

nella
arambašin
francusko
slikarstvo
u djelu
a. g. matoša



Kad je riječ o Matošu, teško je odijeliti udio dramatičara, pjesnika, glazbenika i književnog ili umjetničkog kritika. Jer u njegovim se tekstovima sve vrste miješaju i prepleću, to više što on odbija da se služi opisima, književnim preradbama slika,¹ a sam priznaje da su mu najdraža ona slikarska djela koja su „najbliža muzici, poeziji”.² To će biti potrebno napose odrediti, a zbog toga ovdje neće ni biti govora o likovnim analizama u užem smislu te riječi.

Matoš je izraziti predstavnik, kako je on sam prema Baudelaireu naziva, „sugestivne umjetnosti”, umjetnosti u kojoj „(...) riječ se kameni, mramor trepti kao da pod njim kuca srce, boja zbori, zvuk se pretvara u materiju”.³ On, dakle, uspostavlja suglasja među umjetnostima: primjerice, neki likovi njegovih novela imaju izričito fizionomije osoba što su ih naslikali Van Dyck, Gainsborough, Whistler ili Carrière. Takav je slučaj s novelom naslovljenom *Lijepa Jelena*.⁴ Matoš također uspoređuje glazbu i slikarstvo: primjerice, Beetho-

Svi navodi odnose se na: A. G. Matoš, Sabrana djela, Sveučilišna naklada Liber i JAZU, Zagreb 1976.

1
III,180
2
XI,11

3
XI,11
4
I,175

Njemački paviljon
dopisnica iz 1900.

Charles Guérin
Šetnja u Parku, 1906.

Charles Guérin
Koncert, 1907.

J. F. Millet
Zimski pejzaž s vranama, 1862.

53



vena i Rembrandta.⁵ Uspoređuje zatim slikarstvo i književnost: jedna Whistlerova slika postaje tako bijelom i posljednjom stranicom neke knjige u njegovoj noveli *Camao*.⁶

Isto tako ne propušta zamijetiti koliko se pisaca iz 19. stoljeća bavilo istodobno i slikarstvom (Hugo, Musset, Gauthier, Blake, Hazlitt, Rossetti, Fromentin)⁷, i koliko je književnost, Baudelaireova naročito, obilježila modernu likovnu umjetnost.⁸ Matoš je približio i kazalište slikarstvu: tako je jedna žena što sjedi u loži kazališta Chatelet uspoređena s portretom od La Gandare ili Degasovim pastelom.⁹ Napokon, povukao je usporedbe i između plesa i slikarstva: Isadora Duncan čini mu se kao da je izišla iz „fantastične mitologije Gustava Moeraua”.¹⁰

Ti mostovi što ih je Matoš prebacio između različitih evropskih umjetnosti otkrivaju posebnu narav njegova duha: on izrazito rado uspoređuje, skače s analogije na analogiju, s asocijacije na razliku, a s metafore na suprotnosti. Zanimljivo je stoga kako Matoš, u svom članku o Skerliću,¹¹ idealnom kritičaru pridaje svojstva duha uspoređivanja.

Po njegovu mišljenju rad kritičara nije manje vrijedan od umjetnikova stvaranja; on ga samo prati. Kritičar mora biti cjelovito biće: kao psiholog (treba da prodre u umjetnikovu misao), kao filozof (razmišlja o umjetnosti i estetici) i kao sociolog i povjesničar (shvaća odnose umjetnosti i društva, preobrazbe i razvoj). Ali kritičar je, po Matoševu mišljenju, prije svega umjetnik i stoga nužno subjektivan; njegova je kritika unekoliko umjetnost o umjetnosti.

Kritičareva mjerila zavise od ukusa, a ukus se stječe isključivo spoznavanjem, pa je kritičar neminovno znalac, a njegovo djelo proizvod enciklopedijskog umjetnika. Spoznaje mu omogućuju da potraži veze među umjetnostima i da promišlja svaki umjetnički oblik za sebe, pronade njegovo jedinstvo, što se naziva stilom. Iz svih tih razloga može se činiti nezgodnim da se ovdje ograničujemo samo na francusko slikarstvo, ali to je nezgodno tek donekle.

Jer Matoš je često naglašavao nadmoć francuske umjetnosti na kraju 19. stoljeća, a posebno nadmoć francuskog slikarstva¹² u evropskim razmjerima: vrijeme Vêlazqueza, Venecijanaca, Dürera i Flamanaca prošlo je, kaže, a sad je trenutak francuske umjetnosti.¹³ Osim toga, on smatra da je francuski umjetnik bliži ljepoti, jer je Francuska zemlja „umjetnosti radi umjetnosti”, koja od ljepote čini „apsolutistično božanstvo, čarobnu sfinđu”.¹⁴ „Duševna je francuska premoć u 'esteticizmu'”, piše on 1900, a ljepota je njezina snaga kao

5	10
I,135	V,238
150	11
6	IV,177–178
I,127	12
7	III,250
XI,62	13
vidjeti XVI,214	III,145
8	14
IV,69	ibid.
9	
V,240	

što je za druge novac ili industrija.¹⁵ Napokon, za razliku od Engleza, Francuz „poljepšuje sve – pa i ono što se nekima čini nelijepo: industriju“. U tome je, primjerice, glavna razlika između Guyaua i Ruskina.¹⁷

Premda Matoš pridaje premoć francuskoj umjetnosti oko 1900, to ne znači da potcjenjuje umjetnost drugih zemalja. Naprotiv, divi se španjolskom, japanskom, engleskom slikarstvu (naročito Burne-Jonesu), bečkoj secesiji ili talijanskoj renesansi. Ali, izravno ili neizravno, sve umjetničke novosti na razmeđu stoljeća povezuje uglavnom s Parizom.¹⁸ Za Matoša Pariz ima prije svega estetičko oko, dok Beč, naprotiv, ima estetičko uho, budući da Pariz nije dovoljno ozbiljan na području glazbe.¹⁹

Posredstvom Pariza i inozemna će umjetnost utjecati na francusku: tako su i Talijan Boldini, Čeh Mucha, Amerikanac Whistler i Belgijanac Rops također pariski umjetnici budući da su ondje živjeli i radili. Jer, kako kaže Matoš, „Parizananin nije geografski i statistički koliko kulturni i moralni pojam”.²⁰

Matoš je i sam bio Parizananin od 1899. do 1904. i postao je povlaštenim svjedokom umjetničkog života prijestolnice; bilježi prodaje na dražbi kod Petita,²¹ govori o vlasti koterija,²² o utjecaju mode na umjetnički ukus,²³ i prepoznaje nazadovanje na sajmovima i skladištima pariskih salona 1903. godine.²⁴ Ali naročito bilježi uspjeh svjetske izložbe 1900. godine, koju je imao prilike pratiti kao novinar, suradnik bosanskog paviljona. On opisuje dvostruki Pariz, s jedne strane uobičajeni Pariz Parizana, a s druge „čudnovati, šareni Cosmopolis sa turbanom”,²⁵ neku vrstu Babilonskog tornja svjetske izložbe. U tom posebnom gradu, gradu izložbe, bilo je pokazano i slavljeno i francusko slikarstvo, slikarstvo 19. stoljeća, naravno, ali i ono iz prethodnog stoljeća.

Zaista, zanimljivo je da je francusko slikarstvo 18. stoljeća bilo tom prigodom izloženo čak na dva povlaštena mjesta, u Petit Palaisu i njemačkom paviljonu.²⁶ Naime, zbirka Friedricha II, ondje predstavljena, posjedovala je dvadesetak Partera, desetak Chardina, desetak Lancreta, dva Houdinova i četiri Watteauova rada.²⁷ Ta obilna zastupljenost francuskog slikarstva 18. stoljeća na izložbi 1900. govori o stanovitom stanju duha pri kraju 19. stoljeća, što može objasniti i brojne Matoševe bilješke i spominjanja Watteaua, njegova omiljenog slikara, pa ćemo se na njemu načas zadržati.



Watteauov *Portret ravnodušnog* (1717, Louvre) govori o čovjeku koji dolazi iz daljine i živi drugdje, „kao da je pao sa mjesečine”, kaže Matoš, „s dugoljastim licem umornih crnih očiju na kojemu se vidi da je sa svijetom tek u odnošaju tolerantne i nasmijane, možda zaljubljene momačke ironije”.²⁸ Što se tiče smijeha, riječ je samo o pretvaranju.

Istu tu ravnodušnost prema svijetu Matoš nalazi i kod Watteauova *Pierrota nazvang Gilles* (1716, Louvre), čim ga neizravno uspoređuje s Oblomovom, ali Oblomovom koji je to namjerno postao: ravnodušan prema svemu, jer se svaka zbilja čini besmislenom, pa ipak spreman da slavi na javnom mjestu.²⁹ Za Matoša su, dakle, Watteauovi „Ravnodušni” i Gilles hotimice postali strancima u vlastitu svijetu, igrajući svoju životnu ulogu poput glumca na sceni.

Poznato je da je takvo viđenje Gillesa zapravo replika (dramskog lika Sušića) iz Matoševa komada *Malo pa ništa*, dakle, kazališno, teatarsko viđenje života. Ali ta uloga (Pierrot) i ta maska smijeha „Ravnodušnoga” kriju jednu drugu istinu, istinu umjetnosti.³⁰ I možda se moramo uvjeriti, poput Matoša, da „istine nema, da je život fikcija, iluzija, koja

28
IX,133
29
II,255
30
VIII,334

15
III,123
16
ibid.
17
IX,224
III,124
18
III,123
19
XVI,289
20
XI,120
21
III,167
22
III,205
23
XIII,303
24
XI,9
25
III,124
211
26
III,251
27
III,158
191

Claude Monet
Pogled na London, oko 1900.

Puvis de Chavannes
Djevojka na obali mora, 1879.

Adolphe Willette
Naslovna stranica časopisa »Feu Pierrot«, 1919.

55



ne može da postoji bez umjetnosti, bez laži, bez iluzija”.³¹ Ista igra između umjetnosti i zbilje tvori inače motiv njegove pariske novele *Ubio!*, u kojoj žena što je protagonist susreće na ulici postaje neka vrsta žive replike s Callotova ili Daurierova crteža, da bi se u toku priče pretvorila u odsutnost, poluhalucinaciju i, naposljetku, fikciju, umjetnikov san ili, tko zna, utjelovljeni izraz zbiljske ironije.³²

Između zbiljskog i zamišljenog, kazališta i života, lakoće i dubine, dvojtva što se nikad ne suprotstavljaju nego se djelatno niječu, Watteauovo slikarstvo živi kao poseban primjer umjetnosti nijanse, nijanse što omogućuje njihanje od jednog svijeta do drugog i od jedne umjetnosti do druge bez pravog prelaženja, nijanse kakvu ćemo naći i u Verlaineovim *Galantnim svečanostima*, o kojima će Matoš kazati da su nježne i istančane poput saksonskog porculana.³³ Ono što privlači Matoševu pažnju jest upravo lomnost i krhkost um-

jetnosti 18. stoljeća, njezin jednokratani i efemeran karakter: mi moderni, kaže on, „obožavamo svilene niti i nježne mušice kratkovječnih ljepota”.³⁴ Takav je plesni korak što ga naznačuje „Ravnodušni”, takva je prolaznost plesa, svečanosti, užitka, glazbe, takva je slučajnost susreta zabilježenih na Watteauovu platnu nazvanom *Sastanak u perivoju* (Louvre).

Kratkovječne ljepote, doista, budući da pripadaju prošlosti, nestaloj prošlosti, vremenu Ancien Régimea, predrevolucionarnom razdoblju prema kojemu stanoviti slojevi s kraja 19. stoljeća gledaju kao prema zlatnom dobu ili izgubljenom raju,³⁵ raju koji je bio gotovo izgubljen već u trenutku slikanja i čije jesenje boje već odišu čežnjom. Posljednji aristokratski suton 19. stoljeća gledao je, posredstvom braće Goncourt, kako je u slikarstvu 18. stoljeća sunce sijalo i zatim polako zašlo. Zbog toga i Matoš govori o „posljednjoj harmoniji”,³⁶ o „zlatnom puderu stila Luja Kenz”,³⁷ o „melankolijskoj radosti Watteauovih pastirica”, a sve je to blještava lakoća koja tako dobro odgovara „modernoj umornoj duši”,³⁹ kako je Matoš naziva, a koju mogu razveseliti samo „divne bljutavosti”.

Zahvaljujući čežnji, dah 18. stoljeća prodire lako i u slikarstvo 19. stoljeća, primjerice kod Charlesa Guérina, inače ilustratora Verlaineovih *Galantnih svečanosti*. Likovi s dviju njegovih slika: *Šetnja u perivoju* (1906) i *Koncert* (1907), objavljenih u *Peintres français nouveaux* (ed. de la Nouvelle Revue Française, 1922), odjeveni po modi iz 1852, više podsjećaju na Watteauovo 18. stoljeće, negoli na početak 20. stoljeća kada bijahu naslikani. „Guérinovi vrtovi su vizije” – piše Matoš – „olovne i opasne, kao kad vam legne na prsa vrela, bijela, podnevna mora. Ljudi i žene se vuku u tim bujnim, prašnim, dosadnim bojama, (...) spleenskim, podnevnim, nostalgijskim, nervoznim bojama i ljetnom, sparnom umornošću – umornošću prije oluje.”⁴⁰ To je kao da je tuberkuloza, što je nagrizala Watteaua, izbila nekako na slici s početka stoljeća. Nakon revolucije bolest je duše sazrela, a oluja što se naviještala, prvi svjetski rat, prekinut će i posljednje niti što vezivahu dušu s prošlošću.

Od toga vremena nadalje bolest moderne duše očitovat će se naročito u slikarstvu krajolika; zbog toga, možda, Matoš se često obraća slikarima Barbizonske škole. Milletova Zima s gavranovima (1862), iz bečkog Kunsthistorisches Museuma) kao da sretnim slučajem prenosi mnoge Matoševe misli o pejzažu. Matoš ustanovljuje da sumnje, nade i tjeskobe ne nalaze više izraza u religioznom slikarstvu, koje polako nestaje, nego u slikarstvu prirode, prirode koja je postala svetom i ponovo postala poganskom.⁴¹ On ističe svetost prirode, njezinu iscjeliteljsku ulogu i preporod što ga ona pripre-

34
XV,123
35
III,191
36
XI,11
37
XI,124

38
X,76
39
III,251
40
XI,13
41
XI,13

31
XX,125
32
I,242–246
33
IX,95

ma; riječ je o „majci Prirodi“,⁴² poput Milletove obrađene zemlje što se širi u beskraj i zauzima tri četvrtine platna.

Ali na toj je slici istodobno zima, neplodno doba, a Matoš je također svjestan da je poezija pejzaža „kao poezija nesređenih, nemirnih, romantičnih, oboljelih duša, poezija dekadentna, poezija nesrećnih epoha“.⁴³ Nekoliko ulomaka izvađenih iz Matoševih osobnih bilješki dat će nam pojam o morbidnom karakteru poezije pejzaža: „Ovi divni dani opominju na smiješak bolesnika“; „Oblaci: uzdasi, mjesečina: duša“; „Nebo bijaše mutno, tvrdo i žalosno kao uzdah, koji se smrznuo!“; „Svjetlo, koje umire, boli“.⁴⁴ Ta poezija dobro odgovara jednoj nesretnoj epohi, jer pejzaž nije više ništa nego melem, pribježište izvan gradova i industrijskog života,⁴⁵ obična čežnja, široki poziv bogu Panu, umrlom i uskrsnulom u spomenu na pejzaž.⁴⁶ Moderna duša, sadržana u pejzažu, pokazuje – kaže Matoš – „da je potpuni naturalizam nedostiživ – i možda suvišan“, te da i „slikar ima pravo ispuštati i dodavati kao pjesnik“.⁴⁷

Takav rad ispuštanja i dodavanja Matoš također cijeni kod impresionista. On piše: „Impresionista, slikar-improvizator, hvata se lakokrilog trenutka poput pjesnika, a pošto nema fotografske brzine, popunjuje realnost iz samog sebe i baca na platno samo najkrepčije, najznačajnije boje.“⁴⁸ Upravo to možemo zamijetiti na Monetovu pastelnu *Londonska ulica* (oko 1900, priv. vl.). Hvatanje trenutka za impresionista zahtijeva i osobnu preobrazbu prostora.

Matoš naglašava potrebu preobražavanja zbilje u umjetnost, a to nalazi naročito u, kako ga on naziva, modernom idealizmu, idealizmu što ga moramo shvatiti u filozofskom smislu. Ako se zanima za moderni evropski idealizam, u Francuskoj ga, čini se, najviše privlači Puvis de Chavannes,⁴⁹ „taj Platon modernog slikarstva“.⁵⁰ Za Matoša pravi realizam i ne može postojati, jer je u slikarstvu uvijek stanovit udio idealizma, kao što je i u idealizmu neizbježno dio realizma.⁵¹ Dodaje također kako „nije dosta slikati samo okom i rukom“.⁵² Po njegovim riječima idealizam nadmašuje realizam, jer ima više ideja negoli stvari, a umjetnost je i kao pojavnost već nešto idealno, „jer plastični umjetnik može da bude subjektivan, mislilac, liričan – baš kao i literat“.⁵³

Simptomatično je da Matoša kod francuskih slikara, a posebno Puvisa, ne privlači toliko boja, o kojoj on malo govo-

42	48
ibid.	III,152
IV,106	49
43	III,154
IV,106	50
44	III,180
XVII,	252
79 (600)	VIII,144
166 (250)	IV,277
185 (382)	51
205 (530)	III,246,
45	52
XI,13	III,254
46	III,254
IV,106	53
47	III,154
III,254	

Adolphe Willette
»Oh Banville, ne zaboravi
na svoje Pierrote«, 1919.

Toulouse-Lautrec
Jadna Pierrotica, 1893.



ri, nego oblici i njihov gotovo apstraktni jezik. Nije li napisao kako voli upravo „tu jednostavnu, gotovo apstraktnu, simboličku francusku ljepotu, ljepotu Puvis de Chavannes“.⁵⁴ Puvisov idealizam, kako vidimo na slici *Djevojke na morskoj obali* (1879, Louvre), temelji se na linearnoj harmoniji i pročišćenosti crte koja vodi gotovo do fizičke netvarnosti. Oblici kao da su načinjeni mimo modela, odnosno snažno stilizirani.⁵⁵ Takvo pojednostavnjivanje oblika bit će, prema Matoševu mišljenju, jedno od najzamjetljivijih usmjerenja umjetnosti na prijelazu stoljeća⁵⁶, i čini se da je dobro vidio uzmemo li u obzir umjetničko stvaralaštvo narednih godina. Pojednostavnjenje je najizrazitije u umjetnosti karikature, a ne zaboravimo da je i sam Puvis bio karikaturist.

Nužno je, prije svega, objasniti kako je za Matoša pojam karikature znatno širi. On piše: „Ima časova kada je sve karikatura, a časovi su vrijeme. I život je čas (...). I život je karikatura.“⁵⁷ Na drugom mjestu dopunjuje: „Stvarnost djeluje karikaturalno bez karikaturistove hiperbole“,⁵⁸ a to mu omogućuje da iz toga izvuče pouku za dramskog glumca, koji zapravo i ne mora glumiti komediju, jer je već sam po sebi karikatura.⁵⁹ Bog je također naročiti vještak karikature, budući da je načinio čovjeka kao vlastitu karikaturu.⁶⁰

Ali najbolji primjer života koji je postao karikaturom jest Daumierov *Don Quichotte* (1868): „Život je, kao Don Kihot, tragikomedija, i zato je humorist najvjerniji njegov slikar (...). (On) jaši u tragici vječne smiješnosti, mudri, hrabri, veličajni Vitez Tužnoga Lika na mršavoj, idealnoj kljusetini, kroz suton Daumierove boje.“⁶¹

Matoševo prijateljstvo s karikaturistom Rouveyreom možda je pridonijelo toj opsesivnoj nazočnosti karikature svuda oko našeg pisca. On navodi Rouveyrea u više navrata kao

55	59
XI,14	XVII,62 (439)
IV,277	
56	60
XVII,277 (25)	III,157
57	XVII,176 (312)
III,156	
58	61
IV,124	IV,11



onoga koji ga je uputio u razumijevanje suvremene likovne umjetnosti.⁶² Vidimo ih zajedno na karikaturi koju je Rouveyre nacrtao 1925, prikazavši ih na Svjetskoj izložbi 1900, na kojoj je Matoš, predstavljen ovdje s desne strane, zamijetio i zapamtio dobar broj francuskih karikaturista.⁶³

Ljubav prema karikaturi navela ga je da kaže kako je karikaturist „među slikarima ono što je poslovice i poskočica u narodnom blagu, što je Sokrat i Ezop među filozofima”.⁶⁴ Stoga sam bila slobodna da u raspravljanje o slikarstvu uvrstim i crtež i litografiju, jer za Matoša oni imaju podjednaku umjetničku vrijednost. Ali, da bismo shvatili opsesivnu nazočnost karikature, moramo voditi računa i o Matoševoj ideji o naravi francuskog duha, koji se odlikuje naročitom slobodom i koji, po piščevoj mišljenju, ima duboku genealogiju:⁶⁵ „Jedino pariška karikatura ima atenskih sloboda i aristofanskih gestova.”⁶⁶

Matoš vidi karikaturu kao vrhovni znak visoke kulture, vidljivi znak premoći razuma nad glupošću, umjetnika nad svojom sredinom. Ali i kao znak mefistovske, đavolske moći; nije li sam napisao: „(...) karikaturist. Dakle opasan čovek”.⁶⁷ Pred tim karikaturama, piše Matoš, „(...) duh naš smijući se u slutnji čudnih vlastitih tragičnosti, oslobađa se, smijući se sam sebi (...), (...) dok Grandville i Gavarni crtački realizuju flaubertske omražene buržoaske karikature”,⁶⁸ u kojima „duša, primajući zlobnu liniju svoje fizičke sudbine, dobiva primitivne konture životinja”.⁶⁹ Dobar primjer imamo u Granvilleovoj litografiji iz *Dnevnih preobrazbi*, gdje *Životinje služe da bičujemo ljudsku rugobu* (1854).

Prema Matošu, „definicija esprita bila bi definicija jasnoga i

univerzalnoga francuskoga genija (...). (...) Jer u Francuskoj ubija i kompromituje samo smiješnost. Tako je esprit stvorio kritiku, ukus, uljudnost i finoću (...).”⁷⁰ Nastavljajući, tvrdi kako je „esprit tako nešto nacionalno kao engleski humor. Esprit je veseo, humor je tužan, esprit je lak, humor je težak”. Mogli bismo zaključiti kako je humor clown, a esprit Pierrot, lik koji nema imena nego upravo esprit: primjerice, Watteauov „Ravnodušni”. Ali Matoš napominje da se na razmeđu stoljeća ta veselost espritu sve više gubi, tako da rastuženi Pierrot Willettea (*Fou Pierrot*, naslovni list iz 1919) postaje, njegovim riječima, „alegorija i apoteoza Pariza”. Zanimljivo je da je onodobna francuska kritika često uspoređivala Willettea s Watteauom zbog nježnosti, istančanosti i lakoće. Matoš je utoliko izvoran što je pronašao amblematičan lik Pierrota kao mjesto njihova susreta.

Laforgue je bio pjesnik Pierrota, kaže Matoš, ali „taj moderni Pierrot simbolista i dekadencata mnogo je tužniji od Pierrota parnasovačkog kojemu pjeva virtuoznim srokovima Banville”. Parmi les cieus musicaux /Fuyant parfois nos dé-sastres,/ Fou, tu t’envoles jusqu’ aux /Astres” (*A mon ami Pierrot*).⁷¹ Oko 1900. Pierrot čak više ne hini smijeh, on postaje sve više i više clown. Ovdje donosimo karakterističnu Willetteovu litografiju *Oh, Banville, ne zaboravite na Vaše Pierrote*, iz časopisa „Fou Pierrot” 1919, str. 147.

Preobrazba smijeha u bol i boli u smijeh,⁷² ono što je Matoš nazvao nijansom „između sreće i bola, između refleksije i osjećajnosti, onaj bolni i ugodni korak koji spaja vječnost i momenat, uzvišeno i smiješno”,⁷³ možda nigdje nisu bili toliko očigledni koliko u radovima Toulousea Lautreca, kojemu se Matoš divio. „Rijetko se reče više sa tako malo crta i boja”,⁷⁴ piše Matoš, a rijetko se kada duševnost lika toliko očitovala, s proziranjem svih nesklada i pukotina, kao u prikazu *Yvette Guilbert pozdravlja publiku* (1894, Albi), unatoč svom njezinu trudu da se nasmiješi.

Dakako, ne koristi ni prerašavanje u Pierrota, kao u *Bijednoj Pierrotkinji* (1893, priv. vl., New York). Sam nastavak, odnosno ženski oblik imena, odabran za naslov slike dovoljno je simptomatičan. „Komičnost je svaki nesklad”⁷⁵, kaže Matoš, ne zaboravljajući pri tom naglasiti vezu između komičnog i tragičnog. Stoga je karikatura povlašten izraz svakog duhovnog nesklada, a karikaturist je, po Matoševoj shvaćanju, fiziolog koji crta dušu.

Pojam karikaturista možemo zajedno s Matošem primijeniti i na slikare koji inače ne teže karikaturi, kao što je primjerice Eugène Carrière, ovdje predstavljen s *Autoportretom* (objavljenim u katalogu samostalne izložbe u Ecole des Beaux Arts, Mai /Juin 1907, Pariz, str. 50). Taj je slikar dokinuo sve stvarne aluzije oko lica, da bi prikazao samu dušu. Po Matoševoj definiciji Baudelaire iz „malih pjesama u prozi” preteča je „koji će kasnije sa braćom Goncourtima, Verlai-

62
V,192
XI,139
XX,50
64

63
III,156

64
III,157

65
IX,132

66
IV,123

67
IV,122

68
IV,123–124

69
IV,125

70
IX,132–133

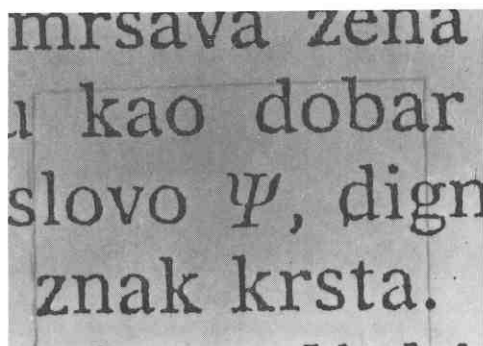
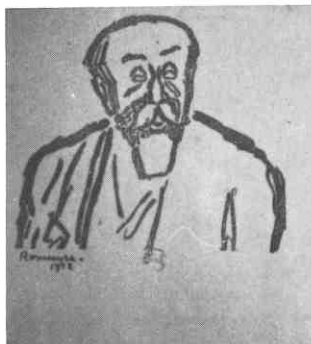
71
IX,133–134

72
VIII,316

73
XV,125

74
III,210

75
VIII,315



neom, sutonskim Carrièreom i modernim crtačima i karikaturistima smatrati nijansu – tu mekanu paučinu, vežući nas trenutkom za vječnost – najglavnijim sadržajem moderne umjetnosti”.⁷⁶

Taj trenutak, koji nas veže s vječnošću, kao da se ostvaruje u brzini izvođenja crteža. Shvaćanje vremena kao estetičke kategorije nalazimo u Matoševoj ljubavi za kratku novelističku formu i u njegovoj sklonosti prema „poeziji efemernosti, poeziji momenta”⁷⁷, što smo već imali prilike zamijetiti u povodu Watteaua i u povodu impresionista, a moglo bi se primijeniti i na pojam nijanse što se počesto javlja. Matoš redovito ističe da je „moderna karikatura što rapidnija i što kraća bilješka”⁷⁸ i da je stil karikaturista „(...) jasan i kratak, lapidaran”⁷⁹, odnosno sintetičan.

Karikaturalna elipsa, pojednostavnjenje, stilizacija, krajnje sažimanje i kondenzacija nužno vode prema apstrakciji, prema jednoj gotovo geometrijskoj jednostavnosti. S razlogom će, dakle, Matoš govoriti o „moralnoj geometriji” Rouveyrevih „monografskih” prikaza značajnih osobnosti, od kojih ovdje vidimo karikaturalne portrete Henryja Gauthier-Villarsa i Rachildea (1912, objavljene u svesku *Likova suvremenika*, Mercure de France, Pariz 1913). Fizionomije gube svoju tvarnost u korist neke duhovne geometrije što iscjeđuje dušu; karikatura tako postaje „geometrijom disharmonijske duše”, to jest „moralnom geometrijom”.⁸⁰

Karikaturu ćemo pronaći i u jednom odjeljku Matoševe novele *Nekad bilo sad se spominjalo* (*Novo iverje*, 1900). Slučajno ili kao logična posljedica shvaćanja francuske umjetnosti, karakteristike kakve je prepoznavao u francuskom slikarstvu vidjet ćemo i u njegovu pisanju. Riječ je o ulomku u kojem se opisuje susret nečaka s tetkom: „Zamijeti me i raširi ruke kao grčko slovo ψ, digne oči kao koka kad pije vodu, i napravi mi iznad glave znak krsta.”⁸¹

Tekst čitamo i istodobno ga vidimo; on je crtež, slika. Gesta

pokreta ruku postaje vidljivom kao ψ, tekst glumi gestu u gotovo kazališnom smislu. Tako se književno zamišljanje udvostručuje kazališnim zamišljanjem, jer gesta pred našim očima glumi jedan prizor već prebačen iz zbilje u literaturu. Pismo postaje grafičkom karikaturom jedne geste, a karikaturalnost je pojačana usporedbom s kokoši.

Osim toga, riječ je o karikaturi gotovo geometrijskog značaja, jer je dobivena običnim križanjem dviju crta. ψ prekida tekst kao što je figura zbilje bila prekinuta geometrijskom crtom. On je istodobno gesta i apstraktan znak. Tekst treba ovako shvatiti: ψ upućuje na grčko *psi* i na psihu, dakle na osjetljivu dušu, koja je uz to u izravnoj, vizuelnoj i idealnoj, vezi sa znakom križa (krsta) što zaključuje rečenicu. Napokon, imamo i povratak u prošlost, u izvore pisma, do ideograma koji u sebi sadrži i ideju i njezinu predodžbu. Taj prijelaz je primjer „epigrama karikaturalne crtice”⁸² o kojemu govori Matoš.

Zaključit ćemo ovaj tekst s nekoliko tvrdnji. Premda smo se ovdje bavili isključivo njegovim pohvalama francuskog slikarstva, ne smijemo zaboraviti ni Matoševe, prilično žestoke, kritike upućene svojevrsnom naturalizmu („iskrenom”, na način Zole) niza francuskih slikara koji izlagahu na Salonu 1903, a koji umjesto nove estetike propovijedahu samo moral i tendenciju.⁸³ Ali istodobno, ustanovit ćemo da je on već oko 1900. prepoznao važnost slikara kao što su Redon, Gauguin, Van Gogh i Cézanne,⁸⁴ premda o njima inače malo govori, te da je predvidio moguće veze između umjetnosti i znanosti, za što je primjer imao u odnosu Chevreuila i impresionista.

Na kraju, iako je bio pod utjecajem Baudelairea i Waltera Patera, Matoš je znao afirmirati osobno shvaćanje francuskog slikarstva, odnosno nijanse kao njegove možda najsvojestvenije crte, po čemu ga je vjerojatno i smatrao tako bliskim glazbi i pjesništvu.

Preveo T. M.

76
IV,53
77
XV,123
78
IV,124

79
III,157
80
IV,125
81
I,75–107

82
IV,125
83
XI,11

84
III,254
85
III,250