

upravljivost i oblikovna nepostojanost u snu užasava protagonista: »I donji se već dio razdvaja, cijepa. Pisar je od čuda razvalio oči. I ima čemu da se čudi: Na strahovitome je štapu nekakva misirača.« (I, 9) Drugim riječima, štapovi u svijetu predivnog postaju simboli pucanja i cijepanja, a Joso ih se boji zato što mu prijete nanošenjem tjelesne boli i fragmentiranjem čitava njegova bića. Psihoanalitički gledano, osjećaj fragmentacije vlastita bića jedan je od simptoma narcističkih duševnih poremećaja koji su, među ostalim, povezani s nevoljkošću adekvatnog sudjelovanja u društvenim odnosima te s umišljajima vlastite veličine. Kao prilog tomu djeluje motiv Josina uranjanja u potok pri pokušaju bijega od štapova, što se može iščitati kao metafora vraćanja u zaštitu svijeta neopterećenoga restriktivnim društvenim konvencijama, odnosno u majčinu utrobu. Tomu odgovara i motiv Josina snovita leta do »Lune«, što djeluje kao metaforički pandan mita o Ikaru.

Međutim, motiv leta može se iščitati i kao meta-tekstualno svjedočanstvo o piščevoj sumnji u doseganje estetičkog ideala. Nedostižnost ideala ljepote, naime, pokazat će se kao jedan od dominantnih motiva u Matoševim kasnijim simbolističkim novelama (→ BALKON). Znakovito je i da se pri snovitom stropštavanju na tlo Josino jastvo udvaja. On zatječe vlastitog dvojnika u obličju meteora, što u njemu izaziva »sladogorko čuvstvo«. Međutim, susret sa svojim drugim »ja« u Matoševu djelu nije rezultirao pravim prepoznavanjem i razrješavanjem unutrašnjih »demoni«, premda se tako čini jer nakon buđenja iz sna Joso zapovijedi da se štapovi bace u vatru te odlučuje manje piti. No kao što se u tekstu ističe, Joso se toga držao samo osam dana, čime pripovjedač ironijski akcentira završetak novele i čitav njezin sadržaj, sažet u naslovu. Sukladno tomu, može se zaključiti da u noveli nije riječ o moći savjesti, nego upravo o njezinoj nemoći.

LT.: V. Žmegač: Književni impresionizam, u: Duh impresionizma i secesije, Zagreb 1997. – M. Šicel: Povijest hrvatske književnosti XIX. stoljeća, III (Moderna), Zagreb 2005. – D. Oraić Toljić: Matoševa proza, u: Čitanja Matoša, Zagreb 2013. K. LONČAR

MODERNA. Kao međašne godine razdoblja moderne u povijesti hrvatske književnosti uzimale su se 1895, kad je skupina zagrebačkih studenata i gimnazijalaca organizirala protumađarske prosvjede prilikom dolaska cara i kralja Franje Josipa I. na otvaranje zgrade Narodnoga hrvatskog zemaljskog kazališta, te 1914, godina početka Prvoga svjetskog rata. U kas-

njoj su historiografiji tim granicama pronađeni i estetski razlozi, pa su se najranija očitovanja književnosti moderne stavljala u 1891–92. (godine objavljivanja novela *Misao na vječnost* i *Katastrofa* Janka Leskovara te Matoševe prve novele → *Moć savjesti*), a kao završna godina uzimala se opet 1914, zbog Matoševe smrti i objavljivanja *Hrvatske mlade lirike* (→ MATOŠEVCI), čime se hrvatska moderna označila kao korpus književnih djela »između Vojnovića i mladoga Krlež« [Batušić, Kravar i Žmegač, 2001].

Danas književni povjesničari razdoblje moderne često određuju terminom esteticizam koji kao krovni pojam obuhvaća brojne antinaturalističke poetike i stilske pravce oko 1900: artizam (larpurlartizam), impresionizam i simbolizam, kao i secesiju, dekadentizam, neoklasicizam (neohelenizam), (neo)historicismizam, parnasovstvo i neoromantizam, s utjecajima estetičke i filozofske misli Friedricha Nietzschea (→ FILOZOFIJA), → Charlesa Baudelairea ili Oscara Wildea. Upotrebom esteticizma kao pojma koji zamjenjuje tradicionalni naziv moderne posljednja se etapa prikladno smješta 1910–20, jer je sljedeća etapa modernizma – ekspresionizam te, šire, → avangarda – bila upravo antiesteticistička, kako svjedoči i Matošev otpor ranim očitovanjima futurizma i lirici → Janka Polića Kamova. Ta upotreba također uključuje svjetonazorska očitovanja → antimodernizma; međutim njome se isključuje naturalizam koji se u mnogim sredinama držao dijelom moderne, prije svega u dramskom stvaralaštvu, pa tako i u hrvatskoj dramati (Josip Kosor, Srđan Tucić, Milan Ogrizović i Andrija Milčinić, kao i Milan Begović i Ivo Vojnović), što je prepoznavao i Matoš (→ HRVATSKA KNJIŽEVNOST; KAZALIŠNE KRITIKE).

Moderna je ostala više povijesna činjenica nego ostvaren književni projekt književnog naraštaja 1890-ih. S vremenom su naime u poetičko i stvaralačko središte razdoblja došli pisci koji su bili izvan generacijskoga pokreta – u prvom redu Matoš te pisci koje je moderna, kao jugonacionaliste, prigrlila kao svoje pripadnike – Begović, Vladimir Nazor i Vojnović. Pokret je imao prije svega politički predznak: nakon gubitka prava studija zbog sudjelovanja u prosvjedima 1895. dio studenata nastavio je studij u Pragu i Beču, gdje su se formirale dvije skupine »mladih«: praška i bečka. Bečka je skupina, pod utjecajem austrijske secesije, tj. bečke moderne, bila ponajprije umjetnička grupacija, ističući artistske i esteticističke zahtjeve (kult ljepote, autonomija umjetnosti, pri-

marnost estetske funkcije). Praška je skupina, pod utjecajem socijalnoga realizma i politike Tomáša Masaryka, započela pokret hrvatske moderne, ali primarno političkoga karaktera; posredan je utjecaj na književnost imala preko kritičarskog djelovanja Milana Marjanovića; po Matošu: »Jedni – u manjini s Krnicem, Lunačekom, [Matijom] Lisičarom, Livadićem, Ogrizovićem i drugima – bijahu više za francuski, pariski, aristokratski umjetnički princip – l'art pour l'art – dok drugi, velika većina s Marjanovićem, Milčinovićem, Heimrlom [Milanom Heimerlom] i drugim naprednim dusima propovijedahu tendencijsku, matičarima srodniju literaturu, ignorišući Pariz, poganstvo i Romane povodeći se za – posebice bečkim – Nijemcima i simpatišući sa slavenstvom, s Pragom i s Beogradom.« (XIII, 199) Obje je skupine povezivalo odbacivanje pseudoromantičnoga odnosa prema nacionalnoj prošlosti i prevrednovateljski zahtjevi prema tradiciji; manifestne su članke objavili u praškoj skupini Milan Šarić (*Hrvatska kr. jževnost*, 1897), a u bečkoj Milivoj Dežman Ivanov (*Naše težnje*, 1898) i Branimir Livadić (*Hrvatska kr. jževnost i siro-*

maštvo, 1900; *Za slobodu stvararja*, 1900; *O nov.jej hrvatske j kr. jževnosti*, 1901) te poslije Branko Drechsler (Vodnik) (*Abnormalni momenat u razvitku hrvatske kr. jige*, 1902). Međutim, bez jače teorijske i metodološke podloge u svojoj kritici i pod raznorodnim utjecajima, pokret moderne ostao je programatski proturječan, ne odustavši ni od zahtjeva za socijalnim realizmom – otvoreno kod praških, a u sintezi idealizma i realizma kod bečkih modernista.

U hrvatskoj se moderni mogu izdvojiti tri kruga utjecaja: Münchensko-bečka secesija, simbolizam na tragu Baudelairea i Paula Verlainea te talijanski, mediteranski (Matoš je te pisce zvao »Romanima«, misleći prije svega na Begovića, Nazora i Vojnovića). Esteticizam je bio temeljni zahtjev moderne, no kako hrvatskim modernistima wildeovska indiferentnost kao preduvjet esteticizma nije bila moguća zbog društvenoga i političkoga konteksta te nacionalnih zahtjeva postavljenih pred kulturu, koje je čak i Matoš uspio uključiti u svoj specifičan spoj → artizma i nacionalnoga u umjetnosti (*Unjetnost i nacionalizam*, 1912; *Patriotizam i kr. jževnost*, 1912), doktrini este-

Franjo Josip I. svečano otvara Narodno hrvatsko zemaljsko kazalište u Zagrebu (14. X. 1895)



ticizma najbliže su se približila neka Matoševa djela te lirika Vladimira Vidrića. Ipak, u Matoševu se opus ta doktrina iskazivala ponajprije u temeljnom zahtjevu za samodostatnošću umjetničkoga djela i autonomijom umjetničke prakse, a kao ideja izjednačavanja književnosti s jezičnom umjetnošću otvorila je prostor za prihvaćanje poetike artifizijelnosti, što se, osim u njegovoj lirici, najviše očitivalo u lirici njegovih nasljedovatelja, tzv. gričana. Osim zahtjeva za estetskim individualizmom i inovativnošću, proizašlim iz Baudelaireove estetike, bio je djelatan i kulturni historicizam, odnosno relativističko shvaćanje koje je sve stilove i epohe u povijesnom tijeku stavljalo na istu vrijednosnu razinu. Odatle su proistekli stilski pluralizam i neprestani zahtjev za originalnošću, ali i svijest o povijesti umjetnosti kao o golemu muzeju kulture, što se u bečkoj moderni, po Žmegaču [2012], očitivalo u sprezi impresionizma i historicizma, a što je u hrvatskoj moderni do vrhunca došlo u Matoševu putopisnom i feljtonističkom opusu, ponajprije u → citatnosti. Hrvatska je moderna najveće domete postigla u impresionizmu, stvorivši u lirici umjetne svjetove koji su doživljeni i posredovani ponajprije kao slike u artistskoj preciznosti (pa i precioznosti, tj. artifizijelnosti) i ekskluzivnosti te s citatnim intertekstom (Dragutin Domjanić, Matoš, Nazor, Mihovil Nikolić, Vidrić, Vojnović). Simbolistička se poetika, osim djelomice u lirici (Matoš, Vidrić, pjesnici *Hrvatske mlade lirike*), ostvarila u narativnoj prozi u tipu dekadentnoga junaka (Leskovar, Matoš, Dežman Ivanov, Milutin Cihlar Nehajev, Ksaver Šandor Gjalski) te u Matoševim → novelama, a u drami u karakterističnom žanru simbolističke jednočinke po uzoru na Mauricea Maeterlincka (Nehajev, Fran Galović, Tucić, Vojnović). Hrvatska drama toga doba stilski je, međutim, amalgamirala simbolizam i verizam (Kosor, Tucić), anticipirajući i avangardne postupke.

Matoš je, ne živeći od 1894. do 1908. u Hrvatskoj, ostao izvan naraštajnih skupina, premda je generacijski pripadao »mladima« i dijelio mnoge njihove »napredne« ideje (liberalne, demokratske, antiklerikalne, socijalne), iako ne i zalaganje za političko jugoslavenstvo. Svoja je modernistička stajališta razvio i izgradio samostalno, u doticaju s francuskom lektinom ili francuskim prijevodima stranih književnosti (→ EDGAR ALLAN POE; FRANCUSKA KNJIŽEVNOST; IMPRESSIONIZAM; MAURICE BARRÈS; PARNASOVCI; SIMBOLIZAM). Njegova su se neslaganja s piscima i kritičarima moderne ticala prije svega različitoga ra-

zumijevanja same ideje moderniteta u književnosti (prepoznavao je naime nedostatke u spoju društvene funkcije umjetnosti i artizma), ali i tumačenja artizma i dekadencije (napose u polemikama s Marjanovićem i u političkom sukobu s naprednjaštvom praške skupine) te samoga modernizma. U neposredan je kontakt s pripadnicima bečke skupine došao tek 1898, na proputovanju iz Beograda preko Beča u München (s Dežmanom Ivanovom, Guidom Jenyjem i Vladojem Jugovićem susreo se u bečkoj kavani [Žeželj, 1970]), a u zagrebački je kontekst uronio tek 1908, nakon čega su eskalirale njegove polemike s gotovo svim pripadnicima moderne, napose s naprednjacima oko novina *Obzor* i *Pokret*. Do nesuglasica je dolazilo prije svega zbog ideološkoga konteksta, pa je jedan od razloga Matoševe (samo)isključenosti iz moderne, kao i sukoba »starih« i »mladih«, bio njegov pravaški svjetonazor, autohtono, nedogmatski i nestranački nadograđen na uzorima srpskoga i francuskoga modernoga liberalnog nacionalizma, dočim je moderna stajala na naprednjačkim i projugoslavenskim pozicijama (→ JUGOSLAVENSTVO; NAPREDNJAŠTVO; PRAVAŠTVO).

U kontekstu moderne Matoš se tako našao u dvama procjepima: između dviju struja u tzv. borbi »mladih« i »starih«, kao i između dviju skupina moderne, bečke i praške: »Ja sam izoliran. Zato sam i slobodan. I nesrećan. Moje hrvatstvo udaljuje me od većine Mladjih, moj modernizam od Starijih.« (XIX, 402) Kako je književnost prije svega poimao kao estetsku djelatnost, a stil tumačio kao glavnu kategoriju u umjetnosti, »stare« pisce (»maticare«, okupljene oko Matice hrvatske) doživljavao je kao književne volutariste kojima je »tehnika« bila zanatlijska; važnija im je naime bila izvanknjiževna, nacionalna funkcija književnosti negoli estetska. Međutim, premda je svoje generacijske kolege, »mlade« (»savremenikovce«, okupljene oko Društva hrvatskih književnika, utemeljenoga 1900, i časopisa *Savremenik*, pokrenutoga 1906) držao kritičkim književnim naraštajem koji je znatno modernizirao i profesionalizirao hrvatsku književnost, pa se u najširem smislu smatrao njegovim pripadnikom te objavljivao u književnim časopisima »mladih«, u neprestanim polemikama predbacivao im je stilski i tematski pomodno nasljeđivanje stranih uzora. Matoš je i autopoetički i u književnoj praksi možda jedini osvjestio sve teorijske i poetičke značajke epohe, zbog čega je i danas važan za razumijevanje i tumačenje razdoblja, ali i modernističke estetike. U kontekstu toga doba njegovo se po-

lemičko pisanje i promišljanje moderne i modernizma hrvatskim suvremenicima moglo, međutim, činiti kao osporavateljsko. Razmišljajući tipološki i izvan okvira, elemente modernizma prepoznavao je mimo pokreta moderne, kao i kasnija historiografija, ali i prije same moderne; dapače, tvrdio je kako je svaki novi stil isprva moderan (»Modernizam nije drugo no nov stil, upravo traženje novog izraza, evolucija stila. Sve nove škole i novi stilovi bijahu pri pojavi svojoj reakcija protiv starih šablona i rutina, dakle modernizmi«; IV, 227). Poetičke promjene u hrvatskoj književnosti, odnosno njezina modernizacija, mogu se, naime, uočiti još od početka 1890-ih, u etapi tzv. dezintegracije realizma, u fragmentaciji i poetizaciji narativnoga diskursa (tzv. poetski realizam) te u snažnijoj psihologizaciji likova u Gjalskoga i Leskovara. Vojnović je napisao novelu *Geranium* (1880) kao pokušaj primjene poetike simbolizma, pozvavši se na Gustavea Flauberta, a elementi modernističke proze mogu se uočiti i u romanu Ante Kovačića *U registraturi* (1888). Oponirajući Marjanovićevim sintezama novije hrvatske književnosti, Matoš je ustvrdio kako hrvatski modernizam mora biti »reakcija proti stilu osamdesetih godina« (IV, 228), tj. »proti realizmu naše proze i patriotskom i romantičnom stilu naše lirike« (VI, 198), pa je prvi prepoznao modernističke elemente »kod Kovačića, Kranjčevića, Leskovara, Vojnovića i Frana Mažuranića«. Ustvrdio je: »Nazor i Begović, đaci 'tradicionalističkih' Romana, meni su moderniji od Mihovila Nikolića. Zagrebačka 'Moderna' je moderna tek nekim pjesmama Vidrićevim, Krnicevom i Cihlarovom kritikom i Tucićevim *Trulim domom*.« (IV, 228) Takvim nedogmatskim tumačenjem zapravo je osporavao sam modernitet pokreta moderne, pišući u eseju *O modernosti* (1909): »U modi su svi stilovi, i secesija ih je izmiješala u stil koji nije do danas znao postati ni nov. (...) Stil modernosti su dakle svi stilovi« (IV, 274).

Matoš je na prvome mjestu kritizirao preveliko ugledanje u bečku modernu i literarni doprinos njezinih triju najuglednijih pisaca, Petera Altenberga, Hermanna Bahra i Huga von Hofmannsthal. Po Matošu hrvatski su modernisti pomodni i nekritički imitatori drugorazredne bečke moderne (»fraseuri i ćeretala«), pa je hrvatska moderna zapravo moderna iz treće ruke, provincijalni odjek provincijske moderne: »Zagrebačka 'Moderna' možda baš stoga nije ništa ili vrlo malo za ovo deset godina dala i stvorila, jer ju mogaše inspirirati jedan Bahr.« (IV, 227) Njegovo

odbacivanje bečke moderne nije proizlazilo iz nepoznavanja njezinih dostignuća ili pak iz preferiranja francuskih uzora; dapače, može se ustvrditi da je njegovo poznavanje bečke moderne bilo dublje, odnosno kritičkije nego u hrvatskih modernista. Matošev opus pokazuje značajke karakteristične za kulturu bečke moderne kako ju je opisao Žmegač [2012]: (pre)naglašavanje važnosti kazališta, što je razvidno iz njegova pomnog praćenja dramske produkcije, uvjerenje o »krizi romana« (realistička se paradigma romana naime iscrpila, a roman esteticizma i moderne nastat će tek nakon 1910, pa Matoš, djelujući u tom vremenskom procijepu, uočava krizu romana, a sama ga forma nije privukla), te posebice žanrovsku strukturu koja odgovara žanrovskoj slici bečke secesije iskazane u prevlasti novela, feljtona, eseja, polemičkih članaka, aforizama, proznih skica (crtica) te dramskih jednočinki – redom kratkih formi povezanih s impresionističkom, letimičnom, flanerskom sviješću (→ FLANERIZAM; KAVANA). Također, iako nije pisao → crtice, najkarakterističnije žanrovsko očitovanje moderne, Matoševu je pripovjednu poetiku moguće tumačiti u okviru impresionističke poetike crtičarstva, tj. kao svojevrsnu poetiku fragmentarnosti moderne proze (»Tražim kratak izraz, iz minimuma riječi izvlačenje maksimuma efekta«; XX, 44), premda je i tu više riječ o umjetničkom načelu, a manje o samoj žanrovskoj praksi. Stoga je o njegovoj poetici moguće govoriti u terminima kojima Žmegač [2012] govori o poetici vodećih austrijskih modernista, npr. kad je riječ o Hofmannstahlovoj historizaciji i estetizaciji prirode, tj. doživljavanju prirode posredstvom umjetničkih asocijacija i ranijih umjetničkih iskustava (Žmegač to naziva umjetničkom percepcijom zbilje i muzealizacijom), ili pak o Altenbergovoj »dekorativnoj osjetilnosti«, tj. sprezi osjetilnih iskustava i erudijskih asocijacija. Sve su to stilske značajke itekako prepoznatljive i u Matoševim djelima.

Premda je modernu kao generacijski zahtjev za modernizacijom hrvatske kulture branio, ističući da su »mladi« htjeli »presaditi najsavremenija pitanja (...) primajući sve novosti kosmopolitizma, primajući najmodernije struje« u želji »da se život i hrvatska duša modernizuje, povuče sa mrtve tačke, da se evropeizira skromnom saradnjom kod svih većih savremenih modernih evropskih pitanja, pa da Hrvatska prestane bitisati kao kulturni 'Hinterland' i živjeti u starinskim lozinkama od prije 25 godina« (X, 304), Matoš je nije prepoznavao kao cjelovit umjetnički

pokret s izgrađenom, a kamoli ostvarenom poetikom, jer »nije imao razvijene kritike« ni jedinstvo »jedne literarne ideje«, »jedinstvo doktrine« (VI, 198). Stoga je u književnom pogledu bila riječ o »samozvanim« modernistima koje je spajao »duh nekakve opozicije proti ondašnjim našim literarnim i umjetničkim vrijednostima« (VI, 198). U člancima o moderni i književnom modernitetu (*Stari i mladi*, 1904; *Naša književna kriza*, 1909; *Ski, pština Matice hrvatske*, 1909; *O modernosti*, 1909; *Die Alten und die Jungen*, 1909; *Literarni bilans*, 1911) kritički je odbacio cijeli niz pisaca moderne koji su modernost nastojali postići sadržajem, a ne stilom, čime su, po njemu, bili tek pomodni, a ne moderni pisci. Neuspjeh je moderne kao pokreta, po Matošu, proizlazio i iz toga što nije imala »jakih izrazitih talenata« (VI, 200), pa je morala posegnuti za piscima izvan pokreta (»Za 15 godina ta 'struja' postiže samo to da uzajmljivaše svoje moderniste od 'Starih', od dojakošnjih matičara /Kranjčević, Leskovar, Đalski, Vojnović/, ne mogući u svojim redovima pronaći ni jednog jedinog književnika s uspjelom 'novim' modernim djelom«; VI, 204), dok su njezini pripadnici, tvrdio je, bili »epigoni« (VI, 198) ili »dobronamjerni polutalenti« (VI, 200), tj. »literarni pokojnici« (VI, 198). Kao primjere je navodio Frana Hričića, Vladimira Jelovšeka, Rikarda Katalinića Jeretova, Stjepana Miletića, Ivu Pilara, Dušana Plavšića, Milku Pogačić i M. Dežmana Ivanova. U pomanjkanju »literarnih modernističkih principa i prave modernističke literature bijaše 'borba' između *Savremenika* i Matice prividna literarna borba« (VI, 205), istaknuo je, sukob dviju interesnih skupina u kojoj modernisti oko *Savremenika* »pod lozinkom modernizma već godinama šire stare, preživjele literarne misli« (VI, 199).

Po Matošu književnost hrvatske moderne istinski je modernitet ostvarila u djelima pisaca koji su se formirali samostalno, prije svega u Vojnovićevim dramama (»Najbolji naš modernista je Ivan Vojnović, ali on nije bio među Mladima /ni među Starima/. Kao Kranjčević i Leskovar išao je svojim putem, aristokratskim i eklektičnim«; VI, 89), poeziji M. Begovića, D. Domjanića, V. Nazora i V. Vidrića te u kritikama I. Krnica i M. Cihlara Nehajeva. Tom je popisu književna historiografija dodala dakako i Matoša, stavivši ga u središte epohe ranoga moderniteta u hrvatskoj književnosti, i to ne samo kao pisca nego – kako se iz njegovih poetičkih i polemičkih zapisa o hrvatskoj moderni i modernoj književnosti vidi – i kao njezina glavnoga kritičkog mislioca.

LT.: *M. Marjanović*: Hrvatska moderna, I–II, Zagreb 1951. – *M. Žeželj*: Tragajući za Matošem, Zagreb 1970. – *S. Marjanović*: Fin de siècle hrvatske Moderne, Osijek 1990. – *D. Barbarić* (ur.): Fin de siècle Zagreb–Beč, Zagreb 1997. – *V. Žmegač*: Duh impresionizma i secesije, Zagreb 1997. – *N. Batusić, Z. Kravar i V. Žmegač*: Književni protusvjetovi, Zagreb 2001. – *Z. Kravar*: Svjetonazorski separei, Zagreb 2005. – *I. Hengešić*: Hrvatska moderna, Zagreb 2005. – *M. Šicel*: Povijest hrvatske književnosti XIX. stoljeća, III (Moderna), Zagreb 2005. – *C. Milarja*: Hrvatsko pjesništvo 1900–1950. (Pjesništvo hrvatske moderne), Zagreb 2010. – *V. Žmegač*: Bečka moderna, Zagreb 2012. – *S. Petlevski*: Matoševa simptomatologija moderniteta: modernizam, bodlerizam, dekadencija, u: Y. Vrhovac (ur.), Matoš u Parizu (zbornik), Zagreb 2015. T. ŠAKTIĆ

MORA, poema objavljena u rujnu 1907. u *Hrvatske j smotri* (god. II, knj. III). Riječ je o najduljem Matoševu stihovnom sastavku od gotovo 300 redaka. Konačnu redakciju, u kojoj je desetak redaka izmijenjeno, priredio je za rukopis neobjavljene zbirke → *Ijesme*, uvevši četverodijelnu strukturu.

Kako je u *Mori* vrijeme iskazivanja pomaknuto s obzirom na vrijeme iskaza (»U noćni sat / Ušo je kotat«, V, 46; »Mora spade s mene [...] Nađem se u izbi punoj moga bola«; V, 55), tekst pokazuje minimalan narativni razvoj. Preko autodijegetičkoga pripovjedača kronološkim slijedom pripovijeda se o ulasku u noćnu mōru, iscrpno se izlaže sadržaj sna i, naposljetku, dočarava se izlazak iz mōre koji akteru donosi i razmjerno olakšanje. Većinom tekstualnoga prostora ravna poetsko načelo (asocijativni nizovi doživljajnoga »ja«, parna rima, druge zvukovne srodnosti, sintaktički paralelizmi ojačani čestim anaforama i drugim vrstama ponavljanja i gomilanja) koje je poslužilo kao dominantan model reprezentacije jer je gotovo cjelokupan sadržaj rezultat stanja iskazivačeva duha pogođena naletom snovitih slika (→ SAN). Simulirani nered i obilje neugodnih senzacija podcrtani su i stihovnom raznovrsnošću, bez premca u Matoševoj poeziji, pa je mnoštvo oblika, koji doduše uglavnom ostaju u granicama binarne akcenatske polimetrije (→ VERSIFIKACIJA), ikonički otisak mentalnoga kaosa što »nekontrolirano« navire pod utjecajem oniričke djelatnosti. Istodobno, polimetrija s prevlašću duljih, semantički uglednijih oblika (jampski pentametar, trohejski heksametar) simbolički konotira množinu, opseg te, prije svega, ozbiljnost i težinu prikazanih aspekata svijeta koji remete san doživljajnoga subjekta.

Hipotezi da je nered prije simulirano stanje u tekstu motivirano prikazom hipnagogičkih slika, nego pretežito stanje teksta govori u prilog dvostruka trodijelna kompozicija, ne samo u pogledu kauzalnoga niza (ulazak u mōru – san – izlazak iz mōre), nego se i zastrašujuće senzacije koje mōra donosi strukturira-