

Barbara Czapik-Lityńska  
litynska@interia.eu

## Matoša problematyzacje piękna. Tropem pewnego poszukiwania

ABSTRACT. Czapik-Lityńska Barbara, *Matoša problematyzacje piękna. Tropem pewnego poszukiwania* (Matoš's Beauty Problematisations. Following Some Research), „Poznańskie Studia Slawistyczne” 7. Poznań 2014. Publishing house Science and Innovate, pp. 49–62. ISBN 978-83-63795-79-5. ISSN 2084-3011.

The article describes the transformations of the traditional category of beauty in the Croatian modernist discourse. Based on the analysis of works of Matoš, we offer a study of modernist concepts of beauty, manifested in the relations between beauty, art and life. The discourse in question simultaneously transforms and explains the sense of beauty, introduces into the world of aesthetic and artistic values central to the culture of modernism.

**Keywords:** modernism; aesthetic categories; literary construction; style; artistry; the sense of beauty; artistic value; aesthetic value

*Czym jest piękno? Zrezygnujmy z jego definicji. Zaznaczmy jedynie, że na początku chcemy słowo „piękno” traktować możliwie najszerzej: jako nazwę tego, co estetycznie wartościowe, a więc i każdej jakości estetycznej i jakości estetycznie walentnej. W ten sposób pięknem będzie dla nas i wartość najwyższa – piękno samo w sobie, i to, co piękne, i to wreszcie, co się na nie składa lub je warunkuje (...).*  
W. Stróżewski, *Czas piękna*

*Naš ukus samo rijedak dojam bira  
I mrzi sve što sličī frazi i pozi.  
Tek izabranom srcu zbori lira  
I nije pjesma koju viču mnogi.  
Naš stih je život koji dušu svira.  
(...)  
Ljepoti čistoj himnu zapjevajmo*

A.G. Matoš, *Mladoj Hrvatskoj*

Modernizm jest epoką różnicowanych wartości artystycznych (u An-tuna Gustava Matoša krytyka eksponuje mistrzostwo formalne, bogactwo

i harmonię środków stylistycznych, ich stosowność, symetryczność i sfunkcjonalizowaną wieloznaczność) i estetycznych, takich jak: piękno, poetyczność, oryginalność, głębia, tragiczność, wyrafinowanie (Gołaszewska 1990: 172–173). Poezję A.G. Matoša uznano bezspornie za szczytowe osiągnięcie twórcze chorwackiej tradycji poetyckiej. Jednym z najważniejszych wyzwań literackich i poznawczych stało się dla poety piękno, któremu starał się sprostać jako artysta i człowiek. Stawiając pytania o jego istotę, otwierał pola problemowe, które zawładnęły nie tylko jego wyobraźnią, ale również innych modernistów i zbliżającej się awangardy. Z piękna uczynił pole penetracji artystycznych i estetycznych, dociekał, czym jest i jak konkretyzuje się w literaturze i w życiu, problematyzował zakresy znaczenia tego pojęcia i fenomenu. Jego linia rozmyślenia o pięknie rozwija się od fascynacji ideałem piękna, fascynacji konstrukcją i harmonią formy artystycznej (*Jesenje večē, Mladoj Hrvatskoj*) do dekonstrukcji kanonicznych wyobrażeń artystycznych, estetycznych i filozoficznych (*Mòra*), od afirmacji piękna (*Srodnost, Kod kuće*) do zwątpienia w jego reprezentacje, od poszukiwania piękna formy do jej podważenia jako pozoru i maski (*Čarobna frula*). Jest to linia rozwoju świadomości estetycznej w modernizmie, z wyraźnymi sygnałami zapowiadającymi awangardę. W tej postaci jawi się jako istotny wyróżnik ewolucji form artystycznych w twórczości Matoša (Katušić 2000: 45–46), co czyni z niego czołowego poetę modernizmu, klasyka piękna zamkniętego w formie doskonałej, a zarazem antycypatora otwartej formy awangardowej (Flaker 1982: 88–91).

Modernizm oferuje różne warianty myślenia o pięknie: artystyczny, estetyczny, aksjologiczny (etyczny), transcendentalny. Problematyka piękna należy do trudniejszych zagadnień refleksji artystów i filozofów. Współcześnie ma przedłużenie w dekonstrukcyjnych transformacjach estetyki XX wieku. Matoša próby zrozumienia problematyki estetycznej zajmują ważne miejsce w kształtowaniu chorwackiej historii sztuki i piękna.

Podjęte w niniejszym tekście rozważania nad myśleniem Matoša o pięknie dotyczą kilku kwestii implikowanych głównie poezją chorwackiego modernisty. Punktem wyjścia możemy uczynić sonet *Mladoj Hrvatskoj*, w którym podmiot liryczny rezerwuje tajemnicę piękna dla poezji, powiadając: „Što može reći proza, dajmo prozi, / A strofa treba magijom da dira. / I budi u nama ono gdje su bozi” (*Mladoj Hrvatskoj*, Matoš 1993: 65). By zrealizować zadanie twórcze określone jako „Ljepoti čistoj himnu zapjevajmo”

(Matoš 1993: 65), próbuje zrozumieć magię poezji, tej zwłaszcza, dla której główną wartością jest piękno. Od początku swoich poszukiwań sugeruje, że czyste piękno i magia poetycka są dziełem podmiotu twórczego, jego mistrzostwa. Magia wynika z kunsztu poetyckiego, z formowania struktury przez podmiot twórczy i tylko on bywa czarodziejem słowa, mistrzem stylu. Matoš odróżnia styl konwencjonalny od stylu indywidualnego, zależnego od podmiotu, jego dyspozycji intelektualnych i emocjonalnych. Poezja posługuje się językiem specjalnym, innym niż język potocznej komunikacji, a to właśnie dzięki szczególnemu, pięknemu i harmonijnemu, ustrukturuwaniu artystycznemu i estetycznemu, dzięki specyficznej magii poetyckiej, której źródło tkwi w podmiotowych konstrukcjach języka. Tak wyjaśniane piękno i magia w gruncie rzeczy wcale nie są magiczne, bo są wynikiem niemal rzemieślniczej pracy aktywnego, racjonalnego podmiotu.

Spróbujmy więc poszukać innych wyobrażeń o czystym pięknie, którego tropem podążał Matoš, kierując się z jednej strony iluzjami wyobraźni, z drugiej przeświadczeniami o smaku, stylu i formie. Przesłanie wyrażone w sonecie *Mladaj Hrvatskoj* jest przejrzyste, mówi o obowiązku doskonalenia smaku estetycznego i języka poetyckiego twórcy, ale także doskonalenia człowieczeństwa, bo tylko „izabranom srcu zbori lira” (Matoš 1993: 65) i jedynie ono partycypuje w bycie duchowym, w tajemnicy czystego piękna. Poezja powinna być zatem hymnem piękna i wzniosłości, a poeta winien wydobywać wartości głębokie, ukryte, płynące ze świata niedostępnego poznaniu racjonalnemu i językowi codziennej komunikacji. Język służący komunikacji jest stosowny dla prozy, poezja wymaga innego, o bardziej złożonej konstrukcji, zdolnego do wyrażania wieloznaczności opisywanego świata (wyższego, niezgłębionego) (Gołaszewska 1990: 172–173). W tym celu poeta kreuje mocne wartości estetyczne: wyrafinowaną poetyczność, mistrzowską kompozycję i styl. I tylko takie kreacje uznaje za właściwą odpowiedź na potrzebę piękna i implikowane nią nadzieje. Magia poezji wynika zatem z siły wyobraźni twórcy, jego rozumienia wartości artystycznych, estetycznych i etycznych. Wyłożony w *Mladaj Hrvatskoj* concept (idea) czystego piękna przypomina wyobrażenia romantyków i stanowi kontynuację ich estetyki, łączącej poezję z podmiotem i bytem, a piękno z tajemnicą nie tyle estetyczną, ile egzystencjalną i metafizyczną.

Matoš jest uznawany za twórcę poetyckiej szkoły pejzażowej (Kaštelan 1957; Kravar, Oraić Tolić 1996), przy czym pejzaż Matoša to nie tylko

mistrzowskie, impresjonistyczne lub impresjonistyczno-symbolistyczne opisy percypowanej rzeczywistości zewnętrznej, ale także opisy emocji, wyobrażeń i snów. Kiedy powiada „Duša moja čaroban je kraj” (*Kod kuće*, Matoš 1993: 80) wskazuje na piękno i głębię *psyche*, na wnętrze. Jest ono jednak nasycone chorwackim krajobrazem i tradycją, chorwacką nostalgią i wartościami. Pejzaż wewnętrzny splata się z pejzażami zewnętrznymi i pejzażami pamięci. Piękne emocje podmiotu są ściśle powiązane z jego historią, zakorzenioną w konkretnym krajobrazie i w konkretnej rzeczywistości. Piękno zatem ma rodowód rzeczywistościowy, bliski, nie wynika ze światów irracjonalnych, odległych i tajemniczych. Dusza (*psyche*, wnętrze podmiotu lirycznego, a w ujęciu modernizmu – dusza ludzka, pośrednicząca w objawianiu logosu i transcendencji) jest określona jako czarująca przestrzeń rodzimego pejzażu z wszystkimi jego kontekstami czasoprzestrzennymi. Wiele pięknych emocji, radości i smutków ma taką właśnie genezę, mocno zakorzenioną w realiach świata i w jego pięknie.

Można przypuszczać, że pejzaż utrwalony w sonecie *Jesenje večje* ma podobny rodowód, ściśle powiązany z percepcją jesiennego krajobrazu bliskiej okolicy. Tym razem jednak idzie nie o piękno pleneru (który jest jesienny, mroczny i smutny), ale o piękno formy kreującej i utrwalającej opisywany pejzaż wraz z jego ważnym elementem – samotną topolą, symbolizującą opór wobec przerastających człowieka sił. W przekonaniu Iva Frangeša piękno sonetu jest wytworem osobnej, własnej estetyki (Frangeš 2005: 232), dzięki której utwór sugestywnie prezentuje przeżycia, emocje oraz afirmację życia i człowieka. Interpretacja badacza skupiona jest na formie jako na dziele podmiotu współtworzącego i odkrywającego piękno. Pokazując, jak konstrukcje stylistyczne i formalne ewokują piękno, Frangeš analitycznie udowodnił doskonałość formy sonetu, sugerując zarazem, że hiperpoprawność formy nie była ostatecznym celem, gdyż „poezija nije za Matoša ništa drugo nego slutnja i traženje višega, dakle artističkoga života, života u kojemu će se ostvariti Ljepota. To se po Matoševu mišljenju, može postići samo upornim nastojanjem oko savršenstva forme” (Frangeš 1974: 14–15). Czyste piękno wymaga ucieleśnienia w strukturze formy.

Antun Gustav Matoš stawiał przed poetą wysokie wymagania, przede wszystkim – ale nie tylko – w zakresie władania językiem i stylem. Poezja miała być pod każdym względem dopracowana stylistycznie:

Literarno djelo je dakle prije svega umjetnina, Prije svega mora biti lijepo. (...) Stil je estetička sugestija riječi poredanih po njihovoj plastičnoj i muzikalnoj vrijednosti. Već je davno kazano da ima samo jedan način za tačan izraz, a taj jedan jedini način izbora i reda riječi je stil. Stil (...) je rezultat individualnosti (Matoš 1972: 193).

Artyzm, wartości artystyczne, styl, indywidualizm – oto słowa-kluce do tajemnicy piękna. W ujęciu modernistów jest ono wartością estetyczną i idealną. Poetyckie formowanie języka, zgodnie z przyjętymi przez twórcę teoriami artystycznymi, przypomina o jego upodobaniu do poezji francuskiej i klasycznych teorii estetycznych, od wieków kształtujących gust artystów. Jak wiadomo, klasyczne teorie piękna panowały 2000 lat, od V wieku dawnej ery do XVII wieku (Tatarkiewicz 1976: 147), a wiek XVIII i XIX podtrzymywał zarówno kult piękna, tak bliski Matošowi, jak i iluzje piękna indywidualnego, jednostkowego. W kulturze europejskiej teorie piękna miały zatem solidną i trwałą podstawę. Estetyka określa je jako Wielką Teorię, a Tatarkiewicz przypomina, że zapoczątkowali ją pitagorejczycy. „Według nich piękno rzeczy polegało na doskonałej strukturze, ta zaś na proporcji części” (Tatarkiewicz 1976: 142), na harmonii, symetrii, tożsamości proporcji. Matoš jest zatem kontynuatorem klasycznych teorii piękna, które zdekonstruuje dopiero XX wiek, transformując stare dyskursy estetyczne i etyczne, w tym niezmienny od wieków ideał kalokagatii. Jest też indywidualistą poszukującym nowych uformowań artystycznych oraz nowych ponadestetycznych wartości.

Jak wykazał Frangeš, piękno sonetów polega nie tylko na doskonałości struktury, ale także na głębi i intensywności emocji. Pejzaż zewnętrzny znajduje odbicie w pejzażu wewnętrznym. Wyobraźnia poety podąża tropem obrazu, kontempluje zamieranie życia, niepojętą tajemnicę natury, w której uczestniczy człowiek, przejmując od niej rytmy bytu i niebytu, stawiając im opór (*Jesenje veče*). W sonetach *Utjeha kose*, *Srodnost* i *Notturmo* znajdujemy ten rodzaj piękna, o którym można powiedzieć, że na poziomie formy artystycznej wyróżnia się blaskiem doskonałości, a na poziomie emocji oddziałuje traumatyczne i tajemniczo. Pejzaż w nich utrwalaony jest poszerzany, synchronizowany. Wykracza poza bliskie okolice w kierunku hipotetycznej całości, metafizycznej pełni. Piękno zewnętrzne koreluje zazwyczaj z pięknem wewnętrznym, sugerując daleko idące interferencje

struktury. Wyznanie z sonetu *Srodnost* „Višega života otkud slutnja ta / Što je kao glazba budi miris cvijeća? / Gdje je tajna duše koju djurdjić zna?” (Matoš 1993: 51) opiera się na metafizycznej idei absolutnej rzeczywistości i na romantycznym wzorze ontologicznym.

Modernizm jest epoką dowartościowania dawnych ideałów piękna, z których czyni podstawową wartość modernistycznych modeli twórczych, bogatych w zróżnicowane wzory artystyczne i estetyczne. W dobie parnasistowskiego powrotu do klasycznych ideałów, intensyfikacji artyzmu w impresjonizmie i symbolizmie, ujawniają się również głębokie transformacje harmonijnego ideału estetycznego *kalos kagathos*, wskazującego na konieczność łączenia piękna z dobrem i prawdą. Modernizm wprowadził brzydotę jako nowy element estetyczny i jako prawdziwościowy element bytowy, co stanowi pewien zgrzyt w estetyce epatującej ładem formy, poetyką nastroju i efektownego *sztimungu*. Refleksja Matoša nad pięknem, choć nie tak radykalna jak Janka Policia Kamova czy Mirosłava Krleży, ujawnia wiele wątpliwości. Matoš odkrywa zarówno piękno, jak i jego rewers, czyli brzydotę. Zachwyca go blask, ale i zwodniczość piękna, dwoistość stanowiąca o jego tajemniczości, bliskiej *mysterium iniquitatis* (Jan Paweł II 2005: 11–12). Odkrywając piękno i brzydotę, dobro i zło, poeta zwraca uwagę na uprzedniość procesu względem struktury. Pojawia się pytanie o możliwość ingerencji poetyckiej nie tylko w sferze formy. Piękno nie jest więc kategorią jednoznaczną, lecz złożoną i tajemniczą.

Estetyczna absolutyzacja piękna zakończy się wkrótce zdekonstruowaniem kategorii piękna. Matoš i – krytykowany przez niego z powodu barbarzyńskiej estetyki – Kamov jako pierwsi uznają, że piękna poezja może być zwodnicza i niebezpieczna, a piękno bywa maską skrywającą Inne. Ekspresjoniści, kolejna formacja stylistyczna, wprowadzą formę otwartą i estetykę szoku. Ekspozowanie brzydoty zmieni charakter doświadczenia estetycznego, sytuując je zdecydowanie bliżej podmiotowego doświadczenia egzystencjalnego i poznawczego. Estetyka ekspresjonistyczna ożywi kontemplację estetyczno-etyczną, zbliży poezję do życia i wartości egzystencjalnych. Zapowiedź i realizację takiej estetyki znajdujemy w poemacie *Môra*, który realizuje nowoczesną formę otwartą.

Warto dopowiedzieć, że kategoria piękna znalazła w modernizmie chorwackim ciekawą konkretyzację w dyskursie epifanicznym, który opiera się nadal na klasycznej formie zamkniętej, ale poszerza rozumienie piękna,

wykraczając poza znaczenia estetyczne. Uwaga podmiotu twórczego kieruje się ku procesom poprzedzającym formę, ku innemu, tajemniczemu, niewyraźalnemu, ku nieuformowanej jeszcze energii, która może być zła, mimo że jest formalnym nośnikiem piękna. Sonet *Jesenje veče* realizował wzorcowy model estetycznego piękna formy artystycznej. Zadaniem sonetu *Čarobna frula* jest nie tyle dowartościowanie pięknej formy poetyckiej, ile wskazanie na energie, które inspirują formę, a które mogą oddziaływać pozytywnie lub negatywnie. Motyw estetycznego wpływu na postawę odbiorcy komunikatu artystycznego odsyła do starego przekonania filozofów o psychagogicznej funkcji poezji (Tatarkiewicz 1976: 97), zdolności estetycznego oczarowywania i oddziaływania (niekoniecznie dobrego) na człowieka. Z tego powodu Platon potępił poetów, obawiając się irracjonalnego przekazu, który może być mamiący i niebezpieczny. Opublikowany w 1906 roku sonet *Čarobna frula* wskazuje na możliwość istnienia piękna zwodniczego, dla którego maską jest mistrzowska forma estetyczna. Jest to zupełnie inne spojrzenie na piękno formy. Tajemnicze piękno pokazuje rysę na dotąd harmonijnej strukturze.

Epifaniczna dekonstrukcja piękna albo iluzji piękna znajduje zwińczenie i domknięcie w poemacie *Mòra*. Bernarda Katušić trafnie wyróżnia w poszukiwaniu piękna przez Matoša dwie orientacje:

artističko-afirmativnu i artističko-dekonstruktivičku. Iako je prva orijentacija kvantitavno dominantnija i teorijski osviještena, druga, koja se doima kao kontroverza pjesnikove poetike eksplicitnim dekonstruiranjem vlastitih stajališta, u razvoju cjelokupne nacionalne poetske riječi, kao i u kontekstu autorova opusa, progresivno inovatorski i estetski ne zaostaje ništa za prvom (Katušić 2000: 45–46).

Do drugiej orientacji badaczka zalicza utwory *Mòra*, *Mefistov zvuk*, *Pravda*, *Stara pjesma*, *Canticum canticorum*. Pisane w różnych latach, ujawniają ślady wątpliwości ogarniających poetę w konfrontacji z problematyką piękna, której Matoš był zawsze orędownikiem. Faustowski duch zwątpienia, odkrywania i poznawania nakazuje mu – adekwatnie do zmiany w postrzeganiu piękna – zmianę estetyki. Negatywna epifania, jak można określić poemat *Mòra*, nie zachwyca pięknem formy zamkniętej, bo ta zostaje zamieniona na wolną, stosowną do przeżyć, wypowiedź, w której stare teorie estetyczne nie obowiązują. Poemat wstrząsa i poraża kategoriami negatywnymi: brzydotą, złem, bólem i cierpieniem. Jeśli poezja afirmująca

piękno prezentowała mocne wartości estetyczne, to poezja spod znaku dekonstrukcji operuje wartościami słabymi (Gołaszewska 1990: 173–174). Są to wszak również wartości estetyczne, koegzystujące z artystycznymi. Ale, jak powiada podmiot liryczny, dawny poeta i jego iluzje piękna (konstrukcje ideowe i artystyczne) – umarły. „Pod garavim grlom gavrana gladnog, / Sjećam se onog trenutka jadnog / Kad bijah čovjek, pjevač ponosan! / Aj – to bješe san: / San o zavičaju, / Izgubljenom raj, / San o Zemlji, suncu, san o maju” (Matoš 1993: 68–69).

Tytułowa *Mora* jawi się jak zły sen, przywidzenie senne („U noćni sat”). Relacjonuje nocną wizję o złej rzeczywistości chorwackiej i taka opowieść znajduje właściwy wyraz w otwartej formie estetycznej, której miarą nie jest piękno, lecz prawda. Poeta wypowiada prawdy, których nie sposób ukryć pod maską piękna i iluzji, dobrego snu. Negatywna epifania poematu wtajemnicza w trudną historię Chorwacji i towarzyszące jej cierpienie, którego nie można wyrazić za pomocą klasycznej pięknej kompozycji. Podmiot liryczny wyjaśnia „O, za ovu patnju nema – nema jamba, / Ova tragedija nema ditiramba!” (Matoš 1993: 74), co oznacza konieczność zmiany formy i kategorii estetycznej z idealizującej (pięknej) na prawdziwą (brzydką, adekwatną do prezentowanego świata). Biorąc pod uwagę estetykę awangardy, można kategorię brzydoty uznać za antyestetyczną, wcielającą odczucia tragiczne, traumatyczne, wstrząsające, dla których nieco później ukuto określenie piękna konwulsyjnego.

Warto przypomnieć, że jeden z najpiękniejszych i najbardziej tajemniczych wierszy, sonet *Notturmo*, również notuje wizję nocną. Nie ma w niej buntu, negacji, dekonstrukcji. Jest powrót do pięknego nastroju i pięknego poetyckiego pejzażu. Sonet ten jest uważany z przykład czystej poezji i czystego piękna (Žmegač 1997: 62), za jeden z najpiękniejszych wierszy chorwackich. Dlatego przytoczę go w całości:

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

Sitni cvrčak sjetno cvrči, jasan  
 Kao srebren vir;



Teške oči sklapaju se na san,  
S neba rosi mir.

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

Kroz samoću, muk,  
Sve je tiši huk:  
Željeznicu guta već daljina  
(*Notturmo*, Matoš 1993: 95).

Sonet ten należy do modernistycznych nokturnów, pejzaży nocy, traktujących o niewidzialnych, spowitych mrokiem tajemnicach.

Nokturn to malowanie nocy i ciemności, to sztuka rozgrywająca się na granicy widzialności, to próba transgresyjnego spojrzenia tam, gdzie nie można widzieć. Lub inaczej: nokturn to negatywne doświadczenie światła, które oślepia – naukowa fizjologia widzenia, które zamyka się w sobie samym, ostateczna postać pierwotnego absolutu jasności, a także gnostyczna ontologia ciemności, wyrażająca prawdę o świecie, w którym światło zostało zniewolone przez ciemność (Turowski 2006: 284).

Nokturny modernistyczne, poprzez zapośredniczenie w sennych pejzażach, wskazują na rzeczywistość bliższą podświadomości i modelowi wewnętrznemu. Pejzaże – znaki świata zewnętrznego, opisywane językiem symbolicznym, czyli mową ekwiwalentów świata wewnętrznego – sugerują złożoność i wielowymiarowość rzeczywistości psychicznej. Logikę języka symbolicznego wyznaczają pola asocjacji i intensywność emocji.

Zawarte w *Notturmo* obrazy wyobraźni układają się w widzenia senne, w którym symboliczne i metaforyczne obrazy żegnającego się z życiem podmiotu nie są niespójną i niedyskursywną halucynacją umysłu, lecz raczej rezultatem pracy *psyche*, zanurzonej w nieświadomości i świadomości, scalającej jawę i sen w granicznej międzyprzestrzeni życia, śmierci, snu i poezji. Sonet ten jest doskonale skonceptualizowanym dyskursem poetyckim, z jednej strony opisującym mroczną noc i jej symbolikę, z drugiej pejzaże duszy, która w języku onirycznego fantazmatu szyfruje przybliżanie śmierci. Wiersz stanowi sugestywną konstrukcję artystyczną przypominającą sen,

symbolistyczno-impresjonistyczną stylizację na zapis snu. *Notturmo* jest znakomicie opracowaną i uformowaną konstrukcją wizji poetyckiej, która nie opowiada snu, lecz go kreuje poprzez ekwiwalenty języka artystycznego, nawiązującego zarówno do sztuk plastycznych (w sferze obrazowania), jak i muzycznych (w sferze dźwiękowej). Modernistyczny *sztimmung* zacierający granice między językami sztuki wzmacnia płynność obrazów, które pojawiają się i ustępują kolejnym, czyniąc z każdej strofy całość niezakończoną i bytowo niepewną, nie do końca jasną i zrozumiałą. Mimo osłabienia związków między strofami, ich pozornej odrębności, mimo symultanizmu i symbolizmu, zawieszających potoczną percepcję czasu i przestrzeni, sonet ten jest konstrukcją spójną kompozycyjnie i semantycznie.

Omawiany utwór powstał na krótko przed śmiercią poety. W wierszu zapowiadają ją ptaki nocy – *ćuk* albo *netopir*, spokój nieba, cisza i łagodne światło, płynące z wysokości, oraz znikający w oddali pociąg. Obrazy główne i drugoplanowe (wszystkie nacechowane nadwyżką znaczeniową) tworzą wybitnie uporządkowaną konstrukcję artystyczną, idealną symbiozę formy i treści.

O konstrukcji *Notturmo* można powiedzieć, że jest artystycznie zaszyfrowanym zapisem nieświadomości wydobywającej i ujawniającej symboliczne układy znaków i obrazów, współtworzące poetycki sen, kreowany przez wyobraźnię poetycką, a przez twórcę dopracowany w kilku perspektywach interpretacyjnych: formalnej i estetycznej, epifanijnej i wtajemniczającej. Wypowiedź podmiotu jest nacechowana nastrojowością tajemnicy i atmosferą nocnej metamorfozy pluralistycznie rozumianej rzeczywistości. Lęk przed śmiercią zostaje przewyciężony poprzez zapanowanie nad naturą w akcie jej estetyzacji, artystycznego odczarowania zaświatowości oraz akceptacji życia i śmierci jako graniczących i dopełniających się stanów bytu. Aprobując dramat śmierci, ograniczenia człowieka, skończoność i problematyczność jego kondycji, Matoś jawi się jako artysta zarówno tragiczny, jak i dionizyjski. „Dionizyjskie rozumienie życia odpowiada prosto: nie negocjować, nie przeciwstawiać się, lecz przyjąć potwierdzająco. Dionizyjskość to nic innego jak *amor fati*” (Buczyńska-Garewicz 2010: 144), czyli doświadczenie mistyczne. Postawa Matośa jest zatem dionizyjska, ale i – poprzez podziw przyrody i natury zredukowanej do obiektu estetycznego – orficka. Być może to doświadczenie jest ostatecznym wcieleniem czystego piękna, za którym podążała wyobraźnia poety.

Poszukiwania piękna wiodły Matoša różnymi drogami. Jego poezja utrwaliła potrzebę kreowania i docierania do piękna oraz towarzyszące temu doświadczenia i odkrycia. Stary ideał kalokagatii, czyli synteza piękna–dobra–prawdy, znalazł ostateczne konkretyzacje w pięknie formy oraz odkryciu, że prawdziwa, autentyczna kreacja wyraża, obok piękna, także brzydotę, a obok dobra – zło. Czyste piękno wynika z poetyckiego otwarcia na całość uformowania, wtajemnicza w harmonię estetyczną i bytową, partycypuje w jakościach metafizycznych, które niekoniecznie bywają idealne.

Czy sam poeta znalazł odpowiedzi na własne pytania o piękno? Cóż, zawarł je w swojej twórczości, choć jednoznacznej formuły piękna próżno szukać. Stworzył ważny – dla literatury chorwackiej i formowania smaku estetycznego – model pięknej liryki pejzażowej, istotny dla poznania relacji podmiotu z naturą, a także dla kształtowania uczuć patriotycznych i szerszych – antropologicznych. Wśród wartości formalnych modernistycznej, całej pięknej poezji najłatwiej zauważyć mistrzostwo kompozycji i zestroju, o którym decyduje: „harmonia, koherencja, proporcjonalność, symetria, integralność, zwartość” (Jadacki 2003: 154), a więc cechy sprzyjające postawie afirmacyjnej. W postawie dekonstrukcyjnej (*Môra*) należy mówić raczej o negatywnych wartościach estetycznych: dysharmonii, rozdzwisku (Jadacki 2003: 154), chaosie. Kreując różne wzory piękna i modele estetyczne, Matoš pozostał wierny ideałom klasycznym, do których powrócił w późnym wierszu *Notturmo*. Stanowi on *summę* i syntezę poszukiwań, piękną strukturę artystyczną, w której pejzaż zewnętrzny i wewnętrzny spotykają się i jednoczą w idealnej harmonii, w mistycznej unii przenikania życia i śmierci.

Rozważając praktyki czytania piękna przez chorwackiego poetę, podążano tropem poszukiwań wizji piękna i artystycznych sposobów wcielania marzenia o czystym pięknie. Poruszono więc problemy struktury i formy artystycznej, a także dominujących wartości estetycznych i egzystencjalnych oraz zachodzących między nimi relacji. Zdaniem Herberta Reada elementarne rozumienie świata ma charakter estetyczny, a „forma nie jest wynikiem tylko sprawności rzemieślniczej, choćby najwyższego rzędu, ale również rezultatem logosu – odsłaniającego właściwości bytu człowieka” (Read 1994: 219). W odniesieniu do Matoša sprawność rzemieślnicza jest nader ważna, ale towarzyszy jej logos, najpełniej ujawniający swoje promieniowanie w symbolice poetyckiej. I dopiero zbliżenie piękna formy

i piękna logosu ujawnia wymiar poetycki, o którym estetycy powiadają, że jest doskonały, ucieleśnia czyste piękno.

Próbując opisać poszukiwania piękna przez Matoša, uzyskaliśmy wiele odpowiedzi, wskazujących raczej na otwartość i wieloznaczność zagadnienia piękna w ujęciu estetycznym i ponadestetycznym. W myśli filozoficznej jest podobnie. Władysław Stróżewski przypomina w jednym z wielu tekstów poświęconych pięknu:

Piękno – jeden z odwiecznych tematów filozofii i refleksji nad sztuką – po dziś dzień nie zdradziło swej tajemnicy. Być może tajemniczość należy do jego istoty. I być może ona właśnie sprawiła, że słowo „piękno”, którego intencją było przecież – i jest – oznaczenie istoty piękna, samo stawało się coraz bardziej wieloznaczne i bezradne. Dotyczy to także problematyki piękna. Z biegiem czasu i ona komplikowała się coraz bardziej, niejednokrotnie gubiąc się w mnogości pytań, które, miast wyjaśniać, często gmatwały sprawę (Stróżewski 2013: 409).

Problematyzując złożoność piękna, zbliżając się do jego tajemnicy, Matoš dowartościował formę i tradycyjne kategorie estetyczne. Odkrył też kategorie negatywne, dysonans estetyczny i ontologiczny. Dyskurs estetyczny zrównał z epifanijnym, a czyste piękno uczynił wyróżnikiem obu. Wskazał na podwójny charakter wtajemniczeń w piękno i byt oraz na rolę podmiotu w procesach estetyzacji słowa i rzeczywistości.

## Literatura

- Buczyńska-Garewicz H., 2010, *Człowiek wobec losu*, Kraków.
- Gołaszewska M., 1990, *Istota i istnienie wartości. Studium o wartościach estetycznych na tle sytuacji aksjologicznej*, Warszawa.
- Flaker A., 1982, *Poetika osporavanja*, Zagreb.
- Frangeš I., 1974, *Matoš, Vidrić, Krleža*, Zagreb.
- Frangeš I., 2005, *Riječ što traje*, Zagreb.
- Friedrich H., 1978, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX wieku do połowy XX wieku*, przeł. E. Felisiak, Warszawa.
- Jadacki J.J., 2003, *Człowiek i jego świat*, Warszawa.
- Jan Paweł II, 2005, *Pamięć i tożsamość*, Kraków.
- Kaštelan J., 1957, *Lirika Antuna Gustava Matoša*, Zagreb.

- Katušić B., 2000, *Slast kratkih spojeva*, Zagreb.
- Kravar Z., Oraić Tolić D., 1996, *Antun Gustav Matoš*, Zagreb.
- Matoš A.G., 1972, *Književnost i književnici*, w: *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti*, red. M. Šicel, Zagreb, s. 187–199.
- Matoš A.G., 1993, *Izbor iz djela*, red. I. Frangeš, Zagreb.
- Oraić Tolić D., 1980, *Pejzaž u djelu A.G. Matoša*, Zagreb.
- Oraić Tolić D., 1996, *Paradigme 20. stoljeća. Awangarda i postmoderna*, Zagreb.
- Pacewicz A., 2004, *Między Dobrem a Jednością. Związek Dobra i Jedna w filozofii Platona Starej Akademii i Arystotelesa*, Wrocław.
- Read H., 1994, *Sens sztuki*, przeł. K. Tarnowska-Konarek, Warszawa.
- Stamać A., 1977, *Slikovno i pojmovno pjesništvo*, Zagreb.
- Stróżewski W., 2002, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków.
- Stróżewski W., 2013, *Logos, wartość, miłość*, Kraków.
- Šicel M., 1978, *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 5, *Književnost moderne*, Zagreb.
- Tatarkiewicz W., 1976, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa.
- Turowski A., 2006, *Malowanie nocy*, w: *Dzieło, języki, tradycje*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa, s. 283–288.
- Tyszczyk A., 2007, *Od strony wartości. Studia z pogranicza teorii literatury i estetyki*, Lublin.
- Žmegač V., 1997, *Duh impresionizma i secesije. Studije o književnosti hrvatske moderne*, Zagreb.

