

Bernarda KATUŠIĆ  
Institut za slavistiku Sveučilišta u Beču  
Spitalgasse 2-4, Hof 3  
1090 Wien  
bernarda@katusic.net

UDK 821.163.42.09 Matoš, A. G.  
Izvorni znanstveni rad  
Primljeno: 13. lipnja 2014.  
Prihvaćeno: 15. listopada 2014.

## MATOŠEVA MODERNISTIČKA INAČICA BAJKE

### Sažetak

Cilj je članka pokazati kako Matoš u svom poetskom opusu rabi tipične elemente bajkovnog žanra, ujedinjujući najrazličitiju tradiciju narodne i umjetničke bajke. Adaptirajući nasljeđeni materijal bajkovne tradicije, Matoš stvara vlastitu inačicu modernističke umjetničke bajke.

**Ključne riječi:** Antun Gustav Matoš, narodna bajka, umjetnička bajka (*Kunstlermärchen*), varijacije, autobiografija

### Uvod

Slijedom modernističkih strujanja krajem 19. i početkom 20. stoljeća, bajka u mnogim europskim književnostima još jedanput dopijeva u središte književnoga interesa. Kao jedan od glavnih razloga za ponovno probuđeno zanimanje za bajku mogla bi se navesti činjenica da nijedan drugi žanr nije u umjetničkome smislu odgovarao idealima modernističkoga esteticizma kao narodna bajka: autonomna kao nijedan drugi prozni oblik, ona se pokorava tek vlastitim formalnim zakonitostima, lišava se vremenske dimenzije i otklanja od realnosti. Ukratko, bajka je u potpunosti u skladu s tadašnjim kredom – *l'art pour l'art*. Dok je u romantizmu bajka bila osobito raširena u usmenoj predaji, a u pisanom se stvaralaštvu obično realizirala kao „umjetnička” obrada narodne bajke, s pojavom modernističkih tendencija mnogi autori, posežući za tipičnim bajkovnim obilježjima (čudesnim sadržajima, mitskim izrazom, visokom stiliziranošću, šablonskim oblicima, jasnom porukom itd.) nerijetko namjerno preobličuju prepoznatljive poetske uzorke i kombiniraju ih s drugim više ili manje srodnim žanrovima. U tom smislu bajka se tada, u usporedbi s romantizmom, nadaje sinkretskim i pluralističkim žanrom sa znatno izraženijim individualnim obilježjima.

S obzirom na to da se umjetnička bajka javlja u hrvatskoj književnosti iznenađujuće kasno, ona se razvija drukčije nego u drugim književnostima, čime poprima i osobit nacionalni pečat. Kako se u kritici često isticalo, umjetnička se bajka u hrvatskoj književnosti kao žanr ustrojava tek s pojavom

modernističkih tendencija, odnosno zbirkom *Priče iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić, objavljenom 1916. godine (usp. Crnković 1990: 49; Matičević 1997: 7; Težak 1997: 70). Pritom se značenje tih pripovijetki u hrvatskoj književnosti nedvojbeno može usporediti s onim koje su u njemačkoj književnosti imale bajke braće Grimm. No za razliku od Grimmovih bajki, u bajkama Ivane Brlić-Mažuranić ujedinjaju se romantičke i modernističke osobine, u čemu se jasno očituje njihov stilistički anakronizam. Naime, one se istodobno mogu čitati i kao imaginativno pjesništvo ispunjenja želja, koje se odlikuje didaktičkim naumom i izravnim moraliziranjem, ali i kao tipične modernističke pripovijesti obilježene mariniranošću stila, slikovitošću formula, primjenom arhaizama (aluzijama na slavensku mitologiju, navodima iz Biblije) itd. Takvo miješanje „starih” i „novih” stilskih registara ne uočava se samo u pripovijetkama Ivane Brlić-Mažuranić nego je karakteristično za cjelokupnu hrvatsku bajkovnu produkciju toga vremena.

Iako se pripovijetkama Ivane Brlić-Mažuranić bajka kao poseban žanr uključuje u povijest hrvatske književnosti, ona nije, kao što je to bio slučaj u drugim europskim književnostima, pobudila zanimanje književne znanosti, jer se – sudeći prema tadašnjim teorijskim promišljanjima i umjetničkim programima pojedinih autora – još uvijek smatrala, kao i u romantizmu, subliterarnim oblikom koji je rezerviran za pučku i dječju književnost. Promatra li se, međutim, bajka kao žanr koji se u svakome povijesnom razdoblju i u svakoj nacionalnoj književnosti ustrojava na različit način (a ne tek kao statički izražajni oblik), ona se i u hrvatskoj književnosti toga vremena nadaje izuzetno plodnim književnim oblikom. Tako je, sukladno njezinu statusu u hrvatskoj književnoj znanosti, ostalo gotovo nezamijećeno da je većina znamenitih autora toga vremena, od Antuna Gustava Matoša preko Vladimira Nazora, Frana Galovića i Dinka Šimunovića do Nikole Šopa i dr., nedvojbeno posezala za bajkovnim elementima, iako bez eksplicitnih naznaka, gotovo redovito tek u obliku „prešućenog” prototeksta. U nastavku ćemo nastojati pokazati kako Matoš, čiji se opus u višestrukom smislu smatra prekretnicom hrvatske moderne (usp. Šicel 1966: 38 i 46–47; Šicel 1982: 134–136; Frangeš 1987: 237; Jelčić 1997: 202; Prosperov Novak 2004: 159), u svome pripovjedačkom opusu rabi tipične bajkovne elemente, kako ujedanjuje različite bajkovne tradicije i mijenja ih u skladu sa simbolističkom poetikom, stvarajući pritom vlastitu inačicu modernističke umjetničke bajke.

### **Bajkovni obrisi Matoševe novelistike**

Bajkovne crte uočavaju se osobito u Matoševoj fantastično-simboličkoj i lirskoj prozi. Na osebujnu bajkovitost njegovih pripovjedaka upućuju, s jedne strane, poetološki rekviziti – okosnica radnje, brisanje granica između zemaljskog i onozemaljskog, lik lualice koji traga za neobičnim, plošnost stila, sklonost prema formulama i ponavljanju broja tri, simbolika čarobnih

predmeta, arhaizmi i citati, jezična dekorativnost – kojima autor oblikuje svoj rafinirani estetski kozmos. S druge strane, bajkovni diskurs nerijetko se signalizira i eksplicitnim pripovjedačevim opaskama: tako je primjerice lije-pa Izabela u noveli *Cvijet sa raskršća* – nazvana „djevičanska bajka” (Matoš 1973: 261), a susret protagonista s mladom ženom u noveli *Za novim bogom* označen je kao „večernja bajka” (Matoš 1973a: 66).

Također, nerijetko su sami tekstovi metadiskurzivno određeni kao bajka, što ilustrira, među ostalima, tragična ljubavna priča u *Lijepoj Jeleni*, koju pripovjedač u prvome licu dvaput označuje kao bajku – prvi put u uvodu u radnju: „Zvala se Helena, i već to slavno, kobno, kraljevsko ime me očaravalo kao prastara, daleka bajka” (Matoš 1973: 174), te na kraju novele, kada pripovjedač ponovno o prikazanim zbivanjima govori kao o bajci (usp. Matoš 1973: 181). Sličan postupak primjenjuje i u noveli *Bura u tišini*, u kojoj protagonist pripovijeda ženskom liku ljubavnu priču nazivajući ju bajkom (usp. Matoš 1973: 169).

Matoš pokazuje jasnu sklonost prema bajkovnim sadržajima u gotovo svim poetološkim postupcima – od poetološke koncepcije preko pripovjednih tehnika do stilskih osobitosti. Bajkovna se obilježja njegova stila u cjelini očituju posebice u tehnici ponavljanja i varijabilnosti, što će se detaljnije objasniti u nastavku.

### **Bajkovite ljubavne priče**

Kako se često isticalo u kritici (usp. Šicel 1966: 38; Frangeš 1974: 24–28; Oraić Tolić 1996: 64–65), ljubav je glavna tema svih Matoševih novela. Kao i u „klasičnoj” bajci, ona „upravlja i vlada” (usp. Berendsohn 1968: 37) i svim pripovjednim razinama Matoševih tekstova. U središtu pripovjedne konstrukcije stoji ljubavni par čija čežnja za sjedinjenjem, nakon svladavanja najrazličitijih otpora i prepreka, biva na kraju utažena ili pak ostaje neostvarena.

Napetost u vezi s tim hoće li zaljubljenici pronaći put jedno do drugoga ili ne i u Matoša se često stvara tako da se bajkovni kostur radnje ispunjava epizodama koje počivaju na pravocrtnoj radnji, ali i na samostalnosti izmjenjivih karika i motiva (usp. Berendsohn 1968: 33). U skladu s tradicijom bajke, također, Matoševi pojedini pripovjedni segmenti, nerijetko oblikovani istovjetnom motivskom građom i istim narativnim postupkom, funkcioniraju prema načelu stalnog ponavljanja i variranja (usp. Klotz 2002: 24–27). No dok u narodnoj bajci takvo stalno ponavljanje i variranje počivaju na šablonskoj radnji koju čitatelj može predvidjeti i pratiti, kod Matoša se prepoznatljivi uzorak radnje sustavno ponovno kombinira i izokreće, čime bajkovni elementi dobivaju prepoznatljiv modernistički pečat. Nadalje, istovremena afirmacija i negacija bajkovnog diskursa uočavaju se i u tome što

šablonsku bajkovitu idiličnu ljubavnu temu često prati sjetan osnovni ton koji izravno potkopava postojani optimizam narodne bajke. Stoga se ljubav u mnogim Matoševim novelama može označiti kao junakovo ushićenje nepostojećim idealom ženske ljepote, ali ujedno i kao poza koju pripovjedni subjekt estetski iskušava. Sukladno tomu, ljubav je u njega, usprkos očitoj ljepoti princeza, često bestjelesna, produhovljena i beskrajna – ona je tajna nedostupnih predjela nesvjesnoga ili, Matoševim riječima, „slobodna i maglovita vila, lijepa i slijepa Avanitira, moja gospođa” (Matoš 1973: 264). Na koji se način spomenuto načelo stalnog ponavljanja i variranja, s obzirom na temu vječno žudene, a nikad dosegnute idealne ljubavi, očituje u Matoševu poetskom kozmosu, ilustrirat ćemo na osnovi kratke sižejne analize njegovih pet novela – *Cvijet sa raskršća*, *Camao*, *Balkon*, *Lijepa Jelena* i *Samotna noć* – koje se nadaju tipičnim ljubavnim pričama koje istodobno slijede i narušavaju prepoznatljivu bajkovnu sižejnu shemu.

U noveli *Cvijet sa raskršća* kao protagonist i pripovjedač u prvom licu javlja se Solus, koji, utjelovljujući bajkovni lik lutalice, nakon dugoga lutanja dopijeva na usamljeno raskršće. Poželjevši otpočiniti, legne na travu i odjednom, na granici jave i sna, susretne ljubav svog života. Napetost u pogledu toga hoće li se par sjediniti ili ne stvara se time što protagonist nije siguran je li neobična prilika stvarna ili je samo proizvod njegove mašte. Na granici sna i jave, fantazije i zbilje, privida i činjenice, Solus je s jedne strane ushićen što je napokon pronašao ljubav svog života, dok se s druge boji da je možda riječ tek o prividu, varci njegovih osjetila.

Matoševa shema radnje od tipičnog se bajkovnog sižejnog modela razlikuje u tome što se neizvjesnost je li djevojka stvarna ili izmaštana i hoće li se ili neće dogoditi sretno sjedinjenje ne postiže tipičnim bajkovnim postupcima (npr. sižejnom strukturom koja obiluje događajima, čestim i naglim promjenama tijekom radnje, sretnim završetkom itd.), nego suptilnim stilskim sredstvima. Kao rješenje zagonetke tko bi mogla biti prilika što stoji kraj protagonista nude se različiti odgovori: ona je najprije „ne[t]ko”, pa „žena”, „Samaritanka”, „večernja ruža”, „djevojče”, „mjesečarka”, „sommambula”, „grozničava fantazija”, „slijepi prurušeni mramor iz talijanskih trijemova”, „djevičanska bajka”, „opojna slika tkana od snova i od sjetne čežnje”, „kaplja sreće”, „nijemo dijete”, „gospođica”, „Izabela”, „slijepa sudbina”, ljubav „bjelj[a] od lijera, čišć[a] od glečerskog snijega, pijanij[a] od vina”, „ljubav – lijep[a] kao boginja, slijep[a] kao slučaj”, „davor-djevojka”, „slobodna i maglovita vila” i na kraju „lijepa i slijepa Avanitira, moja gospođa” (usp. Matoš 1973: 259–265). Bajkovna pripovjedna shema varira i reinterpretira se i time što pronađena ljubav, nježna slijepa djevojka imenom Izabela, nakon prvog poljupca hita kući, u začarani dvorac, a ni najmanje razočarani pripovjedač nastavlja potragu za ženom, odnosno „slijepom Avantirom” (Matoš 1973: 264). Takvim „otvorenim” krajem preinačuje se tipična bajkovna završna formula, ali i cijela pripovjedna konstrukcija, čime ujedno zadobivaju novu estetsku dimenziju.

U usporedbi sa Solusom koji se nakon gubitka žuđenog „objekta” odmah daje u potragu za nekom drugom ženom, Kamenski, protagonist novele *Camao*, poduzima sve kako bi zadržao konačno pronađenu ljubav svoga života. Sjedinjenje para ovaj put se ne događa jer je ljubljena već udana. Kako bi mogli ostati zajedno, njih dvoje bježe od ljubomornog muža. Na tipične bajkovne „sižejne linije i motive” (usp. Berendsohn 1968: 33) aludiraju mnoge umetnute epizode – među ostalima, riječ je o „istinitoj” nedavnoj zgodi iz zavičaja Kamenskoga, u kojoj ljubomorni muž ubija svoju ženu i njezina ljubavnika, o osobnoj tragičnoj viziji u kojoj protagonist sebe vidi kao pokojnika na odru te o smrti djeteta – koje najavljuju tragičan završetak novele, tj. smrt svih sudionika i odgađaju sjedinjenje para. No u ovom slučaju bajkovna struktura ne preinačuje se samo sadržajem umetnutih epizoda i tragičnim svršetkom nego u prvome redu realističkim obilježjima likova i njihovim psihologiziranjem.

Za razliku od dviju navedenih priča, u noveli *Balkon* prepoznatljiva struktura bajke varira se time što se Eugen, protagonist i pripovjedač u prvome licu, istovremeno zaljubljuje u dvije žene. Novela se sastoji od dviju usporednih priča, pri čemu se jedna zbiva u „stvarnosti”, a druga u snu, odnosno u junakovoj fantaziji. Asocijacija na bajkovnu strukturu radnje proizlazi iz simuliranja usmenog pripovijedanja. Kao i u tradicionalnoj bajci, i u Matoševu poetskom kozmosu stvara se dojam „živog” pripovijedanja neposrednim prenošenjem: protagonist pripovijeda svojoj „zbiljskoj” ljubavnici povijest svoje „nestvarne” ljubavi. Ni u toj Matoševoj pripovijesti ne događa se konačno sjedinjenje para jer protagonist ne zna za koju bi se od dviju ljubavi odlučio – za onu koju susreće u stvarnosti ili za onu koju pronalazi samo u svojim snovima i maštarijama. Odmak od očekivane bajkovne strukture očituje se u variranju početne formule „Bio jednom...”. Na početku slušateljica pogrešno čuje pripovjedača pa on počinje s tri različite verzije:

Bio vam je, dakle, jedan doksat. – Šta? – Življaše vam, dakle, jedan balkon. – Jedan baron? – Ne. Jedan balkon. Jedan daleki balkon, u dalekoj zemlji, u dalekoj varoši, u dalekom, prostranom vrtu. (Matoš 1973: 196)

Preinaka se bajkovne strukture implicira i time što „zbiljska” slušateljica sluša čudesnu bajkovitu priču u koju je izravno upletena te također time što sižejna konstrukcija završava neočekivanim obratom – pripovjedač napušta slušateljicu zbog „princeze” iz priče koju joj upravo pripovijeda. Također, razlika spram sheme narodne bajke vidljiva je na samome kraju u tome što pripovjedač doživljava neuspjeh kod obje žene: „zbiljska” ga odbija zato što joj je prigovorio da ima krive potpetice, a druga, kao i „stvarni” balkon na kojemu ju je protagonist u svojoj mašti uvijek susretao, odjednom nestaje.

Različito od spomenutih novela, u *Lijepoj Jeleni* konačno se sjedinjenje para ne događa jer nakon prvog sretnog susreta djevojka Helena napušta svog dragog odlazeći u nepoznatu smjeru, čime se ujedno iznevjerava oče-

kivanje tradicionalne bajke u kojoj to čini muški junak. Kako bi ju ponovno pronašao, njezin ljubavnik, ujedno protagonist i pripovjedač u prvome licu, daje se na daleko putovanje. Putem susreće mnoge žene koje joj nalikuju, no kako je svaka drukčijeg lika i imena, on nikada nije siguran je li to njegova Helena ili neka druga žena. Napetost se razrješava time što protagonist uskoro zaključuje da nijedna od tih žena nije ona prava te iznenadnom pojavom sumnje da je ljubljeno žensko biće kojim je opčaran uopće i bila Helena jer je ona – što postaje razvidno iz radnje – bila „maskirana”. Vrhunac naracije doseže se u trenutku kada protagonist povjeruje da je Helenu napokon pronašao u svom snu, ali se uskoro otkriva da je riječ o nekom drugom, o njegovoj tetki Jeleni, koju opisuje na sljedeći način:

Najzad se budim, nesretan, prozaičan i ironičan, a pred očima mi današnja „tetka” Jelena: naduvena, u tuđim vlasuljama i zubima, u nametljivosti toaleta starih cirkuskinja, udata za bivšeg velikaševog čibugdžiju, sada krčmara. (Matoš 1973: 176)

Da tako prikazana Jelena ujedno upućuje na žuđenu idealnu Helenu, razabire se iz kroatiziranog imena istaknutog u naslovu – Jelena – koje nosi željena žena. U tragičnoj završnoj epizodi, u kojoj protagonist svoju ljubljenu, koja podjednako može biti i prelijepa Helena kao i ružna Jelena, zatječe s drugim muškarcem, još se jednom mijenja prepoznatljivi bajkoviti siže kao i tradicionalna etička shema.

U noveli *Samotna noć* protagonist i pripovjedač u prvome licu zatječe se nakon brodoloma u idiličnome krajoliku, koji je opisan kao „sanjiva bajka” (Matoš 1973: 150), gdje susreće svoju ljubav, „divnu i čarobnu” djevojku (usp. Matoš 1973: 151). Napetost naracije ovaj se put postiže time što idealna žena iznenada, bez navedenog razloga, pada mrtva. Idilično bajkovito ozračje naglo se preobražava u tajnovito i jezovito pa mjesto u kojemu sada caruje još samo smrt zadobiva naziv „Smrtigrad”. Takvom naglom fabularnom promjenom potkopava se značenjski ustroj konvencionalne bajke i očituje se okret prema apsurdnom.

### **Simbolika bajkovnih čarobnih predmeta**

U mnogim Matoševim novelama prepoznatljiva se struktura bajke signalizira i time što okosnicu radnje te ponašanje i sudbinu protagonista određuju tipični „čarobni” bajkovni predmeti koji ne nose „tragove žive svakodnevne uporabe”, nego ostaju „odijeljeni u sebi” (usp. Lüthi 1977: 13). Takvi su „čarobni” predmeti primjerice zrcalo u noveli *Osveta ogledala*, razni štapovi u *Moći savjesti*, igla u *Iglastome čeljadetu*, cipela u *Balkonu* ili miš u noveli *Miš*. No za razliku od narodne bajke u kojoj takvi predmeti najčešće imaju određenu fabularnu funkciju i pomoću njih junaci zadobivaju čarobne moći,

u Matoševim pripovijetkama oni se preinačuju na neočekivani način te u kombinaciji s drugim tipičnim čarobnim predmetima i sa „starim” i „novim” simbolima<sup>1</sup> zadobivaju višestruka značenja i funkcije. Tako primjerice u noveli *Cvijet sa raskršća* štap figurira kao predmet koji pomaže slijepoj djevojci da se snađe u svijetu; u noveli *Za novim bogom* to je pak praktično pomagalo koje protagonistima omogućuje obavljanje konkretnih djelatnosti – starcu je pomagalo pri hodu, policajcu jedno od sredstava kojim održava društveni poredak – (usp. Matoš 1973a: 59) i, napokon, u noveli *Moć savjesti*, rekvizit naracije koji predočuje protagonistovu griznju savjesti:

I neka ogromna kukasta štapina stane preda nj. Kuka se stala uspravljati, a oni se križići, potezi, okruzi i tačke sjaju, da sve Josi oči igraju. I donji se već dio razdvaja, cijepa. Pisar je od čuda razvalio oči. Ima i čemu da se čudi: Na strhovitome štapu je nekakva misirača. – Ta to je glava kuma Grge! – prošapta, pomodrivši od straha, kad je na bundevi porastao crveni nosić Grgin i kad rovaški križić postadoše do dva mutna okašca pa se njihovi traci zabadaju u srce njegovo kao britki mač. Nije tu samo pokojni Grga. Evo i Pere, Josipa, Krišpe, Ivana i svakakih bradaša, brkaša i obrijanih staraca i muževa, evo i čorave prosjakinje Mare, i garavca Ciganina Balabana. Puna ih je soba, a i hodnik zapremiše. Siču i viču, deru se kao vjetar u šumi. (Matoš 1973: 9)

U noveli *Iglasto čeljade* igla je simbol ljepote i jedinstvenosti ljubljene žene, ali i sredstvo kojim se predočuju podjednako i vanjske i unutarnje osobine protagonista te istodobno izraz njegove opterećene savjesti, kazna što je lagao svojoj dragoj. U noveli *Miš* miš je životinja obično nepoželjna u spavaćoj sobi, ali je to istodobno ljubavničko ime od milja; miš je nadalje rekvizit kojim se izražava odnos prema ljubavnici, ali i simbol koji referira na noćne more i griznju savjesti protagonista.

---

<sup>1</sup> U eseju *Baudelaire* Matoš analizira poetiku jednoga od osnivača simbolizma i istodobno iznosi vlastiti poetološki program. O razlici između „starog” i „novog” simbolizma ustvrđuje: „Razlika između starog i modernog simbolizma je ta što drevni simbolizam bijaše kolektivan, konvencionalan, plastičan, dok je moderni individualan i muzikalan, prevodeći u ljudski izraz, govor ‘cvijeća i nijemih stvari’. Dok se stari simbolist mogaše zadovoljiti svima poznatom simbolikom klasičnom ili kršćanskom, moderni je stvaralac novih simbola.” (Matoš 1973b) Dosadašnja je kritika takve predmete u Matoša tumačila samo s aspekta „moderne” simbolike (usp. Frangeš 1974: 35–37; Oraić Tolić 1996: 73–76). Sam je Matoš bio sklon takvu čitanju, označujući neke od tih predmeta „modernim” simbolima: „Miš je simbol gadne, zajebatorske, noćne i pogane nečiste savjesti koja ubija istim oružjem kojim ju hoćemo ubijati. Papagaj u *Camau* je simbol onog tamnog, dušmanskog u stvarima i životinjama, ubijajući, izdajući nas u najjačim našim časovima. *Iglasto čeljade* je povijest duše koju u najvećem ljubavnom, životnom zanosu povuče ponor smrti na kojoj počivamo, ubija kuriozite (...).” (Matoš 1973d; Matoš 1973: 279)

U usporedbi s narodnom bajkom u kojoj je čarobnim predmetima dodijeljena statična i očekivana funkcija, oni u Matoša, sukladno njegovu polivalentnom značenjskom sustavu, funkcioniraju kao svojevrsni „moderni” simboli koji narušavaju ravnotežu mišljenog i predstavljenog. Kao nositelji višestrukih značenja oni često otkrivaju tajanstvene veze među stvarima, u njima se naslućuje ideja svega postojanja, te u tom smislu imaju funkciju predočiti, posredovanjem riječi, složene predjele duha. Stoga u Matoševu poetskom svijetu predočena stvarnost funkcionira kao skup najrazličitijih predmeta koji svojim simboličkim ustrojem, nerijetko tamnim i zagonetnim, pružaju pristup bivanju onkraj pojavnoga. Pristup misaonom i duhovnom moguć je tek preko posvemašnjeg suglasja osjetilnog, u doživljaju sinestetičkog prožimanja stvari, zvukova, boja i mirisa. Takvom estetskom koncepcijom prema kojoj je iskustvena stvarnost tek šifra dubljega smisla, svojevrsna *analogia universalis* koja zrcali jedinstvo bitka na kojemu sve počiva, Matoš izravno nasljeđuje tekovine europskog romantizma i simbolizma. Posebnost Matoševe poetike očituje se u tome što on u različite semantičke kontekste ne smješta samo tipične bajkovne čarobne predmete nego i najrazličitije druge predmete, životinje i biljke, kao i „stare” simbole poput križa, cvijeta, zvona, ptice i dr., koji upućuju na više duhovne odnose. U tom smislu posebno je zanimljivo da Matoš istim poetskim sredstvima preoblikuje tipične bajkovne predmete, ali i tzv. „stare” simbole. Tako npr. pas aludira istovremeno na nešto nebeski lijepo (u novelama *Lijepa Jelena* i *Cvijet sa raskršća* žena iz snova pojavljuje se u pratnji psa; usp. Matoš 1973: 175 i 261), ali i na nešto loše (u noveli *Camao*, gdje pseći lavež odaje blizinu prevarena muža; usp. Matoš 1973: 129). Nadalje, lavež psa sugerira mirno ozračje (usp. Matoš 1973: 180), najavljuje pojavu ljubljene žene (usp. Matoš 1973: 198) te podsjeća na to da ona odlazi s drugim muškarcem (usp. Matoš 1973: 199). Daljnja specifičnost Matoševe poetike jest u tome što se neki od spomenutih magičnih predmeta ili „starih” simbola često ponavljaju u njegovu poetskome svijetu, čime stvaraju vlastiti simbolički repertoar te asociiraju i iz nove perspektive resemantiziraju bajkovnu strukturu.

Na koji način bajkovni predmeti u Matoša, svojim unutarnjim vezama, izdvojeni iz svakoga pragmatičkog konteksta, uspostavljaju vlastitu, trajnu i idealnu stvarnost, ilustrirat ćemo na primjeru cipele – čestom poetskom rekvizitu u bajci, ali i u Matoševu estetskom svijetu.

Različito nego u *Pepeljugi*, poznatoj bajci braće Grimm, cipela kod Matoša nije samo predmet koji organizira i potiče radnju i koji referira na ljepotu i osobitost idealne žene nego je istodobno narativno sredstvo koje upućuje na višeznačnost i implicira više duhovne sfere. Njome se ne karakteriziraju samo idealni ženski protagonisti nego i drugi likovi i njihovi postupci. Simbolika cipele često daje naznake o socijalnome statusu protagonista, njegovu odnosu prema sebi i vanjskome svijetu, kao i o njegovu unutarnjem životu i emotivnom stanju. Tako se u noveli *Cvijet sa raskršća* voljena žena opisuje na sljedeći način:

Za glavom mi sjelo na mahovinu djevojče tako bijelo i nježno kao da vidje samo bijelu mjesecinu, kao da disaše večernje cvijeće, kao da se igraše samo sa noćnim tamnim, baršunastim leptirima. Kosa se raskošljala u rumenozlatnim pramenovima niz nježni, snježni, goluždрави vrat, tresući se u dugačkim, teškim zavojcima na pupoljastim mladim i slablačkim grudima. Pored nje širok, bijel slaman šešir sa dugačkom modrom vrpcom. Na nogama joj bijele cipelice koje nikad blata ne vidješe. Na kaišu drži hrta, koji leži pruživši tanku glavu među ispružene noge. Preko krila joj dugačak, visok štap s omašnim, starinskim zlatnim dugmetom i lijepo svezanom svilenom bijelom vrpcom. (...) Sagnem se i cjelivam njenu bijelu cipelicu i svilenu, modru čarapu. (Matoš 1973: 260 i 262)<sup>2</sup>

U noveli *Božićna priča* siromaštvo se dočarava rečenicom: „Pišem u krevetu jer mi prije tri dana platiše posljednju večeru – cipele” (Matoš 1973: 134), a u noveli *Za novim bogom* majka jednog od protagonista koji, kao što će se još vidjeti, ima mnogo autobiografskih crta opisuje se na sljedeći način: „Dugo mu odjekivaše u ušima tapkanje njenih cipela sa gvozdanim ekserima.” (Matoš 1973a: 75) Nadalje, u noveli *Camao Fanny*, jedna od protagonistica, pri prvome susretu sa svojim ljubavnikom Kamenskim opaža da on ima „elegantne lakovane cipele”, dok prolaznici nose „okovane cipele”, čime se izražava posebnost Kamenskog spram drugih osoba (usp. Matoš 1973: 121 i 123). U noveli *Za novim bogom* trenutak u kojemu protagonist bježi iz „stvarnoga” svijeta u svijet vlastite mašte, gdje susreće ženu svoga života, razaznaje se tako što on izuva cipele (usp. Matoš 1973a: 66). Da se bosonog osjeća nesigurno, uočava se po tomu što joj se ispričava da „nema cipela” (usp. Matoš 1973a: 67).<sup>3</sup> U noveli *Balkon* cipele postaju misaonom okosnicom cijele pripovjedne konstrukcije: one utjelovljuju rastrganost protagonista između „realne” žene i one koju susreće samo u svojoj fantaziji i snovima te upućuju na junakove želje i osjećaje. Tako cipele, odnosno otisci ženske cipele, obećavaju susret sa ženom iz njegovih snova, što je vidljivo u sljedećem prizoru:

Prekosutra odem, ne mogavši odoljeti, i nabrojim na jednom vlažnom, hladovitom puteljku do pedeset tragova od cipelica sa visokim, tankim petama, na kojima se tanke žene povijaju kao ritam ljubavnih melodija. (Matoš 1973: 198)

Dok ga cipele žene iz njegova sna snažno privlače, u drugom slučaju iskošena je potpetica na cipeli razlog napuštanja „stvarne” ljubavi:

<sup>2</sup> I u drugim se novelama posebnost i ljepota žene izražava pomoću cipele (usp. Matoš 1973; Matoš 1973a: 44 i 45).

<sup>3</sup> I u mnogim drugim novelama cipela služi pobližem opisu odnosa među osobama (usp. Matoš 1973: 60, 121, 123, 134, 141, 159; Matoš 1973a : 48, 59, 66, 67, 75, 83).

Ne odgovorih, jer opazih u zao čas da su joj pete od cipela krive, strašno krive, obadvije krive nalijevo. Život se na me nacerio ciničkim, đavolim smiješkom. Kao da me, vrelog i pijanog, baciše u ledenu vodu. S ulice stanu dopirati dosadni, glupi, prosjački zvuci „verгла”, a one smiješne, bolne, naherene pete vidim Cvijeti u oku, u smiješku, u otmjenom – sada smiješnom i neumjesnom ponašanju. Moja se ljubav odjedared razderala, nakrivila, naherila na lijevo, ja se stisnuh u svom kutiću da me ne takne ta smiješna neman u krivim – u krivim – u krivim petama...(…) Ona me gledaše, kao da ne vjeruje svojim očima, klone na stolicu, i opet – cipele, njene krive, na lijevo naherene, izlizane, požutjele cipele! (...) Otkako znam da je dovoljno par krivih peta pa da nam otruju sve snove, sve iluzije. Ljubav, život sve...sve... (Matoš 1973: 201)

Uzrujanost protagonista, njegovo razočaranje i bol predloženi su pak njegovim vlastitim cipelama koje počinju krvariti. Unutarnja rastrganost, tj. činjenica da je zarobljen u svojoj boli i da je nemoćan pojmiti izvanjski svijet, predložuje se time što oko sebe vidi još samo cipele, pa jednu čak i naruči za jelo:

Verglaš turio na ulici ono hladno gvožđe usred mojih pluća, pa okreće – okreće, vrti – vrti. Krv, moja crvena krv se cijedi i škropi moje cipele, cipele. Stadoh bježati od Cvijete, vergla, od cipela. Zavučem, sakrijem se u prvu gostionicu, u pobočnu sobu, i obuze me tako kajanje, kao da uništih, ubih... (...) Što zapovijedate? – Dolazi konobar i smije se jer ga zamolih za... cipele. (...) Imate li vi, Žan, slučajno jedne postole, onake kao na slikama apostola ili knajpovaca?... Šteta jer evo iz mojih curi krv. (...) A što je najčudnovatije, ta krv nije moja. Iz mojih cipela... zatvorite, molim vas, vrata. Hvala. Iz mojih cipela brizga krv jedne čestite, plemenite, ubijene djevojke. (Matoš 1973: 202)

I u noveli *Lijepa Jelena* protagonistovo krajnje napeto duševno stanje, trenutak u kojemu svoju dugo traženu ljubav zatječe u naručju drugog muškarca, predložuje se također simbolikom cipela:

Opazim na bijeloj stazici vrtlarske ljestve, svučem cipele, popnem se polako na balkon i uđem u salon sa poluotvorenim vratima iz druge svijetle sobe. Čujem razgovijetno razgovor; čučim iza naslonjača u pomrčini i gledam nju i njega. On je u spavaćoj haljini, u papučama sa cigarom u ustima, a ona u svilenom modrikastom penjoaru sa prekrasnim čipkama, u zračnoj, pahuljastoj boi oko golog grla, bosa i ružičasta u cipelicama od modre svile. (...) Njoj spade s noge cipelica, i budoarom zazvoni pomamni smijeh kao srebreno zvonce. (Matoš 1973: 180)

Dok se izuvanjem cipela nagovješćuje da se protagonist namjerava upustiti u pustolovinu u kojoj želi ostati neprimijećen, scena u kojoj muškarac u sobi nosi papuče upućuje na ozračje intime i najavljuje ljubavni prizor.

Motivom „cipelice od modre svile” te prizorom u kojem žuđena žena dvojice muškaraca na nogama ima cipele i u isti je mah bosonoga priziva se posebno žensko biće, koje nosi odlike zemaljskoga i nebeskoga, a ljubomora protagonista dolazi do izražaja „spadanjem cipelice”.

### Čudo i lualica

Iako se *dramatis personae* u Matoša ne mogu okarakterizirati kao tipični bajkovni „papirnati likovi ili marionete”, kojima se „može bilo što odsjeći a da ne dođe do bitne promjene” (usp. Lüthi 1997: 14), njegovi protagonisti nerijetko nose tipična bajkovna obilježja i, sukladno tomu, moguće ih je, Lüthijevim rječnikom, opisati kao jednodimenzionalne. Analogno „klasičnoj” narodnoj bajci, i Matošev je protagonist gotovo redovito ocrtan kao tip lualice koji putuje svijetom tražeći veliku ljubav, odnosno princezu svog života. Poput junaka bajke i on nailazi na mnoštvo prepreka i opasnosti koje treba savladati i daje sve od sebe kako bi ostvario željeni cilj. Nadalje, i kod Matoša su osobine lika nerijetko reducirane na jednu, često pretjeranu crtu, a kad su jedanput pridane liku, ne mijenjaju se do kraja priče. Odvojeni od zbiljskoga svijeta, zatvoreni u sebe i lišeni svake društvene pozadine, ti su likovi svojevrsni čudaci koji nerijetko ne luče granicu između realnog i čudesnog.<sup>4</sup> Pa i zadatci i kušnje koje moraju svladati nalik su onima koje uobičajeno moraju svladati junaci iz bajki.

Ženski likovi također razotkrivaju mnoge bajkovne crte. Vječnom mladošću i iznimnom ljepotom mnoge od protagonistica nadaju se idealnim bićima, a time i tipičnim junakinjama bajke. Aluzija na bajkovne likove uočava se već u samom njihovu opisu i imenovanju. Primjerice, u kratkoj prozi *O tebi i o meni* protagonist zaziva ženu: „O princezice, o kraljice, o do-dolice, o bebice moja.” (Matoš 1973: 157) U noveli *Nekad bilo sad se spominjalo* za žuđeno žensko biće ustvrđuje se da je „čudnovato djevojčce, vila, nimfa” (Matoš 1973: 87), a bajkovne asocijacije vidljive su i u usporedbi tog ženskoga lika s vilom:

Budne mi kao da će me ova luda vilinska sestrice, probudivši se, ponijeti preko Vukomeričkih niskih gorica i preko Kupe na Klek, na grob Kraljevića Marka gdje se roče bijele vile sa plahovitim Grabancijašem, crnim đakom. (Matoš 1973: 89)

<sup>4</sup> Tako je primjerice protagonist novele *Camao* Alfred Kamenski ocrtan kao „začarani boem” (Matoš 1973: 121) i ovako opisan: „Bijaše to čovjek koji tako jasno snivaše da miješao zgrade snova sa događajima jave, da ga se život u snu često jače doimaše od realnih doživljaja. (...) Osjećao da je potpuna iznimka, da je bijela vrana.” (Matoš 1973: 119)

Ljubavnica pak u noveli *Bura u tišini* opisuje se kao „kobnica puna milošte, kao začarana čarolijom potajnog, ljubljenog čarovnjaka” (Matoš 1973: 168). Nadalje, ženski likovi naspram muških junaka, očekujući od njih pomoć i spas, figuriraju, kao i u bajci, kao pasivni objekti čija je sudbina u muškim rukama.

Bajkovnim se također otkrivaju prostor i atmosfera. Naime, susreti zaljubljenih te sva čuda i pustolovine koje oni doživljavaju događaju se često u nekom apsolutnom krajoliku u kojemu su, kao i u bajci, vremensko-prostorni odnosi većinom neodređeni. Podatci o mjestu i vremenu, odnosno duljina puta koji je junak prevalio i trajanje njegove pustolovine, uglavnom su ili izostavljeni ili su neodređeni i naznačeni u formulama. Sukladno tomu većina lokacija Matoševih novela vezuje se uz udaljena i nepoznata mjesta (*Cvijet sa raskršća*), zagonetne i tajnovite dvorce i kuće (*Camao, Balkon*) ili uz idilične krajolike (*Moć savjesti, Samotna noć*),<sup>5</sup> a na vrijeme u pravilu upućuju formulni izrazi kao što su „uvijek” ili „zanavijek” te formulacije poput: „Ne čuh, ne vidjeh ništa, jer je rukama slabim i blijedim zadržala tok vremena.” (Matoš 1973: 199)

### Apstraktni stil

Kao što je istaknuto, Matoš u svojim novelama pribjegava bajkovnoj strukturi varirajući ju i resemantizirajući na najrazličitije načine, na što ne upućuje samo oblikovanje likova, konstrukcija sižea ili uporaba „čarobnih” predmeta nego i njegova poetika u cjelini. Iako se Matošev rafinirani stil udaljava od onoga što je Lüthi odredio kao „apstraktni stil”, očito je da se služi tipičnim bajkovnim postupcima, među ostalima formulnim početcima i svršetcima, tehnikom pukog imenovanja, ponavljanjem rima te uporabom metričkih i rimovanih uzoraka.

Ritmičke rečenice poput „Ubio! Ubio! Ubio!...!” u noveli *Prva pjesma* (Matoš 1973a: 50), „Molbe, mita, pisma!” u *Moći savjesti* (Matoš 1973: 10), „Igla...igla...igla” u *Iglastom čeljadetu* (Matoš 1973: 148), „Ja – ja – ja” u *Putu u ništa* (Matoš 1973: 258) itd., koje su istaknute na određenim mjestima i ponavljaju se posebnim pripovjednim ritmom, asociraju na tipične rimovane formule iz bajke. Međutim, suprotno bajci, u kojoj rimovane formule uglavnom imaju tek formalno-ritmičku funkciju, u Matoševim tekstovima one nerijetko nose simboliku i mnogoznačnost predstavljenog poetskog svijeta. Tako se usklikom „Ubio! Ubio! Ubio!...!” u noveli *Prva pjesma* izražava grižnja savjesti protagonista koji svojoj ljubavnici nije uzvratio ljubav; reče-

---

<sup>5</sup> Tako se primjerice balkon dvorca u noveli *Balkon* opisuje ovako: „Očarao, omadijao me, zaplijenio mi oko i dušu.” (Matoš 1973: 196) „Moj me balkon napunio čudom, stravom ljubavlju kao sfiga izbuljenih očiju i arslanskih nokata.” (Matoš 1973: 197)

nica „Molbe, mita, pisma!” u *Moći savjesti* ponavlja se u noćnoj mori protagonista koji je prevario stranku, a izreka „Ja – ja – ja” signalizira glavnu temu pripovijesti *Put u ništa*. Daljnja osobitost Matoševe poetike, koja se također može dovesti u izravnu vezu s bajkovnim oblikom, očituje se u tome što se pojedini ritmički izrazi, pojavljujući se u više tekstova, nadaju kao *signum* njegova opusa u cjelini.<sup>6</sup> Da je Matoš u svojoj poetici zaokupljen znatno dubljim smislom nego što je to uobičajeno u bajci, može se zaključiti po tome što se nerijetko na mjestima, gdje bi se prema narativnoj strukturi takve ritmične rečenice i uzvici očekivali, nalaze onomatopejski uzvici, primjerice „Me – e – e!” u noveli *Prva pjesma* (usp. Matoš 1973a: 50), „Cvr–cvr–cvr!” u *Mišu* (usp. Matoš 1973: 64), „Bim–bim–bim–,” u noveli *Božićna priča* (usp. Matoš 1973: 136) ili čak prazna mjesta „– – –,” u potonjoj pripovijesti itd.

Novela *Iglasto čeljade* uvjerljivo ilustrira način na koji takva ritmička formula u Matoša – u konkretnom slučaju „Igla... Igla... Igla...” – povezuje sve pripovjedne segmente, manifestirajući svu simboliku i semantiku predložena svijeta. Protagonist Mirko Novaković, na kojeg upućuje naslovna sintagma, opisan je na sljedeći način:

Prava igla taj Mirko Novaković. Iglast mu vrat, šiljasta mu glava s iglastom kosom koja strši kao iz poderane naslonjače. Iglast mu zavijen nos; iglast mu pogled rastegnutih sijerijeh očiju; vazda mu natjeran ušilj mekani šešir; iglaste mu cipele na šiljatijem nogama. Kako je iglast ne opažate ga, prem je kavana prazna. (Matoš 1973: 142)

Igla ne simbolizira tek njegov fizički izgled, nego i melankoličnu, bezivotnu čud,<sup>7</sup> njegove projekcije u drugima<sup>8</sup> i u prirodi,<sup>9</sup> njegove obiteljske prilike,<sup>10</sup> način na koji doživljava sebe<sup>11</sup> i kako njega doživljavaju drugi<sup>12</sup>

<sup>6</sup> To ilustrira primjerice uzastopno ponavljanje glagola „ubiti” u različitim tekstovima – „Ubio! Ubio! Ubio...!” u noveli *Prva pjesma*, „ubio – ubio” u prozi *Ubio!* ili „Ubiti... Ubiti... Ubiti...” u pripovijesti *Iglasto čeljade*.

<sup>7</sup> „Obuzelo ga nešto nejasno pred čime se topila volja kao maslac u koji pade usijana igla.” (Matoš 1973: 143)

<sup>8</sup> Neobrijano lice njegova strica ovako se opisuje: „Neobrijane tvoje ščetinjice bocakaju me ko da si zarđao seoski kapelan, bocakaju kao iglice.” (Matoš 1973: 144)

<sup>9</sup> „Sivkasto i srebrnasto nebo stala bosti crna igla – prst – kubeta – krst: jezerački toranj, o kojem Mirko često snivaše.” (Matoš 1973: 146)

<sup>10</sup> „Otac mu bijaše graničarski čelik-kapetan: naoko nabodica, ali duša od čovjeka.” (Matoš 1973: 142)

<sup>11</sup> „Gleda se u ogledalo kako sjedi u naslonjaču pogrnužen, sa staračkim, presitim izrazom, i budne mu krivo na svoju iglastu spoljašnost.” (Matoš 1973: 147)

<sup>12</sup> „Alaj je čistunac, tanan i sjajan ko igla – brblja u suzama izvjedljiva ujna Marija...” (Matoš 1973: 146)

kao i njegove erotske porive pri susretu sa sestričnom Jelicom.<sup>13</sup> Nadalje, igla upravlja i odlučuje i o osobnoj sudbini protagonista. Nakon što je prevario ženu koja se, obmanuta njegovim lažnim ljubavnim izjavama, u njega zaljubljuje, Mirko Novaković ubode se u snu na iglu iz njezina šešira i umire. Semantička funkcija ritmičke formule „Igla... Igla... Igla...” još se jedanput snažno ističe kombiniranjem s formulama iz drugih novela, primjerice s „Ubiti... Ubiti... Ubiti...”, „Umrijeti... Umrijeti... Umrijeti...”, „Smrt... Smrt... Smrt...”, „Poznanje... Poznanje... Poznanje...”, „Ništa... Ništa... Ništa...” itd. (Matoš 1973: 148–149). Time se Matoševo pripovjedno djelo i s navedenoga aspekta nadaje kao jedinstvo.

### Autobiografske crte u Matoševoj prozi

Iako je na temelju izloženog jasno da se Matoš u svojoj prozi služi brojnim postupcima i izražajnim oblicima svojstvenima bajci, već površnom analizom uočava se i to da se njegovi tekstovi samo djelomice odigravaju u zatvorenom i čudesnom svijetu, tipičnom za narodnu bajku, onkraj konkretnih mjesnih ili povijesnih datosti. Kao što je već spomenuto, njegove su pripovijetke evidentno satkane od banalnih, neobičnih i poetskih elemenata i mogu se, već prema tomu koji od tih elemenata najjasnije dolazi do izražaja, podijeliti u tri kruga – realistički, fantastično-simbolistički i lirski. No pri pomnijem je promatranju vidljivo da je takva podjela moguća samo s obzirom na intenzitet *realnoga*, odnosno *simboličkoga*. Naime, značajka je Matoševe proze da on u realističkim novelama poseže za simboličkim, odnosno bajkovitim i čudesnim, i obratno, u fantastično-simbolističkim i lirskim tekstovima za banalnim i realnim, te gotovo nije moguće povući jasne granice između tih područja. Bajkovito-čudesno i „stvarno” u svim se njegovim pripovijestima pojavljuju usporedno ili se prožimaju, što znači da se sve radnje zbivaju istodobno u „realnim” i „irealnim” mjestima i vremenima. Tako se u njegovim fantastično-simbolističkim i lirskim tekstovima prikazuju „stvarni” gradovi i mjesta, ulice i trgovi, poput Zagreba, Beograda, Züricha, Pariza, Münchena, Gline, zagrebačke Jurjevske ulice ili Medvedgrada, a realističke novele otkrivaju čudesna mjesta i odnose.

S obzirom na takvu konstelaciju bajkovito-čudesnoga i „stvarnoga”, Matoševi se književni tekstovi mogu usporediti s Hoffmannovim i Kafkinim. Kao u tih autora, i u Matoša u čudesno ozračje iznenada prodire svakodnevica ili pak svakodnevni događaji odjednom dobivaju čudesnu auru. Ali dok Hoffmann, podvrgavajući sama stvarnosna iskustva sumnji, čudesnim ukazuje na ludilo građanskog svijeta, a Kafka na grotesknost i fantastičnost realnog, Matoš bajkovito-čudesno i svakodnevno „realno” redovito povezuje s

---

<sup>13</sup> „To je ona, to je ona! – zapjevalo u Mirku te osjeti prijatne iglice po tijelu i hladno na tjemenu.” (Matoš 1973: 146)

„unutrašnjom stvarnošću” lika, najčešće sa sudbinom protagonista, odnosno njegovim snovima i fantazijama. Budući da se u Matoša svakodnevno i čudesno najčešće isprepliću u snu ili u mašti glavnoga lika, time se nerijetko otkriva složenost ljudske duše, odnosno ono što neka osoba u sebi krije. Drugim riječima, za razliku od Hoffmanna i Kafke, u kojih se miješanjem „realnoga” i bajkovitoga u prvom redu problematizira građanski svijet i društvene norme, Matoš navedenim postupkom otvara pristup nadnaravnome, odnosno njegovu djelovanju na pojedinca.

Takva povezanost „realnoga” i „irealnoga”, koja postoji ponajprije u protagonistovu (ne)svjesnome, može se uočiti i osvrtnom na šizejnu strukturu njegovih novela. Tako Matoševi književni tekstovi gotovo redovito počinju u nekom autentičnom okružju (u „stvarnome” gradu, stanu ili kući), iz kojega akter (najčešće glavni muški lik) bježi u bajkoviti svijet (u začarani dvorac, idilični krajolik, san, viziju itd.) u kojemu doživljava bajkovitu pustolovinu, nakon koje se opet vraća u „realni” svijet. Primjerice, novela *Lijepa Jelena* započinje opisom događaja pri kojemu se dvije „realne” osobe, u „realnom” vremenu i prostoru, zaljubljuju jedna u drugu.

Tamo, u H-cu, prvi put sam se zaljubio. Koncem kolovoza očekivao sam daljnju našu rođaku, i o njoj čuh takvih glasova da od uzbuđenja i očekivanja ne mogah više spavati. Zvala se Helena, i već to slavno, kobno, kraljevsko ime me očaravalo kao prastara, daleka bajka. (Matoš 1973: 174)<sup>14</sup>

Već nakon prvoga susreta Helena bježi u nepostojeći krajolik, kamo je, nošen ljubavnom čežnjom, slijedi protagonist i ujedno pripovjedač u prvom licu. Jaz između „realnoga” i „nerealnoga” produbljuje se nakon što ga spadne sumnja da se prvi susret uistinu dogodio, odnosno da ljubljena žena uopće postoji.

Pokadšto sam mislio da je cijela ona ljubavna hotelska noć halucinacija, nevjerica, da Helena ni ne postoji. Katkada se opet obmanjivah da je Helena ona prava opjevana Helena, vječna poluboginja, da se sve događa i da mi je u naše prozaično, skeptično vrijeme poklonila svoju ljubav i ljepotu kao u doba kada čobani, junaci i knezovi bivahu ljubavnici olimpske ljepote. (Matoš 1973: 178)

Nakon raznih pustolovina, za koje se uvijek iznova ispostavlja da protagonist nije susreo Helenu nego neku drugu ženu, oni se ponovno susreću u „realnome” okruženju, u kojemu jedan policajac, na vrlo brutalan način, vraća protagonista u „stvarnost”.

<sup>14</sup> Kao što je napomenuto u literaturi, označeno je velikim slovom H. mjesto u kojem se nalazi dvorac ujaka Petrinovića, u kojemu je Matoš kao đak i student redovito provodio svoje praznike (usp. 1973: 290–292).

Što da još pričam? Dobih tri godine teške robije. Mojoj priči o Heleni ne povjerovala su sudije. Najprije me dadeše liječnicima na posmatranje kao ludu, a kasnije, primivši iz Pariza izvještaje o mom poznavanju s anarhistima, zaključiša da bajku o onoj pariskoj noći ishitrih kao glup izgovor za moju oružanu, zlikovačku provalu u kuću stranog državnika. Grozan udarac odostraga po glavi, žamor, lavež, mrak – ništa. Nađem se u zatvoru. Rekoše mi da me sa leđa strašno udario lakej i da malo te me ne rastrgaše psi. (Matoš 1973: 181)

Kao daljnja posebnost Matoševe poetike spram Kafkine i Hoffmannove može se navesti pojedinost da su likovi, u čijim snovima ili vizijama nastupa miješanje „realnoga” i „bajkovitoga”, često nositelji autobiografskih obilježja pa ih je moguće dovesti u izravnu vezu s autorovim životom.<sup>15</sup> Tako mnoge novele upućuju na različite događaje iz Matoševa života, kao što je primjerice njegovo dezerterstvo iz austrijske vojske i uhićenje nakon toga te bijeg iz zatvora. Također, otkrivaju se referencije na život u emigraciji i brojna putovanja europskim metropolama, napuštanje roditeljske kuće te na njegove osjećaje prema prvoj ljubavi Dragici Tkalčić i na njihove zaručke. Te se novele mogu čitati kao svojevrsne fiktivne autobiografije i zato što u njima protagonisti često referiraju na autoru bliske stvarne osobe, poput roditelja Marije i Augusta, djeda Grgura, zaručnice Dragice Tkalčić, ujaka Ferdinand Schamsa, župnika Petrinovića, školskih prijatelja i drugih osoba iz javnoga života kao što su August Harambašić, Bodgan Popović, Fran Mažuranić itd. Autobiografsko u Matoševim tekstovima nerijetko prizivaju i politički događaji kojima je on bio neposrednim svjedokom ili prizori iz

---

<sup>15</sup> Matoš je sam često naglašavao da u njegovim književnim tekstovima ima mnogo autobiografskih crta. Tako posveta zbirci novela *Novo iverje* glasi: „Dragi ujače! Posvećujem ti ovu knjižicu – jedino kojim te se, na žalost, mogu odužiti za ono što si učinio mojim roditeljima, i za nezaboravljene časove koje sa Hedvigom provedosmo u šumovitom i zdravom Kaumbergu, u tvojem ljetnikovcu, pitomom i tihom. Nekad bilo pa se spominjalo... Ovo nije knjiga mržnje. Ovo djelce simpatijsko predajem preko tebe svima koje ljubim i poštujem. Razumjet ćete ju samo vi, moji rijetki prijatelji i još rjeđe prijateljice, jer je to knjiga uspomena i knjiga života, prokliktanog i prokubrenog.” (usp. Matoš 1973: 73) A na drugome mjestu: „Ja sam prvi kod nas, koji je iz svog života napravio roman, umjetničko djelo, kao da sâm sebe slikam.” (Matoš 1973c: 375) Da u Matoševim fikcionalnim tekstovima ima mnogo autobiografskih dijelova, i kritika je često isticala. Barac je primjerice njegove novele označio kao „autobiografske dokumente” (usp. Barac 1977: 244), Frangeš tvrdi da je u protagonistima njegovih novela uvijek nazočan i sam Matoš (usp. Frangeš 1974: 28), a Jelčić ističe da je njegov cijeli opus istinita slika samoga Matoša (usp. Jelčić 1984: 40). Usp. i Šicel 1966: 44; Frangeš 1974: 28 i 82–83; Barac 1977: 244; Šicel 1982: 138; Jelčić 1984: 40; Oraić Tolić 1996: 69–73; Jelčić 1997: 204.

života njegovih suvremenika i poznanika.<sup>16</sup> Nadalje, njegovi se tekstovi mogu čitati u autobiografskom ključu i stoga što su sva „realna” mjesta njegovih pripovijesti uglavnom gradovi i naselja, ulice i trgovi u kojima se Matoš sam zadržavao, a predstavljeno vrijeme uglavnom se poklapa s vremenom u kojem je živio. Njegove se novele mogu čitati kao tipične autobiografije i s obzirom na teme koje su u njima obrađene. Kao i u „klasičnoj autobiografiji” tema je tu individualan život, odnosno povijest jedne ličnosti (usp. Lejeune 1994: 14), što napose dolazi do izražaja u noveli *O meni i o tebi*, kojoj je sam Matoš, stavivši ju na početak svoje zbirke novela *Umorne priče* i naznačivši da je riječ o svojevrsnom predgovoru, dao ključno mjesto.<sup>17</sup>

O, sve, sve sam ja, sve je puno mene i mojih teških kaosa. Ja sam pitanje svih pitanja, pepeo svih zgarišta, križ svih putova, knjiga svih neznanja, suza svih bolova, žuč svih jedova, žarište svih pomrčina. (...) Ja sam put vječnosti u vječnost. Ja sam kruna ovog svijeta. (Matoš 1973: 155–156)

### Varijabilnost autobiografskih toposa

Pokušamo li Matoševe pripovijetke klasificirati prema Lejeuneovoj definiciji autobiografije (Lejeune 2000), uočava se da se one, unatoč činjenici da su često realizirane tipičnim toposima autobiografskog pisma, ne mogu podvesti ni pod koji od Lejeuneovih autobiografskih modela. Budući da nijedan Matošev književni tekst u potpunosti ne ispunjava Lejeuneov ključni kriterij pri klasifikaciji autobiografije kao žanra, odnosno da nijedan ne upućuje, bilo izravno ili neizravno, na istovjetnost autora i pripovjedača (čije ime bi upućivalo na stvarno postojeću osobu), nijedan od njih ne može se klasificirati kao „čista” autobiografija, ali ni kao autobiografska „obmana”. S obzirom na to da je većinom riječ o kraćim pripovijestima koje, premda gotovo redovito problematiziraju „osobne teme” posredovane fokusom pripovjedača u prvom licu, istodobno govore o više osobnih sudbina i koje su vrlo rijetko ispričovijedane retrospektivno, one se ne mogu svesti ni na model koji je Lejeune označio kao „romanesknu” autobiografiju.

<sup>16</sup> Tako su primjerice u noveli *Kip domovine leta 188\** opisani prosvjedi u Zagrebu godine 1883. povodom zamjene hrvatskih grbova i natpisa na javnim zgradama mađarskima; u noveli *Ubio!* predložak je bio „stvaran” događaj, kao što napominje sam Matoš (usp. Jelčić 1984: 243); pod imenom Orlović u novelama *Put u ništa* i *Bura u tišini* krije se zapravo Fran Mažuranić, kao što navodi Tadijanović (usp. Matoš 1973: 299 i 304). Na vezu sa stvarnošću u noveli *Iglasto čeljade* upozorava također Tadijanović: „Kao model za ‘iglasto čeljade’, Mirka Novakovića, Matošu je poslužio njegov rođak i vršnjak Antun Ziegesberger, ljekarnik u Zlataru, s kojim se Matoš jednom i fotografirao.” (Tadijanović, u: Matoš 1973: 294)

<sup>17</sup> Podnaslov novele glasi *Kao predgovor* (usp. Matoš 1973: 155).

Nadalje, variranje autobiografskih općih mjesta vidljivo je i u načinu na koji je organizirana naracija. Naime, iako u svim novelama prevladavaju za autobiografiju tipične „osobne” teme posredovane pripovjednom sviješću prvog lica, nije riječ o opsežnim proznim tekstovima usredotočenima na životni put, odnosno „povijest” jedne osobe, nego o kraćim tekstovima koji istovremeno problematiziraju više pojedinačnih života iz fokusa pripovjedača u prvom licu. Ukratko, Matoševi prozni tekstovi nikad ne prikazuju cjelovit život samo jedne osobe, što je tipično za autobiografsko pismo, nego nude varijacije međusobno sličnih pojedinačnih epizoda i isječaka iz života različitih ljudi.

Matošev postupak variranja značajki autobiografskoga pisma posebno se uočava promatra li se iz perspektive modela *autor – pripovjedač – lik*. Iako su u Matoševim prozama fikcija i stvarnost jasno razgraničene, neuplitanje autora u fikcionalni svijet izravno je naznačeno, a fikcionalni svijet posve suveren spram stvarnoga (ni u jednom tekstu, kako je istaknuto, pripovjedač ne nosi autorovo ime), odnos *autora, pripovjedača i lika* nije čvrsto određen, nego se otkriva, posredovanjem najrazličitijih narativnih metoda, varijabilnim. To se očituje na različite načine: u nekim su tekstovima protagonist i pripovjedač dvije različite fiktivne osobe, u drugima su protagonist i pripovjedač jedna fiktivna osoba, ima također slučajeva kad protagonist i pripovjedač tijekom naracije mijenjaju identitete ili se uzajamno dopunjuju, kao i onih u kojima su protagonist i pripovjedač istovremeno posredovani različitim likovima. Upravo iz toga proizlazi i jedno od temeljnih obilježja Matoševe poetike: dok je, s jedne strane, fiktivnost njegovih tekstova očita, istodobno se, s druge strane, ta sugerirana fiktivnost stalno potkopava, čime se čitatelj navodi da kontinuirano uspostavlja poveznice između fiktivnih osoba i autora.

Pri tako ostvarenom modelu *autor – pripovjedač – lik*, u skladu s kojim protagonist, usprkos tome što nose različita imena, nalikuju jedni drugima, ali i samom autoru, čitatelj stječe dojam da je riječ o jednoj osobi. Da posrijedi može biti i sam Matoš, proizlazi iz toga što se različiti „ja” iz njegovih tekstova mogu reducirati na tip modernoga boema, *flâneura*, koji je, kao što je poznato, bio omiljeni lik književnosti razdoblja *fin-de-siècle*. Naime, pomnijim je promatranjem vidljivo da su gotovo svi Matoševi protagonisti svojevrsni tipovi lutalica, vječni tragači za slobodom, slični modernim nomadima, uvijek gladni, bez stalne adrese i posla, osobe čiji svijet nema čvrstog uporišta ni stabilna poretka. Kao što je poznato, takav tip nije samo dio Matoševa umjetničkog programa nego priziva i njegovu „realnu” egzistenciju, kao i događaje što ih je sam proživio. Poput mnogih svojih protagonista i Matoš je, kako svjedoče njegovi (auto)biografski i esejistički tekstovi, nakon što je dezertirao iz austrijske vojske, postao izbjeglica bez domovine, *flâneur* koji putuje Europom, neprestano tragajući za svojim identitetom (usp. Oraić Tolić 1996: 55–56).

Takvo variranje odnosa *autora*, *pripovjedača* i *lika* nerijetko je naznačeno i u tekstu eksplicitnim narativnim signalima. Tako neke od novela sadrže već ranije objavljene Matoševe tekstove. Primjerice, u noveli *Nekad bilo, sad se spominjalo* donosi se pjesma *Hrastovački nokturno*<sup>18</sup> (usp. Matoš 1973: 93), novela *Za novim bogom* sadrži ponešto stilski izmijenjenu pripovijetku *Sjena* (usp. Matoš 1973a: 62–63), dok se u noveli *Put u Ništa* na nekoliko mjesta izrijeком aludira na pripovijetku *O Tebi i o meni* (usp. Matoš 1973: 254–255) itd. Nadalje, variranjem imena protagonista često se izrijeком upućuje na samog autora, kao primjerice u noveli *Balkon*, gdje protagonist sam sebe, u situaciji snažnog semantičkog naboja, odnosno u trenutku potpune predaje ljubljenoj ženi, naziva „Augustom”, odnosno klaunom (usp. Matoš 1973: 195).

No u izravnu se vezu s autorom, posredovanjem navedenog estetskog postupka variranja i zamjene, mogu dovesti ne samo likovi u kojih su autobiografske crte očite nego i protagonisti „bajkovitih” novela, što je također jedno od obilježja Matoševe poetike. Na koji se način u njegovu opusu dodiruju i prožimaju bajkoviti i autobiografski elementi te kako se autobiografsko može čitati kao oblik bajkovitoga, objasniti ćemo na primjeru imenovanja likova.

### Imenovanje likova

U cjelokupnoj Matoševoj poetici imenovanje je protagonista topos od osobita značenja. Pri tome se on istodobno služi različitim metodama, čime se postiže umnožavanje i usložnjavanje likova. Primjerice, akter u nekim tekstovima nosi upadljivo mnogo imena<sup>19</sup> ili uopće nije imenovan,<sup>20</sup> kadšto mu

<sup>18</sup> Autor pjesme u noveli fiktivna je osoba, filolog Petrinović, koji je ujedno i pripovjedač. On na jednom mjestu ovako komentira pjesmu: „Umirih se tek u zoru napisavši majci suzno pismo i ove – prve i posljednje moje stihove (...)” (Matoš 1973: 93)

<sup>19</sup> U noveli *Ministarsko tijesto* glavni se protagonist, poznati pjesnik, „poeta laureatus” naziva istodobno Mitar Mitričević, Milan, Mita Krastavac, Cincarče, a objavljuje kao Spektator, Hamlet, Mesečar, Bob, Ajduk Vujadin, Mefisto, Pierrot, Jean Frollo, Old Gentleman, Stella, Gospođica Nituš, Frau-Frau, Baba Joka (usp. Matoš 1973: 228–229).

<sup>20</sup> Na takav se postupak često poziva u tekstu. Tako novela *Osveta ogledala* počinje ovako: „Bio vam je tako jedan čovjek. Kako se zvao, ne znam, i njemu samome ne bijaše do toga mnogo stalo, jer kao mnogi skromni demokrati htjede da mu ime – kao Franklinovo – počne od njega.” (usp. Matoš 1973: 239) I u mnogim drugim novelama, kao primjerice *Lijepa Jelena* i *Samotna noć*, glavni protagonisti nisu imenovani (usp. Matoš 1973: 150–155, 174–182).

je ime naznačeno samo inicijalima,<sup>21</sup> a nekad čitatelj tek na kraju novele doznaje njegovo ime.<sup>22</sup> I obrnuto, ponekad više likova nosi samo jedno ime, čime se na drugi način postiže spomenuto umnažanje i usložnjavanje različitih subjekata.<sup>23</sup> Također, ime katkad upućuje i na karakter lika. Tako se primjerice protagonist novele *Cvijet sa raskršća* zove Solus i sukladno tomu prikazan je kao osobenjak koji teži apsolutnoj slobodi. U noveli *Iglasto čeljade* glavni je lik označen kao „iglasto čeljade” i karakteriziran kao „iglast”.

Na postupku imenovanja likova gdjekad počiva i cjelokupna sižejna linija. Tako se npr. u noveli *Miš* hipokoristik *miš* – kojim se protagonist Mihajlo Milinović obraća svojoj zaručnici Ljubi Kolarićevoj, a koji on preuzima, kako se eksplicira u tekstu, iz drugog teksta („i nazvah [ju] po nekoj francuskoj drami Mišem”, usp. Matoš 1973: 65) – nadaje bitnim značenjskim elementom cijele pripovjedne konstrukcije. Nakon što iz pisma svoje ljubavnice doznaje o njezinoj trudnoći, Mihajlo Milinović ultimativno traži od nje da dijete pobaci jer će ju u protivnome ostaviti. Emotivno stanje razočarane i duboko povrijeđene žene, njezina kolebanja kako reagirati na novonastalu situaciju kao i Mihajlova argumentacija vlastita isključiva stava posreduju se, među ostalim, u formi pisma, tako da se ljubavnici obraćaju jedan drugome različitim imenima. Primjerice, u jednom pismu Ljuba, sukladno svojem emocionalnom stanju, protagonista naziva „Miško”, „Miškec”, „Mijat”, „posljednji dragan”, „dušica”, „sladani dragan” i „srce moje”, a u drugom „Orfijel”, „Ofijel”, „Jofijel”, „Samajel”, „Asrajel”, „Aratron”, „Betor”, „Faleg”, „Oh”, „Fagit”, „Mihajlo” i „Mišel” (Matoš 1973: 64). Mihajlo pak svoju zaručnicu zove „miš”, „mišić”, „Klara Milićeva koju znaš iz Miškatovićeva prijevoda” (Matoš 1973: 59) te naposljetku „guska Ljubica”. Da je ime nosivi element cijele sižejne linije, vidljivo je i u Mihajlovu načinu obraćanja trudnoj ženi u posebno napetim trenucima kada protagonist dvoji hoće li ju ili neće napustiti:

Molim te, ne nazivaj me nikako više Miškom ili Miškecom. Ti kajkavski sladani deminutivi nijesu mi baš prirasli za srce. (Matoš 1973: 55)

Gdje si, za volju božju, našla opet tog „Mijata”? Bogami, prijeći ću u Čivute ili Turke, da te obradujem kakim Mujom ili Mojšelesom! (Matoš 1973: 60)

<sup>21</sup> Primjerice u noveli *Nezahvalnost?* pripovjedač susreće svog „prijatelja N.”, u noveli *U čudnim gostima* pripovjedač odlazi u šetnju sa svojim „drugom R.”, a u noveli *On* protagonist se zove „On”. (Usp. također i druge novele u Matoš 1973: 13, 108, 182 i 190).

<sup>22</sup> U noveli *Balkon* s osobnim pripovjedačem u trećemu licu čitatelj tek na kraju doznaje da se protagonist zove Eugen (usp. Matoš 1973: 201).

<sup>23</sup> Više osoba nosi jedno ime u novelama *Lijepa Jelena*, *Put u ništa*, *Iglasto čeljade* i dr.

Poigravanje imenima doseže vrhunac na kraju novele: nakon samo-ubojstva zaručnice glavni lik, žudeći za ljubavi, traga za drugom ženom. Razočaranje nastupa u trenutku kada se ispostavlja da se i nova ljubavnica zove Ljubica (usp. Matoš 1973: 60). U nesanim noćima ispunjenima halucinacijama i morama, mučen grižnjom savjesti, odnosno mišem koji ga stalno progoni, Mihajlo više nije kadar, između dviju žena koje nose ime Ljubica i sebe samog i dosadnoga miša, razlučiti tko je tko.

Zaglibio se u se i postao otužan samom sebi. Bijaše mu kao da proguta nešto gadno i smrtonosno: miša. A miš se užljebio u utrobi: sad će se progristi kroz crijeva i uštinuti ga za srce! (...)

Miš je pod ormarom za knjige. Tvrdi zubići grickaju sve jače, sve jače... Strahovito: ta to već praska i trešti kao na meljavi! Odjedared gluh tajac kao u podzemnoj buturnici ... Ha, eno ga sada pored prozora. Skakuće na mjeseci, udara glavom o duvar i škripi u taktu iglastjem zubićima: cvr - cvr - cvr.

I: cvr - cvr - cvr! – zakipi po zelenom hataru nebeskom žagor mišji kao cvrkut lastavica. Oblaci? Ne. To su gole, crne i naborane mišje repine, pa zmijski zvižde i sikću noćnijem zrakom. Zvijezde? Ne. To se užagriše zelenkasto i krvavo pakosne mišje očice. Mjesec? Ne... Aj, to je guvernanta iz Araberga. Ne, nije: to je grdan pacov sa žutim licem i posjedjelom kosom gospođe Ljubice. Milinović da se sakrije pod jorgan, ali ona mu se smiješi blijedim smješkom, roni zlatnosrebrene suze i zbori kalističke riječi (...). (Matoš 1973: 63–64)

Posebno zanimljivim nadaje se imenovanje protagonistâ koji se u kontekstu događaja mogu dovesti u izravnu vezu s autorom. Kao što se često isticalo u kritici, protagonisti s upadljivim autobiografskim crtama često su imenovani raznim inačicama ili imena „Petrinović” (poput protagonista novele *Nekad bilo sad se spominjalo*)<sup>24</sup> ili „Marjanović” (poput protagonista novele *Put u Ništa*).<sup>25</sup> Oba su imena naglašeno značenjski disperzivna. Naime, ime „Petrinović” aludira na Petricu Kerempuha, junaka iz narodne književnosti, višestruko slična Matoševim likovima, a „Marjanović” na njegovu majku Mariju (usp. Oraić Tolić 1996: 73). Značenjska disperzivnost ponajprije proizlazi iz različitih varijacija tih dvaju imena. Tako npr. u *Prvoj pje-*

<sup>24</sup> Kako navodi Tadijanović u komentaru u *Sabranim djelima*, pripovijetka obiluje autobiografskim crtama: radnja se zbiva u mjestu blizu Zagreba, Brezovici, nazvanoj Hrastovac, gdje je Matošev ujak Ante Petrinović imao dvorac u kojemu je Matoš s prijateljima često provodio praznike. I likovi u noveli autentične su osobe: ujak Ante Petrinović, djed Grga Alagović i spomenuti autorovi školski prijatelji (usp. Matoš 1973: 290–292).

<sup>25</sup> Tako Tadijanović u *Sabranim djelima* bez imalo sustezanja navodi da Matoš pod imenom Marjanović govori o sebi, a pod imenom Orlović o književniku Franu Mažuraniću (1859. – 1928.). Usp. Matoš 1973: 304.

smi glavni lik nosi ime Petar Marjanović,<sup>26</sup> u noveli *Nezahvalnost?* Alfred Petrinović, odnosno De kiss-Pérovác,<sup>27</sup> u *Božićnoj priči* Petar Smiljančić Pero, u *Moći štampe* Jovan Petrović,<sup>28</sup> a u noveli *Za novim Bogom* jedan se od protagonista zove Petrinović, a drugi Petar Marjanović.<sup>29</sup> Polisemičnost Matoševe poetike variranja posebice je vidljiva u tome što ta imena ne nose samo likovi koji se na temelju opisanih događaja mogu dovesti u izravnu vezu s autorom nego i oni koji na prvi pogled nemaju baš mnogo zajedničkog s njegovim životom kao ni s drugim „realnim” likovima. S obzirom na variranje imena, odnosno umnožavanje subjekata, posebno je zanimljivo kako Matoš prikazuje dva iznimno česta aktera svojih novela, župnika Antu Pinterovića, kojega u stvarnome životu naziva „ujakom”, i svoga „stvarnog” ujaka Ferdinanda Šamsa. „Ujak” je lik koji se javlja gotovo u svakom Matoševu proznom književnom tekstu. Očito je da pri imenovanju protagonista koji, kako se pokazalo, nosi niz autobiografskih elemenata, kao i pri imenovanju lika „ujaka”, Matoš istodobno varira i kombinira ista imena – Petar, Pero, Petrović, Petrinović itd. Tako je, primjerice, ujak kao književni lik ponekad imenovan tek kao „ujak” (u noveli *Lijepa Jelena*) ili „ujak Pero” (u noveli *Iglasto čeljade*), katkad kao „Petar Smiljančić Pero”, (u *Božićnoj priči*), „Petar”, odnosno „Pera” (u pripovijesti *Miš*), pa onda opet „Petar Tkalac” (u noveli *Camao*) itd. Pokušamo li raskrinkati koji bi lik, uzimajući u obzir njegovo ime, upućivao na koju „realnu” osobu, mogli bismo primjerice protagonista Petra Smiljančića Peru iz *Božićne priče* dovesti u izravnu vezu sa samim Matošem, ali i s jednim od njegovih dvaju „ujaka”. S istim realnim osobama mogu se povezati i protagonisti novele *Za novim Bogom*, Petrinović i Petar Marjanović.

Takvo umnažanje subjekata koje se realizira različitim postupcima variranja imenâ posebno se očituje u noveli *Miš*, u kojoj i ujak i protagonist

<sup>26</sup> Osebjnost Matoševa postupka variranja tipičnih autobiografskih toposa različitim imenovanjem likova vidljiva je i iz činjenice da i drugi likovi upućuju na autobiografski podtekst. Tako se primjerice zaručnica glavnoga protagonista zove Danica, kao i Matoševa „stvarna” zaručnica. Na autobiografsku komponentu novele uputio je i sam Matoš. Naime, on ju je sam nazvao „listak iz života”, a napisao ju je, kako navodi Tadijanović u komentaru u *Sabranim djelima*, potaknut viješću o Daničinim novim zarukama (usp. Matoš 1973a: 304).

<sup>27</sup> Zanimljivo je da se pripovjedač novele zove Alagović kao i Matošev djed. I roditelji protagonista, stari Petrović i stara Petrovićka, podsjećaju na Matoševe „prave” roditelje (usp. Matoš 1973a: 304).

<sup>28</sup> Ime protagonista Jovana Petrovića upućuje i na druge autobiografske likove: nositelji obiteljskoga imena Petrović tako su i neki Matoševi srpski kolege kao što je primjerice Jovan Šeširljić ili Jovan Skerlić u noveli *On* ili Sima Jovanović koji se spominje u noveli *Prva pjesma* (usp. Matoš 1973a: 304).

<sup>29</sup> Tadijanović potkrepljuje činjenicu da je likom Stanka Petrinovića prikazao sama sebe jer je u njoj predstavljen njegov bijeg iz zatvora u jesen 1894. (usp. Matoš 1973a: 304).

nose prezime Milanović (usp. Matoš 1973: 57). Da Matoš takvim postupkom aludira na više osoba, vidi se i u tome što u nekim novelama isto ime – primjerice Grga Alagović – nosi i pripovjedač u prvom licu s jasnim autobiografskim naznakama (kao primjerice u noveli *Nezahvalnosti?*) i ujak (kao primjerice u noveli *Nekad bilo, sad se spominjalo*). U tom je smislu zanimljivo da Matoš pritom, uzmu li se u obzir njegovi drugi, referencijalni tekstovi, nije aludirao ni na sebe ni na svoga „ujaka”, nego, kako su upućivali istraživači njegova opusa, na djeda Grgu Matoša jer je to stvarno ime njegova djeda (usp. Matoš 1973: 291). Na temelju Matoševe tehnike variranja imenâ s autorom se mogu dovesti u vezu ne samo likovi s očiglednim autobiografskim crtama nego i oni iz novela s istaknutim bajkovnim elementima. Kao ilustracija mogu poslužiti glavni lik novele *Camao* Alfred Kamenski i protagonist pripovijesti *Nezahvalnost?* Alfred Petrinović, čija imena nedvojbeno upućuju na postupak variranja. Taj postupak nerijetko rezultira umnažanjem subjekata te miješanjem autobiografskog i bajkovitog, a Matoš ga rabi i u prikazivanju drugih likova. U tom je smislu posebice zanimljivo prikazivanje ženskih likova. Tako se u mnogim novelama koje aludiraju na realne osobe iz Matoševa života, na majku Mariju i zaručnicu Dragicu, ne može jasno razabrati koja je koja jer se oba ženska lika oblikuju tipičnim autobiografskim, ali istodobno i bajkovnim toposima. Naime, u brojnim Matoševim književnim tekstovima ime bajkovne ljubavnice upućuje na ime ili varijaciju imena njegove stvarne majke, što se primjerice očituje u noveli *O tebi i o meni*, gdje se draga zove Marta ili u *Božićnoj priči*, gdje se zove Marica.<sup>30</sup> Da je postupak variranja imena likova jedno od ključnih obilježja Matoševe poetike, proizlazi i iz činjenice da se promjena imena, odnosno umnažanje subjekata, nerijetko realizira u narativnim situacijama istaknutog semantičkog naboja.

Tako primjerice u noveli *Za novim bogom* protagonist naziva ženski lik, glumicu Noru, u trenutku dok je ljubi – posve neočekivano i bez prethodnog objašnjenja – Martom. U noveli pak *Bura u tišini* ljubljena žena, ovisno o emotivnoj konstelaciji likova, odnosno o stupnju realizirane žudene bliskosti, nosi različita imena („Nina”, „Dobro”, „Nevenka”, „Dragana”, „Kobnica”, „Nesrećnica”, „Ninon” ili „Nikolin”), a u trenutku kad joj se uspije posve približiti, protagonist ju naziva „moja majčica”.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Kao što je spomenuto, Matoševa se „stvarna” majka zvala Marija. Kao što je poznato, ime Marica često se rabi kao umanjena za ime Marija, a Marta se u njegovim tekstovima javlja kao još jedna inačica.

<sup>31</sup> Da jedan fiktivni lik utjelovljuje više osoba, nerijetko je eksplicite naznačeno i u tekstu, što je vidljivo i u sljedećim primjerima: „Iz nje se javila neka druga” (usp. Matoš 1973a: 73); „Na svakom sastanku moja draga i ljubezna mijenja odijelo, mijenja tijelo i dušu, promjenjiva je i zaljubljena kao sevdahlja Dzeus” (usp. Matoš 1973: 253); „Sjeti se da je pridobio Jelicu kao glumicu, kao treće, njemu samom nepoznato lice, i tek što bude opazila da ju je opsjenio, tek što padne iz neprirodne uloge...” (Matoš 1973: 147) Usp. novele *Lijepa Jelena* i *Cvijet sa raskršća*.

Posebice je zanimljivo da navedena igra variranja imena nije samo osobitost Matoševih fiktivnih tekstova nego se može uočiti i u njegovu stvarnom životu. Naime, opće je poznato da je Matoš, primjerice, svojem prvotnom građanskom i krsnom imenu Antun Matoš kasnije pridodao i građansko i krsno ime svoga djeda Gustav, kao i to da je svoje književne, ali i referencijalne tekstove potpisivao različitim varijacijama vlastita imena – Antun Matoš, Antun Gustav Matoš ili jednostavno inicijalima A. G. M. – ili pak nadimcima kojim su ga iz milja nazivali njegovi prijatelji i bližnji – Gustl, Maćok, Gustafa itd. (usp. Jelčić 1984: 55–59). Poznato je i to da se on u stvarnom životu – kao i neki od likova u njegovim tekstovima (primjerice Orlović, koji je putovao inkognito, usp. Matoš 1973: 167) – „prerušavao” u nekog drugog, koristeći se pri putovanjima različitim putovnicama, poput one srpskoga pjesnika Branka Ilića ili brata Leona (usp. Jelčić 1984: 17–19).

### **Autobiografske bajke**

Na temelju izloženoga vidljivo je da je Matoševa fiktivna proza nerijetko realizirana tipičnim bajkovnim toposima. Na zakonitosti bajkovnog žanra ne upućuju samo protagonisti lutalice koji redovito ostavljaju dom i odlaze u „daleki svijet” u potrazi za srećom i ljubavlju, magično vrijeme i prostor ili čarobna moć predmeta nego i visoki stupanj psihološke suptilnosti njihove reprezentacije, čime se stječe dojam da je ukinuta granica između onoga što je moguće predočiti i onoga što uistinu postoji. Osebnost Matoševe poetike počiva na višestrukom parodijskom poigravanju ustaljenim bajkovnim oblicima, pri čemu se razara čvrsta bajkovna pripovjedna struktura, dovodi u sumnju uspostavljeni poredak svijeta, potkopava poetika naivnog i sentimentalnog, a stereotipni bajkovni likovi, opremljeni bogatim unutarnjim životom, podvrgavaju se ironiji.

Posezanjem za bajkovitim, za carstvom čudesnoga, udaljenim od svakodnevnog života, na dovitljiv se način upućuje prijekor svakodnevici, pri čemu sfera bajkovitoga postaje metafora za tajanstveno djelovanje ljudske podsvijesti. Budući da se pod koprenom bajkovnog oblika kriju pitanja jastva i vremena koja se, sugerirajući izravnu vezu s autorovim životom i vremenom, posreduju toposima karakterističnima za žanr autobiografije, Matoševe se novele mogu interpretirati istodobno sa stajališta bajke i sa stajališta autobiografije, odnosno kao svojevrsne autobiografske bajke.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Na takav je način čitanja uputio i sam autor u noveli *O tebi i o meni*, u kojoj čovjeka i život u cjelini naziva „ludom bajkom” (usp. Matoš 1973: 158). Matoš je često i u svojim referencijalnim tekstovima isticao da se njegovi bajkoviti tekstovi mogu čitati kao autobiografski fragmenti te da njegov život obiluje značajkama koje podsjećaju na bajku (usp. Matoš 1973: 73; Matoš 1973a: 304; Matoš 1973c: 375). Na to se upozorava i u sekundarnoj literaturi. Jelčić, primjerice, Matošev život nazi-

Promatraju li se iz perspektive razvoja žanra, Matoševa djela otkrivaju nedvojbene poveznice s tradicijom narodne bajke, s tipom umjetničke bajke koji se njegovao u romantizmu (i to ponajprije u njemačkoj književnosti) kao i s modernističkom bajkom. Povezujući formule čudesnoga, karakteristične za narodne i romantičke bajke te za arabeske *jugendstila*, s elementima satire i autobiografije, Matoš je uspio stvoriti vlastitu inačicu bajke kojom je pridonio razvoju toga žanra u hrvatskoj književnosti kao i u europskoj književnosti u cjelini. Stoga se njegove bajke mogu označiti kao tekstovi u kojima se pojavljuju različiti, djelomice i oprečni, stilski registri, odnosno kao vrsta sinkretičke proze<sup>33</sup> koja se može recipirati na različitim razinama i koja odgovara različitim čitateljskim očekivanjima.

## Literatura

- Berendsohn, Walter A. 1968. *Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Ein stilkritischer Versuch*. Wiesbaden: Martin Sändig. 2. izd. [1921].
- Crnković, Milan. 1990. *Dječja književnost, priručnik za studente i nastavnike*. Zagreb: Školska knjiga.
- Frangeš, Ivo. 1974. Stil Matoševe novelistike. U: *Matoš, Vidrić, Krleža*. Zagreb: Liber.
- Frangeš, Ivo. 1987. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb / Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske / Cankarjeva založba.
- Frangeš, Ivo. 1998. Susret sna i jave na raskršću života. U: *Hrvatska novela*. Ivo Frangeš i Viktor Žmegač, ur. Zagreb: Školska knjiga, 165–182.
- Jelčić, Dubravko. 1997. *Povijest hrvatske književnosti, Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*. Zagreb: Naklada Pavičić.
- Jelčić, Dubravko. 1984. *Matoš*. Zagreb: Globus.
- Klotz, Volker. 2002. *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*. München: Wilhelm Fink. [1985].
- Lejeune, Philippe. 2000. Autobiografski sporazum. U: *Autor, pripovjedač, lik*. Cvjetko Milanja, ur. Osijek: Svjetla grada, 201–236. [1975].
- Lüthi, Max. 1997. *Das europäische Volksmärchen*. Tübingen: Francke. [1947].
- Matičević, Ivica, ur. 1997. *Hrvatske bajke i basne*. Zagreb: Alfa.

---

va „legendom” (usp. Jelčić 1984: 38), a Oraić Tolić podsjeća kako između njegovih ljubavnih priča i njegova života nema jasne granice (usp. Oraić Tolić 1996: 64).

<sup>33</sup> Iako je kritika dosad propustila protumačiti Matoševne književne tekstove iz perspektive stilističkog sinkretizma, njegova se proza žanrovski različito određivala: kao „anegdota, feljton, karikatura” (usp. Šicel 1966: 44 i 1982: 135–138), „dnevnik” (usp. Prosperov Novak 2004: 158) i, prema riječima samog autora, kao „etida, studija, stilska studija” (usp. Matoš 1973: 281).

- Matoš, Antun Gustav. 1973. *Sabrana djela*, sv. 1. *Iverje, Novo iverje, Umorne priče*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti (Liber) Mladost.
- Matoš, Antun Gustav. 1973a. *Sabrana djela*, sv. 2. *Novele, humoreske, satire, scenski tekstovi*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti (Liber) Mladost.
- Matoš, Antun Gustav. 1973b. *Sabrana djela*, sv. 4. *Vidici i pitevi*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti (Liber) Mladost.
- Matoš, Antun Gustav. 1973c. *Sabrana djela*, sv. 19. *Pisma*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti (Liber) Mladost.
- Matoš, Antun Gustav. 1973d. *Sabrana djela*, sv. 20. *Pisma*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti (Liber) Mladost.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1996. *Matoševa proza*. U: *Lirika i proza Antuna Gustava Matoša*. Zoran Kravar i Dubravka Oraić Tolić. Zagreb: Školska knjiga, 53–145.
- Prosperov Novak, Slobodan. 2004. *Povijest hrvatske književnosti. Sjećanje na dobro i zlo*. Sv. III. Split: Marjan tisak.
- Šicel, Miroslav. 1966. *Matoš*. Rijeka: Novi list.
- Šicel, Miroslav. 1982. *Hrvatska književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- Težak, Dubravka i Težak, Stjepko. 1997. *Interpretacija bajke*. Zagreb: DiVič.

## MATOŠ'S MODERNISTIC VERSION OF A FAIRY TALE

### Summary

**Bernarda KATUŠIĆ**

*Institute for Slavic Studies, University of Vienna*  
Spitalgasse 2-4, Hof 3  
bernarda@katusic.net

The paper aims to show that in his prose oeuvre, Matoš appropriates the typical fairy tale elements, unifies different fairy tale traditions and adapts them pursuant to the symbolist poetics in order to create his own variation of a modernist literary fable (*Kunstlermärchen*).

**Keywords:** Antun Gustav Matoš, folk tale, literary fable (*Kunstlermärchen*), variations, autobiography