

Konstrukcija ženskih likova u simbolističkim novelama Antuna Gustava Matoša

Mundjer, Antonia

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:742016>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-22**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za noviju hrvatsku književnost

**KONSTRUKCIJA ŽENSKIH LIKOVA U SIMBOLISTIČKIM
NOVELAMA ANTUNA GUSTAVA MATOŠA**

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS-bodova

Antonia Mundjer

Zagreb, lipanj 2020.

Mentorica:

Izv. prof. dr. sc. Marina Protrka Štimec

Izjava o autentičnosti rada

Izjavljujem pod punom moralnom odgovornošću da sam diplomski rad *Konstrukcija ženskih likova u simbolističkim novelama Antuna Gustava Matoša* izradila potpuno samostalno uz stručno vodstvo mentorice izv. prof. Marine Protrka Štimec. Svi podatci navedeni u radu su istiniti i prikupljeni u skladu s etičkim standardom struke. Rad je pisan u duhu dobre akademske prakse koja izričito podržava nepovredivost autorskog prava te ispravno citiranje i navođenje radova drugih autora.

(Vlastoručni potpis studenta)

Sadržaj:

1. Uvod.....	1
2. Karakteristike moderne i duh <i>fin de sièclea</i>	3
3. Poetika Antuna Gustava Matoša.....	6
3. 1. Matoševa proza.....	7
3. 2. Simbolističke novele.....	8
3. 3. Citatnost u djelima Antuna Gustava Matoša.....	11
4. Tipovi ženskih likova u hrvatskoj književnosti.....	12
5. Ženski likovi u prozama Antuna Gustava Matoša.....	13
5. 1. Izabela – slijepa i aristokratska pucica.....	18
5. 2. Cvijeta – buntovnica krivih potpetica.....	23
5. 3. Fanny – fatalna preljubnica.....	29
6. „Ženski trio“ – tablični prikaz osnovnih obilježja ženskih likova	34
7. Zaključak.....	40
8. Literatura.....	44
9. Sažetak i ključne riječi.....	48

1. Uvod

Lik žene u književnosti star je koliko i sama književnost. U prošlosti su drevni Grci vjerovali da je umjetnost produkt ženskosti zato što su slikari, glazbenici, pjesnici i drugi umjetnici u stvaranju najljepših umjetničkih djela bili nadahnuti boginjama, odnosno muzama. U brojnim su ih djelima stilskom figurom invocacije dozivali, što je vidljivo i u Homerovim djelima *Ilijadi* i *Odiseji*. Međutim, nisu samo muze bile izvor nadahnuća brojnim autorima, već su i brojne stvarne žene, ljubavnice, bračne družice ili pak neostvarene ljubavi nadahnjivale umjetnike u njihovu stvaranju. Pa je tako nikad ostvarena ljubav prema Lauri de Sade potaknula Francesca Petrarca na pisanje soneta, dok je Beatrice Portinari svojom božanstvenom ljepotom nadahnjivala Dantea Alighieria. Dakle, pripadnice ženskoga spola oduvijek su služile kao vrelo inspiracije brojnim piscima te su ženski likovi često bili predmetom različitih analiza i proučavanja. Na tragu toga proizlazi i tema ovoga rada, a to su ženski likovi iz djela jednog od kanonskih pisaca hrvatske književnosti – Antuna Gustava Matoša. O liku žene u djelima Antuna Gustava Matoša pisano je u različitim kontekstima. Neki su autori opisivali Matoševe odnose sa stvarnim ženama, njegove ljubavi i avanture (Žeželj 1970; Jelčić 1984), drugi su pisali o Matoševim iskazima o hrvatskim književnicama (Detoni Dujmić 1998), dok su treći lik žene u Matoševoj lirici i prozi povezivali s motivom ljubavi i domovine (Šicel 1966; Oraić Tolić 2013). Iz svega toga proizlaze dva načina čitanja motiva žene u Matoševim djelima. Prvo su iskazi o ženama, emancipaciji žena i feminizmu njegova doba, a drugo je čitanje žene kao motiva karakterističnog za umjetnost *fin de siècle* (Oraić Tolić 2015c: s. v. *žena*).

Ovaj će se rad temeljiti na drugom načinu čitanja, to jest na mišljenju da promjene u konvencijama karakterizacije ženskih likova nisu utemeljene na biološkim temeljima, što je prisutno u prvom načinu čitanja motiva žene, već na promjenama karakterističnima za određeno književnopovijesno razdoblje, u ovome slučaju modernu. Žena kao „tip čovjeka“ u djelu nema korijen u zbiljskom položaju žene u društvenom životu određenog vremena, već u

konvencijama oblikovanja koje su epohalno uvjetovane, uvjetovane temeljnim shvaćanjima čovjeka i njegova života u svijetu (Solar 2000: 68). Ovakav je način čitanja uvjetovan našim shvaćanjem odnosa književnosti prema zbilji. Kada bi se polazilo od shvaćanja književnosti kao one koja jednostavno svjedoči o društvenom životu nekoga doba, tada bi ženski likovi u djelima iz razdoblja moderne izražavali društveni položaj koji su žene imale u tom razdoblju. U skladu s time, prikazivali bi njihovu emancipaciju. Naravno, ovakvo shvaćanje književnosti povlači za sobom pitanje zašto takav način interpretacije ženskih likova ne bi mogao biti u potpunosti ispravan i jedini mogući. Odgovor se na to pitanje može pronaći već u djelima grčke književnosti u kojima gotovo pa i nema ženskih likova ili su nepovoljno prikazani. Znači li to da u vrijeme drevne Grčke nije bilo mnogo žena ili da je njihov položaj u društvu toga vremena bio ništavan? Dakle, u ovom će se radu analizirati način karakterizacije ženskih likova u književnosti, a ne karakteri kao oni koji postoje izvan književnosti (isto: 65). Budući da ženski likovi proizlaze iz konvencija epohe u kojoj nastaju, nužno je na samome početku ovoga rada istaknuti koje su to ključne karakteristike književnopovijesnog razdoblja u kojem je Antun Gustav Matoš stvarao i vidjeti na koje je načine ono povezano s njegovim stvaralaštvom. Također, potrebno je uzeti u obzir činjenicu da su za svako razdoblje hrvatske književnosti značajni određeni tipovi ženskih likova ili kao što je to slučaj u razdoblju moderne, četiri tipa ženskih likova koji su ključni i za analizu ženskih likova u Matoševim novelama. Međutim, ovaj rad neće izložiti konstrukciju ženskih likova u cijelom Matoševu opusu, već u sljedećim odabranim novelama s elementima simbolističke poetike: *Cvijet s(a) raskršća*, *Balkon* i *Camao*. Za ovaj su rad odabrane simbolističke novele jer se u njima pokazuje supostojanje svjetova sna i jave, ljepote i smrti, dok u njihovo središte Matoš smješta ženske likove koji su isto tako ambivalentni kao i svijet u kojem se pojavljuju. Takvo suprotstavljanje svjetova sna i jave dovodi do osjećaja disharmonije i nokturalnog, zazornog raspoloženja koje odgovara duhu *fin de sièclea* u kojem Matoš stvara. Stoga je cilj ovoga rada istražiti mogu li se iste te značajke simbolističkih novela, ali i ostale značajke do kojih će se doći tijekom razrade, prepoznati u konstrukciji ženskih likova, kako su književnopovijesno razdoblje u kojemu je Matoš stvarao i duh toga vremena povezani s konstrukcijom ženskih likova u njegovim prozama i na koji se način mogu dovesti u vezu, mogu li se isti ti ženski likovi jednoznačno svrstati u određene tipove ženskih likova naše književnosti, što one simboliziraju te što je Matoš konstruirajući lik žene u odabranim novelama postigao.

2. Karakteristike moderne i duh *fin de siècle*

Kako bi se pisalo o ženskim likovima i izdvajalo ih iz cjeline samoga djela, u njima se mora zrcaliti cjelokupni način književnog oblikovanja koji je tipičan za književnopovijesno razdoblje u kojem je djelo nastalo. Stoga, književni lik mora igrati ulogu svojevrsne strukture u strukturi, zbog čega sam opis lika mora obuhvatiti i opis nadređenih mu pojava, ali i onih pojava koje ga uvjetuju (Solar 2014: 443). Polazeći od takvog promišljanja, poglavlje o karakteristikama moderne u kojoj nastaju Matoševa djela samo se od sebe nametnulo kao prikladan početak za razradu odabrane teme. Kao početak razdoblja moderne u povijesti hrvatske književnosti uzima se 1895. godina kada su studenti, predvođeni Vladimirom Vidrićem i Stjepanom Radićem, prilikom dolaska cara Franje Josipa I na otvorenje zgrade Narodnog hrvatskog zemaljskog kazališta zapalili mađarsku zastavu. Međutim, najranija su očitovanja književnosti moderne vidljiva već 1891/1892. godine u djelima Janka Leskovara, *Misao na vječnost* i Antuna Gustava Matoša, *Moć savjesti*. Kao kraj razdoblja moderne uzima se 1914. godina kada počinje Prvi svjetski rat, ali i godina u kojoj Antun Gustav Matoš umire i objavljena je zbirka *Hrvatska mlada lirika* (Šakić 2015c: s. v. *moderna*). Razdoblje moderne nije homogena pojava, već ono obuhvaća brojne poetike i stilske pravce kao što su artizam (larpurlartizam), impresionizam, simbolizam, secesija, dekadentizam, neoklasicizam (neohelenizam), neoromantizam i drugi. Ono što sve te stilske pravce i poetike povezuje u cjelinu je njihova težnja za ljepotom, pa danas književni povjesničari razdoblje moderne određuju terminom „esteticizam“ koji kao krovni termin obuhvaća sve navedene pravce (isto: s. v. *moderna*). Poetike simbolizma, impresionizma i secesije tri su stilske paradigme razdoblja moderne najtipičnije upravo za stvaralaštvo Antuna Gustava Matoša. Impresionizam kao stilski pravac daje primat osjetilima pa je zbilja predstavljena kao spoj promjenjivih i trenutačnih osjeta, čija je podloga osjetilni mimetizam (Hofman 2015b: s. v. *impresionizam*). Drugim riječima, impresionizam je prikaz našeg dojma zbilje koji se temelji na našim osjetilima, a sve što osjećamo je trenutno čime se u impresionizmu ističe i neponovljivost trenutka. Dok u impresionizmu postoji određeni dodir sa zbiljom, u secesiji on izostaje, postoji samo konstrukt zbilje. To je vidljivo u estetizaciji života koja proizlazi iz potrebe da se priroda popravi umjetnošću pa dolazi do jake stilizacije svih elemenata književnoga djela. Izraz je pun

ikonografije, ornamentike, a motivi koji se javljaju su nimfe, lopoči, labudovi pa jezik postaje poput zasebnog umjetnog svijeta.

Dubravka Oraić Tolić ističe kako najopćenitiji okvir za razumijevanje Matoševe proze, samim time i ženskih likova, pruža duboka ontološka kriza koja je zahvatila umjetnost na prijelazu 19. i 20. stoljeća (2013: 85). Pa je tako osnovno obilježje moderne preokret koji je u prozi vidljiv u pojavi djela manjeg opsega s naglašenim lirskim momentom koja istražuju nove i dotad netaknute sadržaje. Nema više široko zasnovanih fabulativnih zahvata i razgranatih kompozicija, literatura više nije ona koja preuzima na sebe ulogu nacionalne predvoditeljice koja rješava probleme od općeg nacionalnog interesa, djela više ne nude temeljitu socijalno-društvenu ili ekonomsku analizu stanja u zemlji. U središtu je analiza ljudskih karaktera, a pisci žele što dublje prodrijeti u psihu čovjeka i analizu ličnosti (Šicel 1966: 117). Dolazi do pomaka u odnosu na tradicionalno shvaćanje smisla umjetnosti. Drugim riječima, polazi se od toga da književnost ne može imati samo socijalnu ili nacionalnu funkciju, već da ona ima autonoman karakter, specifične vlastite unutarnje zakonitosti i da primarno služi ljepoti, tj. estetskom doživljaju (Šicel 2005: 8). Pa je tako, za razliku od realizma u kojem se želi maksimalno mimetički zrcaliti zbilja i u kojem se više drži do sadržajnog elementa, u moderni književnost shvaćena kao primarno uresna, retorička i čija primarna funkcija nije puko zrcaljenje zbilje, nego estetički zavodljivo zrcaljenje zbilje pa je uz sadržajni element ključan i estetski (Milanja 2006: 117). Estetsko na taj način ima prednost nad egzistencijalnim, čime umjetnost kao najviša vrijednosna kategorija nadilazi zbilju (Hofman 2015a: s. v. *artizam*). Time se u hrvatskoj književnosti na prijelazu 19. i 20. stoljeća suprotstavljaju s jedne strane realizam i s druge artizam pri čemu artizam označava emancipaciju umjetnosti od svih onih elemenata koji nisu umjetnički (isto: 119). Napuštaju se realistički oblici i stvaraju novi, odbija se objektivna zbilja, dolazi do rascjepa između svakodnevne i izmaštane, realne i fantastične zbilje te se oblikuje čisti subjektivni svijet mašte, sna i oniričkih stanja s onu stranu provjerljivog. Književnost više ne preslikava izvanjski svijet, već daje sliku unutarnjeg subjektivnog svijeta, teme postaju apstraktne, fabule postaju bizarne, a likovi više nisu tipovi, već simboli duševnih stanja (Oraić Tolić 2013: 85). Probijanje granica ugodnog, dražesnog, normalnog i umskog, riječju lijepog i odlazak u smjeru sablasnog, zazornog, zastrašujućeg i neshvatljivog predstavlja jedan novi tip osjetilnosti u našoj književnosti na temelju koje je zasnovana poetika modernizma (Vuković 2006: 167). Iz svega toga vidljivo je da na prijelazu 19. i 20. stoljeća dolazi do krize cijele kulture (filozofije, znanosti, politike, morala, društva i obitelji) pa umjetnost u to doba ne prikazuje zbilju da bi ju poboljšala, kao u razdoblju realizma, već kako bi ju iznova stvarala.

Ona je poput sakralnog čina „u kojemu se zbilja rađa iz umjetnikova duha, ona je zbiljotvorna“ (Oraić Tolić 2013: 95), a središnja ideja cijeloga razdoblja moderne postaje ljepota, pritom uzimajući u obzir da ne postoji objektivno pravilo ukusa koje bi određivalo što je lijepo jer je svaki sud o lijepome estetički, tj. proizlazi iz subjektova osjećaja (Kant 1957: 70).

U razdoblju *fin de siècle* na prostoru Europe dolazi do brojnih promjena. Raste broj stanovništva u gradovima, tj. dolazi do urbanizacije. Dolazi i do brojnih izuma i otkrića kao što su električna energija, automobili, telefon, radio, film, fotografija i drugi. Tako se primjerice tehnološkom inovacijom kao što je fotografija, zamućuju granice prošlosti i sadašnjosti. Ona mijenja percepciju tako da ono što više nije, ono što se dogodilo nekada u prošlosti, zarobljava u trenutku kada se dogodilo i kada gledamo fotografiju, čini nam se kao da se to događa upravo sada, kao da taj trenutak još uvijek postoji. Na taj način brojne tehnološke inovacije doprinose osjećaju zazornog u kulturi 19. stoljeća. U posljednjem desetljeću 19. stoljeća šire se politička prava i slobode u europskim državama, uvodi se opće izborno pravo za sve odrasle muške stanovnike bez obzira na imovinsko stanje, a žene se bore za pravo glasa feminističkim pokretom. Sami je kraj 19. stoljeća obilježen pesimizmom i dekadencijom u kulturi i umjetnosti pa se razvilo i uvjerenje da se ljudska civilizacija približila svome kraju. Dolazi do neprestanih sukoba i ratovanja, stvaranja i podjele Europe na dva politička saveza (Agičić 2015: s. v. *Europa u Matoševu doba*). Napredak i modernizacija koji su vidljivi u Europi – razvoj medicine, prirodnih znanosti, prava, školstva, tržišta i kapitalizma predstavljaju na neki način jamstvo stabilnosti i normalnosti života, ali kultura izgrađena u skladu s modernizacijskim procesima proizvodi osjećaje zamora i tjeskobe, patološke identitete, psihičke bolesti, tj. čudovišnu zazornost koju mora isključiti kako bi ona sama opstala. Drugim riječima, književnost u razdoblju *fin de siècle* oživljava sve ono što se u kulturi toga vremena nastojalo potisnuti i prevladati. Jer, sve ono što se potiskuje, u jednom se trenu i vraća, ali u zazornom obliku. Hrvatska je u vrijeme modernizacije Europe bila ekonomski devastirana i politički podijeljena periferna europska zemlja koja još uvijek nije imala definiran moderni nacionalni identitet i teritorij, i koja se nalazila u zavisnosti o centralnoj vlasti u Ugarskoj (Šakić 2015a: s. v. *Europa u Matoševu opusu*). Naime, 1868. godine Hrvatska potpisuje Hrvatsko-Ugarsku nagodbu kojom započinje najturbulentnije razdoblje hrvatskog dugog 19. stoljeća. Dolazi do neprestanih društvenih previranja, političke borbe, mađarske polukolonizacije, oportuniteta vladajućih struktura i pasivnosti oporbenih snaga, sve većeg političkog, ekonomskog i etičkog rasapa austro-ugarskog društva što se zrcali i u Matoševim djelima. Razdoblje prve akumulacije kapitala, prve modernizacije i urbanizacije odvijalo se u marginaliziranom političkom položaju,

a formiranje moderne nacionalne zajednice nije se odvijalo u političkom jedinstvu kao na Zapadu, već je bilo obilježeno sukobom pravaša i narodnjaka. Već je u samome društvu toga doba vidljiva podjela ljudi i supostojanje oprečnih stavova i mišljenja. Nakon najveće modernizacije Hrvatske za vrijeme banovanja Ivana Mažuranića, dolazi jedno od najtežih razdoblja hrvatske povijesti koje je obilježilo banovanje Károlyja Khuen-Héderváryja. Unatoč gospodarskom rastu, za vrijeme njegova banovanja dolazi do kočenja liberalnih procesa i reformi iz Mažuranićeva doba (kao što je ograničenje slobode tiska), kolonizacije položaja Hrvatske i Slavonije u odnosu na Ugarsku i ono najvažnije, represivne društvene klime (Šakić 2015b: s. v. *Hrvatska u Matoševu doba*). Možemo li te karakteristike, obilježja moderne i duh *fin de siècle* prepoznati u djelima središnje ličnosti hrvatske moderne – Antuna Gustava Matoša, posebice u simbolističkim novelama, postaje jednim od središnjih pitanja ovoga rada.

3. Poetika Antuna Gustava Matoša

Antun Gustav Matoš 1892. godine debitira novelom *Moć savjesti*, koja je po temi bizarna, a po stilskim obilježjima groteskno-simbolična (Šicel 2005: 7). Od samih je početaka bio osebujna i zaokružena umjetnička ličnost te jedan od najznačajnijih tumača i nosilaca umjetničkih tendencija koje su značile početak izravnog povezivanja hrvatske i europske kulture. Zbog izravnog je dodira s Parizom, koji drugi tadašnji umjetnici nisu imali, uočio da se tajna umjetnosti krije u magičnoj snazi poetske riječi, da stil i jezik kao najznačajniji elementi za izražavanje svih emotivnih pobuda i ljudskih uzbuđenja u književnim djelima imaju golemu važnost i značenje (isto: 93). U svojim kritikama, esejima i člancima pokazuje da je umjetnost u stvari sinonim za lijepo te da književno djelo čini umjetninom jedino autorova superiornost riječi i izraza, tj. stil u najširem smislu (Šicel 1966: 132). Iz takvog je poimanja kritike proizišlo njegovo književno djelo, djelo u kojem je primarna težnja za ovladavanjem ljepotom uvijek bila posebno naglašavana, što se podudara sa središnjom idejom razdoblja moderne, a što se može vrlo dobro povezati i s konstrukcijom ženskih likova u njegovim prozama. Od svih je svojih generacijskih vršnjaka ponajbolje poznao moderna kretanja i svoje je programe ugrađivao u beletristička djela u kojima posebice dolazi do izražaja oslobađanje literature od njezine dotadašnje društveno-analitičke funkcije. Kao stvaralac bio je u stanju elemente stvarnog života u umjetničkom tekstu postavljati u takve međudnose da više ne predstavljaju realnu, logičnu i realistički motiviranu cjelinu, već u svojoj kompozicijskoj cjelini pokazuju poremećen svijet kakav će se u određenom trenutku objaviti u autorovoj viziji, što se ponajbolje vidi u njegovim simbolističkim novelama (Šicel 2005: 94). Taj dojam očuđenja, sanjarenja i jeze još više pojačava obilježjima fragmentarnosti i reportažnosti u svojim djelima (Periša 2016: 3). Izdizanje njegove proze na razinu europske literature toga vremena vidljivo je u fabulativnim konstrukcijama u kojima je fokus pisca na psihološkoj analizi, konstrukcijama koje su ostvarene tehnikom simbola, neprestanim izmjenama stvarnosti i halucinacija u kojima freudovski ulazi u raščlanjivanje labilnih intelektualaca te simbolizira težnju za ljepotom u smislu idealnog sklada (Šicel 2005: 98). Osim što je vidljiva poveznica njegova stvaralaštva s europskim strujanjima toga doba, Matoš je možda uspio najbolje prodrijeti u atmosferu i mentalitet našeg društva kada je 1909. godine napisao *Staru pjesmu* u kojoj se u prvome planu

ističe tmuran i bezizlazan položaj hrvatskog građanskog društva koji rezultira sumnjom u sve, pa i sebe samoga, što dovodi do osjećaja zazornog (isto: 27). To se može povezati i s načinom na koji glavni junaci u Matoševim simbolističkim novelama doživljavaju ženske likove. One postaju toliko nestvarno lijepe da dolazi do propitivanja i sumnje u njihovo postojanje.

Iz svega toga, Matošev je značaj vidljiv u sljedeća dva segmenta: prvo – pronašao je moderan izraz i koristio se njime, otkrio je nove mogućnosti našega jezika, ali je osjetio i bio svjestan da je forma (koja se dotad zanemarivala u literaturi) jednako važan element djela kao i sadržaj; drugo – isticao je važnost tradicije na način da se dobra literatura ne može stvoriti ako nije povezana s tradicijom. Za njega ne postoji razlika između poezije, proze i kritike jer ih povezuje zajednički nazivnik, a to je umjetnost (Šicel 1966: 136). Za razumijevanje njegove umjetnosti, tj. poetike, Dubravka Oraić Tolić ističe dva načela – artizam i biografiju (2013: 34). Artizam je nastao u razdoblju *fin de siècle* kao rezultat ontološke krize u kojem umjetnik zbilju doživljava i oblikuje kao vlastitu estetsku konstrukciju. On ujedno predstavlja i osnovni pojam Matoševne književne poetike i označava neovisnost umjetnosti od najšire shvaćenih društvenih funkcija, što se najbolje ističe u francuskoj krilatici *l'art pour l'art* (Hofman 2015a: s. v. *artizam*). Uz pojavu ontološke krize veže se i pojava nove subjektivnosti – flanerističke subjektivnosti, koja zajedno s ontološkom krizom predstavlja središnju figuru Matoševne biografije (isto: 36). O značaju njegova stvaralaštva svjedoči i činjenica da je Matoš jedna od središnjih figura hrvatske književnosti na prijelazu 19. i 20. stoljeća upravo zbog toga što svjedoči o rađanju avangarde u krilu europske umjetničke moderne (isto: 15).

3. 1. Matoševa proza

Matoševu prozu dijelimo na fikcionalnu (novele) i nefikcionalnu prozu (putopisi, eseji, kritike...). Pripovjedački opus Antuna Gustava Matoša čini 60-ak pripovijedaka od kojih je neke za života objavio u knjigama *Iverje* (1899), *Novo iverje* (1900) i *Umorne priče* (1909). Šicel ih je podijelio u dva tematska kruga: prvo su novele s tematikom iz domaće, zagorsko-zagrebačke sredine i sa stvarnim junacima koje je Matoš sretao u životu, a drugo su novele bizarnog sadržaja u kojima dominiraju čudaci i tipovi posve individualnog karaktera (Šicel 1966: 133). Oba su tematska kruga nastajala paralelno, dakle nije riječ o prekretnici u njegovu stvaralaštvu, a ono što ih povezuje jesu ljubavna tematika i izražena lirski nota novela. U prvome krugu prevladavaju vanjska, socijalna i psihološka motivacija, realistički karakter, ljubav kao primarna i najdublja opsesija Matoševa stvaralaštva s jedne strane i prikaz naših ljudi i krajeva s druge (Šicel 2005: 95). U drugome se krugu sužavaju fabulativni zahvati, u središtu je analiza

pojedinačnih individualnih sudbina junaka, unose se nevjerojatni događaji i bizarni likovi te je u središtu pozornosti neprestani sukob stvarnosti – za koju su karakteristični represija, poštivanje zakona i društvenih normi te određeni društveni poredak, s nedohvatnim čežnjama za harmonijom i doživljavanjem idealne ljubavi kao najviše esencijalne ljudske vrijednosti (isto: 96). Ovakva tematska podjela Matoševih novela na domaće i mondene priče prikazuje jaz između sela i grada, zavičaja i svijeta. Tako su mondene priče zapravo simbolističke novele o našim ljudima u Europi te one prikazuju nerazmjer društvenog poretka, represije u hrvatskome društvu i ideala, pri čemu je ideal povezan s iluzijom o Europi ili općenito iluzijom da život negdje drugdje može biti bolji. Takva idealistička koncepcija Europe koja je obilježila hrvatsku književnu tradiciju u razdoblju moderne polazi od percipiranja Europe kao mjesta individualnih sloboda koje u Hrvatskoj u to vrijeme nisu postojale, a za kojima je Matoš čeznuo (Šakić 2015a: s. v. *Europa u Matoševu doba*). Dakle, stvarni raspon u kojem se kretalo njegovo novelističko stvaralaštvo kreće se od pripovijedaka realističkog karaktera do izrazito simbolističkih novela s posve novom nerealističkom motivacijom (isto: 94). Polazeći od dominantnih stilskih obilježja potrebno je izdvojiti dva osnovna pripovjedna kruga u Matoševu proznom opusu: novele s elementima impresionističke poetike i novele u kojima prevladava simbolistička poetika, često prožeta fantastikom i groteskom (Oraić Tolić 2013: 41). Budući da se kroz obje podjele – Šicelove i Dubravke Oraić Tolić, kao zajednički nazivnik simbolističkih novela ističu nokturalno raspoloženje, ljubavna čežnja za nedostižnom ženom, neprestana izmjena sna i jave, igra dualizma i monizma koji su ostavili traga na tematskom planu, u fabuli, kompoziciji, stilu, ali i likovima, simbolističke su novele i ženski likovi koji se u njima javljaju poslužili kao poticaj za pisanje ovoga rada. Također, u ovom se radu neće izložiti ženski likovi u cijelom Matoševu opusu zbog prevelikog opsega njegovih djela pa je to još jedan razlog za odabir samo jedne skupine novela, u ovom slučaju simbolističkih.

3. 2. Simbolističke novele

Nasuprot istaknutom impresionizmu u tematici prvoga kruga novela, u drugome krugu novela – simbolističkim novelama, Matoš napušta realističku motivaciju i teme ograničene na konkretnu sredinu i ljude te daje prozi „kozmpolitski karakter u izrazito simboličkom značenju“ (Šicel 1966: 133). U njima Matoš u fokusu zadržava psihoanalitičku metodu, nastoji koristiti samo unutarnju motivaciju i stvoriti prozu s nevjerojatnim završetcima što ostvaruje tehnikom simbola, neprestanim izmjenjivanjem realija, halucinacija i podsvjesnih reakcija, čime se izdiže na razinu europske literature toga vremena. Pomoću simbola nastoji prodrijeti u osnovne tajne ljudskoga postojanja i otkriti ljepotu kao najviši i sublimirani izraz života (isto:

134). Takvo neprestano izmjenjivanje realija, halucinacija i podsvjesnih reakcija osnovna je karakteristika simbolističkih novela. Prema Oraić Tolić, igra rascjepa između svijeta jave i sna, zbilje i fantastike, realnoga i irealnoga, stvarnosti i ideala, objekta i subjekta, koji s jedne strane predstavljaju dualizam i uspostave jedinstva među tim oprekama, koja s druge strane predstavlja monizam, ostavlja traga na svim razinama simbolističkih novela (2013: 51). Taj se rascjep može prepoznati i u konstrukciji ženskih likova koje glavni junaci u jednom trenu doživljavaju kao stvarne, a već u drugom kao iluziju ili san. Dakle, tim se karakterističnim završnim obratima značenjski okviri priča premještaju u snovito, irealno, groteskno i bizarno što jako dobro opisuje sam ugođaj u kojem se pojavljuju ženski likovi u tim novelama.

S obzirom na spomenutu igru rascjepa karakterističnu za simbolističke novele i način na koji se taj rascjep razrješuje na razini sižea, razlikujemo tri tipa simbolističkih novela (isto: 51). Prvo su novele u kojima dolazi do sukoba između dvaju svjetova (zbiljskog i maštovitog, stvarnog i fantastičnog) i u kojima je primjetno miješanje simbolističke poetike s elementima groteske i fantastike. U tu se skupinu ubrajaju sljedeće novele: *Moć savjesti*, *Miš*, *Camao*, *Iglasto čeljade*, *Duševni čovjek*, *Osveta ogledala*. Drugi tip novela su one u kojima svijet maštovitog, idealnog „ostaje na neprevladivoj udaljenosti, paralelan sa zbiljskim svijetom“ i u kojima dominira simbolistička poetika (isto: 51). U tu se skupinu ubrajaju sljedeće novele: *Lijepa Jelena*, *Balkon*, *Cvijet s(a) raskršća*, *Put u ništa*. Posljednji tip novela čine one s „transcendentnim svijetom mašte i sna u kojemu ontološki dualizam ustupa mjesto monističkom jedinstvu čovjeka i svemira“ pa u skladu s time u njima prevladava čisti, apstraktni simbolski stil (isto: 51). U posljednju skupinu simbolističkih novela ubrajaju se *Samotna noć*, *O Tebi i o meni*, *Sjena*. Naglasak ovoga rada bit će većinom na novelama drugoga kruga i to novelama *Balkon* i *Cvijet s(a) raskršća* te jednom novelom iz prvoga kruga, a to je *Camao*. Još jedan od razloga za odabir upravo tih novela praktične je naravi, to jest činjenica da su te novele od svih drugih Matoševih novela najzastupljenije u obradi nastavnog gradiva hrvatskog jezika. Također, uzevši jednu novelu iz prvog tipa novela u ovome će se radu pokušati odgonetnuti razlikuju li se ženski likovi iz različitih krugova Matoševih novela ili ipak postoje neke sličnosti.

U središtu simbolističkih novela dvije su teme: tema ljubavi i tema smrti. Dok se tema ljubavi izdvaja poput sinonima ljepote, smrt je katkad oksimoronski povezana s ljubavlju i ljepotom (isto: 52). To se najbolje vidi u motivu mrtve djeve koja je u svojoj smrti prikazana božanstveno, na primjer u pjesmi *Utjeha kose*, ali i u simbolističkim novelama trećega kruga. Međutim, ideal ljepote i ljubavi ne može se dosegnuti jer ga razara suprotni stvarnosni niz, onaj

niz koji je obilježen patrijarhalnim društvenim poretkom, represijom i postavljenim zakonima i normama, kao na primjer u noveli *Balkon* u kojoj se vizija savršene ljubavi i ljepote, utjelovljena u liku žene na balkonu, razara u trenu kada ruka muškarca iz stvarnosnog niza odvuče idealni ženski lik u sobu. Osim suprotnog stvarnosnog niza, ideal ljubavi i ljepote ostaje nedosegnut zato što sam naratorski lik ne želi ostvariti svoj ideal i time zadržava svoju poziciju vječnog traženja i neispunjene čežnje, što se događa u noveli *Cvijet s(a) raskršća* (isto: 52). Na taj način ontološki dualizam ostaje nerazriješen te se muški i ženski likovi ne stapaju u idealnu ljubavnu cjelinu. Iako je na ljubavnom planu ontološki dualizam ostao nerazriješen, Matoš ga je u obje teme pokušao prevladati. Jednom tako što je konstruirao monističko jedinstvo subjekta s drugim bićem (ljubav kao svijetli Apsolut), a drugi put tako da se subjekt stapao s objektivnim svijetom sve do potpunog nestanka (smrt kao suprotni, tamni Apsolut) (isto: 52). Također, razrješenje ljubavnih priča i odnosa u Matoševim novelama temelji se na neobičnom i vrlo okretno izvedenom obratu gdje se nasuprot idealizmu ljubavi postavljaju konvencije građanskih odnosa, prije svega braka shvaćenog kao osiguranje materijalnog komoditeta (Protrka Štimec 2015: s. v. *novele*). Iz tog je razloga uloga ženskoga lika kao one koja predstavlja ustaljeni poredak društva i koja zarobljava konvencijama, ključan u razrješenju ljubavnog odnosa. Fabule su u simbolističkim novelama bizarne, nevjerojatne i neobične ili pak rasplinite i nekonzistentne kod kojih dolazi do defabularizacije pripovjedne proze (isto: 54). Bizarne i neobične fabule karakteristične su za prvi krug novela te su one izraz duboke ontološke krize toga doba. Jedan od primjera je novela *Moć savjesti* u kojoj Josu Cicvarića progone štapovi poput simbola zle savjesti. Do defabularizacije pripovjedne proze, koja se povezuje sa svijetom sna, dolazi pak zbog nemogućnosti izražavanja svijeta snova logičnim, uzročno-posljedičnim vezama koje su karakteristične za fabulu kao smisleni red zbivanja pa je ona tipična za simbolističke novele drugog i trećeg kruga (isto: 55). Isticanjem svih ovih obilježja Matoševih simbolističkih novela, otvaraju se brojna pitanja, kao što su: „Kako se ta obilježja odražavaju na konstrukciju ženskih likova? Jesu li ženski likovi u novelama različitih krugova slično konstruirani i imaju li više sličnosti ili razlika? Što se time postiže?“ Do odgovora na ta, ali i brojna druga pitanja pokušat će se odgovoriti u razradi svake novele pojedinačno. Osim toga, mnogi su autori (Tomić 1959; Oraić Tolić 2014; Hofman 2015a) u Matoševim ženskim likovima i djelima nalazili tragove drugih pisaca i književnih tradicija i na taj način uspoređivali njihova djela pa nije naodmet spomenuti nešto i o citatnosti u djelima Antuna Gustava Matoša koja se također odrazila na konstrukciju ženskih likova.

3. 3. Citatnost u djelima Antuna Gustava Matoša

Citatnost je značajka Matoševa opusa u cjelini pa samim time i simbolističkih novela. Ona je rezultat šireg fenomena iluminativne citatnosti koja je obilježila razdoblje moderne na prijelazu 19. i 20. stoljeća zbog obrata od mimetizma prema esteticizmu (Oraić Tolić 2014: 9). Intertekstualnost naime, može biti ilustrativna ili iluminativna. U ilustrativnoj se intertekstualnosti umjetnik ugleda na druge kulture i tekstove, pa je ona poput kulturne mimeze. S druge strane, u iluminativnoj intertekstualnosti umjetnik u drugim tekstovima i kulturama vidi poticaj za razlistavanje svoga djela pa ona predstavlja oblik originalnosti, a ne oponašanja, tj. mimeze (Oraić Tolić 2013: 80-81). To bi značilo da u razdoblju moderne nije važan original (tuđi prototekst), već originalnost vlastitog teksta. Zato citatnost kod Matoša označava stvaranje novoga i originalnoga vlastitog teksta koji se temelji na preoblikovanju tuđih tekstova (Oraić Tolić 2014: 9). Na taj je način u njegovim djelima prepoznatljiv *ars* – ono u djelu što nije novo, već naučeno ili stečeno oponašanjem starijih pisaca, ali i *ingenium* – sposobnost ili talent da to učini novim i originalnim (Péquignot 2006: 108-109). Tako se u njegovim djelima mogu pronaći pravi citati, citati po sjećanju, ali i dubinska reciklaža leksika i sintakse (Oraić Tolić 2014: 9). Upravo se kod reciklaže, koja predstavlja najsloženiji oblik citatnosti, ističe njegova vrsnost u pisanju. U noveli *Camao*, koja je građena na reciklažama, u mnogim simbolima vide se opći, pučki i romantični klišeji, pogotovo u opisu glavnog ženskog lika Fanny (isto: 10). Neki od tih simbola su biser-cvijeće, mlaz zlatne kose, pritivorena usta i dugačke trepavice, čime neodoljivo podsjeća na opis petrarkističke ljepotice. Reciklaža tuđeg govora posebno se ističe u opisima žena iz snova u Matoševim ljubavnim simbolističkim novelama. Tako je u noveli *Balkon* idealna žena s oniričkog balkona citat romantičnog „vječno ženskoga“ izražen u antičkim metaforama u kojima je junak satir, a ona poput nimfe; u biblijskim slikama (bedra poput vaze pune vječnog vina) i secesijskom dekoru (ogrnuta je u prozračan plašt) (isto: 10). Lijepa Izabela iz novele *Cvijet s(a) raskršća* citatni je stereotip krhke žene anđela u čijem opisu dominira bijela boja kao simbol nevinosti, stalni atributi ženstvenosti, od klasične i pučke ljubavne lirike sve do romantičnog „vječno ženskoga“ (krhkost, kićenost, nježnost, tajnovitost). Tri Helene iz novele *Lijepa Jelena* konstruirane su od općih predodžaba žene zavodnice koja je „citatna ljepotica s prototekstom u umjetničkim slikama i onodobnim modnim žurnalima“ (isto: 11). Međutim, kako bi se uopće moglo govoriti o svim tim citatima te ih prepoznati u ženskim likovima Matoševih simbolističkih novela, potrebno je poznavati razvoj ženskoga lika kroz književno-povijesna razdoblja i koji su se to tipovi ženskih likova izmjenjivali kroz njih.

4. Tipovi ženskih likova u hrvatskoj književnosti

U pristupima motivima žene u književnosti možemo izdvojiti književno-povijesno i sociološko stajalište. Budući da se u ovome radu polazi od promatranja konstrukcije ženskih likova u određenom književno-povijesnom razdoblju te na koji način je određena epoha (u Matoševu slučaju epoha moderne) utjecala na oblikovanje ženskih likova u simbolističkim novelama Antuna Gustava Matoša, ovaj se rad temelji na književno-povijesnom stajalištu. Pa je tako karakterizacija, tj. oblikovanje ženskih likova shvaćeno kao posljedica određene književne tehnike i posljedica konvencija oblikovanja moderne, a ne kao prikaz stvarnog položaja žene u društvu. Naša književnost ima impresivan repertoar ženskih likova koje su se sve do 19. stoljeća prikazivale kao predodžba muškarca, kao vjerne družice i majke ili nevjerne prevrtljive ljubavnice, bolje rečeno kao ideal ili grijeh (Petrač 1990: 349). Tako su u srednjovjekovnoj književnosti ženski likovi bili sporedni likovi, pasivna bića ocrtana negativno i uspoređivana sa zmijama (npr. u *Tkonskom zborniku*). Lik žene pozitivno se ocrtavao jedino u liku Bogorodice (Fališevac 2003: 118). U 15. i 16. stoljeću razlikuju se dva tipa ženskih likova pa je tako u lirskom stvaralaštvu slavljena ljepota idealne žene, gospoje ili „*donne*“, a u epsko m ili dramskom stvaralaštvu Marko Marulić razvija lik jake junačke i uzorite žene koja se nastavlja još u doba ilirizma. U baroku se kao naslijeđe petrarkizma i dalje javlja lik gospoje, nedostižne žene, ali i druga dva tipa ženskih likova, a to su lik grešnice kao opasnosti za pjesnika u kojoj je ljepota petrarkističke žene preoblikovana u koncepciju demonskog lika, i lik žene pokajnice koja je prošla put od gospoje i grešnice da bi na kraju postala lik koji se svojim kajanjem uzvisuje. Ta se tri tipa ženskih likova najbolje vide u djelu Ivana Gundulića, *Suze sina razmetnoga* (Petrač 1990: 352). Tek je u hrvatskoj književnosti 19. i 20. stoljeća ženski lik konstruiran kao samosvojna individualnost, oblikovan piščevim shvaćanjem funkcije književnosti. Stoga je jedan tip pisaca nastojao očuvati lik žene majke, čuvarice, one koja promiče nevinost i čistoću, dok je drugi tip pisaca razvijao lik fatalne žene (isto: 352).

U hrvatskoj se književnosti 19. stoljeća razlikuju četiri tipa ženskih likova: kućni anđeo/ svetica/ progonjena nevinost; fatalna žena (*femme fatale*); produhovljena, boležljiva, krhka žena (*femme fragile*) i žena na putu prema samosvijesti, tj. subverzivna žena koja raskida s patrijarhalnim, moralnim i klasnim ogradama (Nemec 2003: 100-101). Kućni je anđeo idealizirana projekcija žene, nevina, čista, kreposna, vjerna, stidljiva žena. Statičan je lik, objekt nečije žudnje ili žrtva spleta, krhka i pasivna u svim situacijama. Toliko je idealno opisana

da je kao lik gotovo nestvarna, zbog čega izaziva određenu odbojnost. Kućni anđeo je dobro koje odbija (isto: 101-102). Lik fatalne žene oblikovao se u europskim literaturama do sredine 19. stoljeća i on objedinjuje sve poroke i muške seksualne fantazije. Fatalne su žene poput jezovitog fascinantnog objekta koji je privlačan, ali istodobno predstavlja opasnost i prijatnu. Nemoralne su, razvratne, apsolutne bludnice, destruktivne i tjeraju u smrt pa ne čudi činjenica da su se ženski likovi fatalnih žena asocijativno povezivali s motivom zmije koja u kršćanstvu predstavlja simbol zla i grijeha (isto: 103). Njihova je uloga pokretati i dinamizirati radnju. Koncem 19. stoljeća javlja se lik krhke žene kao produkt dekadentnog razdoblja, tj. *fin de siècle*. Ona je modernija inačica kućnog anđela, nježna je i umorna. Karakterizira ju potisnuta seksualnost te predstavlja kontrast snazi, vitalnosti i zdravlju. Poput estetskog objekta je, a ne osobe od krvi i mesa, pa nije ni dublje psihološki okarakterizirana (isto: 105). Za razliku od kućnog anđela kojeg čine seoske ili građanske djevojke, krhka žena je najčešće plemkinja ili pripadnica aristokratske obitelji. Lijepa je poput slike, bez ikakve psihološke dimenzije te su kod tipa krhke žene česte aluzije na likovne umjetnosti kao mjerilo njihove ljepote (Buzov 1996: 96). Brojne karakteristike navedenih tipova ženskih likova koji se javljaju u hrvatskoj književnosti vidljive su i mogu se prepoznati u ženskim likovima Antuna Gustava Matoša. Pa tako opisujući tip krhke žene, kao da se opisuje čarobna žena iz snova u noveli *Balkon* ili slijepa Izabela iz novele *Cvijet s(a) raskršća*. S druge strane, opisujući karakteristike zamamne *femme fatale*, kao da se opisuju žene iz novele *Lijepa Jelena* ili emancipirana umjetnica Fanny iz novele *Camao*. Na taj se način kod Matoša žena javlja kao motiv i figura oblikovana stilskim pluralizmom impresionističkih, simbolističkih i secesijskih postupaka u svim svojim ulogama i uzrastima (od djevojčice i djevojke sve do dame, frajle i zavodnice) (Oraić Tolić 2015c: s. v. *žena*).

5. Ženski likovi u prozama Antuna Gustava Matoša

„U rodnoj ideologiji Matoš je patrijarhalni filogin (ljubitelj žena), u rodnoj politici ambivalentni antifeminist, a u rodnoj imagologiji stvaratelj modernističkih slika žene-andela (*femme fragile*) i žene-zavodnice (*femme fatale*).“

(Oraić Tolić 2015c: s. v. *žena*)

Matoš je u odnosu prema ideji žene i tematskom kompleksu žena bio nedosljedan. Jednom je pozdravljao emancipaciju žena dok je drugi put polemizirao s feministicama. Isto tako, s jedne je strane čeznuo za brakom i smatrao ga najvišom kulturnom institucijom, a s druge je strane isticao ljepotu neostvarene ljubavi i osobne slobode. Jednom je žene uzdizao u estetici lijepoga i transcendentnoga, a drugi ih je put izlagao estetici ružnoga i groteske (Oraić Tolić 2013: 179). To se ponajbolje vidi u ženskim likovima simbolističkih novela koje su u jednom trenu opisane poput božica, a već u idućem poput nakaradnih žena obilježenih jednom od svojih mana (bila ona tjelesne prirode, npr. sljepoća kod Izabele, ili jednostavno neki od modnih dodataka koji doprinosi odbojnosti ženskoga lika kao što su Cvijetine krive potpetice). Stoga se u Matoševu oblikovanju ženskih likova na prvi pogled može zaključiti da je riječ o nepomirljivim protuslovljima i nedosljednostima, ali ulazeći dublje u samu poetiku žene riječ je o dubokoj ambivalenciji koja proizlazi iz njegova svjetonazora o ženskome načelu i ženama (isto: 179). Tako iz njegove rodne ideologije proizlazi da je u shvaćanju žene Matoš platonist i kratilist koji ističe nepremostivu razliku između muškaraca i žena kao što i cijela moderna kultura pretpostavlja da postoji unaprijed dana „bit“ žene. Nasuprot mnogim modernim piscima (poput Krleže, Schopenhauera ili Nietzschea) koji su *mizogini*, tj. ženomrsci i preziratelji žena, Matoš je prema Dubravki Oraić Tolić *patrijarhalni filogin* – „ženoljubac zaljubljen u imaginarnu sliku Žene“ (isto: 180). Razlog zbog kojeg Oraić Tolić polazi od takvog poimanja lika žene u Matoševim djelima je činjenica da nema mnogo radova o ženskim likovima u Matoševim djelima iz vizure rodnog svjetonazora i stilskih reprezentacija već se o temi žene pisalo najviše iz biografske vizure. Tako su iz biografske vizure iscrpno opisani njegovi odnosi sa stvarnim ženama, njegove ljubavi, avanture i razočaranja (Žeželj 1970; Jelčić 1984), njegovi iskazi o hrvatskim književnicama (Detoni Dujmić 1998), polemika protiv feminizma u kontekstu Marije Jurić Zagorke (Lasić 1986), Matoševo viđenje glumice Ljerke Šram i Nine Vavre (Senker 2000) i dr. Budući da Oraić Tolić ističe kako se u Matoševim iskazima o ženama

u feljtonima, kritikama i esejima lako uočavaju ambivalencije i protuslovlja kao posljedica različitih okolnosti u kojima je iznosio svoja stajališta, promjenjivih raspoloženja i političkih uvjerenja, privatnih iskustava i emocija, ne vidi se veliki odmak od već navedenih biografskih čitanja lika žene u Matoševim djelima od kojih se Oraić Tolić pokušala odmaknuti. Ona isto na neki način kreće u interpretaciju ženskih likova Matoševih djela od njegovih životnih iskustava sa ženama, emocija i raspoloženja.

Retorika femininosti čitana u svjetlu tipskih ženskih identiteta i zazornosti spolnosti povezivala se s biografijom kako bi se objasnila, racionalizirala i normalizirala poetika ženskih likova. Međutim, sam se Matoš u pismu Vladimiru Lunačeku 1909. godine protivio biografskom čitanju svojih djela ističući kako u njegovim likovima ne treba tražiti stvarne žene jer su one simboli, što je vidljivo u sljedećem citatu:

„Ja znam biti psiholog, ali u tim mnogim pričama sam simbolist: tu je psihologija/ analiza/ suvišna. Čudim se, kako ti se od svega toga nije najviše svidio *Cviet sa raskršća*. Slijeпа i aristokratska pucica je simbol svega, što nas ljubi, ali što mi – ne možemo uživati. Uzmi moje starije priče, gdje ima realnih žena i naći ćeš, da ih dosta poznam. Onaj tvoj citat /Helena, Fornarina, Saloma itd./ ne vrijedi za mene nego za artista, koji sve te žene kao plastiker grčki, generalizirajući i ne diferencirajući, gutira. (...) Simboliši osobu, ženu, i ti si je 'šablonirao'. Kako dolaziš do toga, da od simbolički određenih figura tražiš individualizirane crte?“ (Matoš 1973: 245-246).

Ovim citatom Matoš pokazuje da je svjestan recepcije svojih djela i toga da će mnogi u njegovim ženskim likovima pronalaziti zbiljske osobe. Stoga, njime na jedan slikovit način želi dočarati sam pojam literarnosti. On je u svojim djelima umjetnik, poput kipara koji oblikuje svoje skulpture i umjetnine, a ne zbiljske osobe. On, dakle, koristi jezični materijal da bi izradio objekte koji ne upućuju ni na jednu zbiljsku osobu. On poput pravog simbolista koristi nešto što supostoji i kombinira različite stvari tako da djeluju zajedno onkraj njihove izvorne svrhe zbog čega je njegovo pitanje Lunačeku zašto u figuru žene umeće semantičku vidljivost zbiljske žene u potpunosti očekivano od jednog umjetnika kao što je Matoš (Vuković i Žužul 2016: 353). To je kao da svi koji traže biografske elemente u njegovim djelima i ženskim likovima pokušavaju dočitati nečitljivo. Na taj način, u obranu literarnosti, Matoš dokazuje da razlikuje lingvističku i prirodnu zbilju koju ne treba miješati, na što je upozoravao i de Man koji je brkanje lingvističke i prirodne zbilje doveo u vezu s ideološkim mišljenjem (isto: 353). Upravo je brkanje lingvističke i prirodne zbilje, referencije i fenomenalizma, ono što se naziva ideologijom (de Man 1986: 11). Matoš ovim pismom brani *la chose littéraire* (književnu stvar)

– onaj izvorni, stvaralački nagon koji nas navodi na čitanje. To je ono što neki tekst čini

književnim, pretvara ga u neki događaj, ono što uspostavlja njegov književni život i njegovu trajnu emocionalnu i retoričku vitalnost (Felman 2003: 5). Svega toga je Matoš kao vrstan književnik bio svjestan pa njegova djela mogu biti shvaćena i poput provokacije, tj. namjernog poigravanja sa zbiljskim elementima „umetnutima“ u književna djela. U tekstualnom kretanju figura žena u njegovu radu postoji neko trajno nečitljivo kolebanje, nesmiriva oscilacija spolnih suprotnosti (Vuković i Žužul 2016: 363). Nadovezujući se upravo na ovakva promišljanja o literarnosti, ovaj se diplomski rad neće temeljiti na traženju biografskih elemenata iz Matoševa života u njegovim ženskim likovima, nego na koje je način Matoš kao vrstan umjetnik konstruirao ženske likove i što je njima u odabranim novelama postigao.

Tema žene se, osim u biografskoj vizuri, razrađivala dovođenjem u vezu s temom ljubavi i domovine pa je Matoš u sklopu patrijarhalne filoginije razvio rodni imaginarij u čijem su središtu dvije predodžbe žene: žena-majka-domovina i žena-ljubavnica-ljepotica („vječno žensko“) (Oraić Tolić 2013: 181). Dok je prva predodžba žene utemeljila njegovu nacionalnu notu, druga je utemeljila njegov esteticizam, pogotovo u imaginaciji žena u novelistici. Odlike ideala žene-ljubavnice-ljepotice obuhvaćaju sve crte „vječno ženskog“: nježnost, krhkost, osjećajnost, erotičnost i tjelesnu ljepotu, objedinjujući tako sve crte od *femme fragile* do *femme fatale* (isto: 193). Zato u Matoševim simbolističkim novelama ne možemo sa sigurnošću tvrditi kojem bi tipu ženskih likova naše književnosti neki od ženskih likova pripadao, jer njih obilježavaju karakteristike krhke žene, ali i fatalne. Utjelovljenje ideala žene-ljubavnice-ljepotice Matoš je vidio u plesačicama i glumicama koje su svojim zanimanjem isticale ljepotu ženskoga tijela (isto: 193). Naime, za Matoša je ženska ljepota prije svega tjelesna ljepota što potvrđuju i ženski likovi simbolističkih novela. Budući da idealno žensko kod Matoša obuhvaća sve nijanse „vječno ženskog“, on ju zamišlja kao sveukupnu umjetninu. Dva krajnja pola koje moderno „vječno žensko“ spaja jesu *femme fragile* kao nježna i anđeoska žena i *femme fatale* kao zanosna, divlja i opasna zavodnica. Tako idealno žensko kod Matoša predstavlja sveukupnu umjetninu, tj. jedinstvo svih umjetnosti (isto: 200). Sve ono što je podupiralo taj zamišljeni ideal, Matoš je podupirao, ali sve ono što je od njega odstupalo ili ga potkopavalo, Matoš je izrugivao, napadao i svodio na karikaturu. U skladu s time neki su ženski likovi prikazani karikaturalno, neki plošno (ocrtani u samo nekoliko usputnih poteza), a neki dekorativno (uz obilje pridjeva, pretjeranih usporedbi iz životinjskog ili nekog drugog svijeta) (isto: 60). Za razliku od realističkog prikaza likova u kojem se vanjština lika podudara s njegovim karakterom i sudbinom, Matoševi opisi djeluju izdvojeno u sklopu priče, kao vanjski okvir koji nema veze sa sudbinom lika i događajima. Takvo osamostaljanje teksta u odnosu prema zbilji rezultat je

ontološke krize gdje tekst, fikcija i umjetnost postaju samostalni u odnosu prema predmetu teksta, zbilji i cijelom empirijskom nizu (isto: 60). Na taj su način ženski likovi opisivani u skladu s književnim razdobljem u kojem su nastali, posebice zbog njihove udaljenosti od zbilje. Društvena motivacija likova u Matoševim djelima slabi, a psihološka jača pa su tako karakter i postupci likova motivirani psihološkim snovima, pomaknutim duševnim stanjima ili posljedicama fizičkog napora i bolesti. Taj odklon od zbilje vidljiv je u autsajderskoj poziciji likova koji se povlače u mistični svijet snova, žive u svijetu vlastite duše i sna onkraj empirijskog iskustva, spajaju u sebi nespojive suprotnosti ili dolaze u posve fantastične situacije (isto: 58). Oni su slobodni u prostoru, dislocirani su i lako mijenjaju mjesta. U takvom se svijetu suprotnosti i oniričkih prostora javljaju ženski likovi. One svojim simbolima na neki način određuju sudbinu muških likova. U onim novelama u kojima se sudaraju java i san muški likovi umiru ili polude, dok se u novelama u kojima idealni svijet ostaje nedosegnut oni premještaju u prostoru. Tako u noveli *Balkon* realizacija ženskih potpetica kao simbola ljubavi i ljepote dovodi do premještanja junaka, a ne njegove smrti. Stoga iz Matoševih novela proizlazi da ženski likovi nose klicu ljubavi i klicu smrti (Periša 2016: 4). Na taj način, poput objekta, središnjeg pojma sublimnog (Kearney 2005: 89), izazivaju kontradiktorne osjećaje: radost i anksioznost, zadovoljstvo, ali i bol. Idealna žena u Matoševim simbolističkim novelama toliko je lijepa i idealna da u glavnome liku izaziva osjećaj ekstaze, ali i gađenja zbog čega njihov odnos ostaje neostvaren. Osim što su ženski likovi Matoševih novela sublimni, oni su i zazorni, poput destabilizirajuće sile koja prijeti društvenim normama i konvencijama, poput nesavladive psihičke energije koja kola između stvarnog i nestvarnog, svjesnog i nesvjesnog, prošlog i budućeg, prekoračujući granice ljudske racionalnosti (Vuković 2015b: s. v. *Cvijet sa raskršća*). Uvođenjem takvih ženskih likova iz snova u ahistoričan svijet novela postiže se efekt čudesne bajkovite priče. Svojom vječnom mladošću i iznimnom ljepotom ženski su likovi prikazani kao idealna bića te se u njihovu imenovanju (princeza, vila, boginja...) uočava aluzija na likove iz bajki (Katušić 2016: 144). One su pasivni objekti čija je sudbina u muškim rukama što je karakteristično i za princeze iz bajki (iako u simbolističkim novelama ženski likovi određuju sudbinu glavnih likova, na njih isto tako utječu muški likovi – npr. Izabelin otac uništava idealnu ljubav u noveli *Cvijet s(a) raskršća* ili djevu s balkona u istoimenoj noveli muška ruka odvlači od glavnoga lika). Najviši oblik odnosa koji ženski lik u Matoševim novelama može ostvariti s glavnim likom je flirt – ambivalentna larpurlartistička ljubav bez institucije braka i rađanja, poput flanimiranja ili besciljnog kretanja. Na taj je način flirt larpurlartizam u ljubavi zbog čega ni u jednoj noveli ljubav između junaka i ženskog lika nije ostvarena (Oraić Tolić 2013: 191). Što je onemogućilo ostvarenje ljubavi između Izabele i Solousa, Cvijete i Eugena,

Fanny i Kamenskog u odabranim simbolističkim novelama, preostaje razotkriti, no ono što je ključno u ovome radu jest vidjeti na koji su način ženski likovi konstruirani u tim novelama, mogu li se u njima prepoznati karakteristike tipova ženskih likova hrvatske književnosti i ako mogu, koji bi to bili. Mogu li se u njima prepoznati karakteristike epohe u kojoj je Matoš stvarao i što je, u konačnici, Matoš takvom njihovom konstrukcijom uspio postići. Stoga je najbolje proučiti svaki ženski lik odabranih novela zasebno, počevši od *sliepe i aristokratske pucice* (Matoš 1973: 245-246).

5. 1. Izabela – slijepa i aristokratska pucica

Već se samom pojavom ženskog lika u noveli *Cvijet s(a) raskršća* ističe dualizam svjetova sna i jave, privida i istine koji je glavna odlika simbolističkih novela Antuna Gustava Matoša. Izabela je opisana poput prave dvorske ljepotice, vile obavijene bjelinom i čistoćom, djevojke toliko lijepe da glavni junak novele - Solus, mora neprestano uvjeravati samoga sebe kako je susret s njom stvaran i da nije samo puki san. Matoš je smjestio lik Izabele i njezinu pojavu u prirodu toliko lijepu, da se postavlja pitanje postoji li uopće takvo mjesto. Opisom prirode na samom početku novele, Matoš kao da uvodi čitatelja u opis ženskoga lika koji će se ubrzo pojaviti, što se može naslutiti uvođenjem motiva „šuškavog sljepića“ (Matoš 1990: 415). Kao da opisom te, na neki način pastoralne idile, polako priprema čitatelja na veličanstven dolazak vile, prekrasne djeve Izabele pred glavnoga lika Solusa. Zato su priroda i mjesto susreta Solusa i Izabele opisani kao *locus amoenus*, idilično mjesto prepuno zelenila, mahovine, u čijem je središtu ljetnikovac i izvor vode dok se u zraku ne čuje ništa, vlada potpuna tišina, sve je prožeto sjajem sunca dok cvijeće pjeva pastorale, a vile skakuću u gorju. Neodoljivo podsjećajući na narodne predaje hrvatske usmene književnosti, Izabela se pojavljuje u noveli poput prave vile, što se najbolje vidi iz njezina opisa:

„Za glavom mi sjelo na mahovinu djevojče tako bijelo i nježno, kao da vidje samo bijelu mjesečinu, kao da disaše večernje cvijeće, kao da se sigraše samo sa noćnim, tamnim, baršunastim leptirima.“ (Matoš 1990: 416)

Ovakvim se opisom Izabela u potpunosti stapa s prirodom u kojoj se pojavljuje, veličajući još više ljepotu pastoralnog ugođaja. Bijela boja kojom Matoš kiti mladu aristokratsku djevu simbol je čistoće i nevinosti pa je Izabela opisana poput anđela koji dolazi protagonistu u snove i budi ga. Takav se anđeoski prikaz žene može povezati i sa simbolikom motiva raskršća koje je nekada predstavljalo mjesto štovanja „poganskih božanstava, duhova prirodnoga svijeta, zaštitničkih snaga, vilenjaka, vila i anđela“ (Colin 2004c: s. v. *raskrižje*).

Osim što je nestvarno lijepa, Izabela se nalazi na granici između sna i jave zato što se javlja u trenu Solusova buđenja pa ni on sam nije u potpunosti siguran je li ona zaista stvarna ili on još uvijek sanja. To se najbolje vidi upravo iz njegovih riječi:

„Probudim se. Nema sumnje, netko mi nad glavom. Po čelu, po kosi, po nosu, po ustima pipaju me prsti mirišljavi i mekani, pipaju oprezno kao da modeluju. Pritvorim oči. **Nema sumnje, ja više ne spavam**, jer eno sunce tek za koplje nad goricom, vrelo žubori, paprat šušti, a vjetar mi briše znoj sa čela. Prsti mekani i mirišljavi, digoše se sa mojih usta. **Sklopim oči! Uzaman! To nije, nije san!** Za glavom mi neko diše tako voljko i spokojno kao da spava, i sav strepim da bi me pogled mogao lišiti nježne tlapnje.“ (Matoš 1990: 416, istaknula A. M.)

U istaknutim se dijelovima Solusova promišljanja vidi njegova potreba da sam sebe uvjeri da ne sanja i da je Izabela zaista pored njega. Međutim, njegovo se propitivanje njezina postojanja ne ističe samo u trenutku njezine pojave. Tijekom cijeloga djela, protagonist ne zna je li ona stvarna ili izmaštana pa se na tu zagonetku u djelu nude različiti odgovori: ona je najprije „neko“, pa „žena“, „Samaritanka“, „večernja ruža“, „djevojče“, „mjesečarka“, „sommnambula“, „grozničava fantazija“, „slijepi prerušeni mramor iz talijanskih trijemova“, „djevičanska bajka“, „opojna slika tkana od snova i od sjetne čežnje“, „kaplja sreće“, „nijemo dijete“, „gospođica“, „Izabela“, „slijepa sudbina“, ljubav „bjelja od lijera, čišća od glečerskog snijega, pjanija od vina“, „ljubav – lijepa kao boginja, slijepa kao slučaj“, „davor-djevojka“, „slobodna i maglovita vila“ i na kraju „lijepa i slijepa Avantira, moja gospođa“ (Matoš 1990: 415-421; Katušić 2016: 37). Ovakvim se usporedbama i metaforama Izabela ističe kao produkt Solusove mašte i sna. Također, njezino buđenje Solusa nalik je hipnagogičkoj halucinaciji koja se pojavljuje prije samog buđenja ili može biti riječ o buđenju unutar samog sna, dok se pravo buđenje događa tek nakon što otac odvodi Izabelu nazad u dvore (Periša 2016: 22). Takvo poigravanje vidljivo je i u uporabi glagola kao najaktivnijih riječi u rečenicama koje opisuju Izabelu. Naime, Izabelina tišina i nestvarnost kao da mogu biti prikazane jedino ekspresivnim uklanjanjem glagola kao najaktivnijih riječi (Frangeš 1986: 197), što se vidi u rečenici: „Ona iza mene ni riječi“ (Matoš 1990: 416). Ta se „štedljivost“ može interpretirati kao izraz Matoševe bojazni da nečim suvišnim i nesmotrenim, ne raskine „divnu pređu sna koji se preselio u njegovu javu“ (Frangeš 1986: 197). Iz svega toga proizlazi da je Matoš, kao vrsni pisac koji je uz sam sadržaj djela shvaćao i važnost stila, ženski lik Izabele ne samo na sadržajnom planu, već i stilskim postupcima oblikovao u jedan u potpunosti zaokružen lik koji svim svojim karakteristikama ističe dualizam sna i jave, stvarnog i nestvarnog, što je temelj epohe u kojoj Matoš stvara.

Osim zaokruženosti Izabelina lika na sadržajnom i stilskom planu, njezin je portret jedna potpuna koherentna slika, prava majstorija Matoševih likovnih sklonosti, ali i postupka koji se naziva sinestezijom, bodlerovskim suglasjem ili matoševskom srodnosti (isto: 197), što je vidljivo u sljedećem citatu:

„Ovako ne razbirah ništa i pitah se kòjē čedo **Van Dycka ili Greuzea** dođe pred grozničavu moju fantaziju iz starog, gospodskog okvira. Je l' to koji **slijepi prerušeni mramor** iz talijanskih trijemova? Dođe li duša kakvog **sjetnog notturna** da me očara na sramotu ironijskog dana? Sa kojeg **gotskog prozora**, sa koje dūgē siđe ta djevičanska bajka sklopljenih očiju? Koje **vilinsko vreteno** mi prede po bijelom danu ovu opojnu sliku tkanjem od snova i od sjetne čežnje? Je li to oživio **akord Beethovenovog uzdaha** nad **arpeggiom Mondschein-Sonate**? Je li to **opaki, pakleni Zavodnik** pored skeptičkog modernog raspuća?“ (Matoš 1990: 417, istaknula A. M.)

Sva su ova pitanja u citatu zapravo usporedbe i to usporedbe uzete iz različitih, ali srodnih područja čiji je zajednički nazivnik umjetnost, ono što Matoš cijeni iznad svega. Tako Matoš u opisu Izabelina lika povezuje slikare Van Dycka i Greuzea, talijansko renesansno mramorno obličje, glazbeni notturmo, vitraž s gotičkog prozora, vilinsko vreteno iz narodne bajke, Beethovenov arpeggio i demonskog Lucifera suprotstavljenog modernom skeptiku (Frangeš 1986: 198). Za prikaz takve idealne ženske ljepote motivacijom je postalo upravo brisanje granice između sna i jave. Zato Izabela nije prikazana u konkretnom relističkom opisu ni u psihološkoj karakterizaciji individualizirane osobe, već oniričkom tehnikom arhetipskih slika i simbola. To je posebice vidljivo u dominaciji apstraktnih vrsta riječi, pridjeva i imenica, bijele boje kao simbola nevinosti (bijela mjesečina, bijeli šešir, bijele cipele, bijela vrpca, bijele ruke), stalnih atributa ženstvenosti (koje je stvorila muška mašta) od klasične i pučke ljubavne lirike sve do romantičnog „vječno ženskog“. Ti su atributi sljedeći: krhkost (Izabela je slijepa i ovisna o tuđoj pomoći), nježnost (Izabela ima duge uvojke, nježni vrat, mekane prste, nježne nosnice i prsa), tajnovitost (mjesečina kao simbol žene) i kićenost (zlatni gumb i svilena vrpca koji krase Izabelin štap, prsten s dragim kamenom, zlatni lančić, čipka) (Oraić Tolić 2013: 236). Upravo je to slika anđeoske *femme fragile* s početka 20. stoljeća pa je Izabela citatni stereotip krhke žene anđela (isto 2010: 10).

Međutim, iako je poput najljepše umjetnine koja postoji, krhka, nevina, nježna i poput djeteta, je li Izabela doista u potpunosti kućni anđeo? Je li zaista u punom smislu riječi anti-Laura, kao što to ističe Frangeš (1986: 200)? Da bi bila anti-Laura, Izabela ne bi smjela predstavljati nikakvu prijetnju ili opasnost, a upravo to čini. Ona je prijetnja Solusovu samačkom i lutalačkom načinu života. Dok je Solus vječni flaneur, Izabela mu predlaže brak

koji ga sputava za daljnja lutanja i način života u kojem on uživa. Lijepa je Izabela u noveli dovedena u vezu s Gorgonom i zmijama koje u kršćanskoj tradiciji simboliziraju sotonu i zavođenje na grijeh. Gorgone su u grčkoj mitologiji predstavljale stvorenja najčešće sa zlatnim krilima poput ptica kojima su umjesto kose, iz glave rasle zmije. Opće je poznato vjerovanje da kada bi ih čovjek pogledao, skamenio bi se. Tako se i lik fatalne žene često veže uz oznake demonizma i uz metaforičke asocijacije sa zmijama što dovodi do zaključka da Izabela kao lik nosi klicu ljubavi, ali i klicu zla. Ta se ambivalencija može povezati i s razdobljem *fin de siècle* koje je prožeto protuslovljima i suprotnostima. Dakle, Izabela kao uzvišeno dobro (slijepa, kreposna i nevina) funkcionira poput Gorgone, zastrašujuće secesijske statue koja referira na nepredočivi sublimirani užas pred kojim ljudsko biće ostaje skamenjeno (Vuković 2006: 170). Kip zastrašujuće Gorgone javlja se na samome početku novele, kada se Solus žedan od lutanja napije vode iz „mramornog ždrijela zmijokose“ (Matoš 1990: 415) i sastane s prelijepom Izabelom, ali i nakon njihova rastanka, kada Izabelu odvodi otac, a Solus nastavlja svoje lutanje. Ovo bi se ispijanje vode iz Gorgonina izvora moglo shvatiti kao da je Solus popio čarobni napitak koji ga je omamio, uspavao i u san mu doveo prekrasnu Izabelu koja ga je svojim patrijarhalnim načinom života htjela osuditi na život na dvoru, a ponovnim ispijanjem iste te vode on nastavlja svoje lutanje, ostavljajući Izabelu i zadržavajući svoju slobodu. Uz to se može povezati i značenje simbola bjeline iz kojeg proizlazi da bjelina može simbolizirati duhovnu smrt, smrt čežnje, osjećaja i instinktivnog ponašanja te da san o ženi u bijelom simbolizira rođenje, ali i smrt (Colin 2004a: s. v. *bijelo*). Tako je subliman Izabelin portret ujedno i zazorni simbol smrti koji prijete protagonistu dvorskim okovima. Ona svojom ljepotom, ljubavlju, čudorednošću i konvencionalnošću predstavlja prijetnju radikalnom zauzdavanju pravilima (Vuković 2015b: s. v. *Cvijet sa raskršća*).

Osim što se lik Izabele dovodi u vezu s Gorgonom, vidljiv je i paralelizam u opisu Izabele i Avantire. Avantira je lijepa i slijepa, slobodna, maglovita vila, gospođa koja ga vodi njegovim putom. I ona i Izabela obilježene su nesigurnošću i figurativnošću, tj. iz teksta se ne može iščitati da je Izabela reprezentant zbiljske osobe, isto kao što ne može iščitati da je Avantira samo drugo ime za lutanje (Vuković i Žužul 2016: 360). Budući da je Izabela ideal koji Solus ne može dohvatiti i tu je vidljiv paralelizam s Avantinom koja je posve neuhvatljiva. Da bi se uopće mogla shvatiti poveznica između Izabele, Avantire i Gorgone – „svetog trojstva“ ženstva, novelu je potrebno čitati kao naraciju koja pokušava razumjeti epohu na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće (isto: 361). Solus je prema tome čovjek s raskršća na čije su oblikovanje utjecale ekonomija i kultura 19. stoljeća. On je nevidljiv kao subjekt radnog procesa i tržišta te

je u prostornom smislu u potpunosti izmješten. Kao takav predstavlja prijetnju mehanizmima discipliniranja tijela, strategijama odvajanja i kontrole razvijenima u ekonomiji i kulturi 19. stoljeća (isto: 361). On se nalazi na raskrižju na kojem treba odlučiti između Izabele s jedne strane, Avantire s druge ili Gorgone s treće. Dok je Solus izmješten u prostoru onodobne kulture jer ne pripada nijednoj zoni tipičnoj za muškarce s prijelaza 19. u 20. stoljeće, u Izabelinu liku vide se patrijarhalne vrijednosti čime poput Gorgone prijeti okamenjivanjem, ali je i posve neuhvatljiva poput Avantire. Takvim miješanjem dobrog i zla, neživog i živog, prikazivog i neprikazivog u liku Izabele, Matoš briše stroge granice svega pa tako Izabela u sebi objedinjuje 3 oprečna, ali slična lika (isto: 362). Da se Izabela kao lik sastoji od niza proturječja, može se zaključiti na temelju retoričkog repertoara kojim ju opisuje Solus. Tako Izabela združuje snovično i fantastično te vilinsko i bajkovito s realističnim, nokturalno s blještavim, nebesko i nevino s putenim (Vuković 2006: 170). Osjećaji koje Izabela izaziva kod Solusa također su dvojbeni. On prema njoj osjeća „mučnu i sretnu neizvjesnost“ (isto: 170). Zbog toga je Izabela prekrasna, neuhvatljiva, sublimna poput Avantire, ali u Solusu izaziva osjećaj straha, mučnine, zbog čega je zazorna poput Gorgone i prijeti mu okamenjivanjem. Još jedan važan motiv koji ističe zazornost predivne Izabele jest njezina sljepoća. Dok Izabela „čami u tamnici očiju“, Solus putuje svijetom „s velikim umjetnim okom, fotografskim aparatom, gorkom aluzijom na njezinu sljepoću“ gdje se ističe tragična semiotika samoga prizora (Frangeš 1986: 204). Međutim, u ovoj noveli njezina fizička sljepoća nije razlog neostvarenja ljubavi sa Solusom, već je Izabelin pogled na život i na svijet zapravo njezino pravo slijepilo. Predstavljajući oličenje patrijarhalnog odgoja i dolazeći iz prostora doma, Izabela ograničava nagon koji Solus nastoji osloboditi. Čak se u jednome trenu uspostavlja monističko jedinstvo, apsolutna sreća i ljubav, ali banalna stvarnost prekida idilu ljubavi. Izabelin otac odvodi Izabelu nazad u dvore, čime se Izabela kao ženski lik prikazuje kao puki objekt patrijarhalnog načina života gdje ona kao žena i kći nema pravo glasa ni pravo na donošenje vlastitih odluka, a upravo se protiv takvih oblika discipliniranja i nepravednih koncepata moći Solus bori. Tako Solus odabire Avantiru i nastavlja lutati u potrazi sa idealnim svijetom u kojem je ljepota toliko odvojena od zbilje da je slijepa poput Izabele pa se ni ne može dohvatiti. Time romantičarski ideal apsolutne nedostižne ljepote postaje podloga za artizam u simbolističkim novelama Antuna Gustava Matoša (Oraić Tolić 2013: 53).

U simbolističkoj noveli *Cvijet s(a) raskršća* područje dobrog i uzvišenog povezano je sa smrću. To se najbolje vidi u liku Izabele, slijepice aristokratske puce koja je ujedno i simbol ljubavi koji nije moguće uživati jer je ona krajnje nedostižan predmet žudnje, opsceno-divni

objekt sublimiran do beskonačne pustoši ili ništavila apsolutne ljubavi (Vuković 2006: 170). Iako je dvor-djevojka prikazana poput najljepše umjetnine, ona je ambivalentan lik koji nosi klicu zazora. Njezin se vanjski opis pun čistoće, bjeline i idealne ljepote na prvi pogled u potpunosti podudara s njezinim ponašanjem i razmišljanjima, međutim, ulazeći dublje u sam lik Izabele na vidjelo izlaze karakteristike lika koje odudaraju od njezine prvotne bezazlenosti i nevinosti te dovode do zaključka da je Izabela potpuna prijetnja Solusovu načinu života, čime prestaje biti nevina i krhka *slipepa i aristokratska pucica*. Uz ambivalencije unutar samog lika, novela je prožeta stalnim miješanjem svjetova sna i jave, fantastike i realnog pa tako Izabela kao da ne pripada budnoj svijesti i stvarnom iskustvenom svijetu, nego snovitim zonama nesvjesnog (Oraić Tolić 2013: 236). Iz svega toga proizlazi da je i sama retorika femininosti u ovoj noveli duboko proturječna, zbog čega se figura žene ne može čitati kao simbol koji povezuje dvije jasno odijeljene suprotnosti u harmoničnu cjelinu. Figura žene ne može se čitati ni poput figure koja prenosi značenje, već je riječ o „označitelju koji paradoksalno referira tek na odgodu vlastita značenja“ (Vuković i Žužul 2016: 360). Dovoljno je pogledati kojim sve označiteljima Solus pokušava dočarati suštinu Izabeline ljepote – od Van Dycka do Beethovena – da bi se shvatilo da reprezentacija ideala žene u ovoj noveli počiva na „antiesencijalističkoj logici suplementarnosti i uokvirivanja“, zbog čega je Izabela kao „čedo iz okvira“ (isto: 360). Stoga poetička funkcija žene u ovoj noveli počiva na trajnoj odgodi stabilne poetike i samim time bilo kojeg drugog smisla (isto: 361).

5. 2. Cvijeta – buntovnica krivih potpetica

„Otkako znam da je dovoljno par krivih peta, pa da nam otruju sve snove, sve iluzije, ljubav, život sve – sve...“

(Matoš 1990: 351)

Antun Gustav Matoš objavio je 1902. godine novelu *Balkon* koja se ističe svojom strukturom. Naime, u noveli se razabiru dvije dijegetičke razine koje se izmjenjuju. Prvu dijegetičku razinu čini susret Eugena i Cvijete, dok drugu umetnuta priča koju Eugen poklanja Cvijeti i koja prikazuje neobjašnjivu privlačnost koju protagonist osjeća najprije prema balkonu, a zatim i prema nadnaravno lijepoj ženi koja se na njemu pojavljuje (Vuković 2015a: s. v. *Balkon*). Na taj se način u noveli istovremeno odvijaju dvije paralelne priče u čijem su središtu dva ženska lika – Cvijeta i Flora, tj. žena koja se pojavljuje na balkonu. Budući da Cvijeta pripada stvarnom i materijalnom svijetu u noveli, djeva s balkona njezina je suprotnost jer pripada izmišljenom svijetu, snu, zamišljenoj priči, tj. fikciji. Već se u opisu materijalnih

okolnosti u kojima se ova dva ženska lika pojavljuju ističe njihova suprotnost. Tako se Cvijeta javlja u zazornom prostoru punom sivila i tame, u zabačenoj ulici i hladnome stanu kojeg krasi tamno predsoblje i siromaštvo, ali unatoč tome Eugen i dalje vidi ljepotu u njezinu djetinjem osmijehu, bijeloj i čistoj koži, omršavjelom tijelu, mekanoj, rumenoj i zlatnoj kosi. S druge se pak strane, na balkonu koji je svojom ljepotom očarao i omađijao Eugena, zaplijenio njegovo oko i dušu, jednoga dana pojavila „boginja, bolesna od snage, zdravlja i ljepote kao zrio grozd“ (Matoš 1990: 347-348). Dok je Cvijeta predstavljena poput djevojke bez snage, boležljiva i nemoćna, djeva koja se pojavljuje na balkonu vrvi od zdravlja i ljepote. Opisana je poput gole nimfe koja ljepotom svoga tijela isijava svjetlost kao što sunce isijava svoje zrake. Ona je u svoj toj ljepoti sublimna, kao što je i balkon subliman i samim time u pripovjedaču izaziva osjećaj ugone, ali i neugode, blizine i udaljenosti, odsutnosti i jezovite prisutnosti (Vuković 2006: 171). I u ovoj se noveli, kao i u *Cvijetu s(a) raskršća* ističe dualizam svjetova sna i jave, fikcije i faksije, prizemljenog i uzvišenog. Dok je Cvijeta opisana u uniženom i materijalnom prostoru, Flora je poput ideala ljepote i nedohvatljive umjetnine uokvirena ljepotom balkona. Njihova je suprotnost istaknuta i u samom opisu balkona koji je na početku novele očaravajuć poput sna, a na samome kraju novele u potpunosti uništen i zazoran. Tako je i Cvijeta na početku novele opisana kao ponajljepša i ponajčestitija djevojka, a na kraju poput zastrašujuće nemani u krivim potpeticama. Njezin se opis može povezati sa značenjem simbola cvijeta koji je sastavni dio njezina imena, a koji kod Matoša ima dvojako značenje: s jedne strane označava dobrotu i nevinost, a s druge zazorno. Tako se osim suprotnosti između dvaju ženskih likova, dualizam u noveli ističe i unutar samog lika Cvijete, čime se kao u noveli *Cvijet s(a) raskršća* motiv žene ističe kao ideal ljubavi i ljepote, ali i zazoran subjekt koji u sebi sadrži klicu zla. Ideal ljepote u tom dualizmu ne samo da nije dosegnut, već je i prizemljen, prikazan kao neodvojiv od materijalnih okolnosti u kojima se nalazi, kao što se i Cvijeta ne može odvojiti od materijalnih okolnosti u kojima se ona nalazi.

Time se dolazi do pitanja jesu li Cvijeta i Flora, nimfa s očaravajućeg balkona, zaista dva u potpunosti različita ženska lika. Oksimoron na kraju novele koji prikazuje balkon na smetlištu, točnije u govornima, daje prikaz srozanih ideala, prikaz da je apsolutna ljepota jako blizu govornima, zbog čega je i prekrasna gospa s balkona jako blizu djevojci s iskrivljenim petama. Također, obje su kao ženski likovi prikazane kao bića koja pripadaju prostoru doma. S jedne se strane Cvijeta nalazi u svome stanu, a s druge je strane Flora prikazana uvijek na balkonu. Matoš na taj način, suprotstavljanjem dviju na prvi pogled u potpunosti različitih žena, kao da želi prikazati Kantovu viziju svijeta u kojoj ne postoji uzvišeno samo po sebi, već postoje

neke pojave u materijalnom svijetu koje potiču u subjektu kontradiktorni osjećaj privlačne jeze (Vuković 2006: 172). Naizgled su povezane i motivom bjeline što se vidi u opisima njihovih ruku:

„Ruke joj stadoše prebirati — po mojim žilcima. Bijahu blijede, bijele, kao da umiru od ljepote.“ (Matoš 1990: 345)

„Došla je, pojavila se, kao da oživi ljetni, života puni uzduh, kao da trgnu lijepom rumenom ljudskom krvcom zrak sunčani, kao da se pretvori u ženu ono božije svjetlo na smiraju. Bijele, savršene harmonijom laktove naslonila na suho, trulo drvo mog... našeg balkona.“ (isto: 348)

Već se iz samih citata može lako zaključiti koji citat opisuje koji ženski lik. Prvi se citat odnosi na Cvijetu, a drugi na Floru. Iako su i Cvijetine i Florine ruke opisane motivom bjeline, one zapravo ističu dva suprotna svijeta, svijet nemoći i slabosti uz koji se veže Cvijeta, i svijet snage, zdravlja, ljepote i vitalnosti u kojem se nalazi Flora. Bjelinom svojih laktova, prekrasnom zlatnom kosom koja joj pada niz gola leđa, Flora neodoljivo podsjeća na apstraktne djeve tradicionalne ljubavne lirike. Osim što je oblikovana takvim stalnim atributima, oblikovana je i antičkim metaforama (Eugen je kao satir, a ona poput gole nimfe), biblijskim slikama (bedra su joj kao vaza puna vječnog vina), dekadentnim oksimoronima (Flora je bolesna od zdravlja, snage i ljepote) i secesijskim dekorom (ogrnutu je u prozračan plašt, Eugen u vrtu otkriva tragove cipela s visokim tankim petama), čime je Matoš konstruirao lik Flore poput muškog konstrukta idealne žene, tj. ona je prikazana poput objekta žudnje muškaraca (Oraić Tolić 2013: 233-234). Ona je romantično „vječno žensko“ iz libidinozne sfere koja se kao fantazma ne ostvaruje u zbilji i ostaje nedostižna. Isto kao što i Eugena namjera da oživi staru ljubav u realnom dijelu priče ostaje neostvarenom. Dakle, i u ovoj je noveli svijet sna i idealne ljepote i ljubavi, monističkog jedinstva subjekta i objekta ostao neostvaren, ali isto tako je i ljubav u svijetu realnosti ostala neostvorena, čime Matoš postiže potpuni paralelizam ovih dviju priča.

Da je Cvijeta tipična *femme fragile* moglo bi se zaključiti već iz njezina fizičkog izgleda. Ona je krhka, boležljiva, umorna, blijeda, bolesnog izgleda, tamnih očiju i napaćena izgleda. Nije oduvijek bila takva, već je do promjene došlo nakon propasti njezine obitelji i dolaska u dekadentnu sredinu u kojoj trenutno živi, čime podsjeća na lik beživotne i boležljive Lucije iz romana Vjenceslava Novaka – *Posljednji Stipančići*. Osim što podsjeća na Luciju svojim napaćenim i bolesnim izgledom, ova se dva ženska lika, za razliku od tipične *femme fragile*, bore protiv toga da i dalje zadrže status žrtve i trpe poniženja. Tako za Cvijetu ne vrijedi tvrdnja da je beživotna *femme fragile* koja prepošta svoju sudbinu u tuđe ruke. To se vidi na samome

kraju novele kada odlučno odbija Eugena nakon uvrede koju joj je priredio, nakon što ju je ismijao zbog para krivih potpetica, govoreći mu: „Prem nemam onake obuće kao ona vaša boginja, dajem riječ da neću pasti u blato – kao sentimentlani, hladni, idealni vaši balkoni...“ (Matoš 1990: 353). Ovakvim se odgovorom Cvijeta moralno izdignula iznad poniženja koje joj je Eugen priuštio i to ne samo ismijavajući je zbog njezinih krivih potpetica, već pričanjem priče o nestvarnoj i nedostižnoj nimfi s balkona koju krase svi atributi muške žudnje koje Cvijeta nema. Ona ne želi pristati na iluziju ili san i biti poput nedohvatljive dame koja nema nikakvu poveznicu sa stvarnošću. Želi biti jedina Eugenova ljubav, život i stvarnost koja se može dohvatiti i kojom će se postići monističko jedinstvo. Svojim se buntom odupire životu u blatu, gdje je završio Eugenov veličanstveni i nestvarno lijepi balkon (Periša 2016: 14). Kako bi se ostvario njezin san o monističkom jedinstvu, Cvijeta od Eugena očekuje brak, čime poput Izabele prijete protagonistu normama, pravilima, institucijom braka koja je dogovorena i uređena, čime ga tjera u nedoumicu treba li „prihvatiti načelo zadovoljstva i ostati s grbavopetom Cvijetom u nekom dogovorenom i uređenom braku ili je bolje prihvatiti rizik kastracije i osuditi sebe na vječno ništavilo – uzaludnu potragu za nedostižnom, sublimnom, bezobličnom Florom“ (Vuković 2006: 173). Da Eugen zaista ne voli Cvijetu i da je svu svoju žudnju projicirao u djevu s balkona, shvatio je i on sam rekavši: „Ne, ne! To nije, to nije ono za čim je čeznula mladost i duša tvoja! – šaptaše odjedno u meni. – Ti ne voliš nju, Cvijetu, ti voliš drugu... onu na starom balkonu...“ (Matoš 1990: 350). Upravo je zbog moralne dvojbe koju Cvijeta izaziva kod Eugena i svoje ambivalencije, ona kao lik zazorna i u Eugenu izaziva s jedne strane osjećaje ugone, ali s druge strane osjećaje straha i tjeskobe.

U odnosu između Eugena, Cvijete i Flore odlučujuću ulogu odigrao je motiv cipela, točnije potpetica. One poput središnjeg motiva novele zapetljavaju i raspetljavaju ljubavnu priču i uvode osjećaj gracioznosti i elegancije, ali i jeze (Periša 2016: 14). Misaona su okosnica cijele pripovjedne konstrukcije jer utjelovljuju rastrganost protagonista između realne žene i one koju susreće samo u svojim snovima i fantaziji (Katušić 2016: 141). Cipela se odavno povezivala s pripadnicima „plave krvi“, tj. kraljevima i plemićima te se sastojala od potplata i pete. Osim tog značenja, brojne kulture smatraju petu slabom točkom ljudskog tijela iz čega je proizišlo vjerovanje da u trenutku čovjekove smrti, upravo kroz petu duša i život napuštaju njegovo tijelo (Colin 2004b: 88-89). Takva se značenja mogu povezati i s motivom potpetica u ovoj noveli. Potpetice koje je Eugen prve primijetio, točnije njihov trag, povezane su uz idealnu ljepoticu koja se pojavila na balkonu i one su ga privukle poput magneta da dođe ponovno do samog balkona. Da je vlasnica tih cipela s potpeticama bila graciozna i elegantna dokazuje i

Eugenov opis „tragova od cipelica sa visokim, tankim petama na kojima se tanke žene povijaju kao ritam ljubavnih melodija“ (Matoš 1990: 347). Iz ovog se opisa može primijetiti da su visoke pete povezane s elegancijom, ljepotom i idealom kojem valja težiti, a upravo je takva bila i Flora (Periša 2016: 14). Na taj način ljepotu idealne žene simboliziraju tragovi visokih i tankih potpetica u parku. Međutim, Cvijetine su pete potpuna suprotnost. One su prikazane kao čudovište koje u potpunosti proždire idealne pete djevojke s balkona, a samim time i ideal ljepote, ljubavi, elegancije i gracioznosti:

„Ne odgovorih, jer opazih u zao čas da su joj pete od cipela krive, strašno krive, obadvije krive nalijevo (...) 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 nalijevo, ja se stisnuh u svom kutiću da me ne takne ta smiješna neman u krivim – u krivim – u krivim petama (...) i opet – cipele, njene krive, nalijevo naherene, izlizane, požutjele cipele!“ (Matoš 1990: 351)

Ovakve naherene i iskrivljene pete koje progone Eugena u potpunosti su narušile mogućnost ikakva ljubavnog odnosa i monističkog jedinstva s Cvijetom. Tako su ljepoti idealne žene, koju simboliziraju visoke i tanke potpetice, u realnome nizu suprotstavljene iskrivljene potpetice na nogama stvarne drage. Na taj način dodir sa zbiljom djeluje kao šok otrjeznjenja u čijem se središtu nalazi lik žene. Ideal ljubavi i ljepote nestaje u dodiru sa zbiljom, zbog čega ne čudi da vizija koju narator Eugen priča zbiljskoj ženi nestaje u trenu kada ruka muškarca iz stvarnosnog niza pograbi idealni ženski lik i odvuče ga u sobu. Dakle, idealna ljubav ruši se na obje razine – i u idealnom i u realnom svijetu (Oraić Tolić 2013: 52). U tom su trenutku smrti idealne i stvarne ljubavi, Eugena napustili njegova duša i njegov život kroz petu, kada je shvatio da je dovoljan par krivih peta da unište snove, iluzije i život.

Budući da okosnicu radnje i sudbinu protagonista određuju cipele koje nose određenu simboliku, one u samome djelu funkcioniraju poput čarobnih bajkovnih predmeta. U narodnim bi bajkama ti predmeti imali određenu fabularnu funkciju i pomoću njih bi junaci zadobivali čarobne moći, dok se isti ti predmeti u Matoševim novelama preinačuju na neočekivan način i u kombinaciji s drugim čarobnim predmetima i simbolima zadobivaju višestruka značenja i funkcije (Katušić 2016: 139). Tako u noveli *Balkon* cipele nisu rezervirane isključivo za ženske likove, već su povezane i uz samog protagonista. Naime, njegova uzrujanost, razočaranje i bol predočeni su njegovim cipelama, i to ne cipelama s potpeticom kao što je slučaj kod ženskih likova ove novele, već muškim cipelama koje počinju krvariti (isto: 142). S time se može povezati i jedno od značenja simbola cipele kao simbola putnika i putovanja na drugi svijet, ali i putovanja općenito (Chevalier i Gheerbrant 1994: s. v. *cipela*). Eugen je poput Solusa odabrao

život putnika, a ne život obilježen društvenim konvencijama, pravilima i normama koje za njega predstavljaju smrt. Povezujući Matošev motiv cipela s potpeticom i bajkovne elemente, ne bi bilo naodmet spomenuti i svima poznatu bajku braće Grimm – *Pepeljugu*, koja je isto tako snažno obilježena tim motivom. U toj je bajci Pepeljuga, djevojka koja je pomoću čarolije uspjela doći na bal (gdje je ponovno vidljiva igra fantastike i stvarnosti), izgubila staklenu cipelicu. Princ je, u nadi da će pronaći svoju princezu, tražio od kuće do kuće djevojku čijoj nozi staklena cipelica savršeno odgovara. Na neki je način Pepeljuga u potpunosti poistovjećena sa samom cipelom. Više se nigdje nije spominjalo kakve karakteristike Pepeljuga kao ženski lik ima, jedino je bilo važno da joj cipela odgovara. Samo ju je jedna djevojka – i to ona prava, mogla obuti. Tako je, osim što je simbol cipele predstavljao dokaz njezina identiteta (isto: s. v. *cipela*), motiv cipele predodredio sudbinu ženskoga lika te je Pepeljuga nakon što je isprobala staklenu cipelicu i dokazala da pristaje njezinoj nozi, postala prava princeza. Princ se njome oženio unatoč njezinu siromaštvu, samo zato što je bila lijepa i zato što ju je u potpunosti poistovjetio s motivom cipele, koji se povezuje i sa simbolikom stopala koje je simbol spolnosti i spolne želje. Stopalo i cipela kao falički simboli ističu kako je Matoševa idealna ljubav zapravo tjelesna, ona koja pruža zadovoljstvo, ali ničime ne ograničava osobnu slobodu. Iz tog su razloga svi ženski likovi koje Matoš konstruira, nestvarno lijepi te je njihov fizički izgled u prvome planu, a psihološka motivacija izostaje. U Matoševoj noveli nije došlo do monističkog jedinstva i sretnog završetka kao u ovoj bajci, ali je motiv cipele isto na neki način predodredio Cvijetinu sudbinu, ali i sudbinu idealne žene s balkona. I Cvijeta je na neki način poistovjećena s cipelama, tj. iskrivljenim potpeticama jer protagonist više nije vidio ništa na Cvijeti osim smiješnih, bolnih i naherenih peta, zbog čega na kraju krajeva nije mogao ostati s njom. Takve su iskrivljene potpetice Eugenu zazorne upravo zbog toga što odudaraju od ideala kojem on teži, imaju manu koja narušava ideal i dovodi ga do karikaturalnog prikaza Cvijetine obuće. Ona svojim načinom života, pripadanjem prostoru doma, željom za obitelji i brakom kao odlikama patrijarhalnoga poretka u Eugenovu svijetu ne može biti idealna, zbog čega je Eugen sve njezine mane i okove od kojih bježi, projicirao upravo u potpetice. Taj se Eugenov strah da će se ostvarenjem ljubavnog odnosa s Cvijetom pretvoriti u roba društvenih pravila i normi, roba institucije braka koji neće imati osobnu slobodu isto tako može povezati s jednim od značenja simbola cipele kao simbola vlasništva, tj. vlasničkoga prava (isto: s. v. *cipela*) koje bi Cvijeta imala nad njegovim životom.

U *Balkonu* je, za razliku od *Cvijeta s(a) raskršća* Matoš ipak dao određenu dozu sigurnosti i poduzetnosti ženskim likovima. Iako je na samome početku Cvijeta poput pasivne

slušateljice Eugenove priče i njegovih jadanja, na kraju novele ona je poput prave buntovnice koja zbog povrijeđenih osjećaja i morala, hladno odbija Eugenovu ispriku i mogućnost za ostvarenjem monističkog jedinstva. Na taj je način Cvijeta ponovno suprotstavljena idealnoj ženi s balkona koju je muška ruka (poput Izabelina oca) odvušla u sobu i koja nije imala pravo glasa ni odlučivanja. Takvim neprestanim suprotstavljanjem Cvijete i Flore na svim razinama novele, dočarava se neprestani sukob realnog i izmašanog svijeta, disharmonije koja obilježava stvarnost i harmonije koja prevladava u idealnom svijetu snova. Vizija imaginarne žene na balkonu simbol je idealne i apstraktne ljubavi, zapravo idealne ljepote koju Matoš u svojim djelima neprestano ističe kroz ženski lik kao krajnji cilj lutanja. To se može povezati s obilježjem njegove poetike i shvaćanja cilja umjetnosti, a to nije socijalna ili nacionalna funkcija književnosti, već njezino primarno služenje ljepoti, tj. estetskom doživljaju. Flora kao idealan ženski lik projekcija je svih žudnji koje Eugen ima, ali koje se mogu ostvariti jedino u snovima. Da bi žena bila ideal, ona mora biti nedostižna, zbog čega Matoš smješta sublimnu Floru u prostor snova u kojem se ljubav ne ostvaruje. U suprotnom, kada bi se ljubav ostvarila u snovima, bila bi riječ o stvarnoj ženi sa svim njezinim manama. Dakle, susret sa surovom stvarnošću, nužno razara ideal ljepote i ljubavi što se može povezati i s estetskim, etičkim i spoznajnim problemima *fin de sièclea* jer su balkon i zanosna Flora koja je njime uokvirena, uzvišeni objekti koji nadomještaju ono u što se ne može ni perceptivno ni spoznajno proniknuti (Vuković 2015a: s. v. *Balkon*). Novela tako nastaje oko estetičkog, etičkog i spoznajnog rascjepa jer ideal ne može biti dosegnut i to ne samo zbog toga što ga susret sa stvarnošću razara, već zato što je sublimna slika ideala realizirana modernističkim tekstom odgovor na cijeli niz procjepa i kontradikcija u stvarnosti toga doba (isto: s. v. *Balkon*). Sve se to može povezati i s Matoševom svjesnošću o recepciji samog književnoga djela i traženju biografskih podataka u njemu. Kao što se uplitanjem surove stvarnosti ruši ideal ljepote koji se pokušava postići književnošću, tako se i traženjem biografskih elemenata, elemenata iz stvarnoga Matoševa života u njegovim književnim djelima ruši ideal ljepote toga djela. Iako je nemoguće u potpunosti protumačiti tu značenjsku složenost i stabilizirati prijelaz između materijalnog i imaginarnog (Vuković 2006: 171), iz novele proizlazi da apsolutna ljubav prebiva blizu smeća, govana, onog uniženog, isto kao što je sublimna ljepotica s balkona blizu siromašnoj djevojci s iskrivljenim potpeticama.

5. 3. Fanny - fatalna preljubnica

Glavni ženski lik novele *Camao* plemkinja je Fanny koja se na prvi pogled u potpunosti razlikuje od prethodnih ženskih likova – Izabele i Cvijete/Flore, čemu pridonosi racionalno

nedokučiv siže novele o dvoje ljubavnika čiju idealnu ljubav i monističko jedinstvo uništava fantastična ptica iz naslova (Oraić Tolić 2013: 83). Novela se sastoji od tri kompozicijska sloja. Prvi sloj novele čini biografija Kamenskoga i opis njegova karaktera koji služi poput uvodne dekoracije nakon koje dolazi ono najvažnije – bizaran siže koji započinje pojavom ženskog lika Fanny. Time se u noveli otvara drugi kompozicijski sloj koji karakterizira svijet sna i transcendentalnih vizija u kojem se Fanny ističe kao središnji lik novele. Treći sloj novele obilježen je igrom između svijeta sna i jave, mašte i zbilje pa ujedno predstavlja i samo finale ovoga djela (isto: 89). Takva se kompozicija novele može povezati s ontološkom krizom s prijelaza 19. u 20. stoljeće i to u shvaćanju zbilje na „gradacijski način“ u kojem se od hrpe ogoljelih činjenica koje nemaju veze s karakterom lika ni slijedom događaja (kao što su biografski podaci Kamenskog) preko čiste subjektivne zbilje s onu stranu svakog mogućeg iskustva dolazi do sudaranja svijeta sna i jave i tragičnog završetka glavnih likova – Kamenskoga i Fanny (isto: 89). Fanny se javlja u središnjem dijelu novele, točnije u salonu u kojem Kamenski svira i njezina je pojava obilježena figurom oksimorona. Ona je istovremeno nazočna i nenazočna dok on svira, prisutna, ali skrivena iza zastora. Javlja se na granici između bivanja i ne bivanja, u prostoru heterotopije u kojem se ne zna jasno je li ona zaista prisutna ili nije. Već se iz uvođenja Fanny u novelu na ovakav način i pomoću ovakve stilske figure, Matoš poigrava dualizmom svjetova stvarnosti i sna, stvarnog i izmišljenog. U skladu s time, njezina je pojava prikazana ovako:

„Bacivši cigaretu, **osjeti nježni i slatki ženski parfem**, iz kojega se izvije **blijeda koprena**, a na njoj dva **škura, ponoćna oka, usnice ko krvav karanfil**, a večernji suton, koji gustijaše po sobi, stane mu čisto **dirati čelo kao razbarušena i meka ženska kosa**. Na glasoviru opazi **gospodsku bijelu rukavicu**, iza zastora na protivnim vratima **začu prigušeno disanje**.“ (Matoš 1990: 260, istaknula A. M.)

Kamenski ne vidi odmah njezin lik. Prvo je osjetom njuha osjetio njezin miris, miris parfema koji dočarava njezinu ljepotu, ali i položaj u društvu, tj. da je pripadnica višeg sloja koji krasi elegancija i gracioznost. Zatim uključuje osjet vida kojim uočava blijedi veo, crne oči i crveni ruž koji krasi Fannyne usne pri čemu Fanny podsjeća na fatalnu zavodnicu. Nakon toga osjetom opipa osjeća kao da ga njezina meka kosa dira po njegovu čelu i gotovo kao da ga njezino prigušeno disanje, koje osjeća i osjetom sluha, dira poput toploga daha na koži. Ovakvom se gradacijom njezina pojava još više ističe kao nestvarna i idealna jer zadovoljava sva njegova osjetila i svojom pojavom dovodi do sinestezije osjeta, gdje se ističe Matoševa upotreba impresionističkih postupaka. Tako ju Kamenski putem medija zraka i bijele rukavice

koju je ostavila na glasoviru prepoznaje u mističnoj i nestvarnoj atmosferi salona. Osim što su se Fanny i Kamenski upoznali putem medija zraka, oni se prepoznaju najviše putem medija glazbe kao posrednika koji najavljuje ljepotu idealne žene. Motiv glazbe jako je važan u karakterizaciji Fanny jer je i ona, poput Kamenskoga, vrsna umjetnica – violončelistica. Budući da u sustavu umjetnosti najviše mjesto zauzima ona umjetnost koja je najudaljenija od zbilje – a to je upravo glazba, Fanny je kao predstavnica najviše umjetnosti u potpunosti prikazana kao idealan ženski lik, lik koji pripada nestvarnom i fantastičnom svijetu koji je udaljen od zbilje (Oraić Tolić 2013: 95). Njezina je ljepota toliko neopisiva i nestvarna da Kamenski zatvara oči i zamišlja je pomoću romantičarske simbolike divlje prirode, što se vidi i u citatu: „I budne mu kao kada čujete nad glavom šum vjetra kroz borje, pa mislite da plovite na oblaku” (Matoš 1990: 261). Fanny zamišlja Kamenskoga kao mitskog srednjovjekovnog njemačkog viteza i pjevača Tannhäusera, dok je ona poput božice ljubavi Venere, koju je Kamenski već sreo u prethodnom životu u obliku mramornog kipa u parku iz kojega je pio ledenu vodu. Ovom usporedbom Fanny je prikazana slično kao i statua Gorgone u noveli *Cvijet s(a) raskršća*, zbog čega i ona ostavlja dojam hladne i odbojne žene, žene koja u sebi nosi klicu zla i predstavlja prijetnju glavnome liku koji na kraju novele i završava tragično. Njezin je izgled posebno dočaran labirintom svijetlih i tamnih simbola (Oraić Tolić 2013: 99-100). Svijetli simboli kojima se dočarava Fannyna mistična ljepota su labud, svjetiljka, ženska kosa, cvijeće, zvijezde, mjesec, vino i drugi. Labud je simbol bjeline i čistoće ljubavi koji je i u ovoj noveli povezan s motivom sna, čime se Fanny ponovno opisuje na granici između jave i sna, što se vidi u sljedećem citatu: „Labud je i opet pored njih kliznuo kao srebrnast sanak...” (Matoš 1990: 263). Ljubavnu atmosferu u Fannynoj kući simboliziraju dvije uzastopne varijante koje objedinjuju simbole kose, cvijeća i zvijezda: „A lahor šuška kroz cvijeće i mirišljivu kosu, kao da behar ašikuje sa zvjezdicama tijo... tijacko...” (Matoš 1990: 267). Tamni simboli koji se vežu uz Fanny upućuju na propast ljubavi, a među njima su oblaci, zmije, pas i kao središnji tamni simbol – fantastična papiga Camao. I u ovom se nizu pojavljuje motiv zmije kojim se potvrđuje opravdanost povezivanja Fanny s kamenom statuom Gorgone. Ovaj je labirint simbola složeni sustav transcendentálnih značenja koja ne mogu i ne žele prikazati nestvarni svijet, već samo jasno upozoriti na njega (Oraić Tolić 2013: 100). Iz tog razloga Fanny, koja je središnji lik oko kojeg se labirint simbola odvija, upozorava na supostojanje svjetova sna i jave, fikcije i faksije, predmetnog svijeta i umjetničkog teksta.

Dok se susret Izabele i Solusa, Eugena i Flore odvijao u idiličnom pastoralnom okruženju zelenila i prirode, Fanny i Kamenski nalaze se u zazornom i dekadentnom prostoru

njezine kuće. Osim što je Fanny opisana labirintom simbola, zazoran i dekadentan prostor njezine kuće također utječe na konstrukciju njezina lika. Međutim, što bi dekadentni dekor uopće trebao značiti? Sve ono što je neprirodno, bolesno, umjetno ili na bilo koji način pomaknuto od uobičajenog, kao što su nokturalna stanja, estetika smrti, bizarni detalji ili oksimoronski spojevi označavalo bi dekadentnost nekog dekora. U Matoševim je proznim djelima, ali i u lirici (npr. u pjesmi *Utjeha kose*), čest postupak povezivanja ljepote i ljubavi sa smrću. Taj je tipični dekadentni postupak u noveli *Cammao* doveden do vrhunca, dobivajući vampirsku varijantu (isto: 101). Fanny je kao ženski lik smještena u kuću, točnije salon čija se dekadencija očituje u preobilju materijalnih predmeta, raskoši i katalogizaciji bizarnih kulturnih predmeta među kojima su najčešće imitacije i kopije, što se najbolje vidi iz samoga citata:

„Salon u koji udoše sa terase kroz široka staklena vrata, bijaše upravo sjajan. Od raskošnih se goblena gotovo i ne opažahu zidovi. To zapravo i ne bijaše salon nego kraljevski atelijer, pun divnih perzijskih sagova, pušaka beduinaka i sabalja šamijanaka, etrurskih i helenskih posuda, emalja i bižua. Od slikara su tu većinom Niderlandezi i Englezi: izvrsne kopije okoliša Ruysdaelovih, Turnerovih i Eastovih, Rembrandtova *Noćnog hoda*, Reynoldsovih portraita...” (Matoš 1990: 267)

Čitajući ovaj opis salona, kao da se opisuje unutrašnjost nekog muzeja punog umjetnina i izložbenih primjeraka. Ovakvim je opisom Matoš postigao dojam da se cijela Fannyna kuća, prostor u kojem živi, pomiče iz stvarnosti u umjetnost, iz zbilje u kulturu, tj. imitaciju kulture, u citat i na kraju krajeva u kič (Oraić Tolić 2013: 103). Ako je dekor u kojem se Fanny javlja imitacija, na neki način „laž“, to se onda jako dobro zrcali u njoj kao liku koja je isto tako u čitavom tom prostoru zapravo – imitacija (uzorne žene i plemkinje, kulturne gospođe) i laž. Time se ponovno na neizravan način u djelo uključuje suprotstavljanje sna i jave, laži i istine i poigravanje sa zbiljom. To govori i o kulturi koja je izgubila identitet pa ga nadomješta pretrpavanjem materijalnim predmetima, imitacijama i kulturološkim citatima (isto: 103). Osim opisa salona, opis vanjskog prostora kuće isto tako upozorava na prijetnju koju Fanny predstavlja za glavnoga lika:

„Kroz gvozdena ih teška vrata primi hladovit park, pun starih jela, topola, starih šimšira i bršljana. (...) I nakostrušila se na mjesecini dva škura tornjića i zaselak izvjetrelih zidova sa zatvorenim visokim prozorima. Tiho ko u grobu. Tek jedno pseto na brdu zlokobno zavijalo, a dva se ogromna bernardinca bace na došljake i stanu lizati ruke domaćici, koja ih odvede u staru kuću. Kamenskoga obuže čudnovato, strano osjećanje kao uvijek kada se nalažase sam kraj samotnih, drvenih, pustih kuća. Kroz njihove se rasklimane vratnice viđaju noću svilene krpe šušćavih krinolina, kroz rupe slomljenih i prokislih kapaka na posivjelom prozoru gvire mutne, nepovjerljive oči durnog domaćina, oko limenih i naherenih se pijetlova na mahovinastoj strehi stravično naježila sijeda vlasulja. Plakavci ciče ispod

glomazna stupa sa verigama u pljesnivom podrumu; oko bezglavog Kineza na krovu zapuštenog teferića zuje kamenice mrtvačku pjesmu...“ (Matoš 1990: 264-265).

Ugođaj koji ovakav opis Fannyne kuće izaziva kod čitatelja isti je kao i onaj kakvog je Kamenski osjećao. Nelagodan, pun bojazni, straha i nemira, kao da se čitatelj nalazi pred kućom strave ili starim napuštenim dvorcem na osami, okruženim sablasnom tišinom. Fanny je dio te kuće, dio tog zazornog ugođaja čime podsjeća na lik vještice koja je bacila zle čini na glavnoga lika. Tako je u njezinu liku vidljiva gradacija kroz čitavu novelu, polazeći od njezine pojave gdje je opisana kao nestvarna idealna žena i boginja („Herine oči, Atenine ruke, Tetidine oči, Kipridine grudi...“ Matoš 1990: 263), preko zazorne i fatalne ljubavnice („vještice“) u zazornom i dekadentnom prostoru svoga salona sve do razaračice braka, one koja tjera u smrt i na koncu, tragične žrtve ubojstva. Budući da predstavlja destruktivan lik, ženu koja tjera u smrt, koja je nemoralna, razvratna i apsolutna bludnica, moglo bi ju se svrstati u tip ženskoga lika *femme fatale*. No, je li Fanny uistinu fatalna žena u punom smislu te riječi? Njezina se ljepota, kao što je vidljivo iz same novele, ne može izraziti običnim riječima, samo u emfatičnu oksimoronu kao jednom od osnovnih stilskih figura u umjetnosti esteticističke moderne, ali i jednom od načina izražavanja epohe („...ona je lijepa, tako strašno lijepa“ Matoš 1990: 261). Iskorijenjena je iz zbilje, kao i Kamenski, poljskog je podrijetla, živi u univerzalnom europskom prostoru, udana je za Amerikanca, prezire instituciju braka i zamišlja budućnost u boemskom stilu, njezini postupci nisu psihički ni društveno motivirani (ne zna se zašto je napustila Poljsku, zašto se udala...). Poznato je da je pobornica umjetnosti – glazbe, i da čini otklon od svakidašnjeg načina života. Iz svega toga proizlazi da Fanny nije tipična fatalna žena kao što su to Kovačićeva Laura ili Krležina barunica Castelli, da ona nije tip ni karakter, već simbol i ideja o slobodnoj ženi umjetničkih sklonosti. Ona je lik moderne feministice, žene koja želi živjeti samostalno, izvan društvenih normi i institucije braka (Oraić Tolić 2013: 97-98).

Ljubav između Fanny i Kamenskoga nije prikazana kao stvarna veza dvoje ljudi, zbiljskog muškarca i žene, nego kao subjektivna vizija, snovita i nepoznatljiva ideja. Takva je i sama Fanny koja nije, kao ni drugi likovi, društveni tip prikazan realističko-psihološkom motivacijom, već stilizirani simbol (Oraić Tolić 2015b: s. v. *Camao*). Dok je u prethodne dvije novele, *Cvijet s(a) raskršća* i *Balkon*, za propast ljubavi odgovoran stvarnosni niz (Izabelin otac ili ruka muškarca koja odvlači ženu s balkona u sobu), ovdje je situacija drugačija. Idealnu ljubav između Fanny i Kamenskoga uništava papiga koja kao motiv, isto kao što i sama ljubav, nema nikakvog dodira sa zbiljom jer ljubav prema Fanny nije stvarna veza između dvoje ljudi, već mašta, subjektivna vizija, transcendentalna ideja o ljubavi kao takvoj što je tipično za

razdoblje moderne u kojoj Matoš stvara. Njihov san o ljubavi jedina je njihova java. Papiga je tako simbol zbilje koji uzrokuje sudar dvaju svjetova i onemogućava ostvarenje idealne ljubavi. Ona uzrokuje sudar idealnog svijeta (svijeta mistične ljubavi) i realnoga (institucije braka i ljubomornog muža). Fanny se kao ženski lik javlja u prostoru snova i mašte, mistične ljubavi i idealnoga svijeta zbog čega je i ona okarakterizirana na početku novele poput božice (Oraić Tolić 2013: 88). Ona živi, kao i Kamenski, u svijetu snova u kojem ne vrijede racionalni razlozi ni uzročno-posljedične veze, zbog čega propast idealne ljubavi ne dolazi iz svijeta zbilje, već iz svijeta fantastike, zbog čega se ova novela i ubraja u prvi tip simbolističkih novela Antuna Gustava Matoša. Takvim se likom nezemaljske, mistične žene u djelu otvara svijet čiste subjektivnosti s onu stranu empirijske zbilje (isto: 88). Ona je kao simbol nevjerne žene na kraju novele oživotvorena u simbolu papige. Naime, novela završava kreštanjem papige u drevnoj i zapuštenoj vili, riječima: „Fanny, Fanny, moja draga Fanny! Fanny, moje gondže, Fanny, slatka mačkice!“ (Matoš 1990: 273). Ovakvom se personifikacijom, davanjem sposobnosti govora papigi također postiže efekt zazornoga kojim Matoš upozorava na kulturu *fin de siècle* za koju su karakteristične brojne tehnološke inovacije kojima se postiže mehaničnost ljudskoga glasa (izum telefona, gramofonskih ploča i sl.). Slušajući glas koji ne proizlazi iz ljudskoga tijela, već stroja (posebice slušajući vlastiti glas snimljen na nekom od uređaja) razvija se osjećaj nelagode i zazornog. Tako je Matoš, uvodeći motiv papige koja svojim kreštanjem rastače idealnost ljubavi između Fanny i Kamenskoga, povezo ideal ljudskoga glasa sa zazornim kreštanjem papige i time pomno osmišljeno na još jedan način prikazao jedan mali dio kulture tipičan za razdoblje moderne.

6. „Ženski trio“ – tablični prikaz osnovnih obilježja ženskih likova

Iako je Matoš isticao svoju bojazan za ponavljanjem motiva i tema, zbog čega između ostalog nije pisao cikluse novela, na temelju proučenih novela i triju ženskih likova u ovome radu, može se zaključiti kako su neke novele ipak varijacije na slične teme i motive iz poznatijih njegovih novela (Protrka Štimec 2015: s. v. *novele*). Tako je primjetno kod Izabele, Cvijete/Flore i Fanny, koje čine „ženski trio“ ovoga rada, mnoštvo sličnosti u njihovoj karakterizaciji, opisima, djelovanjima, ali naravno i poneke razlike. Budući da se kod Matoša žena pojavljuje kao motiv i figura u stilskom pluralizmu impresionističkih, simbolističkih i secesijskih postupaka u svim svojim ulogama i uzrastima (Oraić Tolić 2015c: s. v. *žena*), on se tijekom njihove konstrukcije poigrava istim postupcima kojima stvara naizgled tri u potpunosti različita ženska lika. Tako istom tehnikom – oniričkom tehnikom arhetipskih slika i simbola, tj. mješavinom visokog simbolističkog stila, kulturnih reminiscencija, citata i secesijske ornamentalnosti (Oraić Tolić 2013: 236) konstruira „ženski trio“ ovoga rada – Izabelu, Cvijetu/Floru i Fanny. Kako bi se na jedan simplificiran način prikazala osnovna obilježja ovih triju ženskih likova i na praktičniji način mogle uočiti sve te sličnosti i razlike, napravljena je *Tablica 1* koja prikazuje osnovne karakteristike Izabele, Cvijete/Flore i Fanny s obzirom na tip simbolističkih novela u koji se ubrajaju, opis fizičkog izgleda likova, unutarnji opis likova, ugođaj u kojem se one javljaju u novelama, tip ženskog lika kojem bi najviše odgovarale, kojem svijetu s obzirom na istaknuti dualizam u novelama one pripadaju, što simboliziraju i na koji ih se način može povezati s epohom u kojoj nastaju. Svi atributi navedeni u tablici koji opisuju likove preuzeti su iz novela u kojima se pojedini ženski lik pojavljuje, a koje su sabrane u knjizi *Izabrana djela I* (Matoš 1990).

Tablica 1 Sinteza – Izabela, Cvijeta/Flora, Fanny

KATEGORIJE	IZABELA	CVIJETA/FLORA	FANNY
NAZIV NOVELE	<i>Cvijet s(a) raskršća</i>	<i>Balkon</i>	<i>Camao</i>

KRUG SIMBOLISTIČKIH NOVELA	drugi krug simbolističkih novela	drugi krug simbolističkih novela	prvi krug simbolističkih novela
VANJSKI OPIS	<p>bijelo djevojče, rumenzlatna kosa, nježan vrat, mlade i slabačke grudi, slijepa, bijeli šešir sa dugačkom modrom vrpcom, bijele cipelice, duguljasto i nježno lice, rumena usta, čelo kao mramor, bijele i krhke ruke, usne kao morski koralji, štap sa svilenom bijelom vrpcom, prsten s rubinom na kažiprstu, bijela čipka, medaljon na zlatnome lancu, sublimna</p>	<p>ponajljepša djevojka, u prostoju crnoj haljini, omršavjela, bijela i čista koža, rumena i zlatna kosa, djetinjasta usta, bijele ruke, nakrivljene potpetice na cipelama, haljina koja se vuče po blatu/ gola kao boginja, u koprenastom ogrtaču, savršeni bijeli laktovi, kraljevska kosa kao zlatno runo, modre oči, lijepa bedra i grudi, ljepša od sunca, tijelo kao boginja i nimfa, sublimna</p>	<p>sladak parfem, bijela koprena, bijele rukavice, crne oči, usne kao crveni karanfili, svilena i dugačka zlatna kosa, mekane i jake ruke, Herine oči, Atenine ruke, Tetidine oči, Kipridine grudi, čipkasti rukavi na haljini, sublimna</p>
UNUTARNJI OPIS	<p>obrazovana, naivna, nemoćna, plaha, krhka, tužna zbog sljepoće, nemoćna spram oca, nema pravo odlučivanja, zaljubljena u Solusa, zazorna, prijetnja Solusu patrijarhalnim načinom odgoja i brakom</p>	<p>naivna, neiskvarena, spokojna, skromna, siromašna, znatiželjna, povrijeđena, ponižena, buntovna, odlučna, zaljubljena u Eugena, zazorna, prijetnja Eugenu brakom/ nema unutarnjeg opisa Flore</p>	<p>umjetnica (violončelistica), nezadovoljna životom u braku, preljubnica, fatalna žena, svjesno krši norme i pravila, zaljubljena u Kamenskog, plemićkog podrijetla, emancipirana, hladna i prezriva prema mužu, laže supruga</p>

MJESTO SUSRETA S MUŠKIM LIKOM	locus amoenus, pastoralna idila, zelenilo, priroda, tišina, žuborenje vode, fontana, cvrkut ptica (idiličan opis i subliman prikaz prirode)	zabačena ulica, hladan stan, siromaštvo i neimaština, tamno predsoblje, hladan zrak (zazoran prostor)/ idiličan balkon u dalekoj varoši, sunce obasjava zrakama balkon, mnoštvo drveća oko njega, žuti zidovi puni mahovine, drveni naslon (idiličan i pastoralan prikaz), (kasnije je izgorio, bacili su ga na smeće, tj. u govna (zazorno)	soba u svratištu <i>Metropola</i> , zastor iza kojega se skriva Fanny, kasnije odlaze zajedno u Fannynu kuću: gvozdена i teška vrata, hladovit park, tiho kao u grobu, pljesnivi podrum kuće, paučina (zazoran i dekadentan dekor)
TIP ŽENSKOG LIKA	krhka žena anđeo, <i>femme fragile</i> (ne u potpunosti!)	<i>femme fragile</i> (ne u potpunosti!)/ <i>femme fatale</i> (ne u potpunosti!)	<i>femme fatale</i> (ne u potpunosti!)
DUALIZAM SVJETOVA	svijet sna, irealnog, onirički prostori	svijet jave, realnog/ svijet sna, irealnog, onirički prostori	svijet sna, irealnog, onirički prostori, svijet fantastike
SIMBOL	simbol nedostižne ljepote, ali ujedno i simbol smrti	simbol nedostižne ljubavi i apstraktne ljepote, simbol bunta i pobune	simbol nedostižne ljubavi i ljepote, simbol umjetnosti kao najvišeg oblika ljepote, simbol moderne emancipirane umjetnice, simbol nevjerne žene, stilizirani simbol
POVEZNICA S RAZDOBLJEM MODERNE	dualizam svjetova jave i sna, realnog i irealnog, onirička tehnika arhetipskih	dualizam svjetova jave i sna, realnog i irealnog, isticanje ljepote umjetnosti iznad	dualizam svjetova jave i sna, realnog i irealnog, kompozicija – shvaćanje zbilje na gradacijski

	figura, protuslovlja i suprotnosti u djelu, ambivalencije unutar samoga lika Izabele, represija i patrijarhalni odgoj, žena kao biće doma	svega, estetski doživljaj u prvome planu, represija, žena kao biće doma	način, kultura bez identiteta i pokušaj nadomještanja manjka identiteta pretrpavanjem materijalnim predmetima, imitacijama i kulturološkim citatima, kreštanje papige povezano s mehanizacijom ljudskoga glasa (zazorno)
--	---	---	--

U *Tablici 1* vidljive su sličnosti i razlike između Izabele, Cvijete/Flore i Fanny. Ono što možda i najviše zaokuplja pažnju u ovoj sintezi jest redak vezan uz određivanje tipa ženskog lika kojem bi određeni ženski lik pripadao. Ni kod jednog ženskog lika ovih simbolističkih novela ne može se sa sigurnošću odrediti pripada li isključivo tipu *femme fragile* ili *femme fatale*. Budući da su osnovne karakteristike Matoševih ženskih likova ambivalencija i suprotnosti, žene su predstavljene s jedne strane kao ideali ljepote, a s druge strane poput prijatne protagonistima, izvora zla i smrti. Iz toga proizlazi da Matošev ideal žene podrazumijeva oba pola: nježnu, krhku, anđeosku ženu koja je istovremeno i zanosna, divlja i opasna zavodnica. Njegovo idealno žensko obuhvaća sve nijanse „vječno ženskog“ i kao takva predstavlja sveukupnu umjetninu, jedinstvo svih umjetnosti (Oraić Tolić 2013: 199-200). Iz tog se razloga ne može jednoznačno odrediti kojem bi tipu ženskoga lika ijedna od njih pripadala, ali kao da i sam Matoš spajajući različite koncepte ljepote unutar jednog ženskog lika (od koncepta antičke ljepote do srednjovjekovne, renesansne, realističke pa sve do moderne) pokazuje da to nije ni potrebno. Kao da se na neki način poigrava bilo kakvim pokušajem ukalupljivanja ženskih likova u određene tipove. Isto tako iz ovog prikaza proizlaze brojna obilježja Matoševe poetike. Jedno od njih je njegov odnos prema tradiciji i povijesti književnosti. Kroz opise ovih triju likova, Matoš kao da želi prikazati bogatstvo ženskih likova koji su se javljali kroz povijest književnosti i načine na koje su oni bili konstruirani. Odnosno, pokazuje da je poimanje i doživljaj ljepote uvjetovan kulturno određenim predodžbama (u književnosti, glazbi, slikarstvu) i da je idealizacija ili bilo koja tipizacija uvijek pogubna, u negativnom i pozitivnom polu. Tako se Izabela uspoređuje s figurama Gorgone i Avantire koje

pripadaju razdoblju antike, opisana je poput božice, ali istovremeno i poput srednjovjekovne trubadurske dvor-djevojke. Flora je prikazana poput nimfe koju satir Eugen pokušava osvojiti, ali ona ostaje nedostižna poput prave polubožanske mlade žene koju nimfe uostalom i predstavljaju. Cvijeta podsjeća na lik beživotne i boležljive Lucije iz romana *Posljednji Stipančići*, koji je tipičan za razdoblje realizma u hrvatskoj književnosti, ali svojim buntom i poduzetnošću dobiva moderne odlike ženskoga lika. Fanny je uspoređena s Herom, Atenom, Tetidom i Kipridom koje su grčke boginje i nimfe i time predstavljaju antičku tradiciju, ali je prikazana i poput moderne emancipirane umjetnice koja se protivi normama i patrijarhalnom poretku. Iz svega se toga može zaključiti da je Matoš smatrao kako se dobra literatura ne može stvoriti bez pozivanja na tradiciju i njezinog poznavanja. To se može povezati i s činjenicom da se od tradicije ne može pobjeći (kao ni od surove stvarnosti) i da ona uvijek supostoji s novim tendencijama u književnosti. Isto kao što u njegovim novelama supostoji san i java, idiličan svijet flaniranja bez ikakvih obaveza i represija, tako i u kulturi moderne ljudi u Hrvatskoj sanjare o idealnom svijetu bez represije, u kojem imaju zajamčene osobne slobode, ali ih okrutna stvarnost vraća u zbilju. Osim tradicije, Matoš propitujući koncept ljepote na neki način čini korak naprijed i uvodi hrvatsku književnost u novo književno razdoblje, avangardu. Iako je preminuo 1914. godine u osvit avangarde, on je kao vrstan pisac prepoznao njezina rana očitovanja i svojim esteticizmom primjenjivao postupke koji će postati kasnije tipični za razdoblje avangarde (estetika ružnoće, simultanizam, groteska i sl). Vrhunac protoavangardnih postupaka vidljiv je u poemi Mora koja je motivirana snom, koji je ujedno i temeljno obilježje simbolističkih novela (Oraić Tolić 2015a: s. v. *avangarda*).

Sva su tri ženska lika prikazana idealno, ali svaki od njih ima neku manu, klicu zla koju nosi u sebi. Izabela prijeti Solusu okamenjivanjem svojim patrijarhalnim odgojem i pogledom na život. Ona se želi udati za Solusa i osnovati s njime obitelj, čime prijeti njegovoj slobodi. Odgajana u patrijarhalnoj obitelji u kojoj otac ima kontrolu nad njezinim životom, Izabela ne zna za drugačije, čime je i ona sama neodvojiva od tog svijeta u kojem je odgajana. Svijeta koji u noveli izlazi na površinu pojavom njezina oca, stražara i pasa, što dovodi do zaključka da je Izabela kao prijetnja neodvojiva od čelične ruke zakona i normi. Institucija braka je na taj način prikazana poput okova koji ograničavaju slobodu pojedinca i zbog kojih, na kraju novele protagonist napušta ideal ljubavi. Na isti način Cvijeta prijeti Eugenu institucijom braka, dok Fanny za razliku od njih želi raskinuti brak i pobjeći s ljubavnikom što dalje od života obilježenog pravilima, normama ponašanja i zakonima. Iz svih se tih primjera može zaključiti kako se protagonisti Matoševih simbolističkih novela ne žele podrediti životu obilježenom

normama, pravilima, ograničenjima i discipliniranjem, već upravo suprotno. Sva ta ograničenja, društvene norme, patrijarhalni poredak koji su zapakirani u idealan ženski lik u protagonistima izazivaju osjećaj straha, gađenja i zazora. Ženski likovi kao simboli tih nepravednih koncepata moći i represije iz tog razloga ne mogu biti idealni pa Matoš ženskim likovima daje određenu manu koja simbolizira njihovu zazornost. Osim što ženskim likovima daje određenu manu (sljepoća, iskrivljene potpetice), Matoš uvodi i likove očeva, muževa koji pripadaju istom poretku kao i ženski likovi i koji im ne dopuštaju nikakav oblik neprimjerenog ponašanja ili djelovanja koje nije u skladu s normama. U trenu kada Izabela i Solus postignu idealnu ljubav, otac je taj koji odvlači Izabelu natrag u prostor doma i patrijarhalnog poretka. Isto tako muška ruka odvlači prekrasnu djevu s balkona, a Fannyn muž ubija nju i Kamenskog zbog kršenja normi i institucije braka. Budući da je temeljno obilježje simbolističkih novela dualizam između svijeta jave i sna, stvarnog i privida, nije teško zaključiti u koji je od tih dvaju svjetova Matoš smjestio idealne ženske likove. One su samo u svijetu sna, ideala, privida i svijetu žudnji prikazane kao idealne i bez mane, dok se pravo razočaranje događa u dodiru sa zbiljom i surovom stvarnošću. Sve ono što se u književnosti prije razdoblja moderne isticalo kao vrhunac i ideal ženske ljepote, ovim je primjerima dovedeno u pitanje i Matoš kao da želi istaknuti da takva idealna ljepota nikada ne može biti dosegnuta jer je pitanje lijepog stvar nečijeg ukusa i ono što je nekome lijepo, drugome ne mora biti. Na taj način Matoš, poput Kanta (1957: 70), ističe da svaki sud o lijepome proizlazi iz subjektova osjećaja što se može povezati i sa središnjom idejom cijelog razdoblja moderne, a to je upravo – ljepota.

7. Zaključak

Antun Gustav Matoš pojavio se u hrvatskoj književnosti poput blistave zvijezde koja se isticala u tjeskobnom, pesimističnom i nervoznom ugođaju *fin de sièclea*. Svojim je djelima i životom obilježio razdoblje moderne, o čemu svjedoči i činjenica da se kao godina početka hrvatske moderne uzima objavljivanje njegova djela *Moć savjesti*, tj. 1892. godina, a kraj razdoblja moderne obilježen je godinom njegove smrti. Njegova je osebujna ličnost vidljiva i u njegovu stvaralaštvu – od odabira tema, motiva, kompozicija, stila pisanja pa sve do likova. Tako su Matoševi likovi, konkretnije ženski likovi, poslužili kao motivacija za pisanje ovoga rada. U književnosti se razlikuju dva stajališta promatranja motiva žene: književno-povijesno i sociološko. U ovome se radu polazilo od književno-povijesnog stajališta, tj. od promatranja konstrukcije ženskih likova u određenom književno-povijesnom razdoblju (u ovome slučaju razdoblju moderne) i proučavanja na koji je način ono povezano s njihovim oblikovanjem. Kao predmet proučavanja odabrana su tri ženska lika Matoševih simbolističkih novela: Izabela, Cvijeta/Flora i Fanny. Prva dva ženska lika pripadaju drugome tipu simbolističkih novela, dok se Fanny ubraja u prvi tip koji osim izražene simbolističke poetike ima i elemente fantastike. Nakon analize svih triju ženskih likova, može se zaključiti kako je Fanny, unatoč tome što novelu *Camao* svrstavamo u prvi tip simbolističkih novela, veoma slična ženskim likovima iz drugog tipa simbolističkih novela (*Tablica 1*). Za simbolističke novele Antuna Gustava Matoša tipična je igra rascjepa između svijeta jave i sna, zbilje i fantastike, realnoga i irealnoga, stvarnosti i ideala, objekta i subjekta – koji s jedne strane predstavljaju dualizam i uspostave jedinstva među tim oprekama – koje s druge strane predstavlja monizam (Oraić Tolić 2013: 51). U neprestani sukob stvarnosti i nedohvatnih čežnja za harmonijom i doživljavanjem idealne ljubavi kao najviše esencijalne ljudske vrijednosti, Matoš smješta idealne ženske likove koji svim svojim karakteristikama narušavaju jasnu granicu između svijeta sna i realnosti. Stoga se sva tri odabrana ženska lika u novelama u jednom trenu doživljavaju kao stvarna, dok su već u drugom poput iluzije ili sna. Budući da je 80-ih godina 19. stoljeća na Zapadu zavladao ontološka kriza, dolazi do sumnje u moć nauke u rješavanju osnovnih egzistencijalnih pitanja, pojave raznih oblika filozofije koji u središte stavljaju pojam nesvjesnoga kao uzrok svega, rascjepa između svakodnevne i izmaštane zbilje koja je dovela do oblikovanja čistog subjektivnog svijeta mašte i snova, oniričkih stanja s onu stranu provjerljivog. Brojni izumi i

tehnološke inovacije, napredak u znanosti doveli su do stanja općeg kulturnog zamora i straha pa knjiženost moderne nastoji oživotvoriti sve ono što se u kulturi toga razdoblja zapravo želi potisnuti (nezadovoljstvo i strah ljudi zbog represije i nepravednih koncepata moći, preopterećenost normama i pravilima, ograničenje osobne slobode, cenzura). Zbog toga književnost više nema mimetičku funkciju kao u realizmu, ne preslikava vanjski svijet, već daje sliku unutarnjeg subjektivnog svijeta, teme postaju apstraktne, fabule bizarne, a likovi više nisu tipovi već simboli duševnih stanja (Oraić Tolić 2013: 86). Svojim pripadanjem nestvarnom svijetu, svijetu snova, Izabela, Cvijeta/Flora i Fanny najveći utjecaj ostavljaju na čitatelja ugođajem u kojem se one pojavljuju, a ne svojim djelovanjem. S jedne strane izazivaju osjećaj straha i nelagode, a istovremeno divljenje i opčinjenost njihovom ljepotom. Potvrda tvrdnje da likovi u razdoblju moderne više nisu tipovi vidi se u likovima Izabele, Cvijete/Flore i Fanny koje po određenim karakteristikama mogu predstavljati određene tipove ženskih likova u književnosti, ali takvo bi se interpretiranje pokazao jako površnim. Naime, Izabela i Cvijeta/Flora mogle bi predstavljati tipičan lik *femme fragile* po svojoj krhkosti, boležljivosti, nemoći, ali obje predstavljaju prijatnu glavnom muškim likovima. Tako Izabela predstavlja prijatnu Solusu svojim patrijarhalnim odgojem, željom za bračnim životom i poput Gorgone, okamenjivanjem. Cvijeta isto tako u sebi sadrži klicu zla i kod Eugena predstavlja prijatnu institucijom braka i zauzdavanjem njegova slobodna načina života određenim pravilima i normama. Ona se kao ženski lik izdiže iznad uloge boležljivog i nemoćnog ženskog lika *femme fragile*, što je pokazala svojim buntom i odbijanjem Eugenove isprike i želje za pomirbom. Fanny bi se mogla svrstati u tipičan ženski lik *femme fatale* po svojoj zavodničkoj ulozi, preljubništvu, stilu odijevanja, zbog toga što tjera glavnog lika u smrt, ali se u mnogo toga razlikuje od tipičnog lika fatalne žene kao što su to Krležina barunica Castelli ili Kovačičeva Laura. Zbog toga Fanny nije tip ni karakter, već simbol i ideja o slobodnoj ženi umjetničkih sklonosti. Ona je lik moderne feministice, žene koja želi živjeti samostalno, izvan društvenih normi i institucije braka (Oraić Tolić 2013: 97-98). Na taj način, osim što se ženski lik u Matoševim prozama javlja kao motiv, simbol i figura oblikovana stilskim pluralizmom impresionističkih, simbolističkih i secesijskih postupaka u svim svojim ulogama i uzrastima (od djevojčice i djevojke do dame, frajle i zavodnice) (Oraić Tolić 2015c: s. v. *žena*) i toga što i Izabela i Cvijeta/Flora i Fanny imaju poneke osobine tradicionalnih tipova ženskih likova, Matoš pokazuje da je bilo koji način ukalupljivanja ženskih likova njegovih proza u tradicionalne tipove ženskih likova naše književnosti nemoguć.

Kod svih se triju ženskih likova u prvome planu ističe suprotstavljenost svijeta sna u kojem su ženski likovi odraz žudnje i svega idealnoga, i jave u kojoj ženski likovi predstavljaju simbole nepravednih koncepata moći i represije, što je osnovna karakteristika Matoševih simbolističkih novela, ali i razdoblja moderne u kojem one nastaju. Tako je Izabela prekrasna aristokratska pucica koja svojom ljepotom, nevinošću i krhkošću osvaja flaneura Solusa. Međutim, usporedbom s Gorgonom i Avantirom, Izabela prestaje biti nevino biće i počinje predstavljati prijetnju Solusovu načinu života. Tako sublimni portret postaje zazorni simbol smrti. Na taj je način Matoš oblikovao Izabelu kao u potpunosti zaokružen lik, čiji je portret potpuna koherentna slika, prava majstorija njegovih likovnih sklonosti, ali i postupka koji se naziva matoševska srodnost (Frangeš 1986: 197). Cvijeta je s druge strane prikaz lijepa, skromna, siromašna djevojke kojoj je u potpunosti suprotstavljena žena s balkona koja je opisana poput boginje, gole nimfe koju Eugen kao satir promatra na balkonu. Dok ona pripada prostoru sna, nestvarnog i irealnog, Cvijeta se ne može odmaknuti od materijalnog, prizemljenog svijeta koji je zazoran i dekadentan. Fanny je već samom svojom pojavom smještena u granični prostor između jave i sna, prostor heterotopije čime Kamenski ne zna sa sigurnošću postoji li ona uopće ili je plod njegove mašte i žudnje. Sve vezano uz nju fantastično je i destruktivno. Također, sva su tri ženska lika opisana poput boginja, idealnih i nedostižnih ljepotica koje pripadaju samo svijetu iluzije jer se u stvarnome svijetu one ne mogu pojaviti. Svojom sublimnom ljepotom u protagonistima izazivaju osjećaje divljenja i zaljubljenosti, ali s druge strane i straha. Sva tri ženska lika ne mogu ostvariti ljubavni odnos s protagonistima zbog interveniranja zbilje u svijet snova kojem one pripadaju. Tako Izabelin otac iz stvarnosnog niza odvodi slijepu djevojku natrag u okove dvorca u kojem je cijeli život zarobljena, muška ruka odvlači голу nimfu s balkona u sobu, a Fannyn suprug ubija nju i ljubavnika. Na taj način zbilja djeluje kao šok otrježnjenja, a ideal ljubavi i ljepote nestaje u dodiru s njom. Ovo se može povezati i s Matoševim poimanjem literarnosti i zaključiti kako interveniranje zbilje u književno djelo također označava smrt same umjetnosti, zbog čega svaki takav pokušaj traženja biografskih elemenata u književnom djelu izgleda kao dočitavanje nečitljivog (Vuković i Žužul 2016: 353). To je vidljivo i u Matoševu pismu Vladimiru Lunačeku u kojem sam sebe opisuje pomoću metafore „plastikera grčkog“ koji oblikuje likove u svojim djelima poput kipara koji oblikuje svoje kipove (Matoš 1973: 245-246). Matošu je umjetnost sinonim za lijepo, zbog čega je u primjerima obrađenih novela posebno naglašavana njegova težnja za ovladavanjem ljepotom u liku žene, što se podudara i sa samim razdobljem moderne u kojem središnja ideja postaje upravo ljepota.

Stalnim isticanjem suprotnosti u simbolističkim novelama, Matoš likom žene i brojnim simbolima pokušava ujediti te suprotnosti. Poput pravog simbolista koristi nešto što supostoji (surova stvarnost i prostor snova i mašte, „materijalna“ žena i ona izmaštana i idealna, ljubav i smrt) i „kombinira ih tako da djeluju zajedno onkraj njihove izvorne svrhe“ (Vuković i Žužul 2016: 353). Matoš kao društveno angažirani pisac svim ovim značajkama pokazuje da svijet snova i mašte koji svaka osoba kao misaono biće stvara supostoji sa surovom stvarnošću koja nas okružuje. Kao što u razdoblju *fin de siècle* dolazi do napretka znanosti, tehnoloških izuma koji olakšavaju svakodnevno funkcioniranje čovjeka, isto tako taj napredak u društvu i kulturi toga vremena izaziva osjećaj straha od nepoznatog, nelagode i zazora. Na taj se način duh *fin de siècle* najbolje vidi upravo u simbolističkim novelama Antuna Gustava Matoša koji pomoću simbola ambivalentnih ženskih likova prikazuje supostojanje različitih koncepata u društvu i kulturi toga vremena. Značajna je i činjenica da sva tri ženska lika predstavljaju simbol okamenjivanja, simbol prijetnje protagonistima i to institucijom braka i patrijarhalnim načinom života. Time Matoš ponovno prikazuje potrebu društva svoga vremena za slobodom – osobnom slobodom, slobodom izbora, slobodom kretanja i lutanja poput flanera, slobodom umjetnosti, nasuprot nepravednih koncepata moći, institucija koje ograničavaju ljudsku slobodu, cenzure, represije i bilo kojeg oblika discipliniranja ljudskoga tijela. Sva su ta ograničenja i oblici represije zapakirani u idealan ženski lik kojem Matoš dodaje jedan, na prvi pogled banalan nedostatak (sljepoća, iskrivljene potpetice, brak) zbog kojeg na kraju ovih novela ideal ženskog lika prelazi u zazoran i zastrašujući lik, statu Gorgone koja prijete smrću.

Isto kao što u odabranim novelama supostoji svijet jave i svijet sna, ljubavi i smrti, tako Matoš u simbolističkim novelama prikazuje supostojanje modernih koncepata i elemenata tradicije. Unatoč karakteristikama simbolizma, impresionizma i secesije koji su tipični za razdoblje moderne, konstrukcijom ženskih likova Matoš upućuje na povijest književnosti uspoređujući ženske likove s grčkim božicama, nimfama, vilama koje su karakteristične za usmenu književnost, trubadurskim djevama na dvoru, renesansnim petrarkističkim ljepoticama, ali nas uvodi i u koncept ljepote tipičan za razdoblje avangarde tako da ljepotu povezuje sa smrću i ništavilom iz čega proizlazi osjećaj tjeskobe. Dakle, konstrukcijom ovakvih ženskih likova Matoš je napravio iskorak s obzirom na tadašnju literaturu u prostor novog, neviđenog i zazornog, ali je opet kroz sve svoje novele poput crvene niti kroz razne citate provlačio elemente tradicije i time postigao zaokružene i potpune ženske likove ili bolje rečeno simbole.

8. Literatura

- Agičić, Damir. 2015. Europa u Matoševo doba. U: Igor Hofman – Tomislav Šakić (ur.) 2015. *Leksikon Antuna Gustava Matoša*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 90 – 94.
- Buzov, Dragan. 1996. „Progonjena nevinost“ i femme fragile: dva ženska lika u hrvatskom romanu od Šenoe do početka 20. stoljeća. *Republika* 52(1996), 5/6, 93 – 105.
- Chevalier, Jean i Gheerbrant, Alain. 1994. Cipela. U: *Rječnik simbola*. Zagreb: Mladost, 73 – 74.
- Colin, Didier. 2004a. Bijelo. U: *Rječnik simbola, mitova i legendi*. Zagreb: Naklada Ljevak, 37 – 38.
- Colin, Didier. 2004b. Cipela. U: *Rječnik simbola, mitova i legendi*. Zagreb: Naklada Ljevak, 88 – 89.
- Colin, Didier. 2004c. Raskrižje. U: *Rječnik simbola, mitova i legendi*. Zagreb: Naklada Ljevak, 363 – 364.
- De Man, Paul. 1986. *The resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Detoni Dujmić, Dunja. 1998. *Ljepša polovica književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Fališevac, Dunja. 2003. Žena-autorica i lik žene u hrvatskoj književnosti. U: Stipe Botica (ur.) 2003. *Zbornik zagrebačke slavističke škole 2002*. Zagreb: FF press, 118 – 137.
- Felman, Shoshana. 2003. *Writing and Madness*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Frangeš, Ivo. 1986. *Nove stilističke studije*. Zagreb: Globus.
- Hofman, Igor. 2015a. Artizam. U: Igor Hofman – Tomislav Šakić (ur.) 2015. *Leksikon Antuna Gustava Matoša*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 8 – 11.
- Hofman, Igor. 2015b. Impresionizam. U: Igor Hofman – Tomislav Šakić (ur.) 2015. *Leksikon Antuna Gustava Matoša*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 153 – 155.
- Jelčić, Dubravko. 1984. *Matoš*. Zagreb: Globus.
- Kant, Immanuel. 1957. *Kritika rasudne snage*. Prev. Viktor D. Sonnenfeld. Zagreb: Kultura.
- Katušić, Bernarda. 2016. Matoševe autobiografske bajke. U: Sanja Jukić (ur.) 2016. *Antun Gustav Matoš, matrica moderniteta*. Osijek: Društvo hrvatskih književnika, 135 – 161.

- Kearney, Richard. 2005. *Strangers, Gods and Monsters: Interpreting otherness*. London: Routledge.
- Lasić, Stanko. 1986. *Književni počeci Marije Jurić Zagorke (1873 – 1910): Uvod u monografiju*. Zagreb: Znanje.
- Matoš, Antun Gustav. 1973. Pisma I. U: Dragutin Tadijanović (ur.) 1973. *Sabrana djela XIX*. Zagreb: JAZU.
- Matoš, Antun Gustav. 1990. Pjesme, Iverje, Novo Iverje, Umorne priče. U: Nedjeljko Mihanović (ur.) 1990. *Izabrana djela I*. Rijeka: Tiskara Rijeka.
- Milanja, Cvjetko. 2006. O funkciji književnosti (na iskustvu hrvatske književne prakse). U: Branimir Bošnjak (ur.) 2006. *Hrvatska književnost 20. stoljeća, različite ideje i funkcije književnosti: zbornik radova sa IV. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem*. Zagreb: Altagama, 113 – 126.
- Nemec, Krešimir. 2003. Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća. U: Stipe Botica (ur.) 2003. *Zbornik Zagrebačke slavističke škole 2002*. Zagreb: FF press, 100 – 109.
- Oraić Tolić, Dubravka. 2013. *Čitanja Matoša*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Oraić Tolić, Dubravka. 2014. Matoševa raskošna citatnost. U: Josip Lisac (ur.) 2014. *Zadarska smotra*. Zadar: Ogranak Matice hrvatske u Zadru, 9 – 15.
- Oraić Tolić, Dubravka. 2015a. Avangarda. U: Igor Hofman – Tomislav Šakić (ur.) 2015. *Leksikon Antuna Gustava Matoša*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 20 – 21.
- Oraić Tolić, Dubravka. 2015b. Camao. U: Igor Hofman – Tomislav Šakić (ur.) 2015. *Leksikon Antuna Gustava Matoša*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 42 – 44.
- Oraić Tolić, Dubravka. 2015c. Žena. U: Igor Hofman – Tomislav Šakić (ur.) 2015. *Leksikon Antuna Gustava Matoša*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 436 – 440.
- Periša, Lena. 2016. *Onirički svjetovi u odabranim Matoševim novelama*. Diplomski rad. Zagreb: Filozofski fakultet.
- Petrač, Božidar. 1990. Lik žene u hrvatskoj književnosti. *Bogoslovska smotra*, Zagreb, LX, 348 – 354, <https://hrcak.srce.hr/37292> [pregled 05.02.2020].

- Péquignot, Bruno. 2006. Stil je epoha. U: *Bacite stil kroz vrata vratit će se kroz prozor: suvremena francuska i frankofona stilistika*. Priredio: Krešimir Bagić [preveli Vanda Mikšić et al.]. Zagreb: Naklada MD, 101–119.
- Protrka Štimec, Marina. 2015. Novele. U: Igor Hofman – Tomislav Šakić (ur.) 2015. *Leksikon Antuna Gustava Matoša*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 273 – 277.
- Senker, Boris. 2000. Lik žene i glumice u razdoblju hrvatske moderne. U: Mirko Tomasović - Vinka Glunčić-Bužančić (ur.) 2000. *Komparativna povijest hrvatske književnosti: Zbornik radova II (Moderna)*. Split: Književni krug, 17 – 30.
- Solar, Milivoj. 2000. *Granice znanosti o književnosti: izabrani ogledi*. Zagreb: Naklada Pavičić.
- Solar, Milivoj. 2007. *Književni leksikon: pisci, djela, pojmovi*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Solar, Milivoj. 2014. *Eseji o velikim i malim pričama*. Zagreb: Ex libris.
- Šakić, Tomislav. 2015a. Europa u Matoševu opusu. U: Igor Hofman – Tomislav Šakić (ur.) 2015. *Leksikon Antuna Gustava Matoša*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 94 – 98.
- Šakić, Tomislav. 2015b. Hrvatska u Matoševo doba. U: Igor Hofman – Tomislav Šakić (ur.) 2015. *Leksikon Antuna Gustava Matoša*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 138 – 144.
- Šakić, Tomislav. 2015c. Moderna. U: Igor Hofman – Tomislav Šakić (ur.) 2015. *Leksikon Antuna Gustava Matoša*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 250 – 254.
- Šicel, Miroslav. 1966. *Pregled novije hrvatske književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Šicel, Miroslav. 2005. *Moderna. Povijest hrvatske književnosti XIX stoljeća*. Knj. 3. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Tomić, Josip. 1959. Baudelaire i A. G. Matoš. *Filologija*, Zagreb, II, 177 – 188, <https://hrcaak.srce.hr/165288> [pregled 03.04.2020].
- Vuković, Tvrtko. 2006. Izabelin cvijet i Cvjetina peta: sublimno i zazorno u Matoševim novelama *Cvijet sa raskršća* i *Balkon*. U: Branimir Bošnjak (ur.) 2006. *Hrvatska književnost 20. stoljeća, različite ideje i funkcije književnosti: zbornik radova sa IV. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem*. Zagreb: Altagama, 167 – 174.

Vuković, Tvrtko. 2015a. Balkon. U: Igor Hofman – Tomislav Šakić (ur.) 2015. *Leksikon Antuna Gustava Matoša*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 22 – 24.

Vuković, Tvrtko. 2015b. Cvijet sa raskršća. U: Igor Hofman – Tomislav Šakić (ur.) 2015. *Leksikon Antuna Gustava Matoša*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 50 – 52.

Vuković, Tvrtko i Žužul, Ivana. 2016. Hermafroditiska žena. Retorika spolnosti i femininosti u novelistici A. G. Matoša (na primjeru Cvijeta sa raskršća). U: Sanja Jukić (ur.) 2016. *Antun Gustav Matoš, matrica moderniteta*. Osijek: Društvo hrvatskih književnika, 351 – 365.

Žeželj, Mirko. 1970. *Tragajući za Matošem*. Zagreb: Matica hrvatska.

9. Sažetak i ključne riječi

Tema ovoga rada konstrukcija je ženskih likova u simbolističkim novelama Antuna Gustava Matoša. O liku žene u djelima Antuna Gustava Matoša pisano je u različitim kontekstima. Ovaj se rad temelji na književno-povijesnom stajalištu, tj. proučavanju konstrukcije ženskih likova u određenom književno-povijesnom razdoblju – u ovome slučaju razdoblju moderne i *fin de siècle*, pa je oblikovanje ženskih likova shvaćeno kao posljedica određene književne tehnike i posljedica oblikovanja moderne, a ne kao prikaz stvarnog položaja žene u društvu. Ženski likovi koji su analizirani u ovome radu jesu slijepa djevojka Izabela iz novele *Cvijet s(a) raskršća*, Flora/Cvijeta iz novele *Balkon* i Fanny iz novele *Camao*. Polazeći od takvog stajališta, u radu se prvotno prikazuju temeljne značajke razdoblja moderne u kojoj je Antun Gustav Matoš stvarao i na koji su način te karakteristike vidljive kod ženskih likova u odabranim novelama. Temeljna karakteristika simbolističkih novela Antuna Gustava Matoša, ali i razdoblja moderne u kojem one nastaju, neprestani je sukob svijeta sna i jave. Tako se kod svih triju ženskih likova u prvome planu ističe suprotstavljenost svijeta sna u kojem su ženski likovi odraz žudnje i svega idealnoga, i jave u kojoj ženski likovi predstavljaju simbole nepravednih koncepata moći i represije, patrijarhalnog poretka, institucije braka kao onog koji ograničava osobnu slobodu. Zbog toga sva tri ženska lika, unatoč svojoj idealnoj ljepoti, imaju određene mane (slijepoća, iskrivljene potpetice, bračni status) zbog kojih ih Matoš svodi na karikaturalni prikaz u kojem sva ta idila u dodiru sa stvarnošću nestaje. Osim karakteristika samog razdoblja, za analizu ženskih likova ključni su i tipovi ženskih likova koji su se razvijali kroz povijest naše književnosti, od *femme fatale* sve do *femme fragile*. Analiza je pokazala da se ženski lik u Matoševim prozama javlja kao motiv, simbol i figura oblikovana stilskim pluralizmom impresionističkih, simbolističkih i secesijskih postupaka u svim svojim ulogama i uzrastima (od djevojčice i djevojke do dame, frajle i zavodnice) (Oraić Tolić 2015c: s. v. *žena*). Na taj način Matoš pokazuje da je bilo koji način ukalupljivanja ženskih likova njegovih proza u tradicionalne tipove ženskih likova naše književnosti uzaludan. U radu su kroz analizu ženskih likova prikazana i Matoševa shvaćanja pojma literarnosti i umjetnosti općenito, ali i što je konstrukcijom ovakvih ženskih likova u simbolističkim novelama uspio postići.

Ključne riječi: ženski likovi, simbolističke novele, *fin de siècle*, *femme fatale*, *femme fragile*, zazorno, idealna žena, nemoguća ljubav, represija, nepravedni koncepti moći

Keywords: female characters, symbolic novellas, *fin de siècle*, *femme fatale*, *femme fragile*, obnoxious, ideal woman, impossible love, repression, inequitable concepts of power