaju svojevrsni film. Zato je veza između fotografije i srodnog joj medija filma jednostavno neodvojiva: *fotografija je kemijski i svjetlosni proces čijim križanjem sa strojem dobivamo film* (Isto), dakle film ne postoji bez fotografije, fotografija je sastavni dio filma poput, primjerice, lirske pjesme čiji je sastavni dio stih, ulančavanjem stihova nastaje

lirska pjesma, ulančavanjem fotografija uz pomoć stroja nastaje film; lirska pjesma konstrukcija je stihova, razvoj filma omogućila je fotografija. Dajući precizno ponovljivo vizualnu sliku vanjskoga svijeta, fotografija je svojim otkrićem učinila *korak od doba tipografskoga prema dobu grafičkog čovjeka* (McLuhan, 2008: 170), a razumijevanje medija fotografije nije moguće ako se ne shvate njegovi odnosi s drugim medijima, starim (lirska pjesma) ili novim (film). I fotografija i film i lirska pjesma jesu, prema sintagmi Marshalla McLuhana, *vrući mediji*, oni koji produžuju jedno osjetilo u *visokoj definiciji*, a tu pak sintagmu definira *stanjem zasićenosti podacima*, stoga sve navedene medije koji su dijelom elaboracije ovoga rada smatramo *visokodefiniranim* medijima (2008: 25). Čitatelj ili gledatelj postao je sanjar pod utjecajem piščevih ili filmaševih čari, kako je René Clair opisao film 1926. godine (Isto: 252), jer zadatak je pisca ili filmaša prenijeti čitatelja ili gledatelja iz vlastitoga svijeta u drugi svijet, svijet stvoren tipografijom i filmom. Odvođeci slikovni opis prirodnih predmeta mnogo dalje negoli su to mogli boja i jezik, fotografija je imala *obrnut* učinak. Potaknula je opisivanje unutarnjeg svijeta omogućavajući sredstva za samoopisivanje predmeta, za *iskazivanje bez sintakse*. Iskaz bez sintakse ili verbalnog izražavanja bio je, zapravo, iskaz gestom, mimikom. Tu su novu dimenziju – *le paysage intérieur* ili predjele duha – otvorili ljudskom ispitivanju pjesnici poput Baudelairea i Rimbauda, izravnih Matoševih uzora. Pjesnici i slikari upali su u taj svijet unutarnjih krajolika davno prije nego što su Freud i Jung donijeli kamere i bilježnice kako bi protumačili duhovna stanja (usp. McLuhan, 2008: 180).

Za shvaćanje medija filma u kontekstu razdoblja hrvatske moderne važna je njegova periodizacija. Obrazlažući ukratko periodizaciju filma, važno je spomenuti Peterličevu podjelu na predznanstveno razdoblje, ono u kojemu se nešto poput filmskoga tek sluti (od *zore čovječanstva* pa negdje do renesanse), dok je znanstveno razdoblje ono u kojemu te slutnje dobivaju znanstvenu, tehnološku, vrlo konkretnu podlogu (vrijeme od renesanse do 1889. g.). Kada se govori o znanstvenom razdoblju u pretpovijesti filma, misli se na ona vremena u kojima se stvorio *materijalni*, znanstveno utemeljen i tehnologijski provjeravan potencijal onoga što će omogućiti postojanje filmskog medija. To razdoblje počinje u vremenu koje se naziva renesansnim, a traje do pothvata Edisona, Dicksona, braće Skladanowsky i braće Lumière, dakle do vremena između 1889. i 1895. godine (2008: 28 – 31), kada film stupa na scenu u svom povijesnom trenutku. Devetnaesto stoljeće doba je novih spoznaja i tehnoloških dometa koji su izravno vodili otkriću filma. Kretanje prema tom otkriću bilo je i vrlo brzo, a to ilustrira i najkonkretnija ljudska mjera koju nam zgodno predstavlja A. Peterlić: tko je četrdesetih godina 19. stoljeća bio u desetoj godini života, mogao je vidjeti prve fotografije, a onda

devedesetih, u šezdesetoj godini, i prve filmske fotografije, odnosno filmove. Dakle, krajem 19. stoljeća otkriven je film. Jasno, prednjače razvijenije sredine pa se među prvacima otkrića i samim izumiteljima filmske tehnologije nalazi najviše Francuza, zatim Amerikanaca i Britanaca te Nijemaca koji će osigurati već u toj pretfazi povijesti da njihove zemlje, odnosno kinematografije, imaju brži razvoj i jači utjecaj (2008: 35). U filmskoj povijesti postoje dva događaja koja imaju karakter kratkih (prema tome i burnih, prekretnih) događanja koja su se odrazila na svim razinama postojanja filma. Ta su dva događanja otkriće filma, odnosno kamere i projektora, te otkriće zvučne tehnologije (oko 1927. g.). Prvo otkriće obilježava granicu između nepostojanja i postojanja filma, između njegove pretpovijesti i povijesti, a drugo, pak, ne samo da znači tehnološku mijenu, nego ta mijena određuje i bitne komunikacijsko-informatičke i estetičke odlike filma. Taj drugi događaj opći je periodizacijski međaš, upućuje nas A. Peterlić, nastavljajući kako povijest filma određuje pak velika brzina razvoja, kakva je moguća kada se neko umijeće javi u novome vremenu i kada to umijeće dijelom rekapitulira povijesni razvoj elemenata mnogih drugih umjetnosti. Zbog toga dolazi do svojevrsna usložnjavanja; razvoj filma karakterizira i paralelizam raznorodnih tendencija, usporedno postoje djela koja zrače duhom i vrlo udaljenih povijesnih razdoblja, pa je sinkronijsko rasprostiranje filma začudno široko i raznorodnih kvaliteta (usp. Peterlić, 2008: 17).

Koliko se god današnji gledatelj filmova razlikuje od nekadašnjega, pa zato i drukčije *vidi*, filmovi – ukoliko nisu uništeni ili teže oštećeni – isti su kakvi su bili i nekada. Drugim riječima, od povijesnih događanja u prošlosti ostadoše samo posljedice, a u filmu, kao i u slikarstvu, kiparstvu, književnosti, ostadoše djela. Film se, kao što je rečeno i poznato, javlja potkraj 19. stoljeća s pojavom znanih novih strujanja u hrvatskoj književnosti na čelu s Matošem i, kada se pojavio, možda nitko i nije mogao pretpostavljati da bi mogao imati povijest, odnosno osobine povijesnoga bića. Njegovo je otkriće bilo važan događaj koji se uklapao u tokove općeg znanstvenoga i tehnološkog napretka, i to kao jedan od jakih dokaza moći znanosti, pa i suvremene civilizacije, za najoptimističnije i čovječanstvo u cjelini. Ipak, tada je bilo posve upitno koliko će on graditi povijest, hoće li imati svoju, hoće li njegova linija postojanja imati razvojni karakter i hoće li se prepletati s ostalim razvojnim gradivnim komponentama sveukupne povijesti. Sve se s vremenom pokazalo potvrdnim. U počecima filma tek neznatni broj ljubitelja filma, a i filmskih djelatnika, može predmnijevati da bi film mogao na neki način početi razvijati i prevladati svoje osnovno obilježje, svoje mimetičke karakteristike, kao fotografija kojoj je, kako se tada govorilo, pridodan pokret. No trebalo je dočekati 1920-e (razdoblje zreloga nijemog filma) kao i prijelaz na zvučnu tehnologiju s kraja

tih godina. Naime, u tom je razdoblju film definitivno postao konjunktornom industrijom (usp. Peterlić, 2008: 13 – 14).

3.1. Početci kinematografije i filma

Najvažnijim se datumom u povijesti filma svakako smatra prva javna komercijalna projekcija braće Lumière u pariškom Grand Caféu 28. prosinca 1895. Premda nije riječ o prvoj filmskoj projekciji, te premda su se filmovi gledali i prije javnih projekcija, taj je događaj paradigmatički za čitavu povijest filma, a ostao je zapamćen kao rođendan filmskoga medija, pa čak i umjetnosti. Stoga su braća Louis (1864. – 1948.) i Auguste (1862. – 1954.) Lumière zauzeli posebno mjesto u praktički svim, pa i najkraćim povijestima filma, pri čemu je mlađi brat Louis, kao kreativniji dio dvojca, postao jednim od glavnih *junaka* narativnih povijesti filma. Već 1896., odmah godinu dana nakon prvih projekcija braće Skladanowsky u Njemačkoj i braće Lumière u Francuskoj održanih potkraj 1895., film je počeo prodirati, osvajati svijet – širiti se *filmskom brzinom*, što se vidi po datumima koji obično služe kao povijesni međaši u povijestima svih kinematografija. To su datumi prvih projekcija, prvih prikazivanja filmova u nekoj zemlji, prvih snimanja na području neke zemlje, zatim datum prvoga snimanja sa strane domaćeg filmaša i datum otvaranja prve stalne kinodvorane koji prikazuje da je zanimanje za film uhvatilo čvrst korijen, upoznaje nas A. Peterlić (2008: 41).

Za film i njegov utjecaj na ostale umjetnosti u kontekstu hrvatske moderne, a naročito u kontekstu Matoševe pjesničke i uopće književne produkcije, od iznimne je važnosti periodizacija samoga filma kao već razvijena medija. A. Peterlić unutar samih početaka filmskih projekcija razabire dvije jasne faze razvoja kratka trajanja: prva faza završava 1889. godinom, godinom koju možemo metaforički nazvati fazom *reprodukcije* ili *diktata* pojavnog ili, pak, fazom filmskog *nultog pisma*, a u književnosti moderne predstavlja početak Matoševa pjesničkoga djelovanja. Drugom fazom možemo držati onu od 1898. godine kada nastupa faza prevladavanja *reproduktivnog* ili *diktata*, razdoblje kada filmaš svojom napravom počinje transcendirati, nametati *osobnu volju* osnovnoj građi – pojavnoj zbilji. Druga faza traje do 1903. kada počinje novo razdoblje koje povjesničar Arthur Knight metaforički naziva *zora narativnog filma*; tada, montažnom tvorbom priče u filmu, *prevlast* filmaševe *volje* postaje neosporna (usp. Peterlić, 2008: 44). Stoga je za shvaćanje veza između medija filma i Matoševih pjesama važan podatak kako nedugo nakon te druge Peterličeve faze Matoš započinje objavljivati svoje

najuspješnije pjesničke komade. Publika je unutar tih dviju faza, no i poslije, znatno drukčije doživljavala filmove od današnje – kao određenu vrstu *performativnoga spektakla, kao atrakciju čija je funkcija da pokazuje, a ne da izlaže, pripovijeda* (Peterlić, 2008: 54); filmska je publika tog najranijega razdoblja, ali i današnja, poput čitatelja knjige, prihvaća slijed kao racionalan. Publika prihvaća sve prema čemu se kamera okrene. *Preneseni smo u drugi svijet* (McLuhan, 2008: 252), kako zapisom filmske slike, tako i stranicom književnoga teksta.

Približno do sredine prvoga desetljeća 20. stoljeća, dakle tijekom najplodnijih godina moderne i Matoševa literarnog djelovanja na našoj književnoj sceni, film kao da je još u razdoblju nevinosti, *naive*. A. Peterlić napominje kako je u toj početnoj fazi filmske umjetnosti temeljno kreacijsko sredstvo filmskih umjetnika intuicija, a njezin je vrhunac film s pričom, koji utječe na širenje recepcije, na rast popularnosti toga medija, kao i na daljnju produkcijsku progresiju (2008: 60), dok je, govoreći o Matoševu pjesničkom opusu, indikativan paralelizam s evolucijskim početkom filmskoga medija – Matoš svoju prvu pjesmu piše 1889. godine – dakle iste godine kada Thomas Alva Edison *u suradnji s W. K. L. Dicksonom patentira (...) kinetofonograf (uređaj za prikazivanje filma u sinkronizaciji s fonografskom snimkom)*³.

3.2. Filmske strukture u svojim počecima

U ovome potpoglavlju bit će iznesene teorijske postavke o filmskoj perspektivi, kadrovima, filmskim planovima i ostalim elementima filma koji su postojali u njegovim počecima kada se filmski prikaz tek počeo razvijati, a idu u prilog filmskim elementima prisutnima u Matoševim pjesničkim tekstovima. Primjerice, žablja i ptičja perspektiva, prema Peterličeu knjizi *Povijest filma*, razvijaju se nešto kasnije u sklopu razrađenih prizora, u završnoj fazi Matoševa pjesničkoga rada, što znači da doista ni u njegovim pjesničkim tekstovima s početka pjesničkog djelovanja ne opažamo te perspektive, već u njegovoj kasnijoj fazi stvaranja. A upravo otkriću perspektive povjesničari i, još više, teoretičari filma posvećuju veliku pozornost, odnosno slikarskoj novovjekovnoj metodi dočaravanja treće dimenzije – *dubine*, dakle, viđenja prostora kakvo je i čovjekovo. Nove vrste perspektive kakve je ponudio filmski zapis bit će ne samo mimetički održavatelji čovjekova viđenja prostora, nego su one i izraz nove svijesti, tvrdi autor u spomenutoj knjizi (2008: 32).

³ Hrvatska enciklopedija, natuknica *Edison, Thomas Alva* (<https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=17067>, pristupljeno 1. 9. 2021.)

Kameru treba – kao i fotografski aparat – usmjeriti prema nečemu što želimo trajno zabilježiti, a onda ju pokrenuti. Dakako, to nešto, taj prvi filmašev izbor, treba biti vidljivo, prepoznatljivo. A da bi rezultat snimanja bila filmska fotografija, ne ona statična, potrebno je da snimka *zabilježi* nekakvu mijenu, bilo kakvo kretanje. Potrebno je ostvariti *fotografiju kojoj je pridodan pokret* – kako glasi najjednostavnija definicija filma – snimiti nešto što se miče, neko gibanje, nekakav, kako se to obično naziva, pokret. Treba registrirati nešto dinamično na statičnoj pozadini kako bi se zabilježila *fotografija u pokretu* (usp. Peterlić, 2008: 44 – 45). Iako su u pitanju bilježenja kamerom *žive slike*, prostor ekrana u većini se slučajeva doživljava kao slikarsko platno ili okvir čiji rubovi dovršavaju svijet likovne umjetnine. I u skladu s naznačenim jest i to da se *osnovno zbivanje uglavnom nalazi u sredini kadra (ništa ne ispada preko rubova ekrana niti išta privlačnije u nj proviruje), a po pravilima klasične kompozicije slike prema kojima se, kao u većini razdoblja iz povijesti slikarstva i većinom u fotografiji, prostor okomitih i vodoravnih rubova ostavlja praznim* (Peterlić, 2008: 46). Sukladno tomu, s gledišta lirske pjesme okvirom bi se, prvo, moglo smatrati njezino grafičko tijelo, tj. grafička fiksiranost teksta na stranici, osobito izraženo u pravilno oblikovanim pjesmama – sonetima, koji čine korpus analize ovoga rada, gdje praznina (bjelina) služi kao pozadina na kojoj se u doslovnome smislu ocrtavaju granice teksta. Kao drugo, okvir u lirskoj pjesmi može biti shvaćen kao odnos početka i kraja, npr. prvoga i posljednjeg stiha, prve i posljednje strofe. Treće shvaćanje, koje obuhvaća odnosno uvjetuje prva dva, vezujemo uz pojam završenosti pjesme, i to završenosti svih njezinih aspekata: grafičko-vizualnoga, zvukovno-auditivnoga te, naravno, semantičkog (smisaonog općenito, a ne samo tematskog). Završenost ovdje upućuje u prvome redu na *organsku cjelovitost* pjesme (usp. Užarević, 1991: 50), nalikujući svim time na filmski okvir koji je *prostorna konstanta filma* (Peterlić, 2000: 65).

Kada je riječ o planovima u početnim filmskim zapisima, najprije je prevladavao srednji plan, ponajviše zato da bi se u snimci vidio cijeli čovjek, no tomu ne *protuslove* nešto šire snimke, jer one ne isključuju jasno prepoznavanje osobe, pa tako u početku ima i dosta polutotala sa svrhom prikazivanja šireg ambijenta, pa i nešto totala, dok krupnih planova i detalja doista nema – što je u skladu s naglaskom na sadržajima koji su ili boravišno najbliži snimatelju ili najzanimljiviji općinstvu. Negdje do kraja 1890-ih godina snimat će se sve više totala kada je riječ o pojedinačnim općim pregledima pojedinih gradova i krajolika. Nakon srednjih planova, polutotala i totala slijede u prvim godinama 20. stoljeća i krupni planovi, potom i detalji, a takvim su se snimkama njihovi tvorci znali i osobito ponositi, tvrdi A. Peterlić (2008: 47).

Sličan razvojni niz zapaža se i kod kutova snimanja. Od vodoravnih logično je da apsolutno prevladava snimanje sprijeda, da će zatim – u razvijenijem filmu – uslijediti profilne snimke, a tek poslije će se snimati ljudi s leđa. Od okomitih kutova snimanja, početno prevladava snimka u razini kamere, u visini čovjekova pogleda. Većina događaja vidi se ne samo iz udaljenosti (planovi), nego iz kutnoga položaja koji odgovara najčešćem čovjekovu viđenju ili gledanju, a ono je unutar plohe koja je usporedna s ravnim tlom i prostire se u širini iz koje se čovjek vidi u srednjem planu. A onda, slično kao i s planovima kod kojih se radi obuhvatnosti i preglednosti upotrebljavaju postupno sve širi planovi, iz istoga razloga već zarana postoji težnja u smjeru blaga gornjeg rakursa, dok donji rakursi, prosječno, slijede nešto kasnije, i to kada se prikazuju ljudi. Donja ili žablja perspektiva prikazuje strop ili nebo, a oni su tek rijetko ispunjeni nekim *življim* sadržajem, gledatelju djeluju kao bezlična pozadina, i zato će taj kut kasniti. U filmu će se gornja ili ptičja perspektiva također relativno kasno javiti, 1910-ih, u sklopu razrađenih prizora, kada je jasno o kakvom je prostornom kontekstu riječ (usp. Peterlić, 2008: 47 – 48).

Kamera je, razumljivo, statična u prvim postojećim snimkama, a tek jedan razlog za to je što tada na stalku (fotografski tripod) ne postoji *glava* koja omogućava *glatko* rotiranje; nju će otkriti Paul 1897. godine. Snimateljima je neko vrijeme glavni cilj da nešto ostane kamerom jasno zabilježeno, dok neki možda i oklijevaju jer znaju da pokret kamere može s tko zna kakvim posljedicama konkurirati osnovnom sadržaju prvih filmova – pomicanju nečega što se nalazi unutar prizora, njegova glavnoga sadržaja, stoga ne čudi što se snimatelji, odnosno filmaši ne usuđuju popustiti autoritetu vrlo staroga gledača svijeta, a to je čovjekovo oko koje nesmetano kruži po prostoru. Na pokretanje kamere, i to panoramsko, prisilit će ih željeni sadržaji pa će pomicanja kamere, što se također vrlo brzo razvija početkom 20. stoljeća, zapravo predstavljati začetak novoga odnosa prema filmu (usp. Peterlić, 2008: 48).

Posljednje, i za filmičnu interpretaciju soneta koja slijedi u radu možda najvažnije, jest crno-bijela ili akromatska tehnika prvih filmskih zapisa koja je prepoznatljiva u svakom Matoševu sonetu koji je dio korpusa pjesama ovoga rada. *Akromatska tehnika snimanja, crno-bijela, primjenjivala se u nijemom razdoblju filma, zatim i u počecima zvučnoga filma krajem 20-ih godina 20. stoljeća, a onda je, nakon 1935. godine, postupno počela uzmicati, što ne znači da će ju boja potpuno istisnuti. Budući da se u njima barata krajnjim optičkim vrijednostima – crnim i bijelim – oni imaju i posebne mogućnosti dramaturgije zbivanja, osobito uspoređivanja i kontrastiranja* (Peterlić, 2000: 99), što će se u interpretacijskome dijelu rada zorno predstaviti. U fizici i optici nema crnoga, bijeloga i sivoga – svega čime su *obojeni* prvi filmovi i Matoševi

soneti – jer ih te dvije znanosti ne tumače kao boje; boje su jedino ono što nalazimo u prizmom razloženoj sunčevoj svjetlosti, u spektru. Matošev će korpus soneta pokazati kako ni on *ne poznaje* boje, sve je u odnosu uspoređivanja i kontrastiranja, u njemu crno-bijela tehnika odgovara nekakvoj *simboličkoj prezentaciji* (Peterlić, 2000: 103).

Iz većine snimki s kraja 19. stoljeća vidljivo je da snimani dio svijeta ima svoju autonomiju, da ne počinje niti prestaje radom kamere i da se filmaš treba odlučiti kada će kameru pokrenuti, a kada zaustaviti, a svaka od mogućih varijanti donosila je barem za nijansu drukčiji rezultat. Veliki korak u razvoju filma počeo je upravo u trenutku kad filmaš shvati što *gledatelj zna* ili može znati, kad stvaratelj počne računati na to da gledatelj popunjava praznine. To su zametci uporabe prostora onkraj rubova: oni su izvor očekivanja, iznenađenja, dramske napetosti ili, ukratko, imaju snažnu retoričku vrijednost kakva se u filmu može javljati relacijom vidljivo – nevidljivo. Time snimatelj stvara novi dojam o filmskoj dubini; zajedno s osvjeđenjem o prostoru izvan kadra počeo se izgrađivati filmski prostor (usp. Peterlić, 2008: 48 – 50). Prva od složenijih zadaća koje nadrastaju puko montažno nabranje sličnih snimki, ona je koja zapravo čini početke izgradnje scene (*sekvence*), a to je prikazivanje istoga mjesta u dva (poslije i više od dva) kadra, znači putem znatno više prostornih parametara. Tek otada će se doista moći govoriti o filmskom prostoru u punom smislu riječi, a dva prva poznata takva filma u dvama kadrovima snimljena su 1896. godine (Mélisèov *Spas u rijeci* i Paulov *Uz rijeku*), no oni su izgubljeni. Riječ je o raskadriravanju, odnosno o nekoliko filmova od dva kadra s početka 20. stoljeća, čega je svrha *detaljiziranje* unutar prizora, odnosno opis ili prenošenje motrilačkog težišta na novi dio prostora, prepoznatljivo i u Matoševim sonetima ovoga rada. Snimatelj predmnijeva da će gledatelj shvatiti kako je ono što se vidi u kadru *b* posljedica čina iz kadra *a*. A ostvarivanje doživljaja kauzalnosti jedan je od dometa još vrlo mlada filma, što će imati presudnu ulogu u nastajanju igranog filma (usp. Peterlić, 2008: 53).

4. Antun Gustav Matoš u povijesti književnosti

Pjesnik (ponajprije sonetist), novelist, putopisac feljtonist, književni kritičar, tradicionalist i modernist, *boem*⁴, *dandy*⁵, *flâneur*⁶, esteta, artist⁷, hrvatska književnost⁸. *Ne samo hrvatski pjesnik nego i pjesnik Hrvatske*, odlučno tvrdi D. Jelčić, *„bio je Matoš jedan od najvećih hrvatskih nacionalista i uz Šenou najglasniji Hrvat u književnosti, a ujedno i jedan od najdosljednijih i praktično najosvjedočenijih i najuvjerenijih Europljana, kako svojim životom tako i stilskim značajkama i estetskim dometima svojih djela. Do danas je ostao živi primjer i uvjerljiv dokaz da se može biti istodobno i Hrvat i Europljanin, a to znači da hrvatska svijest pisca i hrvatski duh njegova djela nisu nimalo nespojivi nego su, obratno, upravo kompatibilni i nerazdvojno povezani s tradicionalno europskom orijentacijom kreativnoga hrvatskoga intelektualca* (2004: 321). Znanost o književnosti smatra kako je u pjesmama Matoš ostao najbolji, umjetnički najčistiji, i to je mišljenje s pravom prevladalo, uvjeren je D. Jelčić, te nastavlja kako je Matoš upravo u pjesmama *našao sebe*, kroz njih je izrazio vlastitu esenciju, u njima je kondenzirao lirsku i misaonu posebnost, artistsku izbrušenost (*Srodnost, Jesenje večer, Maćuhica, Utjeha kose, ...*) koju ne ugrožava ni domoljubna patetika jer je i ona autentičan izraz njegova umjetničkog bića (*1909., Stara pjesma, Epitaf bez trofeja, Gnijezdo bez sokola,*

⁴ *Boem* je naziv za osobu koja živi nekonvencionalnim životnim stilom. *Boemi* ponajviše raspravljaju o književnim, kulturnim, političkim ili općenito umjetničkim stavovima sa sebi sličnim ljudima.

⁵ Dendizam ćemo naći na prijelomu 19. stoljeća u pisca koji je cijelim svojim djelom i likom bio čista kriza subjekta. Riječ je, dakako, o A. G. Matošu. U sklopu svih svojih suprotnosti Matoš je i kao građanska osoba i kao pisac jednim svojim dijelom bio *dandy* (engl., u leksikografskom smislu čovjek koji se odijeva napadno elegantno, pomodar, gizdelin, fićfiric). U Matoševu stilskom pluralizmu, uz impresionizam, simbolizam, secesiju, nije teško pronaći i dendizam. Matošev je dendizam radikalni artizam – carstvo čistih označitelja (Oraić Tolić, 2013: 93).

⁶ U užem kulturno-povijesnom smislu *flâneur* (franc.) je metafora modernog umjetnika. To je besciljni šetač kroz civilizacijska čuda ranoga kapitalizma, lociran u metropoli građanske revolucije – Parizu. U širem smislu to je oblik raspršenoga modernog subjekta i njegove fragmentarne percepcije grada. U hrvatskoj književnosti najveći je *flâneur* Matoš. Besciljno lutanje kod Matoša je mit, tema, narativni postupak i oblik biografije. Matoš razlikuje svrhovitu građansku šetnju i larpurlartistsko traganje za apsolutnom ljepotom. Iz dijakronijske vizure u Matoševu se opusu i biografiji razabiru dvije flanerističke faze: pariška, europska (na prijelomu 19. i 20. st., doba egzila) i domaća, hrvatska (nakon povratka u domovinu desetih godina 20. st.). U doba pariškog egzila na prijelomu stoljeća Matoš je tipičan Baudelaireov *princ* metropole i pjesnik epizodne simultanističke vizualnosti u Benjaminovu smislu, dok u drugoj fazi, nakon povratka u Hrvatsku, Matoš širi pojam i praksu estetskog lutalaštva na unutarnja putovanja krajolicima duše i stvarna putovanja hrvatskim krajolicima (usp. Oraić Tolić, 2013: 97 – 102).

⁷ Artist je naziv za umjetnika koji savršeno ovladava tehničkom i formalnom stranom svoje umjetnosti, u ovome slučaju književnosti. Ivo Frangeš navodi kako Matoš u jednom od svojih pisama Milanu Ogrizoviću, pišući o svojoj *pjesničkoj prozi*, sam ističe artizam kao jednu od bitnih vlastitih osobina: *Tu sam više artist no lirik* (2017: 180).

⁸ Boro Pavlović, roditelj hrvatske postmoderne književnosti, kako ga s pravom naziva Goran Rem, na četrdesetogodišnjicu Matoševe smrti (1954.) u *Zadarskoj reviji* napisao je: *Matoš nije hrvatski književnik nego hrvatska književnost* (Rem, 2014: 199 – 200).

...). Sva umjetnička svojstva, što su se izrazila širom njegova obilnog djela, reflektirala su se, zgusnuta, u njegovoj lirici (2004: 324).

Pojavit će se Matoš (1873. – 1914.) u književnosti potkraj 19. stoljeća pripovijetkom još kao devetnaestogodišnjak, no ta pojava nije značajna samo po tome što se slučajno poklapa s početkom razdoblja hrvatske moderne, već prije svega zato što je Matoš od samog početka vlastitoga književnog djelovanja bio osebujna i zaokružena umjetnička ličnost, konstatacija je Miroslava Šicela (2005: 93). Odvojenost od domovine, naročito emigracija u golema europska politička i kulturna središta, kao što su München, Beč, Ženeva ili Pariz, uvelike je utjecala na njegov literarni razvoj, a najduži boravak u inozemstvu, onaj pariški, nedvojbeno se smatra presudnim u njegovu literarnom oblikovanju.

Prema Jelčićevim tvrdnjama, ostavio je Matoš impozantno djelo, golemo i protuslovno u nekim pojedinostima, ali u cjelini ono je prava riznica umjetnosti i duha, nadahnutih pjesničkih slika i vizija, briljantnih opservacija i lucidnih ideja, jednako u stihu kao i u raznovrsnoj prozi, čitanka štiva visoke imaginacije i u nas besprimjerne osobnosti i snage u izrazu, enciklopedija misli i spoznaja o svemu – ili gotovo o svemu – što se u onih dvadesetak godina njegova rada zbivalo na našim meridijanima u području književnosti i kulture, društva i politike, i što je ulazilo u obzorje humanistički naobraženoga našeg intelektualca od sredine devedesetih godina 19. st. do predvečerja Prvoga svjetskog rata (2004: 324). Svojom je književnom veličinom i literarnim dometima postao jednim od najznačajnijih tumača i nosilaca novih umjetničkih tendencija koje su predstavljale početak našega izravnog povezivanja s kulturom Europe, što će naredna desetljeća nakon njega i pokazati.

4.1. Matoševo književno djelovanje u moderni

Svi su pisci moderne bili zapravo amateri, tvrdi D. Jelčić, a prvi to nije bio Antun Gustav Matoš, legendarni A. G. M., ključan pisac naše prve moderne, ne samo zato što ju je idealno omeđio, nego i zato što je u svome djelu integrirao sve temeljne ideje modernizma, u svoje je tekstove, ponajprije lirske pjesme, utkao sve stilske i poetičke elemente koji su sastavnim dijelom novih dominantnih stilova modernističkoga pjesništva. Alfa i omega hrvatske moderne, u početku i na kraju bijaše Matoš: njime je moderna započela, njime i završila (2004: 319). Kao početak njegova književnoga djelovanja, i samim time okvirnog početka hrvatske moderne, uzima se novela *Moć savjesti* objavljena u *Viencu* 1892. godine, a pjesma *Bogorodica i donator* u *Savremeniku* mjesec dana prije smrti 1914. godine predstavlja kraj tog književno-stilskog

razdoblja koje je svojim književnim djelovanjem obilježio. Isprva se okušao kao novinar, feljtonist, zatim se razvija u ozbiljna pripovjedača i kritičara, dok pjesme počinje pisati posljednje, u zrelim godinama, tek 1906. javivši se u spomenutom *Savremeniku* sonetom *Utjeha kose*. Tako je Matoš rijedak primjer književnika koji ne nastupa stihovima nego prozom, a vrhunac svojih književnih dometa ostvario je upravo lirskim pjesmama, zahtijevajući od svoje umjetnosti i od drugih potpuno predavanje ljepoti. Pojavivši se su književnosti kao prozaik, objavio je Matoš tri knjige pripovijedaka: *Iverje* (1899.), *Novo iverje* (1900.) i *Umorne priče* (1909.); nakon njegove smrti ostalo je podosta neobjavljene pripovjedačke i humorističke proze. Bez obzira na vidnu različitost motiva, sve Matoševe priče spaja osebujan, nervozan izraz, čudan splet naglašeno narodnog i, bar po intencijama, kozmopolitskog izraza i raspoloženja; pa i kompozicijski, sve se tri Matoševe knjige završavaju sumornim, klonulim tonovima u kojima se sugestivno stišava sva neobičnost njegovih tekstova, isto onako kao što je pjesnik Matoš, za kraj zamišljene, za života neostvarene zbirke stihova stavio kronološki prvu ali tematski u tu svrhu najprikladniju bodlerovsko-petrarkističku *Utjehu kose*, dok je poezija za Matoša slutnja i traženje višega, artističkoga života: života u kojem će se potpuno iskazati, oživotvoriti ljepota (usp. Frangeš, 1987: 238 – 240), njegov temeljni ideal. *Odbacujući realističko načelo tipičnosti, birao je samo iznimke kao Wilde, iskapao psihološke abnormalnosti kao Poe, zalijetao se u fantazmagorije kao Hoffmann, a istodobno je, kao on sam, svoje pripovijedanje znao začiniti ironijom i humorom, ali i pravim poetskim trenucima koji izviru iz dramatskih situacija* (Jelčić, 2004: 321). Ekstreman u zahtjevima prema sebi, Matoš je takav bio i prema drugima. Njegova je kritika također slika njegova nesklada i njegove uporne, poštene težnje za skladom, za pravom, iskrenom, kvalitetnom literaturom, a tragika čovjeka i književnika-kritičara kakav je bio Matoš, smatra I. Frangeš, leži u tome što je neprestano bio zapleten u polemike, u borbe na nekolikim frontama, što se nije uspio izgraditi cjelovitije (1987: 240 – 243). Matoševe kritike, kad se objektivno procijene, pokazuju osobinu bitnu za Matoša čovjeka i Matoša umjetnika: polemičnost. Bilo je u njegovim 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, zaključuje I. Frangeš (2017: 189).

Nedvojbeno je kako je na Matoša najviše utjecao višegodišnji boravak u Parizu – *metropoli umjetnosti*, prikazanome jezikom Matoša kao književnoga kritičara i novinara. To je simbol francuskog duha i estetskoga moderniteta, a pisao je i sam Matoš: *U Parizu se i danas*

najbolje piše, najbiranije govori i živi. Tu je i danas ognjište estetičkih novotarija, ognjište ljepote, umjetnosti, literature, pa u kratkoj rečenici predstavio Pariz kao najestetičniji grad na svijetu, a kao metropolu suvremene civilizacije imaginirao je Pariz u mješavini novinarske reportaže i stilskoga pluralizma *fin de siècle*⁹ s elementima estetike ružnoga i dominacijom simultaneizma i groteske. Na idejnome planu to je s jedne strane himna velegradu, ljudskom radu, znanosti, industriji, tehničkim dostignućima i multikulturalnosti, a s druge strane apoteoza tradicije i umjetnosti, kritika posljedica modernizacije, čežnja za prirodom i katastrofična vizija budućnosti (usp. Oraić Tolić, 2013: 160 – 161). Izuzetno je to važna stavka u Matoševu životu te za njegovo literarno oblikovanje, jer *ne proučavamo pjesnikova djela zato da saznamo nešto o njegovu životu, nego pjesnikov život da bi nam osvijetlio pjesme*, jasno daje do znanja I. Frangeš (1986: 11), a pretpostaviti je da se za boravka u Parizu Matoš susreo s nekim novim medijima kao što su fotografija i ponajviše film jer, kako je ranije utvrđeno, Pariz je *ognjište umjetnosti*, Pariz je iznjedrio i neke nove umjetnosti, jednostavno je tada umjetnicima pružao najviše, stoga ni ne čudi što je *upravo emigracija dala Matošu onu širinu bez koje bi on danas bio teško čitljiv* (Frangeš, 1987: 238).

4.2. Značajke Matoševe (pjesničke) poetike

Već su Matošev prozni opus ostvaren do pojave prvih pjesama, a posebno pejzaži i putopisne crtice, pokazali kako je on u osnovi rođeni lirik. Smisao za boje, melodiozan izraz rečenice (uostalom, bio je i izvanredan violončelist), naglašeni ritam, stvaranje izvanrednih ugođaja i slika te istančan osjećaj za asocijaciju – sve su to, bez sumnje, izraziti lirski elementi koji dominiraju Matoševom prozom (usp. Šicel, 2005: 102), dok se poezijom kontinuirano počeo javljati u časopisima tek oko 1906. godine i do kraja života napisao je devedesetak pjesama, od čega više od polovice čine talijanski soneti. O Matoševoj poeziji pisalo se prilično mnogo, ali u mnogim se kritikama najčešće naglašavao samo neobično velik raspon njegovih lirskih tema i motiva: od izrazito intimne ljubavno-erotologijske poezije, preko karakterističnih pejzaža i motiva ugođaja i raspoloženja, tradicijsko-mitološko-oniričkih pjesama učenjaka

⁹ Društveni pojam koji u prijevodu s francuskog jezika znači *kraj stoljeća*; njime se označava duhovno stanje tjeskobe, umora društva, nervoze, dosade i odricanja od moralizma krajem 19. i početkom 20. stoljeća; *umjetnici fin de siècle služili su se pluralizmom esteticističkih stilova: impresionizam, simbolizam, neoromantizam, dekadentizam, secesija i dr.* (Oraić Tolić, 2013: 145)

kakav je bio Matoš sve do domovinsko-socijalne i autorefleksivne poezije. No Matoša je, bez obzira na širinu motiva, velikim pjesnikom u prvom redu učinio način na koji je ostvarivao svoje teme, originalnost njegove pjesničke riječi i izraza i dublji smisao koji ta poezija nosi u sebi unutar standardnih tematskih okvira. A nema nikakve sumnje da je književni velikan Charles Baudelaire¹⁰ bio veliki učitelj Matoša-pjesnika, od koga je ovaj preuzeo niz formalnih elemenata, i o kojem je, ne jednom, oduševljeno pisao. Osjećaj i potrebu za strogo određenim oblikom – konkretno formu soneta koji je Matoš doveo do savršenstva – smisao za muzikalnost stiha, povezivanje u jedan opći sklad glazbe riječi, boja i mirisa, dakle osjećaj za sinesteziju, neobično profinjen ritam, te izmjena govorne i pjevne intonacije, to su one vanjske, vidljive odlike Matoševe poezije, uočljive već na prvi pogled, koje su se kao stvarna novost javile u našoj lirici onoga vremena (usp. Šicel, 2005: 102). Kao učenik već spomenutih i parnasovaca i simbolista, Matoš je, dakako, često inzistirao u svojoj poeziji i na nekim vanjskim poetskim efektima: na zvučnosti stiha preuzetog od njih, posebno koristeći se onomatopojom, zatim igrom riječi¹¹, lepršavom i ugodnom uhu, efektom, što ga je katkad odvodilo i u čisti artizam. Najbolji njegovi stihovi, bilo kojeg tematskoga kruga, daju tom njegovu artizmu individualnu osobnu oznaku i čine ga mnogo više autohtonim nego pomodarskim pjesnikom, smatra M. Šicel (2005: 107). Kada je riječ o simbolizmu, valja istaknuti da je Matoš na tragu hrvatske i francuske književne tradicije. Kako je stručna kritika već ustvrdila, pisao je pjesme *na brzinu*, ali ipak je ostalo dvadesetak neupitno estetički vrijednih pjesama različita tematskog spektra i motivske razuđenosti od domaćeg do kozmopolitskog prostora, esteticističke, ali i one manje očuvane, koje njeguju estetiku ružnoga na tragu Baudelairea, a kompozicijsku i formalnu, racionalnu strogost od Poea i parnasovaca (usp. Milanja, 2010: 195).

I česti njegov impresionizam ima svoju konstantnu boju koja izražava i atmosferu i raspoloženje: bilo pejzaž koji je uvijek siv, taman i dan u jesenskim ugodajima, bilo domoljubna ili intimna poezija, koja je puna crnih boja i smrti, pokazuje nedvosmisleno da Matoševa lirika nije samo i isključivo impresionistička: ona se neprestano javlja – u najboljim njegovim stihovima – kao izraz unutarnjeg raspoloženja jedne nadasve suptilne, pesimistički obojene pjesničke ličnosti, dakle u određenom je smislu solilokvijska i ekspresivna. Teška razočaranja

¹⁰ U svojoj doktorskoj disertaciji o Matoševu poznavanju francuske književnosti Josip Tomić u odnosu Matoša prema Baudelaireu vidi tri faze: prvu, kada je Matoš žestoki protivnik poezije trulosti, smrti, estetike ružnoga i dekadencije uopće; drugu, kada se Baudelaire dopada Matošu jer obožava formu i jer lijepo piše; i konačno treću fazu, kada Matoš u cijelosti prihvaća Baudelairea (usp. Vuletić, 1988: 33). Forma je bila tekstualna struktura zbog koje je Matoš Baudelairea osobito cijenio i ono prvo što je kod njega prihvatio.

¹¹ U kontekstu igre riječi u Matoševoj poeziji, Vlasta Markasović u svome radu *Sonetist Antun Gustav Matoš* (2019.) temeljito tumači Matošev lik i djelo kroz pripadajuće mu atributne sintagme *poeta doctus* i *poeta ludens*.

u domoljubno-socijalnim idealima i konačna spoznaja da ljepota neće nikada biti sagledana u svojoj biti, što se javlja kao osnovni smisao cjelokupne Matoševe poezije, govore najbolje kako je on bio prvi naš pjesnik koji je uspio povezati u skladnu cjelinu elemente osjećaja naglašeno nacionalnog s kozmopolitskim, ljudskim i osobnim uopće. Upravo u tim kvalitetama: osjećaju za jezik i njegovu melodioznost, povezivanju subjektivnog, intimnog s objektivnim i općim i u posebno naglašenoj težnji za modernim izrazom i leži Matoševa poetska veličina (usp. Šicel, 2005: 107 – 108). Nastavlja M. Šicel kako je svojim djelima Matoš *ostvario neke osnovne intencije mladih: ne samo što je pronalazio i služio se modernim izrazom, otkrio nove izražajne mogućnosti našega jezika i pošao putem koji nas je povezivao s europskom literaturom, nego je osjetio i bio svjestan da je forma, dotad zanemarivana u našoj literaturi, jednako značajan faktor i element književnog djela kao i sadržaj. Sve je svoje djelovanje podredio samo jednom zahtjevu: traženju i otkrivanju ljepote, rješavanju vlastitih intimnih preokupacija, i upravo je zato teško kod njega odvojeno promatrati pojedine književne vrste i rodove* (2005: 108 – 109). Hibrid simbolističke, impresionističke i secesionističke stilske paradigme, nazočnih i u pjesništvu i u prozi, Matoš je najvećim dijelom prenio iz francuskoga onodobnoga pjesništva čiji je đak bio, jamačno, uz domaću tradiciju, uvjeren je i C. Milanja (2010: 193). *Između poezije, pripovjedne proze i kritike za njega nije postojala razlika: sve je to bila umjetnost iz koje na prvom mjestu probija ličnost umjetnika u traženju rješenja vlastitih problema. I zato, ako je poezija sama po sebi najbliža i najizravnija ispovijed takva umjetnika, za Matoša je to isto bila i proza i kritika. Autobiografski je element kod njega jednako tako prisutan u sve tri književne vrste* (Šicel, 2005: 109).

Po metodi kojom se služio, od realističke do modernih, Matoš je istodobno, kao što je živio na razmeđu dvaju stoljeća, bio i povezičav umjetničkih tendencija što su se sukobile na tom razmeđu: tradicija i smionost traženja novoga – čime se Matoš nametnuo kao uzor mnogim našim literatima prve polovice 20. st. – stopili su se u jednu cjelinu Matoševa opusa u kojemu desetak njegovih pjesama imaju takvu umjetničku snagu da i danas još predstavljaju vrhunske domete našega književnog stvaralaštva uopće, sintetizira M. Šicel (2005: 109).

4.3. Tematski krugovi Matoševa pjesništva

Matoševno pjesništvo obuhvaća sve tematske krugove koji su bili dominantni tijekom razdoblja hrvatske moderne: ljubavno-erotologijski, domovinsko-socijalni, pejzažni, tradicijsko-mitološko-onirički i autorefleksivni tematski krug. U nastavku potpoglavlja bit će predstavljen svaki od navedenih tematskih krugova u kontekstu Matoševa pjesničkoga izričaja.

Ljubav je, kao primarna ljudska manifestacija s jedne strane, u najširem smislu predstavljala osnovnu i najdublju Matoševu opsesiju. Ona je u Matoševoj lirici erotskih i ljubavnih tema često združena s motivom smrti; elegičnost, sumornost i baladičnost najčešća su raspoloženja i stanja mnogih njegovih ljubavnih stihova, intenzivno osjećanje prolaznosti i nestajanja, sivilo boja i zvukova, sumnje i doživljaj ljubavi kao velike boli – posljedica su upravo sukoba snova i stvarnosti, najjače izraženih u ponajboljim Matoševim ljubavnim pjesmama (*Samotna ljubav, Utjeha kose, Relikvija, ...*). *Bilo da se radi o prikazivanju nesretne ljubavi kao izvora boli, kojoj je lirski subjekt ionako sklon, bilo o predmetu mistifikacije i idealizacije žene i žudnje za njezinom ljepotom* (Brešić, 2003: 11 – 12), kroz cijelo ljubavno pjesništvo Matoševno možemo primijetiti kako je riječ o takvom pesimističnom doživljaju života *gdje je lirski subjekt u sukobu između maštanja i stvarnosti, između izvanvremenske slutnje idealnoga i svakodnevnog doživljaja banalnog* (Šicel, 2005: 104). Analizirajući Matoševne književne tekstove ljubavno-erotologijske tematike, prije svega lirske pjesme, D. Oraić Tolić zamjećuje dvije slike idealne žene. Idealna žena (Žena kao takva, ženski Apsolut) u Matoševu rodnome imaginariju obuhvaća sve nijanse *vječno ženskoga* što ih je u dugoj tradiciji rodni mitova i klasičnih slika izgradila muška mašta od romantizma do *fin de sièclea*. Dvije slike žene dva su krajnja pola modernoga *vječno ženskoga*: nježna krhka, anđeoski nujna „femme fragile” i zanosna, divlja, opasna zavodnica *femme fatale*. Matošev ideal žene obuhvaća oba pola, bilo kao zasebne slike, bilo kao supersliku u kojoj su stopljene obje slike. Takvu apstraktnu Ženu, takvo apsolutno Žensko, esteticist Matoš zamišljao je kao sveukupnu umjetninu – jedinstvo svih umjetnosti (slika, riječ, ritam, glazba, kip). Rani, liberalniji Matoš zamislio je demonsku *femme fatale* kao dinamični crveni mak, u spoju simbolizma i protoekspresionizma, dok je kasni, konzervativniji Matoš zamislio anđeosku *femme fragile* u stilu raskošnoga, statičnoga secesijskog ornamenta (2013: 199 – 202).

U pjesmama domovinsko-socijalnog tematskoga kruga izražavao je Matoš svoje *domoljubne osjećaje koji su bili neraskidivi i sastavni dio njegove ličnosti* (Šicel, 2005: 104).

Mogli bismo govoriti o dvama aspektima domoljubnih doživljaja u tom razdoblju: prvi, u kojem se osjećaj prisilnog odlaska iz domovine reflektira na raspoloženju Matoša-emigranta, i drugi, u kojem Matoš prilazi toj domovini s određenim, naoko objektivnim, distanciranim odnosom, nastojeći ju definirati u njezinu totalitetu. U prvom slučaju to je izrazito lirski, spontani uzdah i ispovijed, trenutačni doživljaj domovine; u drugom slučaju, promatrajući iz određene distance problematiku svoje domovine Hrvatske u okvirima khuenovskog i postkhuenovskog doba, onemogućen da se suočava sa svakodnevnim konkretnim detaljima našega društvenog i političkog života, Matoš je u tuđini mogao dati – u to vrijeme – sintetičku viziju svojeg doživljaja i shvaćanja Hrvatske u cjelini, zapravo, opću viziju nacionalne situacije i društva u njoj (usp. Šicel, 2005: 104 – 105). On hrvatski identitet ne misli kao *estetički eshaton* (Milanja), nego kao konkretno povijesno, društveno, političko pitanje što ga valja riješiti (2010: 194 – 195). Povratak u domovinu dovodi Matoša do izravnog susreta sa stvarnošću, što će i modificirati njegove domoljubne teme: one više neće, uglavnom, biti panoramski zahvati u cjelokupnost našega povijesnog i društvenog života, nego će se usmjeriti više na trenutačne i konkretne pjesnikove reakcije na stvarne događaje unutar naših hrvatskih relacija (*Stara pjesma, 1909.*, *Iseljenik* i dr.), tumači M. Šicel (2005: 107).

Posebno je zanimljiva tema pejzaža koja se javlja kao jedan od najčešćih motiva u Matoševu kompleksnom literarnom opusu: on je dominantan i u poeziji i prozi – jednako u pripovijetkama, kao i u putopisnim zabilješkama ili feljtonima. Matoš je prvi pisac u hrvatskoj književnosti koji pejzaž obrađuje kao samostalnu literarnu temu. Njegov pejzaž jasno uključuje u sebi samog svojeg stvaraoca: ne samo po lirskoj intonaciji, po izrazu koji nosi osobnu notu i jednomu posebnom fokusu kroz koji autor sagledava taj pejzaž, nego naročito po tome što Matošu svaki pejzaž obilno razvija asocijacije na razmišljanja i razmatranja posve različitih problema. Matoš svojem pejzažu određuje smisao, udahnuje mu svoj život, humanizira ga. Mogli bismo i obratno reći: pejzaž je djelovao na stvaraoca, uznemirio ga, pokrenuo je ne samo njegova emotivna stanja, nego i asocijacije pomoću kojih pisac naglašava i izražava svoja raspoloženja (*Jesenje večere*, *Notturmo* i dr.). Ponajprije lirik, bez obzira piše li prozu ili poeziju, u prozi često veći i istančaniji lirik nego u poeziji, Matoš je u pejzažu našao izvornu i osnovnu inspiraciju cjelokupnom svojem književnom stvaralaštvu. Karakteristično je da njegovi najlirskiji tekstovi iz prve faze – dok još pretežno piše prozu – izviru gotovo kao po nekom pravilu iz autorovih dodira i susreta s prirodom, viđenje je M. Šicela (2005: 99 – 100). Ti dodiri i susreti s prirodom, doživljaj i shvaćanje pejzaža kao subjektova duševnoga stanja došli su do najpunijeg izražaja u Matoševoj poeziji.

Jedan od najzastupljenijih tematskih krugova hrvatske moderne svakako je tradicijsko-mitološko-onirički krug koji uključuje lirsko problematiziranje starine, odnosno helenističkih, rimskih, židovsko-biblijskih, slavenskih i starohrvatskih motiva – mitova, legendi i predaja: sonet *Metamorfoza* predstavlja aluziju na antičku književnost jer su metamorfoze (Ovidije) tipični motiv antičke mitološke književnosti; u sonetu *Pod florentinskim šeširom* već se naslovom priziva asocijacija na središte renesansne umjetnosti – Firenzu; naslovom soneta *Dva kentaura* priziva se asocijacija na poznata istoimena mitološka bića, i dr. Bijeg u prošlost, u pseudopovijesne i mitske prostore, podloga je na kojoj se razotkrivaju prava stanja, emocije i ideje modernoga čovjeka, a lirski pjesnik bila je najpogodniji oblik za konkretizaciju takvih psiholoških pojava. Temeljna opreka *lirsko ja – svijet* u takvim je pjesmama u napetosti, a rezultat je povlačenje toga istoga subjekta pred svijetom turobne stvarnosti u izmišljeni, stilizirani svijet snova, mašte, daleke prošlosti ili pak idealiziranoga, arkadijskog zavičaja (onirizam) (usp. Brešić, 2003: 11 – 12).

Posljednje je spomenuti pjesme najslabije zastupljene tematike tijekom hrvatske moderne, no ne i manje značajne za opus modernističkih pjesnika, a riječ je o pjesmama koje (auto)tematiziraju pjesnika i sam čin stvaranja, poput Matoševa soneta *Pjesnik*, a u čijem bi se kontekstu opet nužno nametnula potreba za analizom i brojnih književnih i kulturalnih citata, tj. intertekstualnih veza i odjeka, koje dodatno određuju status pjesnika, odnosno lirskog kazivača (usp. Brešić, 2003: 11 – 12). Uza spomenuti sonet, u skupinu pjesama autorefleksivnog tematskoga kruga svakako treba ubrojiti antologijske sonete *Djevojčici mjesto igračke* i *19. svibnja. 1907.*, također utemeljene na autorefleksivnosti ili autoreferencijalnosti gdje instanca lirskoga subjekta vrši značajnu ulogu..

Neophodno je u ovom kontekstu spomenuti poemu *Mòra* (1907.) koja gotovo sama predstavlja drugu granu Matoševa pjevanja i najsloženiji zahvat njegova lirskoga djelovanja. Dok je u prvoj skupini zadaća bila teška, ali za pjesnika Matoševe snage i vještine ipak rješiva, uvjeren je I. Frangeš, *Mòra* izlazi iz kruga dotadašnjega hrvatskog poetskog iskustva. 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 nakon njezina razbijanja okova hrvatski je pjesnički izraz osposobljen za sva traženja (2017: 185 – 186).

5. Forma i lirski subjekt Matoševih pjesama

Tražim kratak izraz, iz minimuma riječi izvlačenje maksimuma efekta, maksimum ne samo boje, no i muzike. (...) Ja sam (...) u novije doba progovorio u stihovima, jer do stiha dođoh evolucijom svoje proze, jer se faktično uvjerih da se neke senzacije apsolutno ne mogu zabilježiti u prozi. (Kaštelan, 1956: 135). Dio je to pisma koje je Matoš osobno poslao Milanu Ogrizoviću 1907. godine, a razvidno je iz citiranih Matoševih riječi koliko je držao do forme književnoga teksta (lirske pjesme), znajući da su upravo forma i sadržaj zapravo *dvije različite kritičke operacije nad istim umjetničkim djelom, a stoje pred nama, žive pred nama samo kao jedinstvo, neraskidivo jedinstvo* (Frangješ, 1986: 276); Matoš ne gleda formu izvan ideje i sadržaja teksta, nego ih gleda, dakle, u nerazdvojnog *funktionalnom jedinstvu* (Kaštelan, 1956: 64), on elemente sadržaja i forme objedinjuje u slici u kojoj senzorno doživljeni objekt ne samo da reprezentira i opisuje, nego i izražava, pa u njegovoj poeziji postoje vanjska, deskriptivna i unutarnja, izražajna slika. Ta činjenica diktira i kompoziciju njegovih soneta, koji redovito imaju: uvod, lirsku temu i poantu (*Utjeha kose, Djevojčici mjesto igračke, 1909.* i dr.) (Kaštelan, 1956: 108). *Uglavnom je za pjesnike soneta bilo poželjno u katrenima iznositi temu, problem i sl., a u tercinama ih razrješavati, s naglaskom na posljednjoj u kojoj se trebala nalaziti poanta. Tako je semantičko polje soneta upravljeno prema posljednjoj strofi, čak posljednjem stihu kao signiranom mjestu, najuočljivijem za recipijenta* (Markasović, 2019: 90). Deskriptivne i slikarske kvalitete pjesnik objedinjuje u jednoj dominantnoj točki, koja stvara ravnotežu sadržaja i forme. Ta je točka pomična, kao što je pomična i točka njegova gledanja predmeta (usp. Kaštelan, 1956: 194 – 197).

Matoš je u versifikacijskom smislu na tragu hrvatske devetnaestostoljetne poezije, tako da nije teško prepoznati različite stihovne uzorke s određenim cezurama i stopama koje je rabilo hrvatsko pjesništvo od romantizma do Kranjčevića. S druge strane, sonetoobličnost, za koju se Matoš opredjeljuje u većini svojih lirskih pjesama od 1906. g. nadalje, u književno-povijesnom je smislu već stvar dominante, iako rabi različite stihovne mogućnosti, kršeći ponekad izometriju (npr. *Notturmo*), ali s izrazitom naklonosti prema akcenatskom versifikacijskom tipu. Dakle, nije to nikakav Matošev izum. Riječ je o čitavoj artistskoj *školi* (Tresić Pavičić, Begović, Vojnović, Nazor, pače i Kamov). Ta je *škola* uglavnom izgradila i kanonizirala normu hrvatskoga soneta, u varijanti od Petrarčinoga do slobodnijeg, šekspirovskoga tipa. Kada Matoš, dakle, ulazi u pjesništvo, to je već gotova stvar u onodobnoj hrvatskoj pjesničkoj praksi (usp. Milanja, 2010: 196), no upravo je sonet poslužio Matošu kao najpogodniji pjesnički oblik za realizaciju vlastitih pjesničkih nauma i zadaća koje je nastojao obaviti, a forma soneta najviše

mu ih je pružala. Matoševo odabiranje sonetne lirске forme značilo je i svjesno priklanjanje poetikama modernizma, ponajprije francuskoga s parnasovskim, larpurlartističkim, bodlerovskim i simbolističkim inspiracijama, pa Matoševo stvaranje lirskih komada u formi soneta valja tumačiti i iz tog aspekta.

Pitanje forme najuočljiviji je dio pjesme, otvoren u tragovima vizualnih medija (Rem, 2003: 148), a komparativni odnos lirске pjesme i filma na vizualnome planu nalazi se u odnosu *forma – okvir*. Što je u lirskoj pjesmi forma, njezin je pandan u filmskome zapisu okvir: *sve što se nalazi unutar nekoga okvira (odnosi se to i na slikarstvo i fotografiju) može djelovati kao izabrano, stoga i kao neslučajno i važno. Štoviše, ako film želimo tumačiti kao sustav znakova, onda upravo zbog kvaliteta izdvajanja, omeđivanja, okvir djeluje kao jedan od najznačajnijih faktora tvorbe znakovitoga ustrojstva filma* (Peterlić, 2000: 64 – 65). Matoševa je lirika sva pisana u zatvorenim, omeđenim strofama, a većina njih, kako je i rečeno, u strogo određenoj konstrukciji soneta. Vizualna perceptibilnost, tvrdi J. Užarević, jedno je od načela vertikalnosti lirске pjesme: baš kao i filmski okvir, tekst mora stati u vidno polje oka, a izgovaranje stiha mora, u načelu, biti realizirano u jednom izdisaju (1991: 42).

Osebnost lirskih subjekata koji se daju prepoznati u korpusu Matoševih soneta ovoga rada iznimno je važna za njihovo tumačenje, no isto tako i za analizu tih soneta iz pozicije filmske kamere. Naime, *Freudovo otkriće subjektive podsvijesti, sna i nagonске sfere, također na prijelomu 19. i 20. stoljeća, bilo je najdublja samokritika tog modernoga racionalističkog subjekta, a posredno i kritika europske kulture zasnovane na logosu. Otkriće je imalo duboke posljedice za modernu i avangardnu umjetnost* (Oraić Tolić, 2005: 51), što će sljedeće poglavlje i pokazati u ponekim Matoševim pjesničkim tekstovima gdje je *pitanje lirskoga subjekta, odnosno sonetnog lirskog subjekta još jedan oblik interpretacije njegovoga poetskog sonetnog tkiva* (Markasović, 2019: 154). V. Markasović polazišnu točku u izučavanju lirskoga subjekta u Matoševim sonetima vidi u onome što J. Užarević imenuje *perspektivom* (prostornom, vremenskom, psihološkom) i razlikuje Ja-perspektivu i Ti-perspektivu, a također uočava i *depersonalizirane lirске strukture* (Isto). Drugo je razlučivanje subjekta ono na lirsko Ja i na lirsko Nad-Ja – instancu istovjetnu s cjelinom teksta koja nije izražena u ovom ili onom elementu strukture, odnosno u nekom određenom njihovu odnosu, već u *cjelokupnosti* danih elemenata i njihovih odnosa (usp. Užarević, 1991: 124). S obzirom na lirsko Nad-Ja, Užarević konstatira da ono omogućava da se *svako Ja shvati u razlici prema samom sebi, što uključuje i dinamičku semantičku (smislotvorbenu, oblikotvorbenu) vezu sa stvarnošću, odnosno s onim što je izvan Ja* (Isto); S. Jukić prepoznaje kako J. Užarević takvoj Nad-Ja instanci ili liku

subjekta teksta pripisuje kamermansku funkciju, dakle on je taj koji kreira prostor, vrijeme i odnose u tekstu u kojem je sveprisutan, a pritom nevidljiv kao Ja gramatičko biće (2013: 88).

Ja-perspektiva obuhvaća većinu Matoševih soneta, međutim dosljedno je provedena u malom broju njih, među kojima su dijelom ovoga rada *Utjeha kose, Djevojčici mjesto igrčke, 1909.* s personalističkom lirskom perspektivom. Inauguriranje pak lirskoga Mi, kao npr. u *Staroj pjesmi*, nije slučajno jer se *kolektivno egzistentno stavlja ispred individualnog ne bi li se sugeriralo zajedništvo svjetonazora, odnosno poetičkih ideala* (Markasović, 2019: 155) ponajviše u pjesmama domovinsko-socijalnog tematskoga kruga.

Poliperspektivizam jedna je od čestih pojava u Matoševim sonetima gdje se pojavljuju *miješanja* lirskoga Ja, lirskoga Mi i Ti-perspektive te pojava Nad-Ja instance, a primjeri takvih odnosa lirskih subjekata primjetni su u tri soneta ovoga rada: *Srodnost, Poznata neznanka, 19. svibnja 1907.* Užarevićevo lirsko Nad-Ja specifično je u potonjem autorefleksivnome sonetu gdje *oblikuje svijest pjesme gestom koja deskribira slabi subjekt* (Markasović, 2019: 192). Tako je pjesnik u tom sonetu *prognanik*, što je metafora i za okolnosni i za unutarnji subjektov svijet. Njegov je egzistencijalni položaj u svijetu neizvjestan i lutalački: *Slobodan je Hrvat sve to teže biti, / Zato tužan lunja tuđim tlom bez puta,*.

U pejzažnim sonetima *Jesenje večer* i *Notturmo* riječ je o *depersonaliziranim lirskim strukturama te naracijsko-deskribirajućem postupku u oblikovanju lirskog tkiva u koje se inkorporira neki oblik personalističkoga Ja* (Markasović, 2019: 155). Uz dva spomenuta soneta, *Labud* i *Dona Muerte* također pripadaju depersonaliziranim sonetima. Depersonaliziranost u sva četiri navedena soneta tumačimo kao težnju da se zauzme gledište objekta (stvarnosti), tj. da se izbjegne *biografizam* i očitovanje *osobnih osjećaja* (Užarević, 1991: 116).

6. Elementi filma u Matoševim sonetima

*Ako me pitate da vam dam najosebujniju značajku dobrog pisma, bila bi sadržana u jednoj riječi: vizualno. Reducirajte umjetnost pisanja na njezine osnovne dijelove i postići ćete taj jedan cilj: prenošenje slike putem riječi. Ali, prenijeti slike. Postići da se vidi umom. To je definicija dobre književnosti... To je također i definicija idealnog filma.*¹² Umjetnički mediji s kojima književnost uspostavlja intermedijalni odnos mogu biti prostorni (slikarstvo, kiparstvo, arhitektura) i vremenski (film, glazba, radio, televizija), kako ih dijeli P. Pavličić (1988: 171 – 173), a u nadolazećim potpoglavljima razvidno će biti kako Matoševi soneti uspostavljaju intermedijalni odnos i s prostornim medijima (slikarstvo, arhitektura i dr.) i s vremenskim medijima (film, glazba, fotografija i dr.).

Prema tipologiji Gorana Rema koju iznosi u knjizi *Koreografija teksta I* (2003.), treba razlikovati dva tipa pjesama s obzirom na problem intermedijalnosti: *Pjesme koje su nastajale prije eksplicitnog pojavljivanja pojma, odnosno prije refleksija koje su i bez imenovanja pojavu hitno opisivale, nazvati je pjesmama intermedijalne osjetljivosti, a pjesme nastale u drugom dijelu tako postavljenoga prostora pojavljivanja intermedijalnosti nazvati je pripadnicama intermedijalnog pjesništva te stoga intermedijalnim pjesmama* (2003: 42). Po toj su definiciji Matoševi soneti koji slijede u interpretaciji po tematskim krugovima primjer intermedijalne osjetljivosti. Intertekstualna i naročito intermedijalna osjetljivost Matoševih soneta samo je jedan od pokazatelja njegove erudicije i uzroka da ga se s pravom može proglasiti *poetom doctusom*. Kroz tematske krugove u nastavku rada predstaviti će se na primjerima pjesama kako je Matoš već na prijelazu 19. u 20. st., tj. mnogo prije postmodernističkih poetika za koje su svojstvena intermedijalna prožimanja, inaugurirao eruditne simbole kao dio svoga pjesničkoga idiolektu, opaža i V. Markasović (2019: 131). Dakle, intermedijalni koncept jedan je od postupaka kojim se Matoš iskazuje kao *poeta doctus*, pri čemu treba imati na umu tvrdnje P. Pavličića: *Intermedijalnost je postupak kojim se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi; jedan od tih medija obično je umjetnički. (...) Pridodavanje novih značenja onome što neko djelo govori svojim normalnim i tradicionalnim sredstvima upravo i jest temeljna svrha intermedijalnih zahvata (...) Ono što se u intermedijalnome odnosu evocira*

¹² Citirane su to riječi engleskog povjesničara umjetnosti, pjesnika, književnoga kritičara i filozofa Herberta Reada iz 1945. g. kojima Alan Pulverness započinje svoj rad *Film i književnost: dva načina pripovijedanja*, objavljen u časopisu Matice hrvatske *Kolo* 4 2002. godine.

nisu toliko pojedinačne fizikalne karakteristike jednoga medija u drugom, koliko načini organizacije materijala svojstveni drugome mediju. (...) Književnost ponekad preuzima od drugih medija bilo materijale, bilo postupke, bilo opet gotova značenja (1988: 170 – 171), a u dijelu rada koji slijedi bit će predstavljeni u prvome redu materijali i postupci iz filmske umjetnosti najranijega doba kojima se Matoš poslužio u stvaranju svojih soneta. A. Peterlić za komparacijske veze književnosti i filma tvrdi kako je nedvojbeno da se i fenomen sinestezije (svojstven impresionizmu i simbolizmu), doživljava jednog osjetilnog područja pomoću *podataka* koje dobiva drugo (npr. slušanje neke melodije, nekog zvuka *izaziva* u našoj svijesti predodžbu neke boje), vrlo često pojavljuje upravo u vezi s ta dva osjetila, i da se, prema tome, istodobnim stimuliranjem oka i uha može izazvati iluzija cjelovitog osjetilnog doživljava svijeta. Da bi se ostvario takav spektakularni čovjekov cilj, trebalo je otkriti nešto što može zamijeniti naše osjetilo vida i sluha, očito prije svega vida zbog njegova primata u današnjem obogaćivanju čovjekove svijesti. Trebalo je pronaći prostorna i vremenska rješenja (*izume*) u kojima će se zadržati naša vidna i slušna *slika* svijeta. Ono prvo nešto, ta tvar, jest (filmska) vrpca, a saveznik kojemu se trebalo obratiti bila je svjetlost (2000: 11). Ono što slijedi pokazat će kako je Matoševo pjesništvo preuzelo materijale, postupke, pa i gotova značenja prostornih i vremenskih medija, s naglaskom na filmu.

6.1. Tradicijsko-mitološko-onirički tematski krug

U sonetu oksimoronskog naslova *Poznata neznanka kršćansko-biblijske aluzije inkorporirane su u primarnu svijest pjesme koja je usidrena u antičkoj mitologiji* (Markasović, 2019: 101) gdje se filmičnost prepoznaje ponajprije u prostornim odnosima (mizansceničnost), redosljedu otkrivanja podataka, u odnosu vidljivoga i nevidljivoga, u imitiranju planova:

Za jablanima, puni zimzelena,
U hrvatskom su kraju bijeli dvorovi;
Tu sama snatri plemenita žena
Kad cvatu lipe i dišu borovi.

Uz pali oltar grčkih uspomena
U njenoj duši plaču sveti horovi,
A mjesec misli da je zaljubljena,
Jer čezne kako čeznu viši stvorovi.

Od malijeh je vazda gledam nogu
I klanjam joj se, kao drugi Bogu,
No naslikat je nikad znao ne bih.

Tek slutnjom glasa i slatkog profila
Ja primih od nje labudova krila
Što nose pean, zvijezdo Venus, k tebi!¹³

Nasuprot nemalom broju Matoševih pjesama koje su stilizirane estetikom ružnoga, sivilom ili pak kontrastiranjem crno-bijelih pjesničkih slika, ovaj je sonet u potpunoj bjelini. U njoj je pjesnik uz kršćansko-biblijske aluzije inkorporirao i intermedijalne veze sa slikarstvom kao jednom od umjetnosti, što se daje eksplicitno u stihu: *No naslikat je nikad znao ne bih.*, ali uz prisutnost filmskih elemenata koji naposljetku oblikuju ovaj *bijeli sonet*. Svaka strofa pjesme sadrži motive koji su izvorno bijeli, dok se u drugome stihu čak i izravno spominju *bijeli dvorovi*, nakon čeka slijedi sintagma *plemenita žena* i sinestezijski stih vizualnih, mirisnih i auditivnih pjesničkih slika: *Kad cvatu lipe i dišu borovi*, gdje se opet, ovdje prikryeno, pojavljuje motiv bjeline u cvijetu lipe, poznatom po svom vrlo intenzivnome mirisu, a auditivni aspekt dobiva se personifikacijom *borova*. Isto tako, u kontekstu filmičnosti, svaku strofu pjesme možemo promatrati kroz filmsku kadrovnost, uočavamo uslojavanje prostorno-subjektivnih informacija pa se dobiva dojam daljih i bližih podataka, što je primjetno već u prvoj

¹³ Svi pjesnički tekstovi u radu preuzeti su iz knjige Vlaste Markasović *Sonetist Antun Gustav Matoš*.

strofi gdje se opkoračenjem stvara dojam kretanja kameranskog subjekta koji iz pejzažnoga krajolika dolazi do prednjega plana kojim je prikazana *plemenita žena* kao hijerarhijski najvažniji motiv, ne samo u strofi, već i u cijeloj pjesmi, čime se opravdava njezin naslov. Upravo se mizansceničnošću i simuliranjem kretanja kamere izdvaja taj središnji motiv pjesme – *plemenita žena*.

Uz nevinost, rođenje, dobrotu i sl., bijela boja i obojenost bjelinom također simboliziraju duhovnost i svetost, čije motive pronalazimo u drugom katrenu pjesme, pa se tako javljaju sintagme *sveti horovi* i *viši stvorovi* koje se mogu povezivati i s antičkom religioznošću, ali i s kršćanskom jer u prvoj tercini lirski subjekt navodi: *I klanjam joj se, kao drugi Bogu*, gdje se *imenica bog pisana velikim početnim slovom odnosi na kršćanskoga boga* (Markasović, 2019: 102). Ovdje pratimo imitiranje planova kako bi se uspostavila hijerarhija među motivima, od kojih najvišu poziciju lirskome subjektu dijele motiv *Boga* i *plemenite žene*, razvidno iz prve tercine. Vezano uz sintagme *sveti horovi* i *viši stvorovi*, u katrenu se spominje i kršćanski obredni stol *oltar*, a odmah potom i pridjev *grčkih* koji u čitatelja izaziva asocijacije poznatih bijelih grčkih građevina, bijelih priobalnih litica i stijena. Treći stih iste strofe sadržava još jedan sjajni bijeli motiv, a to je *mjesec*, među najčešćim motivima neoromantičarskoga stila u književnosti hrvatske moderne, pa je ovdje očit redosljed informacija koji se kreće od vidljivijih prema nevidljivima.

Druge dvije strofe soneta sadržavaju višestruku simboliku *umotanu* u iznimnu bjelinu koja započinje već prvim stihom prve tercine: *Od malijeh je vazda gledam nogu*. Razdoblje djetinjstva, razdoblje *malijeh nogu* najnevinija je čovjekova životna faza, ovdje vješto uklopljena u bijelu sliku najranije životne čistoće i dobrote, nakon koje slijedi motiv najbjeljega i najvećega dobra u kršćanstvu – Boga. Ranije citirani stih: *No naslikat je nikad znao ne bih*, ističe subjektovu nemogućnost slikanja *plemenite žene*, nemogućnost posezanja za bojama, otvara nam prizor prazne bijele pozadine slike. *Labudova krila* iz druge tercine javljaju se kao još jedna simbolika plemenite bijele ptice koja obuzima lirski subjekt. Posljednji je stih pjesme sazdan od simbola antičkoga podrijetla, tj. peana, vrste antičke korske himne, hvalospjeva (po kojima je poznat Pindar) kao simboličkog uzvišenog govora, možda čak i poezije jer ne treba zanemariti da je prvotni naslov soneta glasio *Moja Poezija*. Venus se poistovjećuje sa zvijezdom, odnosno smješta u astralne prostore što je primjer arhetipske slike uspona (usp. Markasović, 2019: 106).

Svojevrsno je pjesniku Matošu nizanje slika ili fotografija kroz svoje sonete koji su uložili kadrova, tako što svaka strofa predstavlja jednu sliku odnosno kadar s ciljem formiranja svojevrsne priče ili poruke: prva strofa *Poznate neznanke* oslikava *plemenitu ženu* lokaliziranu

u najljepšem mogućem ambijentu; druga strofa oslikava njezina unutarnja stanja i požude; treća strofa oslikava uzvišeni odnos lirskoga subjekta prema *plemenitoj ženi*; posljednja strofa opet daje sliku lirskoga subjekta, ali na relaciji s antičkim božanstvom. Ranije u radu rečeno je kako se tim načinom može kreirati filmski zapis koji se *može pojavljivati i kao zaokružena cjelina, ne kao plod slučajnog čina snimanja, nego kao djelo, kao biće čvrste strukture, kao smisljena poruka, kao umjetnina* (Peterlić, 2000: 28). Kao umjetnina *ponaša se* i *Poznata neznanka*, zaokružena cjelina od nekoliko slika koje se ulančane u sonetu doimaju kao filmski zapis, ali ne kao plod čina snimanja, nego upravo kako upućuje A. Peterlić: kao zaokružena cjelina u smislenu poruku.

Zasigurno jedna od antologijskih Matoševih pjesama napisana pod utjecajem simbolizma, što već i njezin naslov nagoviješta, jest sonet *Labud*:

Pan i satir slušaju tišinu,
Dijanin korak steže mramor mlak,
Topola šušnu vrbi, zrak je blag,
Polusjajne tajne plinu u visinu.

Samo oči bdiju. Kroz daljinu
Života traže srodnog vidljiv trag,
Al čuti trska. Oblak snuje. Mrak
Muklim muči mukom. Mjesec sinu.

I tisijem sjajem vala, tamo-amu,
Ko duvak, duh il mjesečine gruda
Zanesen labud kruži amu-tamo.

Za njime zlatna šajka bajke, čuda,
I slatka dama, golog boga čedo,
Pa širi rosno krilo. O, Ledo, divna Ledo!

Crno-bijela tehnika, osvjetljenje i montaža predstavljaju elemente filmičnosti prepoznatljive u ovome sonetu. Svijetlo-tamnim kontrastom, razvidnim i dominirajućim u cijeloj pjesmi, može se postići doživljaj dubine, jer *ono što je svjetlije pričinja se bližim, a ono tamnije daljim* (Peterlić, 2000: 99). Stoga, već naslov pjesme *Labud* upućuje na pticu koju primarno vizualiziramo kao predivnu bijelu pticu koja nosi određenu simboliku u raznim kulturama, no također poznajemo i crnu vrstu labuda, stoga već u naslovu koji *funkcionalno pripada zapravo cijelomu tekstu kao njegovo ime* (Užarević, 1991: 52) čitatelj sam percipira naslovom *ponuđenog* labuda u dvjema kontrastnim nebojama; naslov uvodi čitatelja u svijet pjesme, u njezinu *akromatsku obojenost* koja ne poznaje boje kao ni prvi, akromatski filmovi.

To je jedan u nizu primjera gdje se Matoš pokraj mogućnosti upotrebe slikarskoga kolorita služi filmskom akromatičnošću s ciljem postizanja simbolističke kontrastnosti koja se proteže velikim dijelom njegova pjesničkoga opusa, pa tako i ovdje. Potom se već u prvome stihu daje naslutiti tematska pripadnost pjesme zahvaljujući motivima likova iz mitologije kao što su ovdje *pan*, *satir* i božica *Dijana* te u posljednjem stihu spartanska kraljica *Leda*. Uz *akromatski naslov* pjesme, u drugom, sinestezijskome stihu prve strofe spominje se još jedan motiv koji izvorno dolazi u svim trima nebojama (crna, siva, bijela), a riječ je o mramoru: *Dijanin korak steže mramor mlak*. Kontrastnost crne, sive i bijele neboje, specifična ovoj pjesmi, najizraženije pak izvire u drugom distihu druge strofe gdje se crni *mrak*, sivi noćni *oblak* i bijeli *mjesec* pojavljuju u, takoreći, kontrastnom jedinstvu opkoračenja: *Al ćuti trska. Oblak snuje. Mrak / Muklim muči mukom. Mjesec sinu*.¹⁴ Crnina noći u pjesmi naglašena je do najviše moguće razine u spomenutom distihu aliteracijom glasa *m*, nakon čega *mjesec sinu* te svojom sjajnom bjelinom osvjetli glavni prizor u pjesmi iznesen u tercinama. U tim tercinama sve je bijelo, od *osvjetljenja* svojstvena filmu kojim se postiže ugođaj do motiva koji se u njima pojavljuju: *labud* i *boga čedo*, sve posebno naglašeno i uspoređeno stihom: *Ko duvak, duh il mjesečine gruda*. Jednolično sivilo ili bjelina, ili tmina kao pozadina, što je slučaj u ovome sonetu, *omogućavaju da bića što se prikazuju djeluju kao likovi na podlozi, kao osobito istaknuta i naglašena. Postajući trenutačno jedini istaknuti objekt prikazivanja, dobivaju tada bića i simboličku vrijednost, sa značenjem koje ovisi o kontekstu djela* (Peterlić, 2000: 100).

Osvjetljenjem, osobito jačinom svjetlosti i njezinim raspršivanjem, postiže se i ono što nazivamo ugođajem, atmosferom. Prizor, tako, *može zračiti vedrinom, živošću, ugodom kad dominiraju svjetliji tonovi* (Peterlić, 2000: 105), a upravo su oni dominantni u pjesmi zahvaljujući *mjesecu* jer on je taj *raspršivač* svjetlosti u tmuni soneta. Sličnost na planu filmskih elemenata s prethodnim sonetom nalazi se u montaži, još jednom svojstvu filmskoga zapisa. Tehnološki ili tehnički montaža nije ništa drugo doli *postupak povezivanja, lijepljenja, spajanja kadrova* (Peterlić, 2000: 139), a u *Labudu* svaka strofa djeluje kao jedan kadar, *montažnim sponama* Matoš je uskladio sliku i priču u jednu koheziju, povezo je strofe u tu jednu cjelovitu priču u obliku soneta, davši poantu na kraju pjesme pojavom *labuda* i njegove simbolike.

¹⁴ Mirko Tomasović u svojem radu *Domorodstvo i europejstvo* spominje kako su mistika noći i bijeli tenebrizam (upotreba kontrasta svjetla i mraka) jedni od brojnih elemenata po kojima se prepoznaje romantičarski duh i stil (2002: 20).

Po duhu i raspoloženju cijeli Baudelaireov, a u kontekstu estetike ružnoga jedan od reprezentativnih Matoševih soneta upravo je *Dona Muerte*, sonet u kojemu se pjesnikov interes za kulturnopovijesnu motiviku širi interesom za geografiju i arhitekturu. Filmski planovi aspekti su filmičnosti koji tvore ovaj sonet, a sudjeluju u tvorbi od početnoga do posljednjega stiha pjesme:

Tamo u daljini stoji stari grad,
Gizdav ko Toledo, sjajan ko Granada:
Ulicama vječni samostanski hlad,
Palačama sjetnim vječni suton vlada.

Nigdje nikog... Samo gusar, lijep i mlad,
Pod altanom čeka, nečemu se nada.
Ali gdje je Inez? Svuda grobni jad:
Inkvizitor Velji Smrt je vladar grada.

Gdje si, gdje si, Inez? — junak luta, luta,
Luta, luta i luta s mislima bez puta,
Dok ne nađe, najzad, negdje u kripti — Nju.

Gadan kostur dreči u infantskoj svili,
Žuti crv u smradu srca trulo cvili:
Od grozote leži Juan već na tlu.

Budući da naslov pjesme ili bilo kojega književnog teksta, kako je ranije rečeno, funkcionira kao njegovo ime, on je *način samoutvrđivanja teksta u odnosu na izvantekstnu realnost, ponajprije s obzirom na druge tekstove* (Užarević, 1991: 52), stoga naslov ovoga soneta (hrv. Gospođa Smrt) imenuje i najavljuje stanja i raspoloženja koja će se predstaviti u pjesmi, a ona pak, sudeći po naslovu, nikako ne mogu biti u svijetlim tonovima, ta će stanja i raspoloženja biti turobna, ružna, mučna i tamna kakva je i smrt. Osim isključivo tamne, crne *obojenosti* kojom se ovaj sonet realizira u akromatskoj tehnici prvih filmskih zapisa, od filmskih elemenata prepoznaju se i filmske strukture (kutovi i planovi snimanja), prepoznatljive već u prvome dvostihu: *Tamo u daljini stoji stari grad, / Gizdav ko Toledo, sjajan ko Granada*:. Zahvaljujući prilogu *tamo* i imenici *daljini*, prikaz *staroga grada* iz prvoga stiha predstavljen je filmskim planom poznatim kao total (ili opći plan ili vrlo daleko) u kojem je obuhvaćen *čitav prostor ili čitava neka dvorana gdje čovjek prestaje biti kriterijem* (Peterlić, 2000: 70). Usporedbama s Toledom i Granadom u drugome stihu kao svojevrsnim dopunama total-planu iz prvoga stiha dočarana je elementarna funkcija totala – prikazivanje bitnih fizičkih osobina danoga prostora. S obzirom na to da total *predstavlja maksimalno obuhvaćanje prostora* (Isto,

2000: 70) kakvo je prikazano u prvome dvostihu, drugim dvostihom pjesme: *Ulicama vječni samostanski hlad, / Palačama sjetnim vječni suton vlada. slike zamračenih ulica od hlada i sjetnih palača u vječnome sutonu* prikazane su polutotalom, *tolikim obuhvaćajem prostora da se sluti veličina i izgled prostora u njegovoj cjelini* (Isto, 2000: 70), no bez prikazivanja šireg prostornog konteksta zbivanja kakvo prikazuje total-plan jer se usredotočenost prikaza usmjerava sa šireg prostornog konteksta zbivanja na uže prostore unutar *staroga grada*.

Zamjenicom *nikog* s početka drugoga katrena pojavljuje se, iako negacijom, i spomen ljudi. No njih nema, oni su *kameri* nedostupni po principu filmičnoga odnosa vidljivoga i nevidljivoga s tendencijom naglašavanja ispražnjenosti *grada* od ljudskih duša. Ali odmah potom, iza trotočja koje je u funkciji intenziviranja praznine i odsutnosti ljudskih duša, pojavljuje se, u Matoševim sonetima česta, pojačajna čestica *samo* u funkciji izdvajanja osobe ili predmeta kao jedno od obilježja simbolističkoga stila u Matoša: *Nigdje nikog... Samo gusar, lijep i mlad, / Pod altanom čeka, nečemu se nada*. Gusarova ljepota i mlad izgled vidljivi su samo iz dovoljno blize udaljenosti, taj je prizor pred čitatelja iznesen srednjim filmskim planom, *planom u kojem se nalazi čitav čovjek, pa i kad se snimi samo do koljena, a i kad se snimi nešto više od okoliša prikazivanog čovjeka – nešto više prostora iznad njegove glave i ispod njegovih stopala* (Peterlić, 2000: 70), zato u tu sliku u pjesmi ulazi i *altan*, odnosno balkon pod kojim se *gusar* nalazi i čeka svoju *Inez*. Polutotal-planom u trećem stihu drugoga katrena: *Ali gdje je Inez? Svuda grobni jad*: opet je vizualno dočarano turobno, grobljansko mrtvo ozračje u *gradu* koji vodi metaforčki nazvani *Inkvizitor Velji Smrt*.

Stilsku figuru batologiju, primjetnu krajem prvoga stiha prve tercine: *...- junak luta, luta / Luta, luta i luta s mislima bez puta*, možemo u kontekstu filmičnosti tumačiti kao tijek radnje, pokret *kamere* koja prati glavnoga junaka lutajući nepreglednim *ulicama grada*. Zatim, prijelaz iz prve tercine u drugu značio bi, prema terminu H. Turkovića, *prijelaz po analogiji* kako bi se dala stanovita interpretativna orijentacija gledateljevu praćenju izlaganja (2008: 86). Trećim stihom prve tercine: *Dok ne nađe, najzad, negdje u kripi – Nju*. daje se slika ženskoga tijela u kripi, podzemnomu hodniku u koji su prvi kršćani pokapali svoje mrtve, a zatim sinestezijom vizualnih, auditivnih, dodirnih i mirisnih osjeta u filmičnome prizoru u gotovo cijeloj drugoj tercini: *Gadan kostur dreči u infantskoj svili, / Žuti crv u smradu srca trulo cvili*: dojam grozote, koji je doslovno izrečen u posljednjem stihu gdje *gusar Juan* pada onesviješten, izražen je na najekspresivniji način. Znajući što je *kripta*, čitatelj se orijentira i već krajem pretposljednje strofe može predmnijevati kakve ga slike i raspoloženja očekuju u posljednjoj strofi pjesme. U toj, posljednjoj tercini prepoznatljiviji su akromatski kontrasti crnoga i bijeloga, bilo da su dočarani vizualno-dodirnim slikama bijeloga (*kostur, infantska svila*) ili auditivnim,

dodirnim i mirisnim pjesničkim slikama crnoga (*gadan, dreči, smrad, trulo cvili*). Takvom (filmskom) kompozicijom i ovaj sonet ima uvod (prva strofa u kojoj je slika grada), lirsku temu ili glavni dio (druga i treća strofa u kojima su slike gusara i njegova traganja za voljenom) i završetak ili poantu (četvrta strofa s razrješenjem).

Ono što u prvome redu karakterizira tradicijsko-mitološko-onirički tematski krug Matoševih soneta u kontekstu filmičnosti jesu akromatske pjesničke slike spram slikarskoga kolorita koje dominiraju i u tradicijskom, i u mitološkom, i u oniričkom tematskome krugu te filmski planovi koji kreiraju dojam prostornosti također unutar soneta svih triju tematskih krugova.

6.2. Pejzažni tematski krug

Sonet koji nesumnjivo izražava ljepotu najuspjelijih Matoševih pejzaža u spoju impresionizma i simbolizma, sonet koji bismo mogli smatrati pejzažnom himnom hrvatske književne baštine i primjerom filmičnosti slike zasigurno je *Jesenje veče*:

Olovne i teške snove snivaju
Oblaci nad tamnim gorskim stranama;
Monotone sjene rijekom plivaju,
Žutom rijekom među golim granama.

Iza mokrih njiva magle skrivaju
Kućice i toranj; sunce u ranama
Mre i motri kako mrke bivaju
Vrbe, crneći se crnim vranama.

Sve je mračno, hladno; u prvom sutonu
Tek se slute ceste, dok ne utonu
U daljine slijepe ljudskih nemira.

Samo gordi jablan lisjem suhijem
Šapće o životu mrakom gluhijem,
Kao da je samac usred svemira.

Čitatelj se obično pita odakle započeti analizu lirske pjesme, a odgovor je, poručuje I. Frangeš, tu vrlo jednostavan: od prvoga jačeg dojma koji u nama pobuđuje pjesma (1986: 272), od prvog ugođaja, atmosfere kojom *odiše* pjesma. Koristeći se filmskom terminologijom,

osvjetljenjem se mogu uvjetovati različita raspoloženja gledatelja (Peterlić, 2000: 105), a osvjetljenje¹⁵, jedan od glavnih Matoševih elemenata filmičnosti, u ovome je sonetu slabije, svim prizorima kroz pjesmu stvara se u gledatelja / čitatelja osjećaj tmurnosti, turobnosti, hladnoće i sl. Pođemo li već od naslova koji najavljuje temu, ali i osvjetljenje ili atmosferu, onaj prvi jači dojam, možemo shvatiti sonet kao razradu teme slabije osvjetljenosti u jesenskome sivilu, što je također jednim od elemenata prvoga filma, jer reći će A. Peterlić: *Osobitu vrijednost može u filmu imati neko dominantno sivilo. Kako srednje siva boja stvara stanje potpune ravnoteže kojemu teži naše osjetilo vida, dominantnost sivoga, srednje sivoga i laganih odstupanja od njega osobito je pogodno za stvaranje dojma dokumentarističke objektivnosti* (2000: 100), a nastavak teksta pokazat će kako sonet stvara stanje ravnoteže između života i smrti te svojom depersonaliziranom strukturom stvara dojam objektivnosti.

Budući da pjesma pripada pejzažnom tematskom krugu, podrazumijeva se da njome prevladavaju prizori, stoga taj segment pjesme možemo promatrati iz pozicije kamere koja je u prvim filmskim zapisima bila statična, a statičnost je sa svojom funkcijom izražena i u ovom sonetu, jer *statičnom se kamerom usredotočujemo na prizor, na sama događanja ili pojave unutar njega* (Peterlić, 2000: 90). Već spomenutim prvim distihom daje se slika *oblaka nad tamnim gorskim stranama* total-planom, prikazom šireg prostornog konteksta zbivanja koji seže u daljinu, a potom je u drugome distihu prikaz čitateljevu oku približen do te razine da se primjećuju *monotone sjene u žutoj rijeci* okruženoj *golim granama*. Cijeli je sonet koncipiran izmjenama udaljenih i približenih prizora. Tako drugi katren, kao i prethodni, u svojem prvom distihu donosi totalom udaljenu sliku *kućica, tornja i sunca u ranama u magli daleko iza mokrih njiva*, a opkoračenjem sredinom strofe slika nam je opet približena da se jasno vide *vrbe, crneći se crnim vranama.*, pa se filmskim uspostavljanjem prostornih odnosa želi postići prikaz jesenskoga krajolika sa svim svojim *hladnim* karakteristikama objedinjenima u jednu vizualnu sliku.

Početak prve tercine: *Sve je mračno, hladno; u prvom sutonu* prikazana je neodređenom zamjenicom *sve* globalna slika pejzaža koji je opet u totalu, no postupak opkoračenja, *prividni raskorak forme i misli* (Vuletić, 1988: 34), nakon prvoga stiha *kameru* usmjerava prema *cestama* koje sežu *u daljine slijepe ljudskih nemira*. Završetkom spomenutoga stiha završava i prva tercina pomoću tehnike zatamnjenja koje zapažamo *ne kao blijedenje slike*,

¹⁵ Filmičnost Matoševe *Jesenje večeri* spominje i Goran Rem (2011), i to posebno na razini stilizacije različitog stupnja, smjera i kretanja tekstualnih osvjetljenja (Jukić, 2015: 120).

u pretapanju, već kao zacrnjenje, postupno nestajanje prizora u tmini (Peterlić, 2000: 146). U tom je dijelu pjesme vidljiva dinamika, upotrebljava se glagolski prezent, no vremenskim se prilogom *tek* i veznikom *dok* uspostavlja relacija između sadašnjosti i budućnosti, što implicira kretanje pa se može reći kako su vremenski prilozi u službi simuliranja kretanja kamere koja bilježi protjecanje vremena, dakle naglašenije su slike, dok je kretanje ono što te slike organizira u prostoru. Neminovnosti umiranja odupiru se te *daljine slijepa ljudskih nemira*, nepoznate, dakle iracionalne, što je također jedna od bitnih značajki simbolističke poetike. Iracionalno krči trag za smislom egzistencije. *U završnoj strofi simbol je i suviše transparentan* (Milanja, 2010: 204), poanta tmurnoga jesenskoga krajolika sadržana je u pojedincu simboliziranom u slici jablana gdje se pojačajnom česticom ili intenzifikatorom *samo*, u službi pojačavanja i naglašavanja riječi u stihu, *oko kamere* usmjerava na usamljeni jablan srednjim planom: *Samo gordi jablan lisjem suhijem*. U srednjem su planu snimljena osoba, u ovome slučaju antropomorfizirani jablan, i okoliš u kojemu se on nalazi prepoznatljivi, dani su *pregledno*, zbog toga taj plan omogućava prikazivanje odnosa čovjek (jablan) – priroda u jednome kadru (usp. Peterlić, 2000: 78), istodobno nam time pružajući auditivnu sliku šuštanja suhoga lišća zbog svoje dovoljne blizine *snimanome* objektu – jablanu, u kojem sonet sadrži svoju simboliku i *valja ga zato shvatiti kao dio Matoševe simbolističke lirike* (Frangeš, 1986: 286).

Kao i *Jesenje večere*, *Notturmo* je još jedan Matošev spoj pejzažističkoga impresionizma i transcendentalnoga simbolizma; pjesma koja je jedan od vrhunaca hrvatske poezije uopće, smatra V. Žmegač (1997: 62), pjesma koju karakterizira *jedinstvo svih osjeta* (usp. Vuletić, 1988: 54); pjesma u kojoj je sve osjetilno satkana je od vizualnih i auditivnih pojava na način koji želi istaknuti *rafiniranost i jednostavnost u isti mah* (Žmegač, 1997: 63):

Mlačna noć; u selu lavež; kasan
Ćuk il netopir;
Ljubav cvijeća – miris jak i strasan
Slavi tajni pir.

Sitni cvrčak sjetno cvrči, jasan
Kao srebren vir;
Teške oči sklapaju se na san,
S neba rosi mir.

S mrkog tornja bat
Broji pospan sat,
Blaga svjetlost sipi sa visina;

Kroz samoću, muk,
Sve je tiši huk:
Željeznicu guta već daljina

Ono što se u *Notturmu* prepoznaje kao filmsko jesu filmičnost slike i filmske perspektive, od kojih se neke u ovome sonetu pojavljuju prvi put, budući da pjesma nastaje pred kraj Matoševa pjesničkoga djelovanja kada filmovi i filmske perspektive doživljavaju svoj ozbiljan razvoj. Ti su filmski elementi logični za ovaj pejzažni komad kao i u slučaju *Jesenje večeri*, s obzirom na to da se radi o pejzažnim pjesmama depersonaliziranih struktura u kojima prevladavaju prizori. Čest slučaj kod Matoša jest najava osvjetljenja i ugođaja već u naslovu koji ovdje najavljuje noćuralnu, mračnu atmosferu. Međutim, ta noćna atmosfera s pripadajućim osvjetljenjem ne izaziva jezu ili slično tomu, nego je u *metafizičkome snu* *Notturna u noćnoj atmosferi krajolika sve u znaku višeznačne blagosti* (Oraić Tolić, 2013: 227). Dakle, kao i u prethodnoj pjesmi, već naslov najavljuje temu i osvjetljenje pjesme u kojoj je *kamera* svakim novim prizorom statična, jer u *statičnome kadru kakvoća radnje prikazuje se na najrealističniji mogući način* (Peterlić, 2000: 90).

Total-planom u prvome stihu pjesme daje se prostrana slika *mlačne noći*, ali tek nakon te sintagme saznajemo da je totalom obuhvaćeno *selo* iz kojega dopire *lavež* dok *kasan ćuk* i *netopir* proljeće tim prizorom. Potom slijedi krupni plan, približeni prizor florealne slike *ljubavi cvijeća* intenzivna mirisa koji se može osjetiti samo na dovoljnoj udaljenosti. *Blizina u prostoru, odnosno osjećaj blizine u prostoru, stvara, zbog najčvršće vezanosti prostora i vremena u filmu, i osjećaj blizine u vremenu, pa se krupni plan doima kao uranjanje u neposrednu sadašnjost* (Peterlić, 2000: 74), što je izrečeno prezentom u sljedećem i posljednjem stihu prvoga katrena: *Slavi tajni pir*. Drugi katren nadovezuje se na prethodni u opjevavanju noćnog životinjskoga svijeta, a počinje ptičjom perspektivom i detalj-planom *sitnoga cvrčka* kojega je moguće vidjeti samo iz najmanje udaljenosti od *snimanoga* entiteta; detalj ovdje djeluje *kao nešto što se više ne bi moglo dijeliti, jer se ne bi onda raspoznao predmet* (Peterlić, 2000: 69). A opkoračenjem: *..., jasan / Kao srebren vir*; ne samo da je ta *kamera* fokusirana na jasno vidljivoga cvrčka detalj-planom, već je eksplicitno spomenuto sivilo uspoređujući *cvrčka* sa *srebrenim virom* i implicitno pojavom svijetle mjesečine koja u crnoj noći obasjava toga *cvrčka* srebrnim tonom. Zatim, u stihovima u kojima se pojavljuje motiv sna konstrukcija je bezlična: ne postoji subjekt kojemu se sklapaju oči (*Teške oči sklapaju se na san*). U tome dijelu soneta D. Oraić Tolić primjećuje kako se radi o ontologizaciji (generalizaciji) sna: cijela se priroda zajedno s čovjekom sprema na san, zato ovdje nije riječ o humanizaciji (personifikaciji) prirode jer san je svojstvo prirode, a ne čovjeka (2013: 228). Potom slijedi žablja perspektiva u stihu: *S neba rosi mir.*, opet slika u kojoj nespomenuta mjesečina obasjava kapljice rose koje padaju i intenziviraju blagost u zraku.

Kontrast tamne i svijetle nijanse vidljiv je u prvoj tercini iz epiteta *mrki toranj* te *blaga svjetlost*. Usmjerenost je *kamere* početkom prve tercine na *toranj* crkve gdje *bat* ili njihalo u zvonu *broji pospan sat*, šaljući time auditivnu sliku. Treći stih iste strofe donosi opet žablju perspektivu jer je položaj *kamere* usmjeren odozdo prema gore, u *visine* s kojih *sipi blaga svjetlost*. U tom stihu V. Žmegač prepoznaje sinesteziju, no ona je višestrana jer je u glagolu *sipiti* sadržano čak trojstvo osjeta: taktilnih, vidnih i slušnih (1997: 65). Potom slijedi sličan kraj pjesme kao u *Jesenjem večeru* – strofa koja nosi simboliku. U posljednjem stihu, na retorički jakome mjestu predodređenom za glavnu misao, pojavljuje se motiv željeznice – simbol moderne civilizacije i ovostranoga svijeta. Kao što u stihu s motivom sna nema subjekta, tj. onoga kojemu se sklapaju oči, tako ni *željeznica* nije *subjekt* završne slike, nego objekt (*Željeznicu guta već daljina*). *Pojedinac i njegov ljudski svijet, simboliziran u željeznici, stapaju se s noćnim krajolikom i preko njega sa svemirom* (Oraić Tolić, 2013: 228). Matoš je

prostor u kojemu je željeznica u trpnome položaju i ne siječe sebi put, prostor u kojemu kao da nema opreka između raslinstva, životinja, prirode uopće, i ljudskih izuma, još jednom – kasno u povijesnom smislu – evocirao kao prostor potpunoga sklada, doživljenoga sklada. Već spomenuti prezent kakav se pojavljuje u tim Matoševim pjesmama mogli bismo u stilistici nazvati *impresionističkim prezentom* (usp. Žmegač, 1997: 67 – 68). Kraj pjesme znakovit je zbog još jedne filmske tehnike, a riječ je o već spomenutom zatamnjenu, potpunome nestajanju prizora u tmini; zatamnjeno kao da ima vrijednost točke u filmu, posebno točke na kraju posljednje rečenice nekog poglavlja, neke veće cjeline, pa gotovo svi filmovi prvih desetljeća završavaju zatamnjem, tim filmskim epilogom samog čina projekcije (Peterlić, 2000: 146), zato se *Notturmo* može iščitavati kao sonet koji završava zatamnjem, *daljina* u tami noći *guta željeznicu* i kao filmski epilog vodi čitatelja u noćna bespuća.

U oba sonetima razvidno je kako *simbolistička Matoševa poetika samo upotpunjuje njegovu impresionističku poetiku, ne samo u kategoriji pejzaža, ili nekih njegovih metonimija, iako tu najjasnije. (...) Matošu pejzaž nije samo motiv i tema, nego i metonimija i simbol* (Milanja, 2010: 207 – 208). S obzirom na to da se radi o pjesmama pejzažnog tematskoga kruga, ni ne čudi što su upravo glavni filmski postupci provedeni u prethodnim dvama sonetima široki filmski planovi i udaljene perspektive te osvjetljenje koje već i sami naslovi soneta najavljuju.

6.3. Ljubavno-erotologijski tematski krug

Glede simbolističke poetike i ideje korespondencije književnosti s poznatom Baudelaireovom pjesmom *Correspondances*, misleći pritom na teoriju suglasja, nema pogodnije pjesme od *Srodnosti*:

Đurđic, skroman cvjetić, sitan, tih i fin,
Dršće, strepi i zebe kao da je zima,
Zvoni bijele psalme snježnim zvončićima
Potajno kraj vrbe, gdje je stari mlin.

Pramaljeća blagog ovaj rosni sin
Najdraži je nama među cvjetovima;
Boju i svježi miris snijega i mlijeka ima,
Nevin, bijel i čist ko čedo, suza i krin.

Višega života otkud slutnja ta
Što je kao glazba budī miris cvijeća?
Gdje je tajna duše, koju đurđić zna?

Iz đurđica diše naša tiha sreća:
Miris tvoga bića, moja Ljubavi,
Slavi drobni đurđic, cvjetić ubavi.

Već je odavno kritika ustvrdila da ta pjesma predstavlja Matošev *pogled na život i njegovu pjesničku doktrinu* (Kaštelan, 1957: 67), a ideja suglasja realizira se kroz pjesmu u njezinim trima aspektima koje iznosi C. Milanja.: 1. u sinesteziji, što znači u istodobnosti različitih osjetila, čime se proizvodi asocijativni efekt, temeljen npr. na tonalnosti, a ne nekom logičkom nizu; 2. aspekt: osjetilne senzacije, kao stvari duha, pobuđuju određeno i odgovarajuće suglasje u svijetu slika. Riječ je o recipročnosti konkretije i apstrakcije; 3. aspekt označava odnos između mikrokozmosa i makrokozmosa, ali i odnos između bića i stvari – a mi vidimo samo njihovo naličje – i nadsenzibilnog univerzuma, posredstvom duha, odnosno simbola, metafora i analogija (2010: 205). Nije Matoš odabrao cvijet đurđice slučajno, a u prvotnoj se varijanti pjesma tako i nazivala. Đurđica i krin spadaju u porodicu ljiljana; oni su ukrasne, ljekovite i otrovne biljke koje posjeduju bijele, mirisne i zvonaste cvjetove, sadrže otrovne glikozide koji djeluju na rad srca, pa se preparati od cvjetova ili cijele nadzemne biljke rabe u medicini. Matoš toj enciklopedijskoj definiciji pridodaje i svoje značenje, pa uz opojnost, otrovnost i ljekovitost ističe njegovu bjelinu i čistoću, njegov misticizam i iracionalnost,

njegovu ljepotu i estetičnost, a antropomorfizacijom, u Matoša inače čestom, pridodaje mu obilježja ljudskoga bića, ali osamljenoga, izdvojenoga, posebnoga (usp. Milanja, 2010: 206). Bijela boja cvijeća označava čistoću i mir, odaje osjećaj nježnosti i mekoće, a bijela boja općenito smatra se i bojom savršenstva. Cvijet, inače središnji Matošev simbol, višestruki je simbol u njegovoj poeziji, pa tako i u *Srodnosti*: oblik je više ljepote, njezine artističke i estetske evidencije, simbol je mistično-opojnog sjedinjenja, i na kraju simbol inkarnacije Ljubavi kao kozmičkoga načela (Milanja, 2010: 206).

Konkretniju i apstrakciju, koje ranije spominje C. Milanja, pratimo u određenim strofama *Srodnosti*, što je čest slučaj brojnih Matoševih soneta: konkretniju prepoznajemo u katrenima, apstrakciju u tercinama, stoga se *stanja kamere* i *filmski planovi* ovoga soneta manifestiraju u prvim dvjema strofama. Početna dva stiha Matoševe pjesme: *Đurđic, skroman cvjetić, sitan, tih i fin, / Dršće, strepi i zebe kao da je zima*, daju nam dojam iznimno blize slike, detalj-plana u kojemu je usredotočenost na cvijetu đurđica dodatno pojačana sinestezijom drhtanja i sitnoga, što se može osjetiti samo na najbližoj udaljenosti od objekta; svijet viđen u detalju pojavljuje se kao naročit autorov izbor, detalj ima vrlo često simboličku vrijednost, pojavljujući se kao svjesno otrgnut isječak izvanjskog svijeta koji sugerira i naročito značenje, tvrdi A. Peterlić, te nastavlja kako se njime *u potpunosti eliminira okoliš prikazivana bića, zbog toga detalj slabi moć vremenske i prostorne orijentacije* (2000: 74 – 75) u prvim dvjema stihovima. Upravo je to i bio pjesnikov izbor – odmah na samome početku pjesme ukazati na izabrani cvijet *kao simbol višestruke ljepote, jedan od najmilijih Matoševih motiva* (Frangeš, 1974: 48). Druga dva stiha prve strofe glase: *Zvoni bijele psalme snježnim zvončićima / Potajno kraj vrbe gdje je stari mlin..* U tim je stihovima položaj kamere daleko od cvijeta đurđica, što zaključujemo najprije iz *zvonjave snježnim zvončićima* u trećem stihu i iz široke slike u posljednjem navedenome stihu gdje je filmskim planom polutotala obuhvaćen prostor u kojemu se prepoznaju veličina i izgled prostora u kojem se s *vrбом* i *starim mlinom* taj đurđic nalazi. Početkom druge strofe: *Pramaljeća blagog ovaj rosni sin / Najdraži je nama među cvjetovima; kamera se opet nalazi ispred glavnoga simbola i objekta pjesme – cvijeta đurđica.* To nam dokazuje zamjenica *ovaj* koja *đurđic* izdvaja *među cvjetovima* u čijem se okruženju nalazi, ali i pridjev *rosni* jer rosa se jasnije vidi pri dovoljnoj blizini ljudskoga oka svojem cilju promatranja, ovdje iz perspektive kamere. I u drugome dvostihu drugoga katrena *kamera* se opet nalazi neposredno ispred *đurđica*, *đurđic* je opet u detalj-planu jer mu možemo lako osjetiti miris i vidjeti jasno njegovu bijelu boju koja je usporedbama i sinestezijom dočarana na najintenzivniji način: *Boju i svježi miris snijega i mlijeka ima, / Nevin, bijel i čist ko čedo, suza i krin..* I ova je pjesma jedna u nizu

Matoševih u kojima se daju lako prepoznati filmski planovi i pozicije zamišljene kamere sa svojom svrhom u simbolističkome stilu, a to je predstavljati sliku i važnost svih relevantnih sastavnica u njoj oku promatrača (čitatelju) pomoću zamišljene *kamere*.

Unutar lirskoga književnog opusa *Utjeha kose* prvi je Matošev pjesnički tekst, sonet u kojemu se motiv smrti usko povezuje s temom ljubavi te se takvim načinom uzajamnog prožimanja stvara kompozicijski odnos suprotnosti, kontrasta između *bijeloga* Erosa (ljubavi) i *crnoga* Tanatosa (smrti):

Gledo sam te sinoć. U snu. Tužnu. Mrtvu.
U dvorani kobnoj, u idili cvijeća,
Na visokom odru, u agoniji svijeća,
Gotov da ti predam život kao žrtvu.

Nisam plako. Nisam. Zapanjen sam stao
U dvorani kobnoj, punoj smrti krasne,
Sumnjajući, da su tamne oči jasne,
Odakle mi nekad bolji život sjao.

Sve baš, sve je mrtvo: oči, dah i ruke,
Sve, što očajanjem htjedoh da oživim
U slijepoj stravi i u strasti muke,

U dvorani kobnoj, mislima u sivim.
Samo kosa tvoja još je bila živa,
Pa mi reče: Miruj! U smrti se sniva.

Temeljna poveznica koja se prepoznaje između medija filma i ovoga soneta nalazi se u pojmu *prizor*, sve je u pjesmi dano u svojevrsnim prizorima; nije od odlučujuće važnosti što se osjeća i misli, nego je naglašeno ono što se vidi, smatra i M. Solar (1997: 37), te također opaža kako se zapravo nigdje u pjesmi ne *podize ton* (Isto: 29), auditivnih i ostalih osjetilnih podražaja u njoj gotovo ni nema do posljednjih dvaju stihova. U tim završnim dvama stihovima donekle neobičan naslov pjesme posve je dostatno izravno objašnjen, gdje se važnost pridaje kosi – nosiocu simbolike u pjesmi – jer *sve je bilo mrtvo*, a jedino ona *još je bila živa*, zbog čega i nastaje preokret u raspoloženju, budući da prizor žive kose donosi poruku smirenja i upozorenja kako smrt nije konačna. Neka vrst utjehe bila bi tako u tome što je rečeno da između smrti i sna nema nepremostive razlike (Isto: 28).

Budući da se u pjesmi sve prepoznaje u prizorima, očigledno je da se ti prizori razlikuju u *snimanim* objektima i udaljenostima od tih objekata (planovi) te u stanjima *kamere* koja su isključivo pasivna. No za filmsku interpretaciju ovoga soneta važna je i sfera sna u kojoj prevladava svijet neboja, pjesmom dominira kontrast života i smrti *utopljen* u sivilo, što se izravno i potvrđuje inverzijom u prvome stihu druge tercine: *U dvorani kobnoj, mislima u sivim.*¹⁶ Postupci filmskih planova u pjesmi ostvaruju se kroz vizuru lirskoga subjekta u dosljedno provedenoj Ja-perspektivi, što znači da su oči lirskoga subjekta u funkciji *kamere* pomoću koje primamo vizualne slike u pjesmi, a prizori od kojih je pjesma satkana kreću se unutar jedne prostorije – mrtvačnice. Upravo je ona motiv *koji se jedini ponavlja više puta, čitanje razdvaja barem u dva smjera. Jedan prati uterusnu simboliku koja na ambivalentan način objedinjuje početak i kraj života, a drugi prati simboliku obreda inicijacije koji na sličan način povezuje žrtvovanje života i njegovu obnovu* (Vuković, 2018: 170). Već prvim stihom pjesme: *Gledo sam te sinoć. U snu. Tužnu. Mrtvu.*, daje nam se prizor tamnih nijansa kojima je *obojen* san, k tome pojačano pridjevima *tužna* i *mrtva*. Tek se iz dovoljne blizine mogu uočiti stanja na licu osobe koja su iznesena prvim stihom, stoga je ta slika predočena krupnim planom, što je naziv za kadar koji ispunjava ljudska glava, ljudsko lice koje se na filmskom platnu pojavljuje samo, eliminirana je čitava okolina, pa se gledateljeva pozornost usredotočuje samo na nj, ono je uvećano tako da se raspoznaju ili otkrivaju i najsitniji detalji na njemu, upućuje A. Peterlić, te dodaje kako krupni plan uvijek zrači važnošću, relevantnošću svoje pojave u filmu i da je zbog toga neoporeciva vrijednost krupnoga plana u detaljnijem upoznavanju s nekom osobom (2000: 70 – 71), u ovom slučaju s pokojnom dragom kao ključnom figurom soneta, stoga taj filmski kadar, uz polutotal i total, dominira ovim sonetom. Prizori ostatka prve strofe prikazani su totalom jer totalom može biti obuhvaćena i *čitava neka dvorana* (Peterlić, 2000:

¹⁶ Zato se za *Utjehu kose* može reći da kao cjelovita lirski struktura slijedi *rad sna*, tamnoga metafizičkoga sna čiji je esteticizam izrazito modernističan. Dvoznačnost i višeznačnost motiva *san* strukturalni je okvir tajanstvenih metafizičkih značenja u kojima se briše granica između sna i jave, smrti i života, jeze i ljepote, racionalno dokučive zbilje i nedostižne tajne. Na onirički je način obrađena i romantična tema ljubavi na odru. Dva pjesnikova emocionalna apsoluta, ljubav i smrt, u toj su se temi *zgusnuli* u jedinstvenoj ideji oksimoronske ljepote strašnoga: smrti voljene žene. Ideja o ljepoti smrti neprihvatljiva je racionalnoj budnoj svijesti, ali moguća u simbolističkoj poeziji koja se orijentira na san i snovitu svijest. Lirski se subjekt nalazi u oniričkome stanju. On se ne ponaša normalno kao pri budnoj svijesti, nego začudno kao u snu. Uobičajene su reakcije na susret sa smrću šutnja ili govor boli (plač i jauk). Takvih reakcija u sonetu nema. Lirski se subjekt ponaša suzdržano i dostojanstveno, gotovo zadivljeno: *Nisam plako. Nisam. Zapanjen sam stao* (usp. Oraić Tolić, 2013: 224). Međutim, kontrast između romantičarske teme i modernističke obrade zapravo pridonosi tome da se obredni smisao samo *potisne*, kako bi se baš na temelju upravo njegovih simbola i za obred ključnih raspoloženja na svoj način objektivirao u estetskom doživljaju, zaključuje M. Solar (1997: 37).

70), a ovdje je ta slika prikazana *U dvorani kobnoj, u idili cvijeća, / Na visokom odru, u agoniji svijeća*, s ciljem naglašavanja prostranosti totalom prikazane prostorije u kojoj vladaju istodobno život (*idila cvijeća*) i smrt (*agonija svijeća*).

U drugoj strofi Ja-perspektiva zamijenjena je pojavom Nad-Ja instance, koja se pak realizira kroz drugačiju perspektivu *kamere*, budući da Nad-Ja instanca zauzima kamermansku funkciju u pjesmama intermedijalne osjetljivosti; Nad-Ja je *subjekt u iskazu* te tako *izražava gledište iskazane situacije* (Užarević, 1991: 125) kao u slučaju druge strofe pjesme. Upravo zahvaljujući *položaju kamere* s početka druge strofe: *Nisam plako. Nisam. Zapanjen sam stao / U dvorani kobnoj, punoj smrti krasne*, nama je predložen prikaz lirskoga subjekta koji *zapanjen* stoji pred tijelom voljene žene u srednjem filmskom planu kako bi se vidio izraz njegova lica i ukočeni stav koji je zauzeo u nevjerici, dok je u drugom spomenutom stihu totalom opet prikazana i naglašena *dvorana kobna* ispunjena *smrću krasnom* oksimoronskom sintagmom u kojoj je istaknut kontrast crnoga (smrt, tegobnost) i bijeloga (život, ljepota). Trećim stihom iste strofe: *Sumnjajući, da su tamne oči jasne*, opet je u fokusu pokojničevo lice, no bistrina, jasnoća očiju nama je nedostupna kao i lirskome subjektu, jer te su *oči* sklopljene u smrti.

Prvim stihom prve tercine: *Sve baš, sve je mrtvo: oči, dah i ruke*, opet nam je krupnim filmskim planom prenesena slika pokojničine glave, njezinih sklopljenih očiju i otvorenih usta iz kojih nema daha jer su *mrtva*, te slika prsa na kojima se nalaze položene ruke, a ako se vide i šešir i čvor kravate, i to se smatra krupnim planom jer nijanse su mu brojne, tvrdi A. Peterlić (2000: 70), stoga se u prvoj tercini nedvojbeno radi o krupnome planu u kojem su glava i prsa. Druga tercina započinje opet totalom, prikazom čitave *dvorane kobne, misli sivih*, a potom slijedi za Matošev simbolizam svojstvena pojačajna čestica *samo* ispred *kose* predložene velikim krupnim planom u kojem čitav kadar zaprema samo *kosu* kako bi joj se pridala pripadajuća simbolika iz posljednjega stiha gdje mrtva draga u personificiranoj metonimiji žive kose pruža muškome lirskom subjektu utjehu pozivajući ga da se sjedine u esteticističkome snu koji nadvladava smrt: *Pa mi reče: Miruj! U smrti se sniva*. (usp. Oraić Tolić, 2013: 224). Za razliku od većine Matoševih pjesama, žena u ovoj pjesmi nema ime, barem neko mitološko. Gledati u snu znači vidjeti ono što se ne može imenovati. Govoriti o tome može se samo zaobilazno. Imenovati pak znači fiksirati identitet, zato se lirskome subjektu obraća kosa, medij, utvarni nadomjestak, kako ga naziva T. Vuković (2018: 176), dajući nam i time bezbojnu sliku kojom je u potpunosti ispunjena pjesma.

Za Matoševe ljubavno-erotologijske sonete karakteristična je uporaba filmskih struktura kao što su u prvome filmski planovi i akromatska obojenost jer su pomoću njih ključne figure

i motivi pjesama izneseni do najrelevantnijih detalja, pa se takvim filmskim tehnikama pridaje važnost ključnim mjestima u pjesmama za njihovo shvaćanje.

6.4. Domovinsko-socijalni tematski krug

Matoš vlastitu naciju u svojim pjesmama, kako to zapaža D. Oraić Tolić, metaforizira motivima žene-domovine i majke-domovine, uobličujući primordijalne elemente svoje ideje nacije najčešće alegorijom (2013: 312 – 313). Zasigurno jedna od antologijskih domovinsko-socijalnih Matoševih pjesama i hrvatske domovinsko-socijalne poezije općenito jest sonet *1909.*:

Na vješalima. Suha kao prut.
Na uzničkom zidu. Zidu srama.
Pod njome crna zločinačka jama,
Ubijstva mjesto, tamno kao blud.

Ja vidjeh negdje ladanjski taj skut,
Jer takvo lice ima moja mama,
A slične oči neka krasna dama:
Na lijepo mjesto zaveo me put!

I mjesto nje u kobnu rupu skočih
I krvavim si njenim znojem smočih
Moj drski obraz kao suzama.

Jer Hrvatsku mi moju objesiše,
Ko lopova, dok njeno ime briše,
Za volju ne znam kome, žbir u uzama!

Sonet je alegorija o obješenoj ženi-domovini, koja se u posljednjem trostihu imenuje kao Hrvatska. Pjesma je još jedna u nizu građenih na kontrastu tamnoga i svijetloga, a taj se kontrast ostvaruje između ružnoga, opasnoga mjesta (*Ubijstva mjesto, tamno kao blud.*) i neobične žene, istodobno seljanke (*ladanjski skut*) i građanke s prisnim licem pjesnikove *mame* i očima *neke krasne dame*; bogato je estetski obrađena politička tema, od alegorije obješene domovine seljanke-majke-dame do sarkazma (*Na lijepo mjesto zaveo me put!*) (Oraić Tolić, 2013: 317 – 318). Za intermedijalnu interpretaciju pjesme važna je činjenica da čitav sonet *1909.* ima vrlo čvrstu strukturu: svaka je strofa zatvorena cjelina koju karakterizira jedan stilski

postupak. Statična slika velike napetosti u prvoj strofi izražena je nizom eliptičnih, bezglagolskih rečenica koje su u početku i kraće od stiha (usp. Vuletić, 1988: 57 – 58), stoga je u toj strofi filmičnost slike najizraženija. Međutim, još je jedna stavka bitna i karakteristična za koncepciju domovinsko-socijalnih Matoševih pjesama, a riječ je o *kompozicijskom sustavu kadrova* (Peterlić, 2000: 117), odnosno svaki stih u svakoj strofi predstavlja jedan filmski kadar.¹⁷ Tako se, primjerice, prvi katren sastoji od četiriju kadrova: prvi kadar predstavlja *kao prut suhu* domovinu *na vješalima* obješenu; drugim se kadrom prikazuje zločinački, *uznički zid srama* na kojemu se nalazi domovina; trećim stihom pojačava se dojam crnine jer ispod domovine nalazi se *crna zločinačka jama*; u posljednjem stihu prvoga katrena kadar je izrazito crn i taman, *ubijstva mjesto* uspoređeno je s mjestom *tamnim kao blud*, naglašavajući spomenutim *gorkim* pridjevima ekspresivnost sadržaja i dojma koji se iz navedene strofe i preostalih strofa pridobiva. Takvo eliptično mikrokadriranje u strofama provedeno je s ciljem isticanja slika paćeničke i bolne sudbine majke-domovine pa se tom tehnikom nastoji postići suosjećanje i sjedinjenje čitatelja s pjesmom, odnosno njezinim sadržajem koji svakim mikrokadrom pobuđuje dublje osjećaje u recipijenta.

¹⁷ *Budući da je stvarni filmski prostor zapravo dvodimenzionalan prostor platna, dakle određena precizno izmjerljiva geometrijska kvaliteta, četverokut, i to pravokutni, koji je ujedno i stalnog formata za jedan film, ta geometrijska kakvoća uvjetuje ili predodređuje težnju da se u taj zamjetljivi zadani red, najpopularnije rečeno, ne unosi nered, koji može i razdraživati. Jedan od osnovnih načina stvaranja takvoga vizualnoga reda svakako je prikaz građe u nekom kompozicijskom sustavu* (Peterlić, 2000: 117).

Slična filmsko-stilska tehnika prepoznaje se i u *Staroj pjesmi* u kojoj su mentalitetne crte Matošu suvremenih Hrvata predmetom satire, osobito u prvoj strofi, gdje je ruganje karakteru Matoševih suvremenika uz minimalan broj glagola najizraženije, pa je samim time i filmičnost slike najizraženija u njoj:

O, ta uska varoš, o, ti uski ljudi,
O, taj puk, što dnevno veći slijepac biva,
O, te šuplje glave, o, te šuplje grudi,
Pa ta svakidašnja glupa perspektiva!

Čemu iskren razum, koji zdravo sudi,
Čemu polet duše i srce, koje sniva,
Čemu žar, slobodu i pravdu kada žudi?
Usred kukavica čemu krepost diva?

Među narodima mi Hrvati sada
Jesmo zadnji, robovi bez vlasti,
Osuđeni pasti i propasti bez časti.

Domovino moja, tvoje sunce pada,
Ni umrijeti za te Hrvat snage nema,
Dok nam stranac, majko, tihu propast sprema.

Pravi početak ili *pravo uvođenje* u pjesmu pripada prvim stihovima ili čitavoj prvoj strofi, upućuje J. Užarević (1991: 53), što je slučaj i ovdje. Prvim stihovima, prvom strofom ne samo da je predstavljena tema pjesme, nego su u njoj najeksplicitnije dani filmski elementi koji se prepoznaju kao i u prethodnom sonetu: svaki stih predstavlja jedan prizor, odnosno zamišljeni kadar, a budući da se radi o čistoj apstrakciji cijelim sonetom, montažom bezbojnih fotografija ili kadrova u njemu predstavljaju se *slikovni umetci zamišljanja* (Turković, 2008: 89). Tako je, primjerice, prvim stihom: *O, ta uska varoš, o, ti uski ljudi*, predočena metaforička slika / fotografija ili kadar *uskih ljudi u uskoj varoši, ulici*. Uskoća takva prizora može se usporediti s očuđavanjem zbilje njezinom prikaznom deformacijom u smjeru sužavanja slike, što predstavlja simuliranje filmskih postupaka u ovoj pjesmi. Nadalje, drugim stihom: *O, taj puk što dnevno veći slijepac biva*, kadar daje nešto dublji prikaz *puka* koji je ovdje slijep, nakon čega slijedi gradacijski stih kojim se *šupljina* uma, manjak intelektualnih sposobnosti te *šupljina srca*, zanemarivanje vlastite domovine pojačavaju i ističu: *O, te šuplje glave, o, te šuplje grudi*.. Pjesnik strofu zaključuje uskličnim stihom: *Pa ta svakidašnja glupa perspektiva!* u kojem se spominje čak i imenica *perspektiva*, jedan od ključnih izraza u terminologiji filmske

umjetnosti od svojih početaka do danas. Dakle, i u ovoj domovinsko-socijalnoj pjesmi susrećemo se s Peterličevim kompozicijskim sustavom kadrova koji se protežu svakim stihom, svakom strofom.

Film se može učiniti i od prije snimljenih fotografija koje se zatim snimaju kamerom i montažom se povezuju, tvrdi A. Peterlić. Ta vrsta filmova može se tumačiti kao granično područje između filma i fotografije, s tim da je filmski element važniji jer se filmom pridaje fotografiji ono što joj nije svojstveno – vremenska kakvoća, dakle, trajanje i poredak, kao i ostala svojstva što proizlaze iz mogućnosti filmskog prikazivanja prostora. Takav se film naziva najčešće *fotografski kolažnim* ili *filmskim kolažem* (Peterlić, 2000: 43). Stoga *Staru pjesmu i 1909.* možemo, služeći se filmskom terminologijom, nedvojbeno nazvati i kolažnim pjesmama.

6.5. Autorefleksivni tematski krug

S obzirom na to da je hrvatska moderna, što nam već njezino ime sugerira, prvi iskorak u modernu i suvremenu hrvatsku književnost, u njoj se kao bitan razlikovni element spram tradicionalnoga pjesništva pojavljuje jedan strukturni element pjesničke produkcije moderne. U pitanju je *vrlo naglašena tendencija pomicanja metajezičnih značenja tekstualnih struktura k preuzimanju tematske razine teksta* (Rem, 1988: 9), što se u sljedećim dvama sonetima da iščitati kao *svjestan, namjieran, racionalan autorski čin* (Isto: 22).

Naslov soneta *19. svibnja 1907.*, naslovljen po nadnevku toga događaja, daje nam *svojevrsnu uputu / dopunu* (Rem, 1988: 22) za iščitavanje autorefleksivnosti Matoševe pjesme u kojoj se spajaju ljubavni i domoljubni osjećaji, a doživljaj ljubljene opisan je, posegnemo li za riječima D. Oraić Tolić, snovitom reminiscencijom na Petrarca i ozbiljenjem idealnoga sna u javi (2013: 218):

Ko Petrarca Loru jutros sam te snio
U okviru drevnom pobožnog portala,
Zastava ti đaćka iznad glave sjala,
O, to nije sanak, ludi sanak bio!

Prognanik u pučkoj rulji sam se skrio,
Suza mi je krišom na rukave pala,
Kad su grička zvona od sreće zaplakala
I studentski barjak s kalpakom se vio.

Ti u crkvu, ja — ko prosjak kunjah vani,
Jer me svaki pandur mogo uhvatiti...
Ko četrdeset osme grozni su nam dani!

Slobodan je Hrvat sve to teže biti,
Zato tužan lunja tuđim tлом bez puta,
Kao zvuk od zvona kad kroz šumu luta.

Odgovor na pitanje autorefleksivnosti pjesme dobivamo u drugoj tercini, na samome kraju soneta. Lirsko Ja u toj se strofi objektivira, međutim Nad-Ja u depersonalističkom se izričaju ustvari objektivira i čak kritički percipira hrvatsku stvarnost, kao i svoju, individualnu sudbinu. Objektiviran iskaz je odzrcaljen stav lirskoga Ja. Taj stav je, pomoću referiranja na lutanje tuđim tлом, odnosno autoreferencijalno pozivanje na autorovu prognaničku i lutalačku sudbinu, ujedno i kritička percepcija sudbine hrvatskoga naroda, njegove političke situacije.

Poliperspektivizam je u ovome sonetu poslužio spajanju dviju Matoševih opsesivnih sonetnih i ne samo sonetnih tema, smatra V. Markasović, a to su ljubav i domoljublje (2019: 171). Međutim, instanca lirskoga Nad-Ja, kao u još nekim Matoševim pjesmama, ima ovdje ulogu *filmičnoga subjekta* (Jukić, 2013: 88). zahvaljujući toj instanci primamo informacije o personaliziranome, autorskome Ja u pjesmi. Najizravnije se to očituje u prvome distihu druge strofe: *Prognanik u pučkoj rulji sam se skrio, / Suza mi je krišom niz rukave pala*, te u prvim dvama stihovima prve tercine: *Ti u crkvu, ja – ko prosjak kunjah vani, / Jer me svaki pandur mogo uhvatiti...* U navedenim stihovima *kamera* prenosi prizore nesretnoga lirskog subjekta, Nad-Ja *simulira pomicanje kamermanskog subjekta koji u svakoj novoj strofi daje novi opseg i vrstu informacije te utječe na vrstu pjesničkoga kadra koji se transformira od početnoga subjektivnoga do završnoga autorskoga* (Isto: 103 – 104).

U još jednom Matoševu sonetu utemeljenom na autorefleksivnosti lirski subjekt vrši bitnu filmsku ulogu, a riječ je o *Djevojčici mjesto igrčke*. Objavljen je 1907. g. u *Hrvatskoj smotri* pod naslovom *Ljerki O. (Mjesto igrčke)*, no poslije je autor u neobjavljenom izboru *Pjesme* promijenio naslov pjesme u ovakav kakav danas poznajemo. Sonet je Matoš, prilikom svojega posjeta Zagrebu 1907. g., poklonio djevojčici Ljerki Ogrizović, najstarijoj, tada petogodišnjoj kćeri književnika Milana Ogrizovića, stoga taj podatak zajedno sa sadržajem pjesme pružaju elemente za iščitavanje njezine autorefleksivnosti – lirsko Ja poistovjećeno je s autorom soneta:

Ljerko, srce moje, ti si lutka mala,
Pa ne slutiš smisla žalosnih soneta,
Kesteni pred kućom duhu tvom su meta,
Još je deset karnevala do tvog bala.

Ti se čudiš, dušo. Smijat si se stala
Ovoj ludoj priči. Tvoja duša sveta
Još ne sniva kako zbore zrela ljeta.
Gledaš me ko grle. Misliš – to je šala.

Al će doći veče kad ćeš, ko Elvira,
Don Huana sita i lažnih kavalira,
Sjetiti se sjetno nježne ove strofe.

Moje će ti ime šapnut moja muza,
A u modrom oku jecati će suza
Ko za mrtvim clownom iza katastrofe.

Filmični elementi u ovoj pjesmi prepoznaju se zahvaljujući instanci lirskega subjekta, odnosno *autorskoga Ja* (Užarević, 1991: 114), iz čijega monologa saznajemo u prvim dvjema strofama prostorne odrednice pjesme. Već u prvome stihu: *Ljerko, srce moje, ti si lutka mala*, lirsko Ja progovara savjetodavnim tonom i uspostavlja fiktivni dijalog s infantilnim subjektom – djevojčicom Ljerkom – koja ne posjeduje dostatno životno iskustvo, prepoznaje V. Markasović (2019: 163), a taj se fiktivni dijalog odvija u katrenima koji se, dakle, doimaju kao *snimani prostor* pjesme. Matoš se takvim oblikom fiktivnog, fingiranog dijaloga rado i nerijetko služio u svojim sonetima. Ključan stih iz perspektive lirskega Ja iz kojega saznajemo prostorne okolnosti zbivanja nalazi se u drugoj polovici prvoga katrena: *Kesteni pred kućom duhu tvom su meta*. Taj je stih indikativan jer se njime predočuje situacija fiktivnoga dijaloga koji se možebitno odvija u zatvorenome prostoru, no Ljerka ne mari za kazivačeve riječi,

njezine oči i duh usmjereni su ka *kestenima pred kućom* koje najvjerojatnije promatra kroz prozor. Radi se o subjektivitetnoj strukturi prve strofe, a ujedno i čitavog teksta, koja se podudara s onom tipičnom za *subjektivni kadar* (Peterlić, 2000: 61), gdje je sadržaj prizornoga zbivanja zapravo perspektiva *unutarfilmskoga promatrača* (Jukić, 2013: 102), što je u ovome slučaju lirsko ili autorsko Ja. Sugovorničina reakcija ostvaruje se u cijelosti druge strofe u kojoj se ona čudi kazivačevoj *ludoj priči*, njegovim riječima savjetodavna tona, a najindikativniji primjer Peterličeva *subjektivnoga kadra* nalazi se početkom posljednjega stiha te strofe: *Gledaš me ko grle. Misliš – to je šala.*, gdje je razvidno kako se perspektiva promatrača ili filmske kamere podudara s perspektivom lirskoga ili autorskoga Ja. Takvim kadrovima, interpretiranim u ovoj i prethodnoj pjesmi, *autor i komentira prizor, daje izraza svojem doživljaju ili spoznanju prizora* (Peterlić, 2000: 61).

Razvidno je kako je za Matošev autorefleksivni tematski krug u kontekstu filmičnosti soneta karakteristična uporaba posebne subjektne instance odnosno perspektiva unutarfilmskoga promatrača pojedinoga soneta, što nije neobično jer se radi o autorefleksivnome tematskome krugu pjesama gdje je funkcija filmične Nad-Ja instance recipijentu prenijeti *snimanu* prostornost u tekstu te položaj autorskoga subjekta u odnosu prema drugim entitetima u tekstu.

7. Zaključak

Medij filma u moderni je poslužio kao svojevrsno crno-bijelo ili akromatsko viđenje svijeta jer je samo kao takav u svojim začetcima i postojao, pa se stilizacija pjesama crnim, bijelim i sivim tonovima i motivima (nebojama) vrlo vjerojatno pokazala kao reakcija na taj novi umjetnički medij, a praksa je pokazala kako su se umjetnosti nerijetko prožimale, pa tako i književnost (lirska pjesma) i film, što se jasno primjećuje u ovome radu. Implementiravši, za filmsku prostornost, adekvatne instance lirskoga subjekta te filmske strukture u obliku filmskih planova, osvjetljenja, zatamnjenja, položaja kamere, montaže i dr. u svoje sonete, Matoš ih je u estetskome smislu uzdigao do najviše moguće razine, jer o pjesnikovu bi se artizmu, kao inzistiranju na autonomiji umjetnosti, važnosti oblika, estetičkim kriterijima, moglo, parafrazirajući njega samoga, reći da je umjetnost prije svega *slobodan izraz ljepote* (Milanja, 2010: 211), a on je tu ljepotu svojih pjesama, ponajprije soneta, izrazio upravo rabeći sredstva i tehnike koje su mu pružale ostale umjetnosti, pa tako i mladi film. Umjetnost je stvaranje, a svaki umjetnički izraz nosi u sebi doživljaj kreatora i stvara novi doživljaj u onoga koji ga gleda, čita ili sluša: doživljaj – izraz – doživljaj (Kaštelan, 1956: 95), zato će se filmski elementi svakim novim doživljajem Matoševih soneta otkrivati sve više. Višegodišnji Matošev boravak u Parizu, metropoli umjetnosti i kolijevci filma i kinematografije, zasigurno mu je omogućio susret s tim novim medijem koji je u najplodnijim godinama Matoševa pjesničkoga djelovanja proživljavao svoje ozbiljne razvojne faze, a zahtjevi za najvišim formalnim i estetskim dosezima u poeziji kojima je Matoš najviše težio uspješno su ostvareni, među ostalim, i uz pomoć filmskih elemenata koji su razvidni u interpretacijskome dijelu rada.

I lirska je pjesma medij, ona je uvijek neka poruka čitatelju, a njezino tumačenje svakim sljedećim iščitavanjem postaje uzbudljivije, slojevitije i složenije iz tog razloga što riječi i konstrukcije u njoj mogu postati i posve novi znakovi, novi drugomedijski kodovi za otkrivanje. Upravo se zbog toga mogu pojaviti i nova, neočekivana značenja, a njih možemo pronaći i prepoznati jedino ako za njima pokušamo tragati, složiti nam se s M. Solarom (1997: 132), jer medij lirske pjesme svakim sljedećim čitanjem otvara vrata novim, širim analizama i bogatijim tumačenjima. Stoga, znajući kakva nam prostranstva lirski svijet nudi, naročito Matošev u kojemu *strofa treba magijom da dira*¹⁸, nije naodmet upustiti se i u taj film.

¹⁸ Stih iz Matoševa soneta *Mladoj Hrvatskoj*.

8. Popis literature

a. korpusni izvor

1. Matoš, Antun Gustav. *Soneti*, u: Markasović, Vlasta (prir.). 2019. *Sonetist Antun Gustav Matoš*. Osijek: Društvo hrvatskih književnika, Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski; Subotica: Zavod za kulturu vojvođanskih Hrvata, str. 9. – 70.

b. teorijski izvori

1. Brešić, Vinko (prir.). 2003. *Pjesnici hrvatske moderne*. Zagreb: Znanje

2. Frangeš, Ivo. 1974. *Matoš, Vidrić, Krleža*. Zagreb: Liber

3. Frangeš, Ivo. 1986. *Nove stilističke studije*. Zagreb: Globus

4. Frangeš, Ivo. 2017. „Zapis o Matošu”. U: *Čitanja*. Zagreb: Matica hrvatska

5. Frangeš, Ivo. 1987. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb – Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba

6. Hrvatska enciklopedija, natuknica *Edison, Thomas Alva* (<https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=17067>, pristupljeno 1. rujna 2021.)

7. Jelčić, Dubravko. 2004. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Naklada P.I.P. Pavičić

8. Jukić, Sanja. 2015. „Intermedijalna osjetljivost’ poezije Antuna Gustava Matoša, perspektiva lirskog subjekta”. U: *Poznańskie Studia Slawistyczne*, br. 7, str. 119. – 128.

9. Jukić, Sanja. 2013. *Medijska lica subjekta: stilistika medijskog subjekta u suvremenom hrvatskome pjesništvu*. Osijek: Ogranak DHK slavonsko-baranjsko-srijemski

10. Kaštelan, Jure. 1956. „Lirika A. G. Matoša”. U: Stamać, Ante (ur.). 2000. *Studije, ogledi*. Zagreb: Nakladni zavod Globus

11. Markasović, Vlasta (prir.). 2019. *Sonetist Antun Gustav Matoš*. Osijek: Društvo hrvatskih književnika, Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski; Subotica: Zavod za kulturu vojvođanskih Hrvata, str. 71. – 221.

12. McLuhan, Marshall. 2008. *Razumijevanje medija*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga

13. Milanja, Cvjetko. 2010. *Hrvatsko pjesništvo 1900. – 1950. / Pjesništvo hrvatske moderne* Zagreb: altaGAMA

14. Oraić, Dubravka. 1980. *Pejzaž u djelu A. G. Matoša / Studija*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske

15. Oraić Tolić, Dubravka. 2013. *Čitanja Matoša*. Zagreb: Naklada Ljevak

16. Oraić Tolić, Dubravka. 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna*. Zagreb: Naklada Ljevak
17. Pavličić, Pavao. 1988. „Intertekstualnost i intermedijalnost”. U: Zbornik *Intertekstualnost i intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu
18. Peterlić, Ante. 2000. *Osnove teorije filma, III. izdanje*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
19. Peterlić, Ante. 2008. *Povijest filma / Rano i klasično razdoblje*. Zagreb: Hrvatski filmski savez
20. Pulverness, Alan. 2002. „Film i književnost: dva načina pripovijedanja”. U: *Kolo*, br. 4 (https://www.matica.hr/kolo/287/film-i-knjizevnost-dva-nacina-pripovijedanja-19942/?fbclid=IwAR0hZ7msGB1b5d1T1FIPf9lRqPymAPBt9A_KZBlfR3ugWHwGzP9b_z2C2NE), pristupljeno 26. travnja 2021.
21. Rem, Goran. 2003. *Koreografija teksta I. / Pjesništvo iskustva intermedijalnosti*. Zagreb: Meandar
22. Rem, Goran. 2015. „Matoš i postmoderna, A.G.M. kao matrix hrvatske književnosti”. U: *Poznańskie Studia Slawistyczne*, br. 7, str. 197. – 210.
23. Rem, Goran. 1988. *Poetika brisanih navodnika*. Zagreb: Znaci-Cekade
24. Solar, Milivoj. 1997. *Vježbe tumačenja: interpretacija lirskih pjesama*. Zagreb: Matica hrvatska
25. Šicel, Miroslav. 2005. *Povijest hrvatske književnosti, Knjiga III*. Zagreb: Naklada Ljevak
26. Tomasović, Mirko. 2002. *Domorodstvo i europejstvo / Rasprave i refleksije o hrvatskoj književnosti XIX. i XX. stoljeća*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
27. Turković, Hrvoje. 2008. *Retoričke regulacije*. Zagreb: AGM
28. Užarević, Josip. 1991. *Kompozicija lirске pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu
29. Vuković, Tvrtko. 2018. *Na kraju pjesme / Studije o modernoj hrvatskoj lirici i njezinim politikama*. Zagreb: Meandarmedia
30. Vuletić, Branko. 1988. *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*. Osijek: Izdavački centar Revija
31. Žmegač, Viktor. 1997. *Duh impresionizma i secesije*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu