

*Sanja Tadić-Šokac*

## GROTESKA - 'KARIKATURE' - IRONIJA

*Sanja Tadić-Šokac, Filozofski fakultet, Rijeka, prethodno priopćenje, Ur.: 13 rujna 2001.*

UDK 821.163.42.09-31 RADOŠEVIĆ, M. : 82.01

*Mijo (Miško) Radošević (Lokve, 10. listopada 1884. - Stara Gradiška, ožujak(?) 1942.) autor je romana Karikature (1908.) koji s djelima poznatijih Janka Polića Kamova i Josipa Baričevića predstavlja "riječki" dopinos hrvatskim književnim avangardnim kretanjima s početka 20. stoljeća.*

*Radošević je kao predmetno tematsku razinu svoga prvijenca odabrao prilično moderne ideje svoga doba: ničeanstvo, teoriju hereditarnosti, organicističko viđenje svijeta, Zeitgeist, a posegnuo je i za trendovskim štivom: Otto Weininger, Spol i karkater.*

*Dakle, ideja je romana garantirala relativno slobodan pristup još nesemantiziranim poljima u domaćoj književnosti i otvarala mogućnost njihove semantizacije, pa je cilj ovoga rada utvrditi načine semantičkog umrežavanja ironije i groteske oko Karikatura.*

*Ključne riječi: groteska, ironija, roman*

Janko Polić Kamov, Josip Baričević i Mijo (Miško) Radošević organizirali su tajni riječki literarno-politički kružok pod nazivom *Cefas*<sup>2</sup>. Vezivao ih je zajednički nazor o svijetu: njihova je kritička misao prozrela cjelokupnu lažnost idealiziranog građanskog morala, pa je izlaz vidjela, shodno mladenačkoj prirodi, samo u anarhističkom djelovanju. Konačni im je cilj bio rušenje cjelokupnoga postojećeg

<sup>1</sup> U usmenom i skraćenom obliku rad je prezentiran na Međunarodnome znanstvenom skupu *Riječki filološki dani*, od 9. do 11. studenoga 2000., a rad se zbog opsežnosti u dogovoru s Uredništvom objavljuje u *Fluminensiji*.

<sup>2</sup> O *Cefasu* će detaljnije pisati Mijo Radošević u članku pod nazivom *Janko Polić Kamov. Jedan život*. (Usp. Radošević, M.: *Janko Polić Kamov. Jedan život*, "Savremenik", 5./1910., 10., 736.-741.).

stanja. Neprestano u oporbi spram vladajućih kanona malograđanskog društva, oni su svoj bunt izrazili i u temeljnim obilježjima svojega književnog rada zasnovanog na negatorskom i destruktivnom stajalištu prema priznatim vrijednostima društva u koje se oni niti na trenutak nisu željeli socijalizirati, već su živjeli na način kako bi mu bili što bučnija oporba. Takvi su pjesnici i sanjari bili spremni mijenjati svijet ne samo književnom riječju, već i političkom akcijom: tragična je sudbina Polića Kamova, a intrigantni su životni putovi Josipa Baričevića i Mije Radoševića. Zadovoljenje svojih literarnih zahtjeva nisu mogli naći niti u programima praške i bečke grupe, a ustali su i protiv Matoševa kanona. Od proklamirane su estetike lijepog učinili kopernikanski obrat: njihova je poetika, na tragovima baudelairovskih i poeovskih kataklizmičkih motiva, bila poetikom smrti, destrukcije, raspadanja, truljenja, zla; poetika je to 'psovke i silovanja', poetika anarhizma. Umjetnički je zrelije i kvalitetnije takva poetika ostvarena u djelima Josipa Baričevića i posebice u pismu Janka Polića Kamova, dok je Miji Radoševiću ponestalo literarne snage pri uobličavanju romana *Karikature* koji je i predmetom interesa ovoga rada.

Naime, roman je prvijenac-jedinac *Karikature* Mije Radoševića završen koncem 1907. godine u Rimu, a objavljen je iduće godine. Kričička se recepcija tog romana kreće u zanimljivom rasponu. J.Š.<sup>3</sup> i J. Baričević<sup>4</sup> ga ocjenjuju kao realističko djelo, a N. Petković<sup>5</sup> ga tumači kao naturalistički roman - dakle, *Karikature* u takvim određenjima predstavljaju anakronizam u tijekovima hrvatske književnosti. S druge strane, uočljivo je da S. Korać<sup>6</sup> promatra taj roman u okviru modernističkih i dekadentnih ostvarenja u razdoblju hrvatske moderne, a M. Šicel<sup>7</sup> i K. Nemeč<sup>8</sup> upozoravaju na avangardne elemente u njegovoj strukturi. Promatrane u tom kontekstu *Karikature* su, uz neobjavljeni roman Janka Polića Kamova *Isušena kaljuža*, uzdrmale temelje literarnog izraza epohe.

Nedvojbeno je da u *Karikaturama* Mije Radoševića prevladava groteskni princip oblikovanja literarnog univerzuma<sup>9</sup>. Taj je princip prisutan, na što nas upozorava i

<sup>3</sup> J. Š.: *M. Radošević, Karikature*, "Savremenik", III./1908., 7., 440.-441.

<sup>4</sup> Baričević, J.: *Karikature. Mijo Radošević*, "Riečki novi list", II./1908.,130.

<sup>5</sup> Petković, N.: *Karikature Mije Radoševića (Od avangardne intencije do literarnog anakronizma)*, "Fluminensia", I./1989., 1., 39.-48.

<sup>6</sup> Korać, S.: *Dvadeset godina hrvatskog romana 1895. - 1914.*, Rad JAZU, knjiga 333., 299.-499., Zagreb, 1963.

<sup>7</sup> Šicel, M.: *Književnost moderne u: Povijest hrvatske književnosti*, knj. 5., Zagreb, 1978., str. 345.-364.

<sup>8</sup> Nemeč, K.: *Povijest hrvatskog romana II (od 1900. do 1945. godine)*, Zagreb, 1998., str. 59.-60.

<sup>9</sup> U ovom se radu izostavlja cjelokupan osvrt na književno teorijske probleme vezane uz kategoriju groteske/grotesknog, budući da cilj ovog napisa nije teorijska raščlamba te problematike. Ukratko ćemo dati tek naslutiti svu kompleksnost problema, svjesni da ćemo u daljnjem radu kao metodološku osnovicu

kritička riječ, u djelima njegovih sumišljenika Janka Polića Kamova i Josipa Baričevića, te promatrano u širim okvirima literarne produkcije u razdoblju hrvatske moderne u koju vremenski spadaju i *Karikature*, i u pismu Antuna Gustava Matoša. Kao metodološki predložak u analiziranju grotesknog<sup>10</sup> u Radoševićevu narativnom pismu odabrali smo, po našem mišljenju najoperativniji teorijski sustav koji je, na tragu strukturalističke škole, ponudila Dunja Detoni Dujmić u članku *Začinjavci grotesknog*. Polazeći od tvrdnje da je u povijesti istraživanja grotesknog bilo previše tumačenja sadržaja i doživljaja groteski, a premalo njihova motrenja kao oblikovna principa, autorica si za cilj postavlja razmatranje intendiranih groteski i traženje njihova mjesta u sadržajima svijesti recipijenata. Ona prihvaća distinkciju Wolfganga Isera (*Die Appellstruktur der Texte*, Konstanz, 1971.) pa razlikuje ulogu implicitnog od eksplicitnog čitatelja<sup>11</sup> s ciljem utrdivanja relacije na razini implicitnog i eksplicitnog kôda groteske. U potrazi za implicitnim kôdom grotesknog djelovanja u novelistici hrvatske moderne, autorica se opredijelila za njoj prihvatljivu formulaciju grotesknog

---

poštivati strukturalistički orijentirani pristup groteski autorice Dunje Detoni Dujmić (Usp. Detoni Dujmić, D.: *Začinjavci grotesknog*, "Forum", XXII./1983., 10.-12., 822.-835.).

<sup>10</sup> U kritičkoj se literaturi osjetila i potreba za stvaranjem adekvatnog instrumentarija kojim bi se ti groteskni elementi mogli usustaviti i interpretirati s više znanstvene egzaktnosti. Walter je u radu *Teorija grotesknog i njegovo oblikovanje u prozi A.G. Matoša*, ("Umjetnost riječi", XXV./1981., 3., str. 235.-248.) u potrazi za operativnim pojmom za određivanje grotesknoga u književnom djelu i njegovom aplikacijom na konkretni predmet svoje promišljanje tog problema utemeljio na Günterovoj teoriji. Rabeći tako utemeljenu aparaturu, dobio je zanimljive rezultate u analizi grotesknog u Matoševu novelističkom pismu. Zaključio je, naime, da je groteskno strukturni element koji je nosilac smisla, i na temelju kojeg su, tvrdi dalje Walter, navedena djela hrvatskog autora analogna djelima europske moderne. Ta je Walterova tvrdnja produkt analize Matoševa izaza koju je utemeljio na razmatranju pojavnih oblika stilske groteske (ponovimo: te je parametre postavio već spominjani Günther). Među tim pojavnim oblicima groteske razlikujemo dvije grupe jezičnih pojava: prvu grupu čine alogizmi koji označavaju diskrepanciju između logičkog smisla i jezične formulacije koja se manifestira na različite načine, a drugu, pak, groteskna personifikacija i groteskna redukcija živih bića, pa tu ubraja i pomicanje granice živog i neživog, zamjenjivanje obiju kategorija, miješanje ljudskog i životinjskog (usp. slike Boscha i Bruegela) ili zamjenu organski duševnog mehanički neduševnim.

Slično će i Darko Novaković, dokazujući prisustvo groteske i grotesknog u korpusu antičke književnosti, ustvrditi da je najčešći oblik grotesknog onaj koji se temelji na prikazivanju čovjekove fizičke abnormalnosti, pa se taj komični aspekt može sugerirati na različite načine koje autor i navodi uz odgovarajuće im primjere. Među mogućim oblicima čovjekove preobrazbe u druga bića (biljke, životinje, stvari) najčešće je čovjekovo postvaranje koje se, također, očituje na više načina. (Usp. Novaković, D.: *Suvremena teorija grotesknog: rezultati i perspektive*, "Umjetnost riječi", XXVI./1982., 3.-4., str. 183.-201.)

<sup>11</sup> Implicitni je čitatelj pretpostavljeni uvjet djelovanja koji se čita iz različitih slojeva umjetničke strukture. On opstoji u okviru književno imanentnog vidokruga očekivanja te je predorijentirana, ali ne i definirana aktualizacija značenja. Suprotnost mu je eksplicitni čitatelj, povijesno i društveno određen tip receptora sa svim datostima subjektivne i objektivne ovisnosti, ukratko, aktualizator teksta. Implicitni čitatelj je glavni aktant djelovanja, a eksplicitni glavni čimbenik u procesu primanja književna teksta. Prema toj bi, dakle, raspodjeli recepcija bila slitina djelovanja i primanja, aktivnost koja polazi od poticajnosti djela i oblikuje primanje kojem je u osnovi odgovor adresata.

kôda Gj. R. Tamarina: Groteskno = tragično + komično - patos<sup>12</sup>. Ona tvrdi da implicitni čitatelj može registrirati dvije vrste grotesknog duha, što povezuje s genezom grotesknog, pa govori o doživljavanju tragičke i komičke groteske. Eksplicitni, pak, čitatelj može intendirane groteske primati preko makrostrukturnog i mikrostrukturnog plana. Cilj je ovoga rada upoznavanje s grotesknim ostvarenjima i na mikrostrukturnom i na makrostrukturnom planu u romanu *Karikature* Mije Radoševića. U daljnjem će se izlaganju pojaviti kvantitativna disproporcija u zastupljenosti mikrostrukturne groteske spram makrostrukturne. Naime, znatno je veći prostor posvećen mikrostrukturnoj groteski koja je preduvjet za postizanje grotesknih efekata na razini makrostrukture djela. Pri tome će se na kompleksan suodnos dijelova i cjeline upozoravati tek u nekoliko navrata.

*Mikrostrukturna groteska.* Groteska može biti, kao što nas upozorava Dunja Detoni Dujmić, intendirana i mikrostrukturno - tada je parcijalna jer se odnosi na pojedine elemente strukture. Upravo je takav vid grotesknog pisma čest u djelima hrvatskih modernista, npr.: u Matoševu *Mišu*, Kamovljevoj *Katastrofi*, tvrdi autorica, a mi dodajemo da Radošević u takvom vidu oblikovanja literarnog univerzuma postiže svoje najuspjelije stranice. Mikrostrukturnu grotesku prepoznajemo kao poremećenu kauzalnost unutar narativne strukture, kao devijantnost koja se manifestira na planu karakterizacije likova, motivacije, konstrukcije sižea ili na planu jezika. Ona se ostvaruje dvama književnim postupcima: *redukcijom* i *hiperbolizacijom* - nastaju efekti za koje su tipični alogični, disparatni, antipatetički, depersonalizacijski sindromi. *Redukcija* se provodi tehnikom sažimanja i kontaminiranja, a rezultira stiliziranom jednodimenzionalnošću likova, motiva i sižea, pa Dunja Detoni Dujmić svoju tvrdnju oprimjeruje navodima iz djela Matoša, Baričevića i Kamova. *Hiperbolizacijom* se ističe jedan detalj, osobina ili oznaka na račun drugih čime se dolazi do vrijednosnih pomaka prema izraženim krajnostima. Ona se, također, iskazuje na planu karakterizacije lika, gdje dovodi do depersonalizacije, na planu nevjerojatnih motivacija i na planu jezika.

Nadalje, upozorava nas kritičarka, moguće je redukciju i hiperbolizaciju koristiti i paralelno, kombinirati ih kao što to npr. *U čudnim gostima* čini Matoš pa se, pri tome, osjet disparatnosti, kao jedan od temeljnih pokazatelja grotesknog, udvostručuje.

Dunja Detoni Dujmić zaključuje: "*Mikrostrukturne devijantnosti na planu karakterizacije likova, konstrukcije sižea i jezika, kao i one globalne u makrostrukturama, izazivaju poremećenost katarze, dakle stagnaciju uživanja i uživanja receptora, zastoj i obrat njegovih afekata, deformaciju očuta, jednom riječi, antipatetičnost.*"<sup>13</sup> te dalje naglašava da je groteskno tek jedan od brojnih oblikovnih

<sup>2</sup> Usp. Tamarin, Gj.: *Teorija groteske*, Sarajevo, 1956.

<sup>3</sup> Detoni Dujmić, D.: *Začinjavci grotesknog*, "Forum", XXII/1983., 10.-12., str. 833.

ingredijenata: o njemu se, dakle, ne može govoriti bez određivanja njegove uloge u strukturi literarnog diskursa. Time se sprječava apsolutiziranje izdvojenih tekstovnih elemenata.

I mi ćemo se u analiziranju mikrostrukturnih elemenata grotesknog iskaza u *Karikaturama* baviti svakom od tih vrsta postupaka pojedinačno, pa ovom prilikom upozoravamo, svjesni zamke formalističkog pristupa književnom djelu, da smo se za takvu metodologiju opredjelili uvažavajući cilj ovog napisa: uočavanje stupnja modernosti romana *Karikature*. Pri tome ćemo se najprije osvrnuti na hiperbolizacije, zatim na redukcije te na kontaminacije. Prekoračit ćemo i granice sustava o groteski koji je uspostavila Dunja Detoni Dujmić, nadopunjujući naš pogled na literarne ostvaraje grotesknog u Radoševićevu romanu pristupom koji u svom promatranju novela Josipa Baričevića u hrvatsku kritičku riječ uvodi Milorad Stojević<sup>14</sup>.

**Postupci hiperbolizacije u Karikaturama.** Za postupke hiperbolizacije, za taj specifičan vid mikrostrukturne devijantnosti, Dunja Detoni Dujmić navodi: *"Prepoznavamo je kao isticanje jednog detalja, osobine ili oznake na račun drugih, čime se dolazi do vrijednosnih pomaka prema izraženim krajnostima te motrenja objekta iz novih i neobičnih rakursa. U recipijenta se javlja diskrepancija između horizonta očekivanja i predočenih a predimenzioniranih struktura."*<sup>15</sup> U literarnom je pismu hiperbolizacije moguće ostvariti na planu karakterizacije likova, motivacije, konstrukcije sižea i fabule te na planu jezika. Promotrit ćemo ih u romanu *Karikature* zasebno na svim planovima.

**Hiperbolizacije na planu karakterizacije likova.** U literarnom diskursu hiperbolizacije su nezaobilazne na planu karakterizacije likova, pa vrlo često takvi postupci dovode do ostvarivanja karikatura. Najčešći je oblik hiperbolizacije na planu karakterizacije likova zamjena realističke karakterizacije hiperboličkom koja se ostvaruje, navodi Dunja Detoni Dujmić, najčešće hiperboličkim analogijama<sup>16</sup>.

U *Karikaturama* su u opisu junaka slabo zastupljene poredbe kao i ostali elementi iz sustava "figura misli", dok su zamjetni brojni elementi hiperboličnosti čija je funkcija u službi groteske, pa samo promatrani u tom sklopu i ostvaruju svoju namjenu. U ovom, pak, narativnom pismu izostaju zamjene ili miješanja osobina ljudskog, neživog ili životinjskog. Uspostavljanje veze s nekim od pripadnika životinjskog ili biljnog svijeta i protagonista<sup>17</sup> vrlo je rijetko, npr.: na seoskom je

<sup>14</sup> Usp. Stojević, M.: *Razdrta halucinacija (Neke značajke proze Josipa Baričevića)*, Rijeka, 1989.

<sup>15</sup> Detoni Dujmić, D.: *Začinjavci grotesknog*, "Forum", XXII./1983., 10.-12., str. 827.

<sup>16</sup> Hiperboličke analogije kao najčešći oblik groteskne karakterizacije prisutne su u brojnim ostvarenjima hrvatske književnosti, npr. u djelu Matoša (*Miš, Moć savjesti, Jesenska idila, Vrabac*) i posebice u Baričevića (*Glupko Tuka, Original*).

<sup>17</sup> Još je Kayser, u okvirima svoje kozmičko-pesimističke teorije, uočio različita motivska područja

plesu, kaže autor, "Milovan punim užitkom plazio svojim okom po pregibu ženskom." (8)<sup>18</sup> Slično je i u iskazu "(...) kompliment joj je pristajao kao krmači sedlo, (...)" (65) ili u opisu zaručnice koja se "(...) smijuckala poput priklane lisice (...)." (69) U Radoševićevu romanu takve poredbe nisu osustavljene, pa zato, promatrane sa semantičkog aspekta, imaju zanemarivo značenje u konstituiranju hiperboliziranog karaktera. Izostaju također, i analogije s pojavama, predmetima i oblicima apstraktnog ili mitsko-magijskog svijeta, kao i poredbe s predmetima ili pojavama stvarnog stvarnosnog svijeta<sup>19</sup>, dok su zastupljenije kulturološke analogije, posebno one literarne provenijencije<sup>20</sup>. Budući da je u *Karikaturama* glavni junak inteligent, tj. poluintelektualac i književnik, Radoševićevo uključivanje tih estetskih činjenica biva prirodno inkorporirano u diskurs. Putem njih će se u karakterizaciji junaka npr. istaći i nijansirati njegova psihotička napetost izazvana provalom seksualnih žudnji, a u očekivanju ljubljene žene, te će se, usporedbom junaka i Tolstoja istaći moment socijalnog podrijetla lika. Čest je slučaj u ovom romanu da se protagonist poistovjećuje s likovima iz literature ili da sebe i te literarne junake promatra kao suprotnosti. Tako npr. Malinić neposredno prije prvog ljubavnog sastanka s Vjerom osjeća tupost, ali i probuđenu, čak pomahnitalu seksualnost: "Uzeo je sa sobom Dostojevskoga roman: 'Braću Karamazove', te pomalo čitao i čekao. / Čitajući uživao je upravo perverzno u onoj senzualnoj živini, što ju je Dostojevski okrstio Mića. Milovanu je godilo, bilo

---

groteske i pokušao je ostvariti njihovu sažetu tipologiju u kojoj na prvom mjestu - ispred motiva tipičnog bilja, nama često i nepoznatog, koje se spleće svojim izdancima u neprohodnu guštu te motiva oživljavanja strojeva i pronalazaka moderne tehnike - stoje, istaknimo, groteskne spodobе "po sebi" (brojna čudovišta, gamad, šišmiši, zmije, sove, krastače, pauci, sve što puže, gmiže ili leti noću). Baveći se problemima groteskne stilizacije na konkretnim literarnim tekstovima, Stojević navodi da su u Baričevićevu djelu upravo istaknute pojave izrazito brojne te da kombinirane s postupkom personifikacije ostvaruju groteskni učinak. Među njima je, svakako, bestijalni poredbeni i analoški fundus nabogatiji, najfunkcionalniji i najdjelotvorniji u Baričevićevim hiperbolizatorskim nastojanjima. [Usp. Stojević, M.: *Razdrta halucinacija (Neke značajke proze Josipa Baričevića)*, Rijeka, 1989., str. 22.-25.] Slično, i Gašparović u Matoševu novelističkom pismu, kao i u poemi *Môra*, uočava prisutnost brojnih apokaliptičkih životinja iz grotesknog bestijarija, koje su, također, najčešće personificirane: osamostaljuju se i preuzimaju ulogu glavnog junaka (npr. *Miš*), a grotesknu situaciju personifikacije predmeta čitamo na stranicama novele *Iglasto čeljade*. Takvi su elementi znatno rjeđe, doduše, prisutni i u lakrdijama Janka Polića Kamova: novela se *Bitanga* privodi kraju junakovom preobrazbom u životinjska obličja. To je u skladu s temeljnom Kamovljevom intencijom stvaranja "duševne groteske" (termin će u hrvatsku kritičku misao uvesti Gašparović: Usp. Gašparović, D.: *Kamov, absurd, anarhija, groteska*, Zagreb, 1988., str. 74.): groteska je to koja nastaje opsesivnim, isključivim analiziranjem duševnih procesa literarnog junaka.

<sup>18</sup> Svi navodi iz romana, preuzeti iz prvog i jedinog izdanja: Mijo Radošević, *Karikature*, Zagreb, 1908., bit će u ovom radu popraćeni brojem stranice u samom tekstu.

<sup>19</sup> Brojni su primjeri vrlo uspješnih analogija tog tipa u novelističkom djelu Josipa Baričevića. Usp. Stojević, M.: *Razdrta halucinacija (Neke značajke proze Josipa Baričevića)*, Rijeka, 1989.

<sup>20</sup> Ovdje tek navodimo neke od grotesknih efekata ostvarenih putem uporabe analogija te vrste. Potpuni pregled literarnih analogija i njihovih funkcija u romanu *Karikature* dostupan je, napominjemo, u zasebnom poglavlju magistarske radnje pod nazivom *Kulturološke i filozofske naznake i njihove realizacije u romanu Karikature - usp. Tadić-Šokac, S.: Književno djelovanje Mije (Miška) Radoševića*, magistarska radnja - rkp., Zagreb, 2001.

*mu je nekud lagano i mekano, utapljaio se u seksualnim fantazijama./ No to bi potrajalo tek par časova, a Milovan bi se počeo prevrtati po klupi divlje, bjesomučno. Uobražavao si sklopljenih vjeđa njenu sliku tako živo, da je osjetio, kako ju cjeluje u vrele usne. (...)/ Nastavio je sa čitanjem, no bez ikakva interesa, nesabrano./ - Da ja sam Mića, prokleti Mića - počeo Milovan najednom psovati ono u čemu je momemt prije uživao. U mene je ostalo od živine isto, što i u Miće: podlost i ogavnost, a opet: - ja sam nevin, mislio si on dalje. Ja sam u ljubavnim stvarima deran, dijete - ja još do sada nijesam ljubio. Pa eto, kakva živina..." (14) Ovaj navedeni ulomak svjedoči o uporabi književnog kôda u funkciji karakteriziranja junaka u određenoj situaciji, pa nam se dato njegovo psihičko stanje pokazuje u cjelokupnoj težini. Izabrani su upravo oni kulturološki podaci i činjenice koji korespondiraju s trenutnim duševnim stanjem lika i prikazuju ga u grotesknom svjetlu.*

U drugom će, pak, slučaju Radošević rabiti literarne činjenice tek kao podlogu za isticanje grotesknih elemenata u karakteru protagonista. Naime, Milovan je "čitao samo da čita" Ljermontovljeva "Junaka naših dana", ali ga iskaz literarnog junaka "Ja sam rođena kontradikcija." potiče na uspoređivanje njegova osobnog i toga literarnog ljubavnog čuvstva, pa dolazi do zaključka: "(...) da Lermontov laže, kad misli da govori najveću istinu, budući da je Lermontovljeva ljubav orah sa lupinom, ali bez jezgre." (51) I ta ga tvrdnja dovodi do specifičnog stanja potpune psihičke obamrlosti ("Zapao je u vode kretenzima, (...)") (51)) u kojem je sposoban tek misliti u stihovima, pa se postiže nedvojbeni groteskni učinak.

Junakova će negativna ocjena Tolstojeve teorije o nepobijanju zla, priznate u Europi, biti utemeljena u prvom redu na razlici socijalnog podrijetla među njima, što autor romana eksplicite i naznačuje: "Što će mi dovraga Tolstoj? derao se Milovan već polupijan u zadušljivoj atmosferi seoske krčme. Što će tu meni seljačkom djetetu jedan grof (tu je riječ osobito naglasio) pripovijedati, da možeš spojiti čisto fizički i čisto intelektualni rad. Jedan grof, koji sve to radi iz luksusa. Mrnjau! (...) - Za zapadnu Europu je Tolstoj sa svojom teorijom o nepobijanju zla kuriozum i jedino kao takav kuriozum imade važnosti za zapadnu Evropu i - ništa više. A za nas? Eto pogledajte sami sebe i oko sebe, pa ćete vidjeti, da u našim žilama kola mjesto krvi i revolucije neka močvara podvrgavanja i robovanja. (...) Tolstoj je sa svojom filozofijom u XIX. stoljeću kuriozum za zapadnu Evropu, što za sigurno ne bi bio u počecima kršćanstva, a to je znak koli njegove zaostalosti toli zaostalosti i ambijenta i krvi, iz koje je nikao. A ta krv kola i u našim žilama. (...)" (71-72) Ova je sekvenca, umetnuta na početak poglavlja, potvrda aktantova filozofskog ili, preciznije, pseudofilozofskog stajališta o sebi i okolini i njihovoj uzajamnoj vezi. Ona nudi i opravdanje za njegova činjenja, ili bolje rečeno za njegovo pasivno kontemplativno stanje koje ga iz dana u dan sve više izjeda.

Literarne predloške u romanu *Karikature* Radošević rabi da bi preciznije okarakterizirao i sporedne likove, posebno Ivku, Raškovićeve zaručnicu, koja je 'već prema ženskom običaju znala vrlo mnogo lagati'. O njezinim intelektualnim

sposobnostima posvjedočit će naredni citat: *"Milovan joj je bio dao da pročita Mussetove 'Confesije'. Ivka je stvar pročitala, pohvalila, tek je na koncu svoje kritike umno primjetila, da samo djelo mnogo gubi na tome, što se u njemu samo jedanput spominje - koza. No sve bi to - rekla je ona - čovjek pregorio, no toga, što u cijelome djelu ni na jednome mjestu ne dolazi rođa, ne može mu čovjek pregorjeti....."* (6)

Hiperboliziranje na planu karakterizacije lika Radošević ostvaruje i pridavanjem osobito naglašenog značenja pojedinim mikrostrukturnim sekvencama. Obično su one organizirane kao elementi hiperbolizacije kakva stajališta ili psihološkog stanja koje je već izneseno. Te su mikrostrukturne sekvence u romanu *Karikature* najzastupljenije u funkciji potenciranja ili naviještanja emocionalnih lomova u psihičkom ustrojstvu junaka. Tako, npr. protagonist, zaokupljena pitanjem o svojoj seksualnosti, neprestano kopka pitanje *'Je li on muška ili ženska osoba?'*. Odgovor iznalazi, utemeljen u teoriji hereditarnosti<sup>21</sup>, kada mu Vjera sasvim slučajno, ali i nemotivirano ispriповijeda povijest Ljeposavine obitelji:

– *Čemu mi sve to pričaš?*

– *Što si stoječke zaspao? Što ti je? Već sam ti jedanput rekla, da su Ljeposavina i moja mati sestre.*

– *Razumijem... Puklo mi je pred očima."* (41)

I kao što će taj dio njihova razgovora biti povodom za devijantni zaključak, slično će se junak ponašati i na sajmu gdje ga stihovi prodavača asociraju na ponašanje idiota, pa zaključuje da i on sam nije ništa drugo doli idiot. Potvrdu nalazi u preispitivanju genealoškog stabla svojih roditelja. Pri tome, ne nailazeći na odgovarajuće mu podatke, on ne vjeruje u iskaze svoje majke. Dakle, funkcija je te sekvence podupiranje i ovjeravanje psihološkog alibija protagonistova ponašanja, pa bi se recipijentu njegov otklon od svijeta što ga okružuje trebao činiti utemeljenim, prirodnim! Te sekvence unutar narativne mikrostrukture povećavaju opću grotesknu dojmovnost, a u ovom romanu i usmjeravaju daljnji pripovijedni tijek. Tako postaju bitna konstitutivna odrednica sižea romana.

Hiperbolizirana karakterizacija rezultira depersonalizacijom književnog lika. Na taj se način stvaraju ne-ličnosti kojima je onemogućeno doživljavanje i identifikacija sa sredinom zbog dispartnosti logike njihova ponašanja i logike okoline. Dakle, junak, Milovan Malinić lik patološke svijesti, primjer vulgarnog materijalista, opterećen seksualnošću i problemom hereditarnosti, nakon završetka studija vraća se u svoje "rođeno gnijezdo", gornjohrvatsko selo, zanesen ambicijama o prosvječivanju naroda. Smatra da je on dorastao pružiti im pomoć u razobličavanju brojnih predrasuda i u uočavanju biti raznih ekonomskih i inih problema. Naravno,

<sup>21</sup> O primjeni i važnosti postavki teorije hereditarnosti u romanu *Karikature* Mije Radoševića opširnije je pisano u zasebnom poglavlju magistarske radnje pod nazivom *Kulturološke i filozofske naznake i njihove realizacije u romanu Karikature* (Usp. Tadić-Šokac, S.: *Književno djelovanje Mije (Miška) Radoševića*, magistarska radnja - rkp., Zagreb, 2001.)



taj će se zanos začas istopiti.

Naime, nakon dolaska u selo, nakon mamurluka poslije prolumpane noći i drndanja željezničkih kola, "Milovanu se je sve odurilo, počeo je da osjeća zapretenu mržnju i gušeni prezir prema svim onim polu-živinama i polu-ljudima, kako je on obično krstio seljaka. Razgovarajući s njima počeo je osjećati užasni jaz, koji ga od tih 'ljudi' luči, ljudi iz kojih je niknuo, te si je već počeo uobražavati bezdan, u koji bi se nužno morao strovaliti, kad bi se k njima približio u namjeri da ih pridigne." (3), da bi se odmah prvih dana aktivno uhvatio posla: "(...) Milovan (je) htio da djeluje kulturno, politički i socijalno. Tumačio je naokolo, da imamo radnike u Americi, a krčme i to samo krčme u Hrvatskoj." (4) Nije se mogao oduprijeti svojim didaktičkim nastojanjima, makar je od samoga povratka u selo bio svjestan stanja među tim ljudima: "- Jedna tiha orgija kretenstva, krčme i seksa i to su oni - mislio je Milovan do več u svojoj sobici. Da - nadovezao je - gladna trbušina puna alkohola - trbušina Hrvatske. A i seksus je zaražen - mislio si dalje i sve mu se pričini još prljavijim, blatnijim. Pri tome nije mimoišao ni 'pruživih' moždana seoske 'telegencije', (...) Malinić je bio toga uvjerenja, da svi ovi ljudi na selu nijesu ni ljudi, ni živine, a on je od vajkada mrzio sve što je sagrađeno po pola." (4)

Potpuno razočaranje u svoje plemenite i velikodušne namjere, junak će doživjeti već na početku svoje misije:

"- Da, naša su sela slobodne ludinice! (5) (...)

- Jedan put sam bio - počeo da priča starina Jure - u Sisku i tamo sam se sastao s jednim Kranjcem, koji mi je neprestano divanio: Jurčeka bog te vari!

- Pa što je bilo dalje? upita Milovan.

- Ništa. Što bi? Jurčeka bog te vari - otpovrene ponovno starac i počne se smijati.

Zašto je to Juri bio jedan od važnijih događaja u njegovom životu i zašto je taj slučaj s Kranjcem ovako glupo ispriповijedao, Milovanu nije bilo ni najmanje jasno. Također, nije mu bilo smiješno, kao okolnim slušateljima, koji skoro prasnuše od smijeha:

- Je li to ludnica? Što li? mislio si Malinić i ode od seljaka ne rekavši nikomu ni riječi.

Kad je otišao od njih počeo se za njim sprdati - što Milovanu nije izbjeglo. On je znao, da to oni čine iz svakog inteligenta, pa nije izuzimao ni sebe. Ali to ga je bolilo i on je na seljaka bacao sve i sve." (5)

Jaz između njega i okoline - nepremostiv je! On, nemilosrdni analitičar osvijestio je i svoju situaciju: "- Ja uvijek zagazim - mislio si. Vidim: tu bi trebalo zasukati rukave, trebalo bi raditi, otvarati oči, a čemu? ... Da ti se onda ruga glupost? ... Gluposti - uzdahnuo bi konačno sam sobom (...)" (5) pa je, u skladu s tom činjenicom, svakim danom bivao sve indiferentniji prema seljacima ali i socijalnim

abnormalnostima rodnog mu sela. Od "socijalnog" postao je "duševnim liječnikom" jedne nesretne ljubavi poštarice Vjere, "za čudo inteligentne djevojke".

Svoj će sud o socijalnim prilikama Milovan eksplicitno iznijeti u razgovoru s Vjerom: "*Dašto da je žalosno.. Hoćeš da radiš - svazaše ti ruke i naravno je, da je naš seljak kod kuće pijanica, jer svezanih ruku, a vani dobar radnik.. Svezaše nam misao i sasma je naravno, da je naš inteligent, u inozemstvu radin, dapače i genijalan, veliki umnik, napredan čovjek u pravome smislu. U kratko - naš je seljak kod kuće pijanica, a u inozemstvu radnik, naš je genij u inozemstvu genijalan i stvara i rađa, a kod kuće je karikatura genija, samo razara. To je diferencija miljea, reče nasmijavši se bolno.*" (38)

Glavni lik romana ne želi razgovarati s ljudima ili ih poučavati od kuće do kuće, zbog svoje tvrdnje da je seljak hulja, lopov, a ne želi se niti umiješati u 'politički kramarluk' pokrajine, jer mu se i to učinilo glupim. Takvih naglih, uglavnom i nemotiviranih promjena osjećaja prema svojim sumještanima (ali i prema Vjeri, roditeljima...) velik je broj u ovom romanu. One nam zorno svjedoče o tek jednom od brojnih oblika groteske ostvarene i u *Karikaturama*.

Za hiperboličnu je, naime, karakterizaciju, tipična i poremećena osjećajnost likova. Naročitu vjerodostojnost tako prikazivanim junacima daju česti obrati afekata u paradokсне čuvstvene reakcije<sup>22</sup>. Junaci tako postaju dehumaniziranima i automatiziranima, a oživljavaju se i najprimitivniji slojevi njihove psihe. Ovaj Radoševićev roman naprosto vrvi takvim situacijama: "*Na Vjeru nije mislio više s ugodom, nazirao je toga dana u njoj demona, koji u njemu razara i organizam i psihi.. Gonio ju je iz svojih misli, no što se je više naprezao, da ju izene, to mu se ona sve više i više namicala. / Povalio se na krevet i sjetio toga, kako mu je ona nuđala jednu narukvicu i jedan cvijet na uspomenu. On je to bio odbio upravo brutalno. Danas mu je to tek za jedan tren bilo ugodno, da se onda pokaje, čemu je on toliko zvižere?*" (34)

Takve crte ambivalentne osjećajnosti zastupljene su i u junakovim promišljanjima o seljacima, o čemu je već bilo riječi, ali i u njegovu odnosu spram roditelja, "(...) *običnih naših seljaka, sa još običnijom tragedijom naših seljačkih ekonomskih prilika: nekada gazde, a sada - tako reći - bosjaci, izuzevši ono kuće i malo zemljišta, što im je još od boljih vremena ostalo*" (33) Naime, pričajući majci o pisarevoj ženi iz Slavonije koja je rodila troje djece te za kuma pozvala samog kralja, u Milovana se raspoloženje naglo mijenja: od "široke volje" u njega se javlja sažaljenje, mrzovolja, sve mu se je 'odurilo'... A uzrok je toj promjeni tek sitnica: "(...) *Sada (je) sažalno promatrao onu mutnu i ispaćenu grimasu svoje matere, ostarjele seljanke,*

<sup>22</sup> Baričević je, navodi Dunja Detoni Dujmić, pravi majstor u oživljavanju najskrovitijih kutaka psihe, a Matoš, pak, stvara iznenađujuće, groteskne stranice hrvatske proze uporabom obrata afekata u paradoksalne čuvstvene reakcije (*Prva pjesma*, npr.). Istim se postupkom vrlo često koristi i Kamov (npr. *Bradal*).

*koja kano da je pitala: E zašto ih i ja ne porodih troje najednom.. I meni bi bio kralj kumom i ja bih dobila novaca... / Starica je u tim mislima zaplovila dalje. / Milovan je nekako instinktivno osjetio, da ona misli na novac.” (33)*

Ipak su elementi ambivalentne osjećajnosti najčešći u prikazivanju njegova odnosa s Vjerom. Naime, nakon dolaska u selo, u tu sumornu, sparnu i zagušljivu atmosferu umrtvljenoga duha i seksualanošću prožeta tijela, Milovan svjestan situacije u toj zaostaloj sredini, prepušten je sam sebi i vrlo uskom krugu sugovornika, kao što je već i rečeno. Među njima se ističe poštarica Vjera, ‘začudo inteligentna djevojka’, lijepa plavka, prelijepih ruku - ‘ljeporuka’, te ga zaokuplja problem njezine nesretne ljubavi prema Gavri, i to iz jednog jedinog razloga: da mu ona posluži kao predložak za njegovu buduću novelu. Već na samom početku njihova ‘odnošaja’ u Milovanovu se karakteru ističu crte ambivalentne osjećajnosti: “*Časomice bi se tobože srdio na nju, a faktično ju je u dubini svojoj sažaljevao.*” (7) Istodobno nam se nameće junakov specifičan misaoni sklop koji funkcionira u suprotnostima: “*U takvome bi raspoloženju stvarao razne zaključke, u kojima bi štitio cijelo ženstvo, psovao na njihovu socijalnu podređenost, da onda dođe do konačnog zaključka, da je sve, što on o tim ženama misli, glupo i bez sadržine, jer je uvaživši sve, faktično žena tiranin muškoga spola, a na obratno. Počeo je osjećati u sebi neko ugodno grgoljanje krvi - i njemu je baš radi te ugone bilo teško, vrlo teško.*” (8)

Uskoro će Milovan od ‘socijalnog liječnika’ postati ‘psihološkim’: liječeći njeno ljubavno razočaranje Gavrom, Milovan se zaljubljuje u nju: “*Šetao je u sobi čas amo, čas tamo, te je na koncu svojih osjećajnih računa, na svoj poseban način, sa svojom posebnom logikom, došao do rezultata, da je on u Vjeru užasno glupo zaljubljen. Kako je do toga došlo - on nije mogao da shvati, tek tu je eto sada pred njim ležao gotov fakat.*” (13) Istodobno ga mori i pitanje: “*kako je to moguće, da je on prema Vjeri mogao osjećati u isti mah upravo do ogavnosti razvijen seksus i neki magloviti osjećaj tuge?*” (13)

Samo Milovanovo očitovanje ljubavi - smješteno u procvjetanu prirodu koja “*(...) je slavila u punom zamahu potpuni svoj trijumf djevojačtva i prve ljubavi (...)*” (16), a vrlo nervozno, usplahireno (“*Milovanu najednom od silnog uzbuđenja navriješe suze na oči*” (14)), isprekidano i čisto biološki motivirano: osjećao se zadnje dane poput živine - očit je primjer brojnih grotesknih postupaka koje tijekom cijelog romana rabi Radošević. Govoreći potpuno ludo i nesuvislo, suhim i drhtavim glasom u strahu da mu ona ne pobjegne, pokušavao je Malinić prekinuti nešto što još niti započelo nije: “*(...) Ja sam iskren. Vi volite Gavru - ja vas.. Raskinimo.. Ja na svoju, vi na vašu stranu. Ne ću, da mi se i nadalje događa, da jedno govorim, a deseto radim, da čitam, pa da ne razumijem. Oprostite - ja sam užasno ogupavio.. Vi ste iz mene učinili glupana. Oprostite, mi se moramo rastati. Ja raskidam.*” (15) ili “*Ne - isprasio se Milovan rezolutno. Ja s vama kao s prijateljicom više ne mogu da općim - i basta. Nije moguće. Ne ću da maltratišem ni sebe ni vas... Vjerujte mi: ja bih vas izgrizao, izvakao, da sam i dalje s vama... Najbolje je - prekinimo, reče on izmučeno.*” (15)

Iskaz glavne junakinje, pri Milovanovu navaljivanju da je poljubi, također je utemeljen u ambivalentnom ponašanju: *"Toga ne smije da bude. Ja bih Vam, Milovane, samo zlo učinila, jer sam gadna, zao udes.. Jer - počela je ona isprekidano - ja vas odviše volim, a da bih vam uzvračala.. Ne, ne mogu, ne ću..."* (17), da bi nedugo zatim uživala u poljupcima pa tako i pobila svoje stajalište: *"Žudnja za srećom, to je - sreća."* (18)

Nakon sramežljivog priznanja da je ljubi - nakon takvih trenutaka kada se *"Milovan (...)* osjetio potpunoma sretnim, te je u tom savršenom afektu gluposti počeo buncati koješta o njenim oceanskim očima, labuđem vratu, junonskim grudima, ružama saronkim i sličnim ljubavnim izljevima čuvstava" (17), kada je, dakle, *"Milovan (...), premda seljačko dijete, po prvi put u životu osjetio svu poeziju i lahorenje sutona u svojim grudima"* (17) - u osami rodne kuće, ipak će ga zaokupiti 'teške', ambivalentne misli. Na temelju Vjerina priznanja da piše dnevnik, ali mu ga i uskraćuje na čitanje, junak je, svojom metodom - analiziranjem zaključio *"da je sve podlost, lisičenje i ludo nadmudrivanje"* (18), te je zaspao tvrdim snom komično ponosan sam na sebe jer je *"u svome prvome ljubavnome očitovanju pronašao - podlost."* (18) i zaključio da *"- Sve ima mutno vrelo..."* (18).

Hiperbolizacije na planu karakterizacije likova u ovoj su analizi Radoševićeva romana prikazane u svoj njihovoj slojevitosti. Na temelju takvog uvida u izgradnju karaktera junaka Milovana Malinića nameće nam se usporedba uporabe grotesknih elemenata s grotesknim izrazom Josipa Baričevića i Janka Polića Kamova ostvarenim u njihovu proznu izrazu. Naime, ta tri autora glavninu svoga interesa usmjeravaju na intenzivno, nemilosrdno, čak opsesivno analiziranje psihičkih stanja svojih junaka: 'raščinjaju' oni najskrovitije njihove misli snagom i bezobzirnošću 'najzagriženijeg' naturalistički orijentiranog promatrača. Zato nam se za označavanje takvog sustava grotesknog iskaza čini adekvatna sintagma 'duševna groteska'<sup>23</sup>. Takvim se nastojanjima za ostvarivanjem psihograma junaka na literarnom planu ova grupa autora identificira kao prethodnica avangardnim nastojanjima u našoj književnosti.

Hiperbolizacije na planu motivacije i konstrukcije sižea. Hiperbolizacija se iskazuje, također, na planu nevjerovatnih motivacija u situacijama kada se motivi, uslijed ispremiješanih uzroka i posljedica, ne nadovezuju kauzalnim slijedom. Takvom se motivskom disparatnošću potvrđuje temeljna anarhičnost mislenih zakona. Vrlo često izostaje klasična napetost smjenjivanja motiva, a montažiranje izaziva u recipijenta reakcije tipične za grotesku.

Jasno je da je taj dojam u *Karikaturama* nastao tek ostvarivanjem devijantne motivacije<sup>24</sup> koja je zamišljena s grotesknom namjerom. I dok je protagonistov prvi

<sup>23</sup> Usp. bilješku 12.

<sup>24</sup> Dunja Detoni Dujmić ističe prisustvo motiva nevjerovatnih sakupljačkih strasti: npr. sakupljači štapova, šešira u *Moći savjesti i Vrapcu*, A.G. Matoša koje postaju glavnim pokretačima zbivanja i

doživljaj prema selu nakon povratka sa školovanja utemeljen na neudobnom putovanju vlakom i mrzovolji zbog toga, kasniji njegovi postupci, ili točnije rečeno njegovo nedjelatno stanje, produkt su analitičkog uma koji je odmah shvatio uzaludnost svih nastojanja u toj zaostaloj sredini. Taj nesklad između ideala koji junaku daju polet i svakodnevice koja guši svaku pa i najmanju pozitivno orijentiranu ambiciju groteskno je prikazan i u romanu *Karikature*. Takva devijantna motivacija, koja je u ovom romanu uspostavljena i na makrostrukturnoj ravni, rezultira i reduciranim sižeima: o selu se govori preko nekolicine sižejnih uporišta, što je sasvim u skladu s autorovom težnjom za ostvarivanjem modernistički orijentiranog teksta u kojem je u prvom planu intimni svijet junaka.

Za devijantne je, dakle, motivacijske postupke tipično konfrontiranje predodžaba, ali su u samome objektu izrečene obje krajnosti istovremeno, što dovodi do opće relativizacije. Stoga se devijantnom motivacijom istovremeno tvrdi i poriče, a zaključak, u najvećem broju slučajeva, ostaje nedefiniran. U *Karikaturama* nailazimo na sljedeći primjer u kojem se iznosi teza o indiferentnosti žene spram muškarca: " - (...) *Ali dozvolite: vi ste žene kuharice, pak molim vas, jeste ili samo lonac, nož, viljušku izumile? Mante... i odmahne ponovno posprdno rukom. O jednakosti, gospođice, ni govora.*" (12) Iz takvog osjećaja diskrepancije ideala izrasta i pripremeljenost recipijenta na razne pomaknutosti u sustavu mišljenja.

Hiperbolizacije na planu jezika. U romanu *Karikature* prisutna je i treća vrsta hiperbolizacija, i to na planu jezika. Kao posljedica psihičkog otklona od normalnog, nastaju, dakle, i jezične devijantnosti, pa je tako i u ovom narativnom pismu. Za pripovjednu prozu tipične postupke - kao što su npr. anarhično grananje rečeničnih nizova, gomilanje riječi istog ili sličnog semantičnog fundusa, kabalističke verbalne obmane: perifrazičke zamjene jednog imena nizom sličnih po zvučnosti<sup>25</sup> i sl. - ne nalazimo u *Karikaturama*. Ipak, Radošević ostvaruje groteskni učinak i na tom planu: rabi on nekoherentno govorenje s grotesknim učinkom uslijed kojeg nastaju aforistički "istržci" koji se recipijentu prezentiraju kao besmisao. Vjera će, tako, u *Karikaturama* Milovanu pokloniti stranice svoga dnevnika pa mi, recipijenti, imamo priliku pratiti kako taj groteskni učinak utemeljen na besmislu dnevničkog iskaza djeluje na glavnog

---

djelovanja junaka. Kao posljedica devijantne motivacije javlja se sižejni diskontinuitet npr. u Kamovljevim novelama *Katastrofa* ili *Sloboda* inhibirano postupanje bez racionalna objašnjenja javlja se kao neprilagođenosti junakove misli. (Usp. Detoni Dujmić, D.: *Začinjavci grotesknog*, "Forum", XXII./1983., 10.-12., str. 829.-830.)

<sup>25</sup> Dunja Detoni Dujmić u članku *Začinjavci grotesknog* (Usp. Detoni Dujmić, D.: *Začinjavci grotesknog*, "Forum", XXII./1983., 10.-12., str. 822.-835.) navodi primjere za sve te jezične devijantnosti iz Matoševa proznog opusa, ali i iz Baričevića *Originala*, *Život i smrt Petra Pavlovića*; Radoševića će spomenuti tek jedanput. Prisutnošću grotesknih efekata na jezičnom planu u opusu Josipa Baričevića bavi se i Milorad Stojević (Usp. Stojević, M.: *Razdrta halucinacija (Neke značajke proze Josipa Baričevića)*, Rijeka, 1989.), a D. Gašparović ih u okvirima svoje studije o Janku Poliću Kamovu spominje usputno (Usp. Gašparović, D.: *Kamov, absurd, anarhija, groteska*, Zagreb, 1988.).

junaka: *"On me je naumice mučio, samo za to, da me očuva od sebe. On je okrutan, jer je dobar, neizmjereno dobar."*

- *Opet isti nesmisao, kao i na prozoru. Opet to žensko lisičenje.*

- *'Kad me je on cjelivao, ja nijesam nikada mislila, da me je on cjelivao; a i kad me je psovao i kad me je mučio, ja se ne mogu da predstavim, da me je on, Milovan, psovao i mučio. Oprosti, dragi, ja sam danas nesmisao.'* (69) Isto tako, brojni su i primjeri besmislenosti, paradoksalnih iskaza i u samim dijalozima između Vjere i Milovana, koje uglavnom potpisuje Milovan.

Za prozu grotesknog usmjerenja specifično je da se solilokvijske kumulacije asosijacija psihički rastrojenih osoba izražavaju rastrzanim ritmom rečenica i grčevitim presijecanjem misli, a često je i parataktičko gomilanje slika pojedinog detalja. Zanimljivo je da Milovanova misao ne podliježe takvim učincima. Stilotvornu funkciju imaju i interpunkcije koje naglašavaju kaos u iskazu te groteskno povezivanje disparatnih stanja. Tako i Radošević u *Karikaturama* kaže: *"- Ja... ja... htio nešto da kaže, no osjećao je, da je potpunoma ogupavio. Ja ... ja... govorio je nesuvislo dalje i poljubio je u vrele usne."* (17) Radošević pokušava istaći stilska svojstva interpunkcija, ali pri tome ne uspijeva ostvariti kvalitetniji pomak u svom literarnom pismu.

U ovom je narativnom tekstu često zastupljeno i hiperboličko kontrastiranje antitetičkih pojmova: *"Počeo je s dokazivanjem, da je čednost najveća taština, nevinost žene najveća kokota, dobrota učinjena ljudima ponajveći zločin, a poštenje najpodliji lopovluk"* (6), a isto tako i uporaba pseudoznanstvenog jezika u svrhu iskazivanja nesklada između uzvišena jezična iskaza i banaliziranih pojava i stanja koja prikazuje. Tako Milovan upotrebljava brojne znanstvene izraze u zacijelo neznanstvenim diskursima: *"intelektualno cjelivanje"*, *"ljubavna ekonomija"*, *"ekonomija poljubaca"*, *"psihološki mixtum compositum"*, *"osjećajni računi"*, *"filološka zubobolja"*, *"diferenca miljea"*, *"monstrum feminini generis"*, *"intelektualno slinarenje"* (politički programi), *"valjak bez zlatnog reza"* (matemetičarovo očitovanje ljubavi) i slično.

Radošević je u svoj narativni iskaz utkao i pseudopoetski jezik. Inkorporirat će ga u tekst da bi stvorio odraz psihotičkih napetosti koje se prelamaju u junaku, bacajući ga nemilosrdno iz jednog u drugo raspoloženje:

*"Zapao je u vode kretenezma, a sve što je mislio, mislio je u stihovima:*

*Draga Vjero*

*Da se kani*

*Gdje su dani*

*Da se brani?*

*I taj se je jednolični stih na -ani vukao u njegovom mozgu preko cijeloga sata.” (51-52)<sup>26</sup>*

Groteskna disparatnost posljedica je i oksimoronskih spajanja nepovezivih pojmova, dakle izmišljanja i nametanja kazualnih veza među pojavama koje se ne uvjetuju. U *Karikaturama* su one vrlo bitne - nalazimo iskaze ovoga tipa koji su u funkciji preusmjeravanja radnje: *“Njemu je sunula već od nekog vremena čudna misao u glavu. On je vjerovao da je Vjera muško, a on žensko.”* (36); *“Ja sam žena muškog spola.”* (42) ili *“Bio je uvjeren da on Vjeru muči kao žena, a ne kao muškarac.”* (47)<sup>27</sup> Upravo će takvi misaoni sklopovi utjecati na daljnji tijek radnje pa ih treba promatrati istodobno i kao devijantnosti na području i motivacije i konstrukcije sižea.

Brojni su oksimoronski organizirani iskazi, koji ponegdje prelaze i u aforistične izreke, kao npr.: *“- Moždani su mi nabijeni prazninom.”* (34); ili *“Dobrotvore sam mučila, a mučitelja volim.”* (88), pa tu svrstavamo i Milovanov sud o braku: *“- Postaneš prazan - prazan - da zvečiš od praznine.”* (27) kao i Vjerin iskaz: *“Moja je dobrota bila tu zločin.”* (28)

Oksimoronske konstrukcije nalazimo, također, i na planu sintagmi, npr.: *“ugodan očit boli i tihoga mrtvila”* (11), *“veliki patuljci”*, (37); *“potpnom jezgrovito zijevnuo”* (51), *“daroviti blesan”* (53) i slično.

Groteskni se efekt postiže i miješanjem različitih razina realnosti, naročito osamostaljivanjem slike i ostvarivanjem njezina značenja na drugoj ravni. U *Karikaturama* groteskni učinak nastaje, pak, zamjenom razina diskursa u dijalogu Vjere i Milovana:

*“- Vjera je Dragičević na svome životnome putovanju, a Vjera Dragičević ima i svoj životni putni kovčeg, koji je još do polovice prazan. S praznim se kovčegom ne putuje, da se ostale dragocjenosti ne razbiju. U takvom ga slučaju pune sijenom ili slamom. Razumiješ me? reče on ozbiljno.*

*- Ti si moja slama, ja tvoja salata.*

*Milovanu se pričinu riječ salata s njezinih ustiju tako komičnom, da se je smijao kao dijete, kad mu pokazete prst.”* (59)

Brojni postupci kao što su napregnuta emocionalna stanja, hipertrofirani junaci koji su nosioci hiperbolizirana stanovišta, dijalozi izgrađeni na principu teze i antiteze, te atmosfera u dosluhu s čudnim ili abnormalnim svrstavaju Radoševićev literarni rijek na mikrostrukturnom planu u područje romantičarskog sustava hiperboliziranja

---

<sup>26</sup> Dunja Detoni Dujmić, također, citira upravo ovaj ulomak iz *Karikatura*, iščitavajući u njemu groteskne elemente u Radoševićevu narativnom pismu. (Usp. Detoni Dujmić, D.: *Začinjavci grotesknog*, “Forum”, XXII./1983., br. 10.-12., str. 831.)

<sup>27</sup> Tim će se navodima, dodajmo, poslužiti i Dunja Detoni Dujmić u navodenoj studiji. Usp. isto.

i krajnosti<sup>28</sup>. Takvim se romantičarskim semantičkim oprekama pridonosi ostvarivanju krajnje individualizacije, depersonalizacije protagonista.

U realistički organiziranom narativnom tekstu, kao što je dobro poznato, karakteri su prikazani u svojoj raznovrsnosti njihovih značajki, a vrlo rijetko su hiperbolizirani i karikirani. U Radoševiću je, pak romanesknom sustavu hiperboliziranja, kao tek jednom vidu književnog oblikovanja groteske, uočljiva stilska osnova romantičara. Znano je da će takav postupak hiperboliziranja anticipirati određene aspekte stilskih intencija modernističkih nastojanja u okvirima ostvarivanja modernističke groteske. Stoga nam se i nameće zaključak o pripadnosti Radoševićevih *Karikatura*, na jedan specifičan način, upravo tom narativnom korpusu.

**Redukcije u Karikaturama.** Redukcija je, kao što je već rečeno, vrlo čest stilogeni ingredijent u narativnoj strukturi groteskne intencije. Jasno je da je taj postupak prisutan i u djelima nastalim u razdoblju hrvatske moderne koja se odlikuju odmakom od dotadašnjih literarnih kanona: posebice u djelima Matoševim (novele: *Moć savjesti, On, Miš, Camao, Iglasto čeljade, Jesenska idila, Ubio*, poema *Mòra*), Kamovljevim (lakrdije: *Katastrofa, Sloboda, Žalost, Brada, Stjenica* npr.), Baričevićim (novele: *Original, Futač, Artist, Život i smrt Petra Pavlovića, Sa mog ladovanja*, itd.) te u literarnom prvijencu-jedincu Mije Radoševića pod nazivom *Karikature*, koji je i predmet ove analize. U daljnjem ćemo se izlaganju osvrnuti na redukcije ostvarene na planu karakterizacije likova, motivacije, fabule i sižea. Predmet će našeg razmatranja biti, također, redukcije prostora i vremena, imena te ostalih mikrostrukturnih elemenata romana.

<sup>28</sup> Teorija groteske našla je plodno tlo u filozofiji romantike koja je uspostavljena kao romantičarski obrat klasike (francuske, posebno njemačke). Za predromantizam i romantizam tipična je inverzija u odnosu na socijalnu širinu srednjovjekovna poimanja groteske, jer komornost renesansne groteske individualizira i subjektivira odnos prema svijetu, pa se prvotni smijeh utemeljen na koncepciji elementarnosti reducira i određuje više ironijom i sarkazmom.

Tipična svojstva romantičarske groteske koja je sva zavijena u neistražene predjele noći (sjetimo se samo onodobnog crnog, gotskog romana) postaju strah, ludilo i maska, dok stvarnost biva relativizirana pa i poprima oblike ovisno o prevladavajućim strukturnim elementima groteske u njezinoj oblikovnoj koncepciji.

Naime, za romantičara je upravo estetski privid prava zbilja koju on želi prikazati kao san, maštu; mašta je istina jer je zbilja u kojoj živimo san duha. Umjesto idealizacije ovoga svijeta traži se povratak pravoj istini duše, pa se tako "subjektivna groteska" - termin u ovakvom obliku upotrebljava u svojoj studiji *Teorija groteske i suvremena hrvatska drama*, Mira Muhoberac (Usp. Muhoberac, M.: *Teorija groteske i suvremena hrvatska drama*, "Prolog", XV./1983., str. 4.-26.) - suprotstavlja klasicističkoj polarnoj razlici između realiteta i estetskog pričina (igre).

Posebno je značajno što te predjele groteske u djelima Sternea, Schlegela, Jean-Paula, Hugoa, Hegela, Fischera, nastanjuje i ljudska nutrina; psihološki se modeli ljudske prirode spajaju s literarnim zahtjevima u skladu s novogrotesknom koncepcijom. U toj činjenici Stojević [Usp. Stojević, M.: *Razdrta halucinacija (Neke značajke proze Josipa Baričevića)*, Rijeka, 1989.] pronalazi uporište za intencije suvremenih koncepcija groteske, a slično promišlja i Gašparović (Usp. Gašparović, D.: *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*, Zagreb, 1988.)



Redukcije na planu karakterizacije likova. U karakterizaciji se junaka, dakle, Radošević pored elemenata hiperboliziranja služi i redukcijom, što je tipično ne samo za njega već i za ostale pripovjedače onoga vremena (Matoš, Kamov, Baričević). U deskripciji portreta, kao i pri postupcima hiperboliziranja, junaci tada ostaju prikraćeni za kvalitetu karaktera lika. Izrastaju pred recipijentom kao jednodimenzionalni, automatizirani likovi, osiromašeni za unutarnja ljudska proturječja, a ovisni o situaciji unutar koje opstojе samo kao groteskne figure. Stoga se njihova grotesknost nadaje uvijek kao figuralna, a nikad kao ljudska. Tako nastaje portret koji je reduciran na, za grotesku, pragmatiski bitne karakteristike. U interesu realiziranja grotesknih elemenata, naime, dolazi do sužavanja na bit i bitnost te vrste, pa redukcija u svom sustavu ispuštanja određenih elemenata na račun drugih nužno ističe ove druge, čime to postaje djelotvorno i kreativno otvoreno polje za isticanje svih grotesknih osobina. Takva redukcija većinom ogoljuje protagonista na amblem problemske nakane.

Upavo ta jednodimenzionalnost lika prisutna je i u *Karikaturama*: Milovan Malinić lik je koji se ponaša na jedan te isti, dobro poznati i utvrđeni način. Nedostatak prirodnih osobina u liku više je nego očit: Milovan je nesmiljeni analitičar koji u svemu vidi negativnu stranu dotičnih pojava. Njegov je lik osiromašen: sveden je tek na intelektualne procese analiziranja, i stvaranja sinteza na temelju posebne logike. Istodobno, on je prepušten na milost i nemilost ustreptalim i promjenjivim emotivnim stanjima koja se kreću u rasponu od dubokih depresija do manijakalnih raspoloženja. Makar dometi tih zaključaka ostaju na 'pristojnoj' razini kada se radi o odnosu prema selu, zaključci koji nastaju u junakovoј samoanalizi i analizi psihe svoje drage nukaju na smijeh s gorkim okusom na usnama. Jer ne znamo je li to tragično ili je, pak, komično; smijemo se, ali ne napušta nas osjećaj tuge. Groteska.

Na taj se način izgrađuje junakov odnos spram sela, roditelja, ali i Vjere. To u recipijenta ostavlja dojam karikaturnog očudjenja, uslijed čega nastaje odbojnost prema i najmanjim elementima poistovjećivanja; pogled je njegov neidentificirajući, hladan i fiksirajući.

Dakle, već na samom početku razvoja oskudne, recimo odmah reducirane fabularne linije romana, uočljiva su groteskna ostvarenja na mikrostrukturnoj ravni. Tako je glavni lik, inače sav predan intelektualnim aktivnostima analiziranja i, naravno, sintetiziranja, u iskazu svog emotivnog stanja reduciran, sveden tek na fiziološku osjetilnost, ali on, 'intelektualac iz hira', osvješčuje odmah to svoje stanje i pri tome zapada u ambivalentna osjećajna stanja, tako tipična za groteskni izraz: "Počeo je osjećati u sebi neko ugodno groljanje krvi - i njemu je baš radi te ugone bilo teško, vrlo teško." (8), čak sebi i zamjera "da je sve ove dane bio živina u potpunom i pravom smislu riječi, jer da nije digao svoje duševne njuške iz običnoga blata svakidašnjosti i seoskih trica ni par centimetara gore." (13) Prijateljavanje s Vjerom pobuđuje u njegovoj nutринi koloplet različitih i suprotstavljenih osjećaja: "kako je

*to moguće, da je on prema Vjeri mogao osjećati u isti mah upravo do ogavnosti razvijen seksus i neki magloviti osjećaj tuđe?" (13)*

Do koje je mjere razvijena njegova sebičnost i nesposobnost za doživljavanje osjećaja njemu bliskih ljudi te kolike razmjere postiže nedostatak suosjećanja u njegovu karakteru, zorno nam svjedoči scena između njega i majke. Naime, nakon što je otac, 'rakijski brutalno rabijatan' porazbijao štošta u kući i pretukao majku, "(...) *Milovanu se je pričinilo, da je pokazivanje tih masnica za njegovu mater nekakvi osobiti užitek.*" Naravno, njegov briljantni analitički um izvodi, čini nam se, demonski zaključak: "*Opazio je, pošto mu je pokazala sva pomodrijela mjesta, da se je nekuda snuždila, no ne radi toga, što bi je masnice peklo, nego što mu nema više, što da pokaže.*" (97) Uz prijekore majci da je za sve sama kriva, jer se nije rastavila, u njega se gubi dobro raspoloženje u kojem se vratio kući: "*Milovanu se je zgadilo sve. Odurio mu se i otac i mati, a gnjušao se je i sam nad sobom. Sjedio je mrk u svojoj sobi. / Mati se je tiho dovukla u njegovu sobu, pogledavala ga patnički sa svojim suznim očima i počela ponovno plakati. Milovan je te suze podnašao neko vrijeme, no konačno ga tako rasrdiše, da ju je i on počeo psovati, pograbio bjesomučno šešir u ruke i zalupio vratima, promrsivši kroz zube tešku kletvu.*" (98)

Sadizam je također, konstanta njegova karaktera a dolazi do izražaja osobito u njegovu odnosu spram Vjere: "*I on ju je počeo gristi, počeo se s njome prepirati onako iz dosade, iz bjesomučnosti, ne iz obijesti.*" (35) Svoje osjećaje joj iznosi potpuno otvoreno: "*Vidiš, Vjero, ti plačeš. I sinoć si plakala, a eto ja katkada uprvo uživam u toj tvojoj muzici. Ti ne vjeruješ? Eto postaješ sve nervoznijom, sve histeričnijom - a to mene ugodno podražava.*" (57) Njihova je veza, zato, prepuna ovakvih scena mučenja nakon kojih, vrlo često uslijedi Milovanovo pokajanje, naravno u osami. Junak će tek pri kraju romana smoći snage da to i prizna Vjeri: trenuci su to kada on analitički u toj pojavi uočava podudarnost s odnosima prisutnim u braku njegovih roditelja, pa njihov mogući brak koji se u tom svjetlu nazire kao produženje braka njegovih roditelja obavlja zlosretna slutnja.

Redukcije na planu motivacije. Tako je u *Karikaturama*, između ostaloga, reducirana i motivacijska osnova, koja čak ponegdje i potpuno izostaje, pa će upravo to odrediti, ponajviše, karakterizaciju junaka. Njegovi su djelatni činovi i ponašanje, psiha i odnosi prema sredini i sebi u velikom broju slučajeva motivacijski prilično neutemeljeni. Devijantne motivacije koje dovode do reduciranih sižea kao pokazatelji groteskne intencije autora, po Dunji Detoni Dujmić, vrlo su česte u novelistici hrvatske moderne<sup>29</sup>. Ironično nas autor obavještava kako se Milovan zaljubio: "*Šetao je u sobi čas amo, čas tamo, te je na koncu svojih osjećajnih računa, na svoj poseban*

<sup>29</sup> Dunja Detoni Dujmić kao primjere za svoju tvrdnju navodi Kamovljevu novelu *Žalost*, te Matoševe proze *Miš*, *Camao*, *Iglasto čeljade*. (Usp. Detoni Dujmić, D.: *Začinjavci grotesknog*, "Forum", XXII./1983., 10.-12., str. 827.)

način, sa svojom posebnom logikom, došao do rezultata, da je on u Vjeru užasno glupo zaljubljen. Kako je do toga došlo - on nije mogao da shvati, tek tu je eto sada pred njim ležao gotov fakat.” (13), a vrlo su ironična i njegova ljubavna buncanja pred Vjerom: “- Ja... ja... htio nešta da kaže, no osjećao je, da je potpunoma ogupavio. Ja ... ja... govorio je nesuvislo dalje i poljubio je u vrele usne.” (17) Upravo takve devijantne motivacije - nastale kao plod karikaturne, deformirane psihe, a koje dovode do stvaranja sižejnih uporišta - glavni su pokretači, movensi su u daljnjem razvoju fabule.

U potpunosti nemotivirano, glavni se protagonist romana muči pitanjem je li on muška ili ženska osoba<sup>30</sup>. Devijantnom pak motivacijom on dolazi do grotesknog zaključka: naime, u jednoj od brojnih šetnja s Vjerom, ona mu pripovijeda o Ljeposavi poznatoj po lezbijskim sklonostima koje su do izražaja došle pri školovanju u samostanu kada su je uhvatili u cjelivanju s ‘cartlom’<sup>31</sup>, a to su potvrdila i pisma nađena u njih. To je pitanje u Milovana pobudilo interes jer je u tome vidio ‘močvare bolesnog klerikalizma’, ali ga je činjenica da su Ljeposavina i Vjerina mati sestre upravo prenerazila. Na temelju njemu dobro poznatih zakona hereditarnosti nametnuo mu se neizbježan i jedino moguć zaključak: “- Vjera je Ljeposavina krvna rođakinja. Ljeposava je tribadka, a i Vjera je tribadka. Ona mena voli i ja nju volim. Druge žene do danas nijesam mogao voliti, a i ona sama kaže, da joj je to prva ljubav, koja joj ide iz punih grudiju... Znam, da ne laže, jer joj nijesam obećao ženitbe.. Ja naprotiv osjetih u sebi pederastiju - pa makar i prolazno.. Ja sam žena. Ja sam ih toliko mrzio, a opet sam se toliko uvjeravao, da sam muškarac.”

Na sličan je način Milovan došao do zaključka da su žene bliže zločincu nego muškarci, da lakše ubijaju i da su veće živine negoli muškarci. Naime, prilikom njihova razgovora, čuvši riječ osveta s njezinih usana, Milovan ju je upitao smeta li joj svježja krv. Na njezin negativan odgovor, uz činjenicu da on “*pri samoj pomisli na nju strepi*”, konstituirao se navedeni zaključak koji Vjera čak ne može opovrgnuti niti navodima iz kriminalne statistike.

Zanimljiv je, također, i Milovanov zaključak koji usmjerava radnju u datom poglavlju. Naime, na ‘gornjohrvatskom škrtom razdarušenom’ sajmu kramar-skitnica Martin, za kojega je općenito mnijenje držalo da je ‘malo šućnut’, prodaje svoje proizvode pjevušeći prigodne stihove bez značenja, sam za sebe:

“- Antun Briški, krčmarija.

- Pavao Tolić, mesarija.” (81)

---

<sup>30</sup> Očit je ovdje utjecaj Otta Weiningera i njegova kapitalna djela *Spol i karakter*. Više o O. Weiningeru i recepciji njegova djela vidi u zasebnom poglavlju magistarske radnje pod nazivom *Kulturološke i filozofske naznake i njihove realizacije u romanu Karikature* (Usp. Tadić-Šokac, S.: *Književno djelovanje Mije (Miška) Radoševića*, magistarska radnja - rkp., Zagreb, 2001.)

<sup>31</sup> Radošević u tekstu *Karikatura* rabi taj izraz kao oznaku za partnericu u lezbijskom odnosu.

To će Milovana zaprepastiti: *"- I ja sam takav. I ja se tih prokletih i glupih jednoličnih stihova ne mogu odreći. I na mene navaljuju kao na Martina. I meni smućuju svaku zdravu misao. I ja sam — bilo mu je vrlo teško priznati - idiot."* (81) Zaprepašten, preneražen i osupnut tom činjenicom on se vraća kući i nastoji rasvijetliti svoje podrijetlo, 'historiju svojih pređa', pa budući da o ocu zna sve, pažljivo ispituje stablo svoje majke, želeći iznaći barem jednog idiota. Fiksna ga je ideja toliko obuzela da ne vjeruje čak ni svojoj majci kada tvrdi da u njihovoj obitelji nije bilo 'ludih Miška'. Rastrojen psihičkim naporima, zaključuje: *"- Ne, nijesam ja nijedan između njih. Ja sam čisto nova guba u tom degenerovanom pandemoniju."* (83)

I prekretnica u osjećajima junaka prema Vjeri postignuta je devijantnom motivacijom, te usmjerava tijek radnje prema neizbježnom: potpunoj prevlasti junakinje i ostvarivanju svetog sakramenta braka. Naime, nakon toplog opraštanja od Vjere koje je uslijedilo nakon tihog šuškanja cjelova i sreće iz njezine djevojačke sobice, Milovan sasvim slučajno odlazi na domjenak. Vraćajući se, opaža na njezinim prozorima izmijenjene zastore što u njega izaziva naglu promjenu raspoloženja: *"Najednom mu utrobom prodoše valovi skrajnjega bijesa, a u moždanima osjećaše težinu i vatru rastaljenog željeza. Ubit ću! sjeknulo mu glavom."* (117/118) I zatim je, kroz nekoliko narednih poglavlja, pažnja usmjerena na Milovanove 'detektivske' vratolomije s ciljem otkrivanja Vjere u preljubu, pa nastaje potpuno groteskni učinak: *"Bio je neizvjestan. Legao se tobož na divan, nju je pospremio u krevet, no ona neizvjestnost: je li taj suparnik, nuzljub tuj i tko je taj, nije mu dalo da leži na miru. / Vjeri je rekao, da ide čas po ovo, čas po ono, tako da je pretražio cijelu kuću. uvjerio se, da nema nigdje ništa, tek je sumnjao u zatvoreni ormar. To, što ju nije prisilio, da otvori taj ormar, bolilo ga je. Bilo mu je teško i mračno oko srca, te ga je prolazila studen, kao da mu se je ovila zmija oko vrata."* (119) Takvo će prenapregnuto psihičko stanje dovesti Milovana do potpuno neutemeljena grotesknog zaključka: *"Potsjetio se je i toga, kako je na ormaru prisluškivao, da čuje disanje, a nije čuo ništa. Tek je čuo, kako se ona u svome krevetu nervozno kobaca, kad je začula, da on grebe po ormaru."*

- Ali što radiš? pitala je ona.
- Ne mogu se snaći u tami. Zlo mi je.
- Užgi žigicu.

*I Milovan je upalio žigicu, te mu je još uvijek lebdilo pred očima Vjerino uplašeno lice.*

*-Ona me vara - tvrdio je uporno Milovan sam u sebi."* (120)

Kao rezultat ostvarivanja redukcijske dosljednosti, u ovom je narativnom pismu zamjetan paralelizam redukcija junaka i njegove psihe. Njime se postiže groteskni kanon pojednostavljenja, stiliziranosti i mehaniziranosti u narativnom tekstu, na koji smo već i upozoravali.

Redukcije na planu fabule i sižea. Na temelju ovako sustavno provedene redukcije na planu karakterizacije likova, pa i motivacije njihovih postupaka, i sama je struktura ovog romana također reducirana. Fabula je u *Karikaturama* svedena tek na psihološki tijek, pa junaci postaju simbolom određena tipa ponašanja. Sigurno je, a to nam potvrđuju i korišteni navodi iz romana, da neke sekvence svjedoče o istodobnoj hiperbolizaciji i redukciji. Takvi postupci na planu karakterizacije junaka ili na planu motivacije, npr., utječu na sam siže ovog romana: on u brojnim segmentima postaje reduciran. Osnovnu sižejnu okosnicu ovog narativnog teksta čine psihičke, psihološke i psihopatološke tenzije. U kontekstu onodobne hrvatske književne produkcije, podsjetimo se, nastajala su prozna ostvarenja autora koji su svoju djelatnost započeli još u realizmu, pa u tom duhu stvaraju i dalje, kao i novostasalih neorealista i naturalista (J. Kozarac, V. Novak, J. Draženović, E. Kumičić; R. K. Jeretov, V. Car Emin, F. H. Kiš, M. Šenoa, npr.) uz eventualno otvaranje, npr., snažnijoj psihologizaciji likova (J. Kozarac, *Oprava*). U takvom je literarnom ozračju, nedvojbeno, pojava *Karikatura* 1908. god. značila ogromnu novost. Naime, jedini je prije njih još zaboravljeni roman Rudolfa Kolarića-Kišura *Laž* iz 1905. godine unosio novosti na planu tematike<sup>32</sup>, dok glavina književnokritičke misli iz cjelokupnog narativnog korpusa<sup>33</sup> po modernim karakteristikama izdvaja, tek, Nehajevljevi roman *Bijeg*. On se, tematikom i stilskim inovacijama (npr. pripovijedanje smješteno u "introspektivnu vizuru jedinke"), iako je tradicionalno građen na principu linearne fabulativne progresije (bez i najmanjih tragova defabularizacije), udaljuje od šenoinskog prototipa<sup>34</sup>.

Redukcije vremena i prostora. Konstitutivni elementi romana, vrijeme i prostor, inače osobito važni za konstrukciju fabule u *Karikaturama*, također nisu pošteđeni redukcije. Na početku romana, postavlja se reducirani vremenski signal i radnja se smješta u prostor: seoski ambijent koji će se pokušati, tek putem malobrojnih, ali

---

<sup>32</sup> Usp. Šicel, M.: *Prijelaz u avangardu u: Povijest hrvatske književnosti*, knj. V., Zagreb, 1978., str. 360.; Nemeč, K.: *Povijest hrvatskog romana II (od 1900. do 1945. godine)*, Zagreb, 1998., str. 45.-46.

<sup>33</sup> Na novelističkom su, pak, planu, modernističke inovacije vidljive u djelu K. Š. Đalskog i J. Leskovara, pripadnika realističkog razdoblja koji i dalje djeluju u novom, modernističkom duhu, te u ostvarenjima A. i Adele Milčinović, M. Dežmana Ivanova, B. Livadića, I. Kozarca, D. Šimunovića, V. Nazora, A. G. Matoša.

<sup>34</sup> Na ovome mjestu nismo spominjali izrazito avangardni Kamovljevi roman *Isušena kaljuža* (pisan između 1906.-1909. godine), jer je on, kao što je poznato, objavljen znatno kasnije (tek 1957. godine). Odstupanja od tradicionalnog načina pripovijedanja manje su prisutna u *Začaranom ogledalu* (1913.), a više u *Ispovijedi* (1914.) F. Galovića. Na tragu će se takvih inovacija s izrazitim ekspresionističkim odmakom nekoliko godina kasnije pojaviti zbirka U. Donadinija vrlo sugestivna naslova: *Lude priče* koja okuplja njegove novele tog tipa objavljivane tijekom 1913. i 1914. po zagrebačkim časopisima.

znakovitih događaja, razobličiti u svoj njegovoj lažnosti. Još nas Ingardenova teorija<sup>35</sup> upućuje na to da je pripovjedni prostor uvijek shematiziran i da sadrži u sebi mnoštvo 'mjesta neodređenosti' koja pozivaju čitaoca na aktivan angažman, za razliku od filmski dočarana prostora. Ako se pri tome autor služi i perspektiviranjem, naglašava se njegova literarnost, ali i daje semantički ispunjeni signal recipijentu. U *Karikaturama* pratimo modificiranje vremensko-prostorne odrednice na kojoj se zasniva fabularni rijek. I dok su u romanima klasične pripovjedne strukture u kojima se ne prati razvoj/promjena lika, već su razlike između početnog i završnog stanja male, prostorne komponente bitno izražene, ovdje, iako su promjene u aktantu neznatne, prostor također biva reduciran, a razni se događaji implementiraju u njega s ciljem razobličavanja i sredine i lika. U prikazivanju sela Radošević nije mogao zaobići, uz uobičajene pojave kao što su požari, sajam i seoski ples, niti prodiranje novina bilo tehničkih (pojava polifona u seoskoj krčmi), bilo socijalnih (čedomorstvo). Kulturni centar svakako je čitaonica, a i politička previranja, iako se Milovan ne želi u njih aktivno uključiti, zaokupljaju njegovu pažnju.

Autor nastoji postići zatvorenost, omeđenost prostora bili oni interijeri ili eksterijeri. Interijeri prikazani u ovom romanu sasvim su neodređene, nedetaljizirane i nedescribirane prostorije: prostori soba (Milovanova i Vjerina), krčma i seoska čitaonica. Signal o junakovu dugu u krčmara jasno nas upućuje na činjenicu da Milovan dobar dio svog vremena provodi u krčmi o čijem izgledu ili položaju, npr., nemamo niti jednoga podatka u tekstu. S druge će, pak, strane epizoda s pojavom polifona u krčmi biti detaljno prikazana. U opisu te velike seoske senzacije Mijo Radošević također rabi groteskne elemente: *"Porodila se sučeva gazdarica i u selo je po prvi put prispio polifon. I tako se je dogodilo, da je muzika nadglasala krič djeteta."* (11) Zanimljive su i njegove opservacije nastale promatranjem utjecaja glazbe iz polifona na seljake u krčmi. Među njima se, naime, probudila strast za opijanjem uz te zvuke, čak i za radnog dana: *"Seljaci su pili, bili su mrki i zamišljeni, sjedili su mirno, pa kad bi komad bio dovršen, samo se međusobno zagledaše i kano od napora odahnuše:*

*Hm ... da..*

*Polifon bi počeo iz nova, a u njihovim bi se očima ponovno raspalio neki mutni sjaj, a oni se i opet kano da pokunjiše, zamisliše, a za pravo padoše u onaj stadij duševnog raspoloženja, što ga mirne duše možemo nazvati mrtvom točkom mozga. Nekoji to zovu dolce far niente, a opet to nije, jer je to neke vrsti besvijest, a ipak ugodan oćut boli i tihog mrtvila."* (11) Stvorilo se neko poštovanje spram tog "seoskog čudovišta", pa se tek jedan od najslobodnijih veseljaka usudio izreći vic koji krčma veselo prihvaća:

*"Ih, da sada naliješ u nj vrele kaše!..."*

<sup>35</sup> Usp. Ingarden, R.: *Književno umjetničko djelo*, Halle, 1931

*Cijela je krčma na tu dosjetku zagrohotala.”(11)*

Slično je i s čitaonicom, seoskim kulturnim centrom. Ona je pravo mjesto za okupljanje 'cijelog personala seoskog bogoštovlja i nastave', pa tu dolazi i Rašković, radnik za narod kojeg su novine već proglasile 'našim radinim', seoski bilježnik i blagajnik, Milovan i Vjera, između ostalih. Politiziralo se tu o raznim pitanjima: o 'Evropskom ravnovjesju', o 'novoj političkoj konstelaciji u Sjedinjenim državama', o jugoslavenskom pitanju i sl. O vrijednosti i utjecaju tih razgovora govori činjenica da je Raškovićeva riječ 'diferencijacija' privukla pozornost: u nedjeljnoj ju je misi upotrijebio kapelan, 'žuta i obrijana lica kao repa', a i bilježnik, iskazujući svoju učenost, rabio ju je u svakodnevnom poslu pred seljacima u općini.

U prikazivanju, pak, eksterijera kao što su sajmište, zgarište, seoski plesnjak, čedomorkina okućnica, šetnje u prirodi, nenadani susret ljubavnika u selu i sl. prisutna je tendencija da se oni na određeni način pokušaju individualizirati, a uvijek su podređeni iznošenju idejnog nazora lika.

Iako, dakle, Radošević u oslikavanju seoskog milieua poseže za, iz književne produkcije razdoblja realizma, već dobro nam poznatim i neoriginalnim motivima, upravo unošenjem elemenata groteskne stilizacije i ironije on ih očučuje te oni privlače pozornost.

Tako je motiv požara prisutan u brojnim književnim ostvarenjima prije Radoševićevih *Karikatura*: sjetimo se samo požara u pripovijeci *Stankovačka učiteljica* Ivana Perkovca u kojem se protagonist ističe junaštvom i plemenitošću, pa time osvaja ruku svoje drage, ili pak vatre iz Gjalskijeve zbirke *Pod starim krovovima* kojom su 'u prah pretvorena' dobra stara vremena. Umjesto takvih silovitih vatrenih stihija koje očaravaju snagom i moći, u *Karikaturama* je požar prikazan kao "(...) - razočaranje. Dim se više nije dizao poput stupova na nebesa, niti plameni jezici lizahu nebesku put, niti praskahu grede, niti se je u noćnoj praznini orio divlji vapaj prve i neutažene panike. Vatra je bila lokalizovana i smirena kao i prvotni usplahireni vapaj ljudstva.”(8) Takvim će se postupkom detronizacije stalnih mjesta u književnim djelima Radošević poslužiti u još nekoliko navrata.

Sličan položaj u romanu ima i prikaz seoskog plesa, gdje uočavamo ambivalentnost junakovih osjećaja: "Milovan je u toj razdraganosti otišao na seoski ples, gdje se je nekoliko centi mesa podraženog alkoholom i mladošću valjalo u divljem ritmu harmonike i seksa. Sve mu se je to prije gadilo: smrdilo mu po gnoju, po znoju, po petroliju, bagušu, gluposti, no danas? Danas je Milovan punim užitkom plazio svojim okom po pregibu ženskom.”(8) U prikazu je, pak, sajma potpuno izostao opis prostora, a u prvi je plan postavljena ironizacija sudionika čije će ponašanje, potpuno nemotivirano, povući za sobom lavinu daljnjeg Milovanova intelektualnog propitivanja svojeg podrijetla.

Vijest će o čedomorstvu potaknuti junaka da pohodi kuću nesretnice: ponovno neće biti upućeni u detalje izgleda tog seoskog gazdinstva, ali će pripovjedač

otvoriti mogućnost za iznošenje junakova mišljenja o datom problemu. Milovan će, dakle, "raščiniti" i problem čedomorstava koja su se počela učestalo javljati u njihovoj seoskoj sredini: *"Milovana je stvar interesirala u toliko, što je to bilo već četvrto čedomorstvo radi Amerike u jednu ruku, a u drugu što je u selu većina bezakonske djece, a čedomorstva u opće producirana od najbigotnijih familija u selu. / U njihovoj frazi: -Bog je dobar, Bog će oprostiti, te degeneraciji tih ultra-pobožnih našao je riješenje toga problema, ako ga problemom možemo zvati."* (74) Ističe i ekonomske i socijalne momente koji su prouzročili te događaje (odrednice tako nam dobro poznate i specifične za realističko prozno pismo), ali i, u stilu naturalističke škole, pronalazi rješenje. No, taj događaj, kao i požar u susjednom selu, otvorio je naratoru nove mogućnosti: u romaneskno se tkivo inkorporiraju općeniti sudovi seljaka i žandara o ženama (*"Sve su one krave, dade mu općenitu sankciju službeni organ."*), i uvode se novi, naravno groteskno stilizirani likovi: uz već poznate Vjeru i njezina ujaka, pojavljuju se i *"nekaki zaručnici iz susjednog sela, što se milo pogledavahu kao podojene koze"* (75) pa se otvara mogućnost za 'evropejski' razgovor Milovana i 'čistokrvne guske', odvratne mu kokete, kako će on uskoro zaključiti. Taj događaj čedomorstva daje povoda i penzionercu 'da rekne svoju', a junak će vrativši se kući tužno konstatirati: *"- Meni se već u mozgu kote žabe"* (76)

Isti je postupak korišten da bi se i u ovom romanu, kao i u onima realističke provenijencije, progovorilo o nezaobilaznom pitanju statusa mladih učiteljica u seoskim sredinama. U *Karikaturama* pripovjedač dovodi učiteljicu u potpunosti nemotivirano u Vjerinu kuću, i to nakon silnih emocionalnih lomova u njihovoj ljubavnoj vezi. Pri tome, o tom interijeru nemamo pobližih informacija, ali saznajemo detalje o navedenom pitanju. Naime, prvi dio njihova razgovora dobro nam je poznata 'litanija' o neiskustvu mlade djevojke koju zavodi patriotični mladi župnik (stalno je uspoređujući sa Šenoinom literanom junakinjom Brankom), te o ostalim problemima učiteljica: mala plaća, skup život, problemi u radu: zla djeca i glupi ljudi oko njih... No, i ova je epizoda u romanu unešena tek kao povod za iznošenje Milovanove životne filozofije: *"Sve je iluzija. A kad već hoćete da živite, živite duboko i teško. Nakrcajte se ili velikom patnjom ili velikim užitkom. Život je u dubini i težini osjećaja, a ne u dužini. Ako ste mnogo patili ili mnogo uživali, nek Vam ne bude žao za životom. Provedoste ga heroički, a heroizam je sve. Na drugo nije vrijedno ni da pljunete."* (129)

Dakle, i interijeri i eksterijeri u funkciji su ostvarivanja junaka i njegova specifična unutarnjeg svijeta.

Vrijeme<sup>36</sup> je linearno organizirano: stvorena je početna i krajnja točka

<sup>36</sup> Mihail je Bahtin u okvirima svoje kozmičko-optimističke teorije uočio i odnos groteskne slike prema vremenu. Naime, vrijeme je nepohodna sastavnica svake groteskne slike, kao što je npr. i ambivalentnost. U grotesknoj arhaici vrijeme je prikazivano ciklički: ono predstavlja jednostavan niz



vremenskog tijeka u romanu: povratak protagonista sa školovanja u selo i stupanje u sveti sakrament braka. Na taj je način vrijeme i zatvoreno. Između se tih polova ono ostvaruje kao protočno vrijeme, a prisutne su i reducirane sekvence u funkciji podupiranja psihološke tenzije u najekstremnijim postupcima likova. Vrlo je čest slučaj da se kroz vrijeme prolazi kao da ga nema, tj. ono se preskače, ispušta, izostavlja, ali do njegova stvarnog i tvorbenog ostvarenja dolazi u sižejnim sekvencama uglavnom znatno većeg i značajnijeg ekspresivnog učinka u odnosu na kratki vremenski period na koji se referiraju. Tako se ostvaruje hiperbolizirano djelovanje sabijeno u kratko vrijeme.

*Redukcija imena.* Redukcija se, također, provodi i na planu imena. Pomoću imena stvara se asocijativna redukcija: sugeriraju se karakteristike, također reducirane ili hiperbolizirane iz mnogoznačne kompleksnosti likova<sup>37</sup>. U Radoševićevim su *Karikaturama* antroponimi najčešće aluzija na karakter junaka, pa recepcija određuje doseg i širinu redukcije. Tako semantika aluzivnosti imena glavnog junaka: Milovan Malinić upućuje na glagolski pridjev trpni od glagola milovati<sup>38</sup>. U izabranom je imenu sadržana istodobno i junakova patnja i trpljenje kako od manije progonstva i hereditarnog opterećenja, tako i od razbuđene seksualnosti. Da je on 'kompleksna' ličnost svjedoči nam prezime Malinić: malina je i slatka, ali i bodljikava, pa nas upućuje na junakovu ambivalentnu narav. Glavna je junakinja nazvana Vjera Dragičević. Ime, dakle, upućuje na njene karakterne osobine: vjernost i dragost, umilnost, koje su postavljene u opreci s osobinama glavnog lika. U kritičkoj riječi o *Karikaturama*, uz ispravnu varijantu njezina prezimena Dragičević, susrećemo i varijantu Drašković. Ako njezino preimenovanje u Vjeru Drašković u Matoševoj kritici ne promatramo kao jedan od kritičarovih lapsusa, onda u njemu iščitavamo uspjele semantiziranje prezimena: jer Vjera neprestano draška brojna Milovanova čula.

Specifičnost onomasiološkog kompleksa i semantika njihove aluzivnosti na određen su način povezani i s fabularnim i sižejnim tijekom - fabula i sižejni tijek se preko njih daju prejudicirati i može im se odrediti osnovni smjer razvoja.

*Redukcije na planu ostalih mikrostrukturnih elemenata.* S ciljem uspostavljanja redukcijske dosljednosti, ispuštanja su prisutna i na ravni ostalih mikrostrukturnih

---

dviju faza razvitka. No, upravo je groteskno značajno za osvješćivanje povijesne dimenzije vremena, budući da se u groteskno intendiranim djelima vrijeme produbljuje i obogaćuje socijalnopovijesnim momentima. Tako i poimanje vremena evoluiralo od cikličnog do povijesnog.

<sup>37</sup> Nije potrebno isticati da realizacija tih osobina ovisi o općoj i književnoasocijativnoj kulturi recipijenta.

<sup>38</sup> Usp. *Rječnik osobnih imena*, Zagreb, 1988., str. 420.

elemenata romana, pa bilježimo stilističke redukcije u poanti, komentaru ili apelu te jezične redukcije. Još je A. G. Matoš u svom prikazu romana istaknuo činjenicu da Radošević neograničen broj puta ponavlja riječ glupost u tekstu, a u pokušaju da navede sve te situacije, u poznatoj matoševskoj maniri čini nam se, nije u potpunosti ni on sam bio precizan. Od brojnih primjera, navest ćemo tek neke: "Sve što on o tim ženama misli, glupo.", "Gluposti, nasmijao se...", "Cijeli je dan glupo plandovao.", "Hoćeš da budeš preda mnom glupa", "Plačeš radi svake gluparije"...<sup>39</sup> Takav bi postupak u narativnom diskursu *Karikatura* trebalo promatrati iz aspekta stilističke redukcije.

Tek na primjeru jednog ulomka, posvjedočit ćemo o prisutnosti redukcije u poanti: "Vjera je u tom tonu prosljedila. Milovan je stvar čitao vrlo pozorno. Pročitavši ju počeo je frčiti cigaretu i promatrati sastanak dviju seoskih ljubavnika." (69) Takvi su postupci česti u *Karikaturama* Mije Radoševića.

**Kontaminacije u *Karikaturama*.** Iz svih navedenih primjera uočljivo je da inzistiranje na redukciji, tj. na ispuštanju karakteristika određenoga tipa na račun zadržavanja drugih, i to hipertrofiranih, dovodi i do kontaminacije kao još jednog u nizu postupaka u strukturi književne groteske. Na taj se način ostvaruje groteskna dispartnost: naime, kvaliteta jednog motiva usisava u sebe osobinu drugog, te dolazi ne samo do negacije prvotnih svojstava već i do disharmonične montaže novih osobina koje očuđuju. Inzistirajući na *mixtum compositum* kao gradbenom načelu, uočljivo je korištenje redukcije i hiperbolizacije da bi se na specifičan način iznijela na vidjelo svijest o literarnosti književnog djela: o literarnosti lika, fabule, sižea i ostalih elemenata književnog diskursa. Odlika je to dijela proze hrvatske književnosti s početka ovoga stoljeća<sup>40</sup>.

Takva paralelizirana redukcija, odnosno, paralelizirana kontaminacija relativizirat će elemente ljudskosti na osnovi nedostataka logike višeznačnosti kao temeljnog preduvjeta cjelovite ličnosti. Unutar izgradnje, pa i funkcioniranja groteske<sup>41</sup> koja je utemeljena na alogici jednoznačnosti, marionete i maske

<sup>39</sup> Usp. Matoš, A. G.: "Savremenikova" apoteoza gluposti u: *Sabrana djela, Dragi naši savremenici*, sv. XII., Zagreb, 1973., str. 131.-132.

<sup>40</sup> Dunja Detoni Dujmić u članku *Začinjavci grotesknog* kao potvrdu za ovakvu tezu citira ulomke iz novelističkih ostvarenja Matoša, Baričevića Kamova. (Usp. Detoni Dujmić, D.: *Začinjavci grotesknog*, "Forum", XXII./1983., 10.-12., str. 822.-835.)

<sup>41</sup> Teškoće u preciznom određenju groteske i grotesknog ukazuju na potrebu razgraničenja grotesknog i nekih termina/poetskih kategorija koji se s njim često povezuju. Naime, ozbiljni su pokušaji da se groteskno odredi prema srodnim fenomenima apsurdnog i tragikomičnog ili da se groteska kao književni oblik odredi prema bliskoj satiri utemeljeni u mnogobrojnim zabunama u interpretacijskoj praksi.

ljudskoga<sup>42</sup>, pripovjedač si otvara prostor za ostvarivanje osobina kao što su, npr. nerealističnost, disharmoničnost i sklonost fantastičnom<sup>43</sup>.

Pri izgrađivanju maske, redukcija će se u sustavu hiperbolizacije poslužiti i strašnim, agresivnim, apsurdnim<sup>44</sup>, komičnim<sup>45</sup>, tragičnim<sup>46</sup>, tragikomičnim<sup>47</sup>,

---

<sup>42</sup> Maska će, kao i demaskiranje, postati element potiskivanja fabule u određenom korpusu hrvatske novele kojeg možemo pratiti na liniji Flieder - Jorgovanić, Gjalski, Leskovar, Matoš, Baričević, Galović, Donadini, Sudeta... Tako će se probiti *Sonderlingsnovelle*, čudačka novela, tj. novela s neobičnim junacima, neobične psihe i ponašanja.

<sup>43</sup> Elementi fantastičnog često su sastavni dijelovi grotesknog, pa se zato ova dva pojma, pogrešno, vrlo često i poistovjećuju, iako nije riječ o identičnim pojavama. Razmatrajući fantastično, Tamarin (usp. Tamarin, Gj.: *Teorija groteske*, Sarajevo, 1956., str. 51.) tvrdi da se u njemu disparatni detalji "dodiruju" ali se ne prožimaju, pa je fantastično i ono što nije montaža disparatnih elemenata, tj. groteska. U fantastičnom su na neobičan, potpuno proizvoljan način povezani elementi empirijske i imaginarnost, ali fantastično uvijek mora ostati na pojmovnom nivou čiste fikcije. Mira Đorđević zaključuje: "*Aspekt fantastičnog tako ostaje zatvoren i pretežno ograničen na strukturu bajke.*" (Usp. Đorđević, M.: *Groteskno kao poetska kategorija*, "Umjetnost riječi", XXV./1981., 1.-2., str. 126.) Tako se, naime, u bajci neprestano održava jedna jedinstvena razina prikazivanja (svijet čiste fikcije), a u groteski se iznenadno i neočekivano smjenjuju i miješaju razine prikazivanja: fantastična i realistična. Dojam čudesnog što ga na nas ostavlja bajka zamijenjen je ovdje, uslijed gubitka orijentacije kod čitatelja nastalog zbog nemotiviranih promjena nivoa prikazivanja, ambivalentnošću, osjećajem neugode i otuđenja. O fantastičnoj groteski prvi je govorio Kayser, a potom i Günther.

<sup>44</sup> Još je Kayser u svojoj analizi groteske, uočio da je ona vrlo bliska s apsurdom. No, apsurd je, kao i njegov opozit logos, u svojoj biti metafizički, a ne estetički fenomen, pa ne može biti izrazom, strukturom, stilom, a groteskno se utemeljuje i iznalazi upravo u izrazu, strukturi i stilu. Dakle, dok apsurdno predstavlja besmisleno nastalo dodirom svijesti i svijeta, te za njega ne mogu postojati pouzdane strukturne odrednice, s druge strane, groteska je svodljiva u koordinate izraza. Groteskno je, stoga, izrazito estetski pojam u značenju određenog načina građenja umjetničkog djela, a apsurd ukazuje na njegovu sadržajnu komponentu i možemo ga shvatiti kao "strukturu akta svijesti" zasnovanu na određenom "susretu sa svijetom". Apsurdnim rezultira odnos nepomirljivosti dvaju suprotnih svjetova te je suglasno s besmislenom i bezizlaznom stvarnošću (odatle njegova statičnost), dok je ambivalentna struktura grotesknog izraz suprotnosti koja se istovremeno opire takvoj stvarnosti pa je groteska dinamična (kao rezultat podvojenosti ona i djeluje "podvojeno", pitajući ili napadajući određeni smisao). Njegov je šarm upravo u poigravanju s različitim mogućnostima i njenoj agresivnosti prema određenom smislu, za razliku od apsurdnog koje ga prihvata insistirajući na besmislu. Groteskno za razliku od apsurdna može imati višestruku funkciju i smisao. Promatrajući relaciju apsurdna kao filozofske ideje vodilje i grotesknog kao ključnog oblikovnog načela nadaje se mišljenje da apsurd kao modus egzistencije, ne mora uopće biti groteskan, ali kada saznamo apsurdno i kada autor njime ukazuje na mogućnost tumačenja smisla otuđenog svijeta apsurd se može izaziti groteskom/grotesknim. Dakle, groteskno je medij posredovanja apsurdnih sadržaja koji su rezultat nepomirljive opozicije između dvaju suprotnih svjetova.

<sup>45</sup> Mnogi (stariji estetičari groteske: Flögel, Hartman, Krause, Schneegans, Vischer, Botz, Balazs, Koestlin i Wright, tvrdi Tamarin (usp. Tamarin, Gj.: *Teorija groteske*, Sarajevo, 1956., str 10.) promatraju groteskno kao podvrstu komičnog upravo zbog sličnosti njihovih struktura: obje naime, u strukturoj osnovi nose kontrast i uspoređivanje. Ipak, one se razlikuju jer se komika odlikuje neizrečenošću jednog od uspoređujućih dijelova, dok su u groteski sadržane obje usporednice, a njihova disharmoničnost ostaje neizrečena. Groteskno onemogućuje potpunu distanciranost i sagledavanje besmislenosti zbivanja što komičnom pridaje radostan, nepomučen smijeh, te ozračuje tek neugodan osmijeh s dozom podozrenja. Zato stječemo dojam da je komično sadržano u grotesknom kao izlomljeno: ono prelazi u groteskno tek prožimajući se s tragičnim.

saritičkim<sup>46</sup>, ironijskim... Dekompozicija realistična objekta i njegova sažimanja zajedno s navedenim elementima, hipertrofirano upotrebljavana vrlo često, dovodi do stvaranja grotesknog zasićenja, pa se junak pojavljuje s odlikama hiperboliziranosti, kaotičnosti.

Gradbeno je tkivo, tako, u funkciji opravdavanja i ovjeravanja postupaka aktanta, pa nastaje cjelovita slika mogućeg svijeta sa sebi specifičnom kauzalnošću, pri čemu su elementi fantastike - u Radoševićevu pismu ne baš česti, ali prisutni - utkani na motivacijski i sižejni plan, a prvenstveno su u funkciji karakterizacije junaka. Tako je Milovan, uznemiren svađama majke i oca, skovao plan: "*Jedan hitac - sune mu u glavu - i svemu je kraj. Sjutra, kad se otac sa svoga bečarluka vrati, pa kad se otrijezni, reći ću mu sasma hladno: -ne prestaneš li s ovakim načinom života, što si ga do sada vodio, ja ću se ustrijeliti.*" (52) Živo si dočaravši pred očima posljedice, Milovan fantazira i dalje, ne shvaćajući kolika je to glupost: pop ga neće htjeti zakopati u groblje, pa se on pita što će tada o njemu reći njegovi roditelji, a što selo... I upravo tu sveznajući pripovjedač koristi priliku za ironični komentar o liku: tvrdi on da Milovan u toj svojoj hladnoj izjavi ne vidi pozerstvo svoga oca i komičnost ženske nature, podsmijehuje se njegovoj uvjerenosti da će ga svi shvatiti ozbiljno i njegovu uživanju u brizi što će se o njemu govoriti, u toj običnoj ženskoj taštini. Slično, i s porastom njegova duga kod krcmara, Milovanu 'počeše migoljiti mozgom zločinačke misli': "*On će lijepo jedne noći, kad bude sve tiho, a njegov otac i mati tvrdo*

<sup>46</sup> Tragično izjednačuje suprotnosti pokazujući nov ili prihvaćajući stari smisao, groteskno neprestano održava suprotnost "stvarnog" i suprotstavljenog. Zato je tragično praćeno katarzom a groteskno zbrkom osjećaja. Tragično može postati grotesknim na nekoliko načina: depatetiziranjem, deformacijom dominirajućeg etičkog "ja", prodorom apsurdna.

<sup>47</sup> I groteskno i tragikomično određeno je pojavljivanjem tragičnog i komičnog. Razlikuju se, pak, po tome što tragikomično izvodi sintezu, ali pri tome jasno izdvajajući i tragično i komično, te stalno zadržavajući njihove osnovne, prvotne kvalitete: tragično i nadalje ostaje tragično, a komično komično. U groteski se komično i tragično miješaju i pri tome gube osnovna svojstva: prilikom izobličavanja i negiranja samih sebe, oni ostvaruju nove odrednice, npr. jezivost, besmislenost, deformnost, disharmoničnost. Tragikomika nuka na smijeh koji odgovara komičnosti i na ozbiljnost koja odgovara tragičnosti, dok će se u groteski tragika skrivati iza smiješne maske, pa ćemo tragične scene recipirati sa smijehom, dakle, reagirat ćemo paradoksalno.

<sup>48</sup> Postoji međuovisnost satire i groteske: tako npr. satiričar može upotrijebiti groteskne elemente, groteskne efekte, ili pak, groteskni tekst može biti intendiran satirično. Satiričar će analizirati i razlikovati dobro i loše, te ih u groteski prikazati istovremeno: nastat će simultana reakcija smijeha i ljutnje. Ali istaknimo: o satiri može biti govora, tek ako je groteskni efekt samo poetska stilizacija, tj. element strukture koji ipak ima neku tendenciju, a ponajčešće je to prikazivanje društvene (ili neke druge) proturječnosti koja se može savladati. Satirična groteska, i ona utemeljena na miješanju disparatnih nivoa prikazivanja (a lišena fantastičnog), poigrava se - odatle joj i karakter igre, oslobođena je apsurdna i upravo takvim neobičnim načinom prikazivanja sadržaja koji se na taj način pokazuje paradoksalnim ona ukazuje na mogućnost rješavanja proturječnosti. Takvom su se formom groteskne umjetnosti služili i predstavnici realizma: groteska je to lišena elemenata fantastičnog i najekstremniji je oblik realističkog pretjerivanja, u službi i kao princip satiričnog uopćavanja i kao najradikalnije sredstvo razbijanja iluzije.

*spavali, osobito kad bude stari oljolan - upaliti kuću.*" (105) Dugoročno bi time riješio svoje financijske probleme, a trenutno je on sam počeo uživati u tom planu, predočavajući si sukljanje dima, paniku...

Redukcija i kontaminacija mogu se provoditi na planu vanjske i unutarnje karakterizacije, pri čemu reducirani i kontaminirani protagonisti mogu biti prikazani u krajnosti svojih socioloških i vanjskih determinanti<sup>49</sup>. Kod Radoševića, pak, izostaje ta dimenzija redukcije i kontaminacije na vanjskom opisu lika, na račun stvaranja psihograma. U izgradnji lika, iako hiperboliziranog, prisutne su strogo odijeljene opreke: realno-nerealno, normalno-abnormalno, dobro-zlo, misao-strast, mir-nemir, blagost-animalnost/bestijalnost, itd...

Kao katalizator protagonistove na više načina uspostavljene devijantnosti, u prozi Mije Radoševića postavljen je ženski lik, preko kojeg se, dakle, grade već navedene opreke koje su odlika hiperbolizacije.

Kod Vjere je hiperbolizirana normalnost na isti način kao što je reducirana i hiperbolizirana muška nenormalnost. Autor se pri tome služi nizovima antiteza među junacima, pa tako dok Vjera o alkoholičnom ekscesu nastalom nakon političkog skupa u selu konstatira da je to *"tako obična stvar"*, Milovan iz nje iščitava *"problem cijelog našeg života"* (110) i zaključuje da *"mi prosto nismo sposobni za kolektivni život."* (111)

Takav položaj ženskog lika u Radoševićevu narativnom pismu nasljeđuje stanje prisutno u korpusu hrvatske književnosti iz devetnaestog stoljeća. Za M. Šicela je žena-junak *"predstavljala više-manje samo sredstvo za postizavanje drugih, za pisce mnogo važnijih ciljeva i tendencija koje su oni namjenjivali svojim djelima."*<sup>50</sup> Na taj se način postiže statički kontrast, okamenjena antiteza, koja se kroz romaneskni izraz provlači od početnog komentara pripovjedača u opisu junaka s početka romana, utemeljuje se i oživotvoruje u raznim sekvencama i kulminira pobjedom normalnosti pred crkvenim oltarom.

**Groteskna destrukcija u Karikaturama.** Groteskno organizirana proza, a za Radoševićev smo roman *Karikature* već do sada utvrdili da spada u korpus takvih narativnih iskaza, ima vrlo izraženu potrebu za destrukcijom u njenim što raznovrsnijim oblicima.

Glavni se junak romana Mije Radoševića već na samom početku postavlja u destruktivni položaj spram svoje okoline: on "iz hira" živi u oporbi spram normi i uzusa svijeta koji je izvan/oko njega. Upravo je prikazivanje takvih sukoba s uobičajenim pragmatiskim kanonima i njihovo negiranje temeljni zadatak groteske koji se ostvaruje na različite načine.

<sup>49</sup> Takve postupke nalazimo u Matoševim, Kamovljevim i Baričevićevim prozama.

<sup>50</sup> Šicel, M.: *Stvaraoci i razdoblja u novijoj hrvatskoj književnosti*, Zagreb, 1971., str. 221.

U narativnom pismu *Karikatura* destrukcija se najčešće provodi u dva vida: ili na razini dijaloških preispitivanja koncepcija stvarnosti (koju autor osimboljuje najčešće u liku Vjere) i svijeta junaka ili, pak, u vidu unutarnjih monologa/priповјedačevih opisa emocionalnih stanja lika. Odnos Milovana prema okolini utemeljen je na filozofskom stajalištu, ali i na najelementarnijim, sirovim pobudama koje zagospodare njime. Nastaje, na kontrastu utemeljena, projekcija lika - stajališta, odnosno lika - ideje. Taj otklon od stvarnosti svoje podrijetlo ima u destruktivnim životnim detaljima, kao što su npr. opterećenost problemom hereditarnosti i fiksna misao o spolovima. Takve 'sitnice' postaju samo za junaka temeljnom odrednicom, makar bile i neutemeljene, ali podesne za stvaranje precizirane koncepcije životnih vrijednosti. Na tom se polju otvaraju brojne mogućnosti za ostvarivanje kako groteskni stanja, tako i groteskni djelovanja.

U Radoševićevu su literarnom tekstu *Karikatura* prisutni i drugačiji elementi destruiranja, kao što su npr. destruiranje glupošću<sup>51</sup>, agresivno negiranje ljepote, destrukcija lirskoga, agresivnost prema subjektu, ironija, itd. Svim se tim raznolikim postupcima postiže jedinstven cilj: groteskno zasićenje. Kao kombinaciju takvih dvaju postupaka navedimo primjer: "*Žalio se nad svime. Uspoređivao svoj odnošaj (prema Vjeri, ubacila S. T.-Š.) sa otpjevanom pjesmom leptira i labuda, travke i šume, otpjevanom himnom cvijeća i zrikavih buba. Konačno je u tu smjesu zaobo svoj stari klin podlosti i laži i dnevnik je bio gotov.*" (29) Očito je da se radi i o destrukciji ljepote i o negiranju lirskoga momenta, što je popraćeno autorovim referiranjem na stanje u dotadašnjoj literarnoj produkciji, koje on, naravno, ne želi prihvatiti.

U *Karikaturama* je, naglasimo, psihopatološkim otklonima i rudimentarnim oblicima ponašanja sklon isključivo glavni junak - intelektualac/pseudointelektualac. U portretiranju protagonista nalazimo tek začetke pokušaja da se vanjskom bizarnošću lika (Milovan je ružan, debeloglav, leti ulicama) uvjetuje unutarnja, psihološka. U izgradnji, pak, predstavnika ostalih tzv. socijalnih slojeva - npr. poštarica Vjera, učiteljica, seljaci - autor se ne koristi takvim, od normalnog ponašanja otklonjenim osobinama.

Pri razmatranju razaranja ličnosti unutar njezina psihološkoga nivoa valja nam progovoriti o još jednom momentu, specifičnom za modernu književnost: o stanju otuđenja. To otuđenje rezultira pretvaranjem našeg, objektivnog svijeta u strani i tuđi svijet. Takvim se svijetom Milovanu nadaje seoska sredina u kojoj se on osjeća zarobljenim, o čemu je u ovom tekstu već ranije bilo riječi.

U njegovu, uglavnom, nemotiviranom preispitivanju svog psihičkog stanja tijekom romana javlja se, ne doduše često, i upotreba sna u funkciji motivacije. Njegovim se inkorporiranjem u narativno tkivo nastoji ublažiti hiperboličnost ili motivirati nemoguće i fatumsko: "*Usnuti nije mogao do kasno u noć, no ne radi*

<sup>51</sup> Usp. str. 66. ovog teksta.

očeva rogoborenja i halabuke, nego radi svojih unutarnjih, duševnih revolta. A i kad je usnuo imao je užasne sanje. Snivao je o ljudskoj klaonici. Prisnilo mu se, da se nalazi na jednom neizmjerom velikom polju. Po tom su polju u ravnim i neizmjernim redovima zabijeni stupovi u zemlju. Na stupovima su privezani goli ljudi za noge i ruke. Krvnik ide sporim korakom od jednoga do drugoga, da mu još sporije prereže grkljan.. Milovan sve to promatra.. Onaj, komu reže grkljan već je sasma smiren, no onaj koji tek ima da dođe na red - onaj je već poludio.. Milovan je slušao sve te bjesomučne glasove poludjelih, urlaj priklanih.. Iz kalonice mu se san prevrnuo najednom u ludnicu." (42/43) Nakon takvog je sna junak odlučio da se više neće sastajati s Vjerom, jer je te strahote i snivao upravo zbog nje i 'njezine tribadske rođakinje'. Dakle, san se pojavljuje kao alibi za kukavičluk življenja i za intelektulanu prazninu koja ispunjava junaka.

Na nekoliko mjesta u *Karikaturama* javlja se i fantastika. Razvija se ona iz sadržaja grotesknih postupaka, u ovom romanu ponekad smještenih u snovite predjele, ali najčešće u stvarnost. Ti su elementi potaknuti aktantovim osjećajem nemoći i zarobljenosti u neugodan položaj.

Radoševićev protagonist, iznoseći svoje ideje na projektu razaranja postojećega svijeta, istovremeno stvara i svoj projekt novog, boljeg svijeta, i utemeljuje ga u prihvaćanju/negiranju napabirčenih filozofskih ideja<sup>52</sup>.

Dakle, destrukcija u ovom Radoševiću romanu nije usmjerena na objektivno, već isključivo na subjektivno: razara ona upravo onoga od koga je i potekla. Svijest da je nemoguće nauditi objektivnom, i istovremeno jačanje svijesti o samorazaranju, progoni i junaka *Karikatura*, koji će na koncu kapitulirati i tako se uključiti u objektivne životne tijekove. Psihotička je, dakle, ličnost Radoševićeva literarnog lika, u ostvarivanju svojeg mnogovrsnog identiteta, postavljena u suprotnosti s objektivnim svijetom, koji je i objekt njegovih destruktivnih ideja. Zato se psiha/psihogram realizira jedino u destruktivnom odnosu pobune protiv objektivnoga svijeta i protiv samoga sebe, pa je taj uzajamni odnos, paradoksalno, jamac junakova identiteta.

U konkretnoj, pak, realizaciji i objektivizaciji položaja i karaktera likova spram njihova predmeta destrukcije, Radošević u romanu *Karikature* u velikom nesrazmjeru preferira uporabu hiperboliziranih naznaka u psihogramu u odnosu na postupak stvaranja i upotpunjavanja psihograma.

**Makrostrukturna groteska.** Makrostrukturne groteske, tvrdi Dunja Detoni Dujmić, nastupaju u krupnom planu te daju obilježje cijeloj strukturi književna teksta. Iako u svojoj studiji u nekoliko navrata spominje i groteskne elemente u *Karikaturama*,

---

<sup>52</sup> Detaljan prikaz filozofskih ideja koje se isprepleću u *Karikaturama* vidi u zasebnom poglavlju magistarske radnje pod nazivom *Kulturološke i filozofske naznake i njihove realizacije u romanu Karikature* (Usp. Tadić-Šokac, S.: *Književno djelovanje Mije (Miška) Radoševića*, magistarska radnja - rkp., Zagreb, 2001.)

ovdje autorica kao primjere navodi mnoge Baričevićeve novele: *Original, Futač, Artist, Život i smrt Petra Pavlovića, Sa mog ladovanja* te brojna Matoševa djela.

Očigledno je, također, da je jedno od osnovnih obilježja Radoševićevih *Karikatura* pojava groteske na makrostrukturnom planu. U *Karikaturama* je, tako, očita disharmonija između glavnog junaka i svijeta, između "intelektualca iz hira" i seoske sredine. Iako je autorov interes prvenstveno usmjeren na propitivanje unutarnjih, intimnih trzavica i previranja - potaknutih kako, za ovog romanesknog junaka tipičnim, antitetičkim rasuđivanjima napućenim brojnim intelektualnim opaskama, tako i probuđenim seksualnim nagonom - predočavanje *milieua* igra značajnu ulogu: putem prikaza segmenata nastoji se ostvariti cjelokupan uvid u svakodnevicu seljačkog života. U romanu se *Karikature* iznosi, također, kritika malograđanskog načina života pa će dizanje glasa protiv tih ustaljenih normi života nositi obilježja stirnerovsko-nietzscheanske pobune. Naime, ničeansku misao nije moguće zaobići u analizi stanja malograđanšine kao niti pri moralno-etičkoj analizi kršćanstva, pa i života u skladu s 'dvostrukim' kršćanskim moralom. Već je u samom naslovu romana *Karikature* autor naznačio područje svojeg kritičkog interesa: bavit će se on karikaturnom i to karikaturnom modernizma, što je, drži glavni junak, najveća uvreda za svakog inteligenta. Što je za njega karikatura modernizma, iznijet će eksplicite u romanu: "Ateista i neičanac, pak će svoje ničeanstvo dati na blagoslov popu u crkvi..." (29)<sup>53</sup> Poblizje će odrediti svoje stajalište, utemeljeno još i u ideji hereditarnosti: "U kratko - naš je seljak kod kuće pijanica, a u inozemstvu radnik, naš je genij u inozemstvu genijalan i stvara i rađa, a kod kuće je karikatura genija, samo razara. To je diferencija miljea, reče nasmijavši se bolno." (33) Inzistirajući na naglašeno moralno-etičkom iz Nietzscheova filozofskog nauka Radošević se otvoreno zalaže za prevladavanje toga podvojenog stadija, vjerujući da će se to desiti u razdoblju modernizma.

Na makrostrukturnom je planu jaz između idealnog junaka i svijeta oko njega ostvaren, također, inzistiranjem autora na intelektualnim sposobnostima analitički usmjerenog, recimo slobodno i analitički opsjednutog junaka (Radošević rabi postupak hiperbolizacije) koji nemilosrdno 'raščinja' sve oko sebe - i svoje najbliže: roditelje; i svoju novu ljubav: Vjeru; ali i prijatelje i poznanike: Rašković, Ivka, zaljubljeni vjerenici - jednako i cjelokupnu seosku sredinu, primitivnu i zaostalu iz koje je potekao, i kojoj on sam pripada pa makar to niti najmanje ne želi. U takvom svom literarnom nastojanju Radošević nije usamljen: u književnoj se produkciji u razdoblju hrvatske moderne u koju vremenski spadaju i *Karikature*, ističu brojne novele Josipa Baričevića (npr. *Futač, Artist, Život i smrt Petra Pavlovića, Original*), Antuna Gustava Matoša (*On, Miš, Bijeda, Uskrsnuće bez uskrsa*, te poema *Mòra*) i Janka Polića Kamova (*Bitanga, Katastrofa, Stjenica*) koje, također, prikazuju jaz između originalnog pojedinca i društva, stiliziraju motiv deformirana erosa ili scenu oživljavanja mrtvaca, i sl.



Ipak, u središtu je Radoševićeva zanimanja intelektualno-emocionalni svijet glavnog junaka, Milovana Malinića, seljačkog djeteta koje je položilo drugi državni ispit, i naravno obavilo tradicionalnu lumpaciju, te dospjelo na selo, tek, da - proboravi ferije kod svojih roditelja. No, to će biti i prekretnica njegova života. Naime, protagonist se - u potpunosti u vlasti neizmjerne snage razbuđene seksualnosti - koprcu u vodama kontemplativnih, subjektivnih uspona i padova, te depresivnih, ali i maničnih stanja nemirne psihe. U oslikavanju ljubavnog odnosa između Milovana i Vjere, koji će se kao u svakoj patrijarhalnoj sredini okončati brakom, u etapama tog ljubovanja, želimo li biti precizniji, Radošević je ostvario svoje ponajbolje domete u domeni grotesknog.

**Umjesto zaključka.** Dobro je znano da se subverzivne tendencije<sup>53</sup> modernističkih autora u nekom pripovjednom tekstu uočavaju u njihovim pogledima na svijet, u temama koje odabiru, u filozofskim premisama od kojih polaze, u moralnim principima kojih se pridržavaju i koje problematiziraju. Taj je sloj subverzija svakako najuočljiviji i o njima se i najviše govori. Promatrajući ih u Radoševićevu romanu *Karikature* u kritičkoj je misli uočeno da su one u nekim elementima podudarne s književnim stvaralaštvom avangardno orijentiranih prozaika iz razdoblja hrvatske moderne Rudolfa Kolarića Kišura i Frana Galovića, ali se posebno ističe organska povezanost tog romanesknog pisma s literarnim diskursom Janka Polića Kamova i Josipa Baričevića. U stalnoj oporbi spram općeprihvaćenih društvenih, pa i literarnih normi stvaraju oni samosvojnu poetiku. Postavivši glavni lik, Milovana Malinića u središte, Radošević, kao i Kamov i Baričević, nemilosrdno raščlanjuje svaku njegovu misao, svaki njegov postupak, bombardirajući nas njegovim sirovim instiktima i potpuno obnaženim osjećajima. Nestaju moralne skrupule, lažna suosjećanja i poštivanje društvenih normi. Junak - neprilagođen seoskoj sredini, čak u sukobu s njom - biva osamljen i prepušten samoanaliziranju svog ljubavnog odnosa s poštaricom Vjerom. Na tim je stranicama Radošević ostvario svoja najbolja ostvarenja u domeni grotesknog: ambivalentna osjećajna stanja gone junaka iz najuzvišenijih, trivijalno prikazanih emocionalnih uzleta do nemotiviranih i naglih padova u ponore strasti, destrukcije i zla; njegovu ranjivu, emotivno hipertrofiranu prirodu sputavaju okovi sadizma, a u obzorima psihopatološke misli i psihičkih neuroza protječu mu čak i najljepši dani zaljubljenosti/zaluđenosti. Njegov je kontemplativni svijet prenapučen: od 'trijeznog' analiziranja svoga podrijetla, preko promatranja Vjerinih reakcija i uspostavljanja 'dijagnoze' za situaciju na selu, preko pustih filozofiranja o problemima društvene, ekonomske, socijalne, psihopatološke, duhovne, filozofske, književnoumjetničke prirode do spoznavanja najtamnijih strana

---

<sup>53</sup> Upozoravam da smo tu sintagmu, kao i subverzije modernizma koje ćemo upotrijebiti nešto kasnije u tekstu preuzeli od Sonje Bašić. (Usp. Bašić, S.: *Subverzije modernizma (Joyce i Faulkner)*, Zagreb, 1996.)

svoje ličnosti i suočavanja s njima. U maglama misli i fantazija, probuđenog i podivljalog seksualnog nagona te razrovanih nerva kreće se on, 'intelektualac iz hira', tim literarnim univerzumom do krajnje točke svoga postvarenja: ulaska u sveti sakrament braka. Ironija. Postavljaju se zapreke uživljavaju u unutarnji život likova što dovodi do nemogućnosti identificiranja čitatelja s junacima. Čitatelj je, dakle, distanciran od svijeta likova, ali i od pripovjedača kao osobe koja progovara u tekstu. Groteska. Brojne se subverzije očitavaju i na planu književnog instrumentarija, dok ponajčešće ostaje u sjeni, zaobiđena i tek ovlaš dotaknuta subverzija na planu književnih konvencija i strategija na kojima djelo počiva: zaobilaze se tako postupci koji problematiziraju odnos književnosti (jezika) i zbilje (stvarnosti), zatim pitanje referencijalnosti teksta i sposobnosti književnosti da predočava/predstavlja<sup>54</sup>.

Na osnovi literarnog nastojanja prisutnog i u romanu *Karikature* - nastojanja za oslobađanjem književnosti društveno-socijalne funkcije te za poniranjem literanog slova u dotad tabuirane predjele junakove psihe uz istodobno povlačenje pripovjedača iz diskursa - to Radoševićovo romaneskno pismo u evoluciji hrvatske proze dvadesetog stoljeća svoje mjesto neosporno nalazi kao djelo izrazite modernističke orijentacije, ali znatno slabije literarne realizacije.

## SUMMARY

Sanja Tadić-Šokac

## GROTESQUE - "CARICATURES" - IRONY

Mijo (Miško) Radošević (b. Lokve, 10th October 1884 - d. Stara Gradiška, March (?) 1942) is the author of the novel called "Caricatures" (1908) which, together with the works of the better known Janko Polić Kamov and Josip Baričević, represents "Rijeka's" contribution to the Croatian avant-garde literary movements at the beginning of the 20th century.

It is interesting that Radošević chose as the subject-matter on the thematic level of his first work fairly modern ideas of his time: Nietzscheanism, hereditarian theory, organicistic view of the world, Zeitgeist. He resorted to fashionable reading as well: "Gender And Character" by Otto Weininger. Consequently, the idea of novel guaranteed a relatively liberal approach to the semantically still undefined fields in Croatian literature and opened up the possibility of their semantization. The purpose of this paper is to determine the ways of semantic interrelating of irony and grotesque around "Caricatures".

*Key words: grotesque, irony, novel*

<sup>54</sup> Detaljan prikaz tih postupaka u romanu *Karikature* vidi u: Tadić-Šokac, S.: *Književno djelovanje Mije (Miška) Radoševića*, magistarska radnja - rkp, Zagreb, 2001.