

Književni portret Josipa Baričevića

Sivić, Sara

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:004320>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-24**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA

Sara Sivić

**KNJIŽEVNI PORTRET JOSIPA
BARIČEVIĆA**

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2024.



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA
ODSJEK ZA KROATOLOGIJU

Sara Sivić

**KNJIŽEVNI PORTRET JOSIPA
BARIČEVIĆA**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: prof. dr. sc. Dubravka Zima

Zagreb, 2024.

„Umro je sam. Prijateljska ruka nije zaklopila umorne oči mladog intelektualca. Htjeli su da ga zakopaju kao nepoznatog proletera u zajednički grob. Jedna dobra duša je spasila njegovo mrtvo tijelo. Kad već život nije bio spašen – i to je dosta. Da, da, i to je dosta. Slomila se opet jedna grana. Hrvatska nije zaplakala.“

(Dragan Publicić povodom smrti Josipa Baričevića u članku *Danse macabri* 1919.)

Književni portret Josipa Baričevića

Literary portrait of Josip Baričević

Sažetak:

Rad se bavi književnim djelovanjem hrvatskoga književnika Josipa Baričevića s početka dvadesetoga stoljeća. Baričević je za života objavio tek jednu zbirku priča pod naslovom *Novele i portreti* (1910), dok je nekoliko drugih objavljeno u novinama, od kojih se, uz *Savremenik*, posebno izdvaja *Riječki Novi list* s kojime je Baričević ostvario dugu suradnju. Odlaskom u Srbiju 1912. počinje Baričevićev emigrantski život, koji je trajao sve do 1919., kada se vraća u Zagreb te nedugo zatim umire. U tome sedmogodišnjemu razdoblju pitanje autorstva i dostupnosti njegovih radova znatno se komplicira, kao uostalom i pokušaj vjerne rekonstrukcije njegova emigrantskoga života. Baričevićevi kasnije pronađeni politički feljtoni daju uvid u atmosferu i događanja oko Prvoga svjetskog rata te svjedoče o njegovoj političkoj aktivnosti, no rad ih se tek površno dotiče. Veći je naglasak stavljen na Baričevićev novelistički rad, vezano uz koji se osvrćemo i na njegovu svojevremenu recepciju. Usprkos tome što Baričević stvara u razdoblju hrvatske moderne, poetološki gledano, njegov se rad ne iscrpljuje samo u toj odrednici, već ju mjestimice i nadilazi, anticipirajući nadolazeću poetiku ekspresionizma. Ipak, kao dominantno korištenu odrednicu, rad ističe grotesku, dajući kratak pregled njezina razvoja i tipologije, ne zalazeći preduboko u njezinu problematiku. Ostatak se rada bazira na pregledu korištenih grotesknih elemenata i struktura u Baričevića na za to reprezentativnim primjerima.

Ključne riječi: Josip Baričević, književnost, groteska

Abstract:

The paper deals with the literary activity of the Croatian writer Josip Baričević formed in the beginning of the twentieth century. Baričević published only one collection of stories in his lifetime under the title *Novels and Portraits* (1910), while several others were published in newspapers, of which, along with *Savremeni*, the *Rijeka Novi list* stands out, with which Baričević had a long collaboration. Baričević's emigrant life began with his departure to Serbia in 1912, which lasted until 1919, when he returned to Zagreb and died shortly thereafter. In that seven-year period, the issue of authorship and availability of his works became significantly more complicated, as was, after all, an attempt to faithfully reconstruct his life as an emigrant. Baričević's later-found political feuilletons give an insight into the atmosphere and events surrounding the First World War and bear witness to his political activity, but the paper only touches on them superficially. Greater emphasis is placed on Baričević's novelistic work, along side its reception. In spite of the fact that Baričević writes in the period of Croatian modernity, from a poetic point of view, his work is not only limited to that definition, but in some places even goes beyond it, anticipating the upcoming poetics of expressionism. Nevertheless, as the dominantly used form, the paper highlights the grotesque, giving a brief overview of its development and typology without going too deep into its issues. The rest of the paper is based on an overview of the grotesque elements and structures used in Baričević in representative examples.

Key words: Josip Baričević, literature, grotesque

Sadržaj:

1. Uvod – „ekshumacija“ Josipa Baričevića	2
2. Odisejada ili o životu Josipa Baričevića	4
2.1. <i>Homo politicus</i>	5
2.2. <i>Prevađa Josip B.</i>	8
3. Novelistički rad i njegova recepcija	9
3.1. <i>Poetološka odrednica: odnos prema tradiciji i modernosti</i>	11
3.2. <i>Groteska</i>	14
3.2.1. <i>O razvoju i tipologiji groteske</i>	14
3.2.2. <i>Ostvaraj groteske na mikrostrukturnome i makrostrukturnome planu</i>	18
3.2.3. <i>Groteskna slika svijeta, destrukcija, pobuna, igra maski</i>	27
3.2.4. <i>Snovi</i>	31
3.2.5. <i>Slučaj vs. sudbina i lik luđaka</i>	34
3.2.6. <i>Depatetizacija tragičnoga</i>	37
3.2.7. <i>Blaženstvo plača, muka smijeha i ubojstvo smijehom</i>	38
4. Zaključak	41
5. Literatura	42
Životopis	44

1. Uvod – „ekshumacija“ Josipa Baričevića

Paradoksalan je položaj hrvatskoga književnika Josipa Baričevića u povijesti hrvatske književnosti: književnik o kojemu je u *Hrvatskoj enciklopediji* (1944) i *Enciklopediji Jugoslavije* (1955) zapisana bilješka, uspio je gotovo u potpunosti ostati izvan ondašnjih povijesti književnosti. Nelogičnost je to koju je zamijetio Vinko Antić iznijevši je u djelu *Pisci, Rijeka, Zavičaj: književni prilozi* (1965). Zanimljivo je što su obje enciklopedije tada nudile djelomično pogrešne podatke o datumu i mjestu njegova rođenja, školovanju te smrti.

Nepravdu učinjenu Baričeviću ispravljao je niz autora, krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina, priložima u časopisima *Riječka revija*, *Telegram*, *Republika*: Milan Selaković s radom *Potraćeni talent – Josip Baričević* (1960), Momčilo Milošević s memoarskim radom *Josip Baričević u Srbiji* (1959), Vatroslav Cihlar sa sjećanjem na *Riječki susret s Jožom Baričevićem* (1959), Miroslav Vaupotić s radovima *Dva neobjavljena feljtona Josipa Baričevića* (1962), *Nepoznati Josip Baričević* (1963) i *Još jednom o Josipu Baričeviću – političkom publicisti* (1963) te Vinko Antić s ranije spomenutim djelom u kojemu je Baričeviću posvetio prilog. Sjećanja Krešimira Kovačića, Nikole i Janka Polića, Ljube Wiesnera, Tina Ujevića i dr., zanimljiva su u anegdotalnome smislu jer pobliže oslikavaju Baričevićev karakter te ga smještaju u društvo poznatih imena hrvatske moderne. Ovim je nastojanjima pobliže, iako ne potpuno, rekonstruirana Baričevićeva biografija te su objavljeni neki njegovi do tada nepoznati tekstovi.

Nakon otprilike dva desetljeća ponovno se obnovilo sjećanje na Baričevića, ovoga puta u vidu detaljnije analize njegova novelističkoga rada. Među njih treba ubrojiti radove objavljene u *Rivalu*, *Reviji*, *Forumu*: Velimira Viskovića *Groteskni portreti Josipa Baričevića* (1982), Dunje Detoni Dujmić *Začinjavci grotesknog* (1983) te Darka Gašparovića *Groteskno u prozama Baričevića i Kamova* (1988). Tomu treba dodati djelo Branimira Donata *Studije i portreti* (1987), u kojemu je Baričević predmet obrade jednoga poglavlja, ali važnije, djelo Milorada Stojevića *Razdrta halucinacija: neke značajke proze Josipa Baričevića* (1989), što je prva takva samostalna knjiga o Baričevićevu radu, za razliku od dotadašnjih priloga u časopisima. Stojević je i priređivač djela *Neobične priče (sabrane novele i pripovijesti)* (2011), u kojemu je objedinio novele iz Baričevićeve zbirke *Novele i portreti* (1910), koja je tako doživjela svojevrsno reizdanje, uz novele što ih je Baričević objavljivao u novinama (*Riječki Novi list* i *Savremenik*), a koje se prvi put pojavljuju pretiskane u knjizi.

Ovi su napori rezultirali tek Baričevićevim ulaskom u *Antologiju hrvatske kratke priče* (2001) Miroslava Šicela, u čijoj je *Povijesti hrvatske književnosti – Knjiga III. Moderna* (2005), najopširnije obrađen. Dubravko Jelčić u *Povijesti hrvatske književnosti – tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne* (2004), Baričevića spominje, ali ne obrađuje, dok ga Ivo Frangeš u *Povijesti hrvatske književnosti* (1987) i Slobodan Prosperov Novak u drugom svesku *Povijesti hrvatske književnosti: Između Pešte, Beča i Beograda* (2004) i *Povijesti hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas* (2003), ne spominju. U bilješci mrežnoga izdanja *Hrvatske enciklopedije* o Baričeviću, *Novele i portreti* istaknuto je kao djelo važno za povijest hrvatske književnosti jer anticipira avangardnu poetiku, ali ga, usprkos tome, povijesti hrvatske književnosti redovito zanemaruju. Ponovno uočavamo pogrešku vezanu uz Baričevićev odlazak u Srbiju, koji se nije dogodio 1910., kako ondje stoji, već 1912. Dakle, Baričevićev položaj i u novome stoljeću – ostaje paradoksalnim.

Cilj je rada pridružiti se naporima spomenutih autora u obnavljanju sjećanja na Josipa Baričevića u 2024. godini, kada su se zaokružile obljetnice njegova rođenja (140.) i smrti (105.). Iz naslova spomenutih radova može se naslutiti groteskna odrednica Baričevićeva stvaralaštva, koju ćemo obraditi na odabranim i za to reprezentativnim primjerima. Također, problematizirat ćemo i poetološku odrednicu Baričevićeva djelovanja, ukazujući time na njegov odnos prema tradiciji, kao i na anticipaciju kasnijih književnih struja. S obzirom na stoljetnu starost Baričevićevih *Novela i portreta*, uključit ćemo i neke radove koji svjedoče o njihovoj svojevremenoj recepciji, kao što su oni Andrije Milčinovića, Ljudevita Dvornikovića i Janka Polića Kamova. Sve to kako bismo podastri prikaz – *književnoga portreta Josipa Baričevića*.

2. *Odisejada* ili o životu Josipa Baričevića

Josip Baričević rođen je 13. lipnja 1884. u Sv. Jakovu-Šiljevici (danas Jadranovo, kraj Crikvenice), kao prvo i najstarije dijete oca Ivana i majke Filomene (Antić, 1965, 151–152). Školovao se u Kraljevici, Bakru i Sušaku te, zbog nekoliko nedovoljnih ocjena u drugome razredu sušačke gimnazije, ponovno u Bakru, gdje nastavlja pohađati ranije započetu bakarsku nautičku školu, uspješno završivši II pripravni tečaj 1901./1902., a time i svoje obrazovanje (Antić, 1965, 152–154). U književnosti se javlja s pjesmom *Milom drugu Nikoli Plavšiću; preminuo u Iloviku*, objavljenom u *Pobratimu* (XV, br. 7) 1904., koja čini jedan od tek dva Baričevićeva pjesnička rada zabilježena u njegovu opusu (Antić, 1965, 169). Pojavivši se u *Novom listu* (kasnije *Riječki Novi list*) s novelom *Branko V.* 1907., Baričević do 1912. nastavlja djelovati kao suradnik novina i tiskati priloge raznovrsne prirode: članke, prikaze knjiga i jedne izložbe, nekrologe, prijevode i novele (Antić, 1965, 159–160). To je petogodišnje Baričevićevo djelovanje, u sklopu kojega je nastala jedina tiskana zbirka *Novele i portreti* (1910), nazvano njegovim riječkim razdobljem (Antić, 1965, 168).

Baričevićev burni, pustolovni život Milan Selaković naziva svojevrsnom *odisejadom*; ona započinje napuštanjem žene i dvojice sinova te odlaskom u Beograd 1912., gdje se, dočekavši Prvi svjetski rat, dobrovoljno javlja u srpsku vojsku (Selaković, 1960, 33). Baričevićev život u emigraciji teško je potpuno rekonstruirati. Momčilo Milošević pisao je o vojničkome službovanju s njime 1914. u Mladenovcu, čime tek djelomično osvjetljava to Baričevićevo vrijeme provedeno u Srbiji jer o njegovu životu u Beogradu zna samo da je (anonimno) radio za novine (Milošević, 1959, 372). Dragan Bubić, u članku *Danse macabri* nastalom povodom Baričevićeve smrti, prisjeća se kako ga je posljednji put vidio 1915. u kavani u Nišu vidno bolesnoga, a kako više nije mogao biti vojnikom, sljedeću je godinu proveo u sanatoriju u Grenobleu, nakon čega odlazi u Pariz (Bubić, 1919, 2). U Parizu se zadržao do rujna 1919., odakle je pisao za hrvatske emigrantske listove; nedugo nakon povratka u Zagreb, 7. rujna, umire (Donat, 1987, 193). Prema bolničkim je dokumentima umro od moždane kapi u 35. godini života (Selaković, 1960, 33).

2.1. *Homo politicus*

Baričevićev je prvi politički angažman vidljiv tijekom gimnazijskih dana u Sušaku, gdje je prijateljevao s Mijom Radoševićem i Jankom Polićem Kamovom te bio članom Kamovljeve revolucionarne organizacije *Cefas* (Selaković, 1960, 31). U članku Mije Radoševića *Janko Polić Kamov – jedan život* (1910), nastalom povodom Kamovljeve smrti, Radošević navodi kako se prijateljstvo njih trojice održalo i nakon Baričevićeva povratka u Bakar, gdje je vjerojatno bio organizatorom bakarskoga ogranka *Cefasa* (Radošević, 1910, 738), ali nastavilo se i nakon njegova raspada. Pomalo su kontradiktorne tvrdnje oko Baričevićeva kasnijega političkog angažmana. Prema Antunu Barcu Baričević iz političkih razloga odlazi 1912. u Srbiju, dok Krešimir Kovačić inzistira na tome kako se politikom uopće nije bavio, što dodatno apostrofira Nikola Polić, tvrdeći kako kao anarhoindividualist nije mogao pripadati nikakvim tadašnjim političkim koncepcijama (Antić, 1965, 172). Od članaka objavljenih 1908. u *Riječkom Novom listu* Antić spominje nekoliko naslova: *Kroz društvo i sparinu*, *Zanimiva sličica iz buduće prošasti* i *Slaveni prema Niemcima*, kojega posebno ističe. Nastao je povodom sveslavenskoga đačkog sastanka u Pragu, kojime se Baričević zalagao za nacionalno oslobođenje Slavena od Nijemaca i Mađara (Antić, 1965, 160). Antić ističe kako je taj članak pokazatelj Baričevićeva bavljenja politikom i zastupanja političkoga mišljenja, pobivši time Kovačićeve i Polićeve tvrdnje (Antić, 1965, 173).

Barčeva se tvrdnja pokazala točnom jer je, prema Miloševiću, Baričevićev odlazak iz Hrvatske potaknut netrpeljivošću prema banu Slavku Cuvaju i nasilnim pokušajima ugarsko-hrvatskoga unionizma (Milošević, 1959, 371). „Stidio sam se da živim pod tim sramnim režimom“ (Milošević, 1959, 371), rekao mu je Baričević, što se može potvrditi i sjećanjem Vatroslava Cihlara o Baričevićevom autorstvu političkih letaka i pamfleta tiskanih u Rijeci protiv Cuvajeve vlasti (Cihlar, 1959, 375). Međutim, i Baričević odlazi iz Hrvatske ponukan idealom hrvatsko-srpskoga jedinstva u Srbiju (Milošević, 1959, 372), što njegov odlazak čini simboličnim jer ide stopama brojnih drugih hrvatskih književnika tih godina – Matoša, Ujevića, Čerine itd. (Antić, 1965, 174). Vaupotić je, istražujući Ujevićev politički i književni rad u kontekstu jugoslavenske nacionalističke omladine za vrijeme Prvoga svjetskog rata, uočio i Baričevićev politički angažman (Vaupotić, 1963, 20). U *Slovenskome jugu* (1916, br. 5) pronašao je Baričevićevu pjesmu *Srbiji*; u *Jugoslavenskoj državi* (1916, br. 39) članak *Ujedinjena omladina* u kojemu je Baričević naveden kao jedan od najaktivnijih članova te organizacije u emigraciji i *Memorandum Jugoslavenske*

omladine (1917, br. 70) iz Pariza upućen američkom predsjedniku Woodrowu Wilsonu, gdje je Baričević naveden među potpisnicima u ime Hrvatske (Vaupotić, 1963, 22). U Matici iseljenika Hrvatske, točnije u Arhivu Jugoslavenske nacionalističke omladine, pronašao je u rukopisu Baričevićeve političke feljtone pisane u Parizu *Što se babi snilo*, *U znaku obešenog nosa* i *Iz mirovne jazbine*, kao i dva Baričevićeva pisma upućena uredništvu *Jugoslavenske države* u kojima obećava češće pisanje te traži što skoriju isplatu honorara, objavivši svoje nalaze u *Republici* i *Riječkoj reviji*. Time se potvrđuju navodi o Baričevićevom radu u emigrantskim listovima, iako ih se ne može potkrijepiti konkretnim priložima (Antić, 1965, 177–178), doduše uz jednu iznimku.

Članak *Simpatije Saveznika za potlačene* napisan je 23. svibnja, a objavljen u *Jugoslavenskoj domovini* (br. 133) 7. rujna 1918. te je pisan na ijekavici za razliku od onih iz 1919. pisanih ekavicom (Vaupotić, 1963, 114). Baričević na početku citira Victora Hugoa koji je pozivao na ujedinjenost europskih država protiv turske vlasti u korist oslobođenja Srbije, reinterpetirajući ga: „Ono, što je tada bila Srbija, danas su Jugoslavija, Češka, Poljska i ostale podjarmljene zemlje. Ono, što je tada bila Turska, danas su Njemačka i Austrija.“ (Baričević, 1963, 112) Međutim, Baričević je svoje vrijeme smatrao povoljnijim jer je postojala ujedinjena Antanta kojoj zadaje vrlo jasan i konkretan cilj: „Na Antanti je, da dokaže, da civilizacija i čovječnost ne idu natraške i da njeno klanjanje idejama pravde i slobode nije isprazno i efemerno.“ (Baričević, 1963, 112). Baričević članak završava nadom u nadolazeću parišku mirovnu konferenciju, koja je trebala donijeti praktičan dogovor među državama Antante (Baričević, 1963, 112).

U feljtonu *Što se babi snilo*, napisanome 14. svibnja 1919., u prvome je planu goruće pitanje pripadnosti Rijeke, vezano uz koju je Jugoslavenski odbor pisao protestnu poslanicu, protivći se talijanskom imperijalizmu te zahtijevajući poštivanje jugoslavenskih nacionalnih i teritorijalnih prava (Baričević, 1962, 170). Baričević donosi i uvid u način na koji spomenuto stanje interpretira talijanska štampa koja „(...) ogorčeno tvrdi da je Italija zapostavljena na mirovnoj konferenciji, te da njeni saveznici s njome maćehinski postupaju.“ (Baričević, 1962, 170) Tematikom talijanske štampe bavio se Baričević i u feljtonu *U znaku obešenog nosa*, napisanome 19. svibnja 1919., u kojemu ismijava načine interpretacija Woodrowa Wilsona i Georges-a Clemenceaua (Vaupotić, 1962, 171), odnosno dovodi u pitanje njezin dvojak odnos prema njima i učestale promjene raspoloženja – od počasti i apoteoza do pogrđnih naziva. Iznosi Baričević i neka općenita stajališta o pogubnosti ondašnje štampe za koju se rijetko kada moglo reći da posjeduje ili djeluje sukladno

etičkim vrlinama (Baričević, 1962, 170). Spominje i odnos talijanske štampe prema Jugoslavenima: „Ta štampa najpre je zavolela pa zamrzela Jugoslavena: Oni su nekad bili 'lavovski i zdravi', a danas 'barbari' i 'prljave životinje'.“ (Baričević, 1962, 170) U feljtonu *Iz mirovne jazbine*, napisanome 30. svibnja 1919., Baričević piše o njemačkim mirovnim protuprijedlozima, uzdižući pritom Wilsona, kao jedinoga čestitog i velikog čovjeka, koji se nemoćan našao u mreži paukova sklonih ciničnim spletkama i postao žrtvom francuskoga tiska (Baričević, 1963, 24–25). Prozvavši parišku mirovnu konferenciju diplomatskim kuplerajem, čini se kako je Baričević napustio svaku nadu koju je u godinu dana ranijem feljtonu *Simpatije Saveznika za potlačene* gajio prema njoj (Baričević, 1963, 25).

Vaupotić smatra kako je ovdje riječ o izvrsnim, sažetim, duhovito-ironičnim i vehementnim feljtonima (Vaupotić, 1962, 171). Politički feljtoni ili sudjelovanje u vojsci jasan su pokazatelj Baričevićeve borbe i rada za oslobođenje i ujedinjenje jugoslavenskih zemalja, a ne tek njezino puko sanjarenje (Antić, 1965, 181). Takve ljude, koji su se izvan granica Hrvatske tih godina borili za nju, društvo naprasno odbacuje i odbija im pomoći, smatra Bublic, „(...) pred očima gledamo mirno, kako jedan od najtalentiranijih naših pisaca, poslije sedam-godišnjeg izgnanstva, obilazi gradom kao avet, tražeći nekoga, da mu plati objed – jednu bijelu kavu.“ (Bublic, 1919, 2) U Bublicevim vizijama Zagreb poprima gotovo sablasnu konotaciju grada mrtvaca u kojemu se navečer čuje zveket mrtvačkih kostiju tzv. *danse macabre* ili mrtvački ples, reinterpetiran u ples – *gladnih* (Bublic, 1919, 2).

2.2. Prevađa Josip B.

Od Baričevićeve se publicističke djelatnosti u *Riječkom Novom listu* posebno ističe prevoditeljska. Kao najzanimljiviji njegov prijevod, potpisan s „Prevađa Josip B.“ (Antić, 1965, 162), Antić ističe roman *Moć laži* norveškog pisca Johana Bojera, koji je kasnije postao popularnim u Norveškoj, Americi, Francuskoj, ali i na hrvatsko-srpsko-slovenskim jezičnim područjima, zbog čega se Baričevićev prevoditeljski posao smatra pionirskim (Antić, 1965, 162–163). Antić je prvi koji je o ovome Baričevićevu pothvatu pisao i dao mu na važnosti, inače bi i taj segment njegova rada ostao zanemarenim, zaboravljenim jer je prijevod ostao zabilježen samo na stranicama *Riječkog Novog lista*, ali ne i u posebnoj knjizi (Antić, 1965, 164). „Treba stoga upisati u zaslugu Josipu Baričeviću ovaj njegov prevodilački rad i njega uvrstiti u bibliografije i priručnike kao zacijelo našeg prvog prevodioca popularnog norveškog pisca.“ (Antić, 1965, 163) Ostaje nejasno je li se Baričević svojevrijedno upustio u prevođenje poznajući toga pisca otprije ili je prijevod nastao na nečiji poticaj, kao i s kojega ga jezika prevodi jer Antić tvrdi kako to nije moglo biti s (izvornoga) norveškog (Antić, 1965, 162).

3. Novelistički rad i njegova recepcija

Neke od Baričevićevih novela i pripovijesti objavljene su u zbirci *Novele i portreti* (1910): *Original*, *Život i smrt Petra Pavlovića*, *Artist*, *Futač*, *Smrt kao baština*, *Sa mog ladovanja*, „*Neugodna reminiscencija*“. U *Riječkom Novom listu* objavljene su: *Branko V.*¹, *Haos (Razdrta halucinacija)*², *Tončić Puleš (Iz zbirke sujeta)*³, *Kontrolor (Iz zbirke sujeta)*⁴, *Gospodin nastavnik (Iz zbirke sujeta)*⁵, „*Mephisto siehst du dort...*“ (*Iz zbirke sujeta*)⁶, *Povijest jedne ljubavi*⁷, *Don Pasquotti*⁸, *Junak naših dana*⁹, *Homo sapiens*¹⁰, *Borba za život*¹¹, dok su *Naopaki život*¹² i *Histerično umorstvo*¹³ objavljene u *Savremeniku*. Neke je proze Baričević označio podnaslovom *Iz zbirke sujeta*, gdje *sujet*, odnosno siže, kako objašnjava Stojević, služi kao izraz osnovne teme, sažetka ili sadržaja djela, a ne kao distinkcija od fabule (u naratološkome kontekstu) te pretpostavlja kako se Baričević namjerno, svjestan toga značenja, koristio izrazom *sujeta* u podnaslovu (Stojević, 1989, 81–82).

Ljudevit Dvorniković *Novelama i portretima*, u istoimenome članku objavljenome u *Beharu*, ne osporava umjetničku komponentu, no smatra kako su likovi nenamjerno postali karikaturama, što je djelu donekle smanjilo vrijednost (Dvorniković, 1910, 302). Dvorniković Baričeviću zamjera manjak objektivnosti u oslikavanju ljudi i događaja iz života, što je nauštrb onih karakteristika i osobina koje likovi imaju u stvarnosti jer prevladavaju samo one koje im je „prišao“ njihov autor i to znatno uvećane u odnosu na stvarnost (Dvorniković, 1910, 302). „Ko hoće da nam poda karikaturu, taj ima pravo izostaviti ono, što mu ne treba za njegovu glavnu svrhu, no tko hoće da poda 'portret', taj nesmiye da izostavi te svagdanje crte.“ (Dvorniković, 1910, 302) Baričević se tako ogriješio o portretiranje zamijenivši ga karikiranjem, koje Dvorniković smatra

¹ br. 139–141, 12.–14. VI. 1907. (Podaci o prvim objavama preuzeti su iz djela *Neobične priče (sabrane novele i pripovijesti)* (2011) priređivača Milorada Stojevića.)

² br. 145–147, 5.–7. XII. 1907.

³ br. 197, 20. VIII. 1908.

⁴ br. 219–221, 15.–17. IX. 1908.

⁵ br. 224, 20. IX. 1908. (Podatak preuzet od Vinka Antića jer ga Stojević nije naveo. Nedovršena.)

⁶ br. 236–253, 4.–24. X. 1908. (Nedovršena.)

⁷ br. 185–188, 4.–7. VIII. 1910.

⁸ br. 70–83, 23. III–7. IV. 1911.

⁹ br. 173–178, 22.–28. VII. 1911.

¹⁰ br. 183, 3. VIII. 1911.

¹¹ br. 253–251, 24.–25. X. 1911.

¹² VI/1911., 184.–195.

¹³ VI/1911., 695.–700.

disharmoničnim elementom njegovih priča (Dvorniković, 1910, 303). Dvorniković poziva na bojkot takvoga pristupa oslikavanju likova i evociranja tih neshvaćenih veličina, koje nisu ništa drugo nego patološke pojave, čija je propast uvjetovana povodjenjem za nekim idealom i gubitkom uporišta u realnosti (Dvorniković, 1910, 303). „To su noćne mušice, što lupaju o svjetiljku, a ko će kriviti svjetiljku ako su kod toga propale?“ (Dvorniković, 1910, 303)

Zgusnuti i ispunjeni stil te izabrani i traženi jezik Kamov smatra literarnom novošću što je *Novelama i portretima* unosi Baričević (Kamov, 1984, 173). Pod jezikom Kamov podrazumijeva nove i neuobičajene riječi u kojima se ogleda Baričevićev umjetnički osjećaj, ukus i osjetljivost, usporedivši ga, između ostalih, s Matošem u našoj književnoj tradiciji (Kamov, 1984, 173). Međutim, Baričevićovo dugotrajno traženje adekvatnih riječi ima i svojih posljedica; „(...) možda otud ona težina i mjestimice nenaravnost stilizacije (...). Biva da mu je jezik premalo živ i instinktivan.“ (Kamov, 1984, 174) Primjeri takvoga jezika što ga Kamov opisuje su: „(...) jektikavo, kosturno, zgrbljeno, tijelo *Originala*; prljavi, kužni i ogavni *Futačevi* udovi i jetka, napršena i opržena fizionomija *Artista*.“ (Kamov, 1984, 174) Ovakvim fizionomijama likova odgovora i njihova unutrašnjost, no upravo manjak psihološke razrade likova novele *Smrt kao baština* Kamov ističe kao njezin nedostatak, konstatirajući kako mu se ona najmanje sviđela (Kamov, 1984, 174). Drugom Baričevićevom specifičnošću Kamov smatra njegovo povezivanje riječi i grimasa, gesti, kretnji jer, kako smatra, naša je dotadašnja novelistika zaokupljena likovima koje čujemo kada progovaraju ili misle, ali ih ne vidimo jer su slabo prikazane njihove fizičke aktivnosti (Kamov, 1984, 174). Po završetku Kamov utvrđuje: „Baričević je ozbiljan, trijezan i umjeren. S njime dobismo gotova pripovjedača.“ (Kamov, 1984, 176)

U svojem prikazu Baričevićevih *Novela i portreta*, objavljenome u *Savremeniku*, Andrija Milčinović većim je dijelom govorio o njihovome izdavaču, *Modernoj biblioteci* Mate Malinara, nego o tekstu. Milčinović ističe kako se *Moderna biblioteka* poglavito smatrala prijevodnom, iako nije izrijeком tako klasificirana, ali je u tome segmentu, smatra Milčinović, najvrednija te bi pri tome trebala ostati jer će dobrim prijevodima potaknuti „ozdravljenje naših književnih prilika“ (Milčinović, 1910, 453). Stjepana Kuglija navodi kao Malinarovu opreku „(...) jer je pod vidom literature znao izdati takovih stvari, koje su bez sumnje najviše pokvarile ukus velikih čitaćih masa“ (Milčinović, 1910, 453), što Milčinović maštovito naziva atentatima na hrvatsku književnost. Zanimljivo je spomenuti kako se Baričevićovo, Kamovljevo i Radoševićovo poetološko uvjerenje

otimalo tome idealu zdravlja, kojega zamjenjuju iskrenošću, odvažnošću i nekonvencionalnom pristupu tabuiziranim temama (Donat, 1987, 191) pa nije teško naslutiti kakva će biti Milčinovićeva ocjena Baričevićevih *Novela i portreta*.

„Baričevićeve su 'Novele i portreti' neobična književna pojava u nas. (...) Njihova je neobičnost u tome, što prikazuju neobične ljude i neobičnim, za nas, načinom.“ (Milčinović, 1910, 454) Milčinović mu, kao i Dvorniković, zamjera način portretizacije likova: „Promatrajući ljude, Baričević uoči jednu crtu u značaju ovakvog svakidanjeg čovjeka i ističe ju toliko, dok od portreta ne postane karikatura. U tom poslu karikiranja upravo je strastven i to više puta malo smeta.“ (Milčinović, 1910, 454) Time, objašnjava dalje Milčinović, Baričević uništava prvobitni dojam o uspjelome liku te se sav iscrpljuje u isticanju pojedinosti, često na štetu cjeline priče (Milčinović, 1910, 454). Usprkos relativno slaboj ocjeni *Novela i portreta*, Milčinović ih ne smatra posve neuspjelima, kao što ni sve što Baričeviću zamjera ne drži pogreškama, nego njegovim stilom pisanja, koji se tek treba oblikovati, a kojega usko vezuje uz Matošev stil (Milčinović, 1910, 454).

3.1. Poetološka odrednica: odnos tradicije i modernosti

Sanja Tadić-Šokac u radu *Groteska – 'Karikature' – ironija* (2001), utvrdivši organsku povezanost Baričevićeva, Kamovljeva i Radoševićeva opusa, njihovo djelovanje opisuje kopernikanskim obratom od estetike lijepoga do estetike ružnoga, smrti, destrukcije, zla i anarhije (Tadić-Šokac, 2001, 42). U vremenu kada je hrvatska književnost opsjednuta socijalnom tematikom, spomenuti trojac kreće radikalnim putem pobune protiv građanskoga društva i tradicije, zanimajući se za skrivenu psihološku komponentu čovjeka i njegova sukoba s okolinom, navodi Donat (Donat, 1987, 191–192). Baričević promatra i bilježi sukob likova s grotesknim svijetom, zadržavajući se na razini oslikavanja svojih impresija, uzdignutih do simboličnih značenja (Donat, 1987, 198–199). Matoševi nastavljajući, Baričević među njima, na račun unutrašnjosti ispunjene konfliktima i nedoumicama te egzistencijalističkom problematikom postojanja, zanemaruju harmoniju, približivši se tako više skoroj pojavi ekspresionizma (Donat, 1987, 196). Prema svojim se likovima Baričević odnosi podrugljivo, obrađujući do pojedinosti njihove karaktere i osobnosti, preuveličavajući ih do razine karikatura (Donat, 1987, 194–195).

Baričevićevo djelovanje Donat sumira pojmom *hiperbolički realizam* (Donat, 1987, 200), što se može tumačiti derivatom groteske. Međutim, taj pojam Stojević problematizira, što ćemo adekvatno moći predstaviti tek nakon što se поближе dotaknemo obilježja groteske. Objavljivanje

Baričevićevih prozних radova u podlisku dnevnih novina Donat ističe kao njihovu nezanemarlivu odrednicu, smatrajući ih „(...) derivatom novinske potrošne priče koja da bi zadovoljila zahtjeve čitalaca novinskih podlistaka mora sjediniti i neobičnost i trivijalnost i realizam i fantastiku u jedinstveni amalgam prigodan novinskom trenutku sadašnjosti.“ (Donat, 1987, 199) Međutim, Baričević je „i unutar tih postupaka znao u najboljim svojim prozним trenucima izbjeći uobičajenu narav okoštalih prozних struktura“, smatra Stojević (1989, 72).

Visković upozorava kako bi bilo pretjeranim „u svakoj Baričevićevoj noveli tražiti 'radikalnu modernost'“ (Visković, 1982, 1) jer bi to podrazumijevalo potpunu destrukciju kanonskih postupaka ili tradicije, koju Baričević ne provodi u potpunosti (Visković, 1982, 2). Dva su važna kontekstualna podatka koja treba imati na umu prilikom proučavanja Baričevićeva djelovanja: 1) razdoblje sentimentalizma popraćeno je razvojem građanske kulture i građanstva kao društvenoga sloja, koji traži svoju literaturu, s povećanim zanimanjem za osobnost, privatnost, emotivnost, odnos muškarca i žene, gdje se epistolarni model naracije izdvaja kao najpogodniji jer dopušta izravno ispovijedanje, a kojega i Baričević upotrebljava i 2) do tada kanonski postupci istrošili su svoja značenja i doveli do automatiziranja, stoga se javlja potreba za novima (Visković, 1982, 2–4). Baričević, iako osporava i destruiira tradiciju, najčešće ironijom, istovremeno djeluje unutar njezinih naslijeđenih konvencija, narativnih modela, književnih oblika, tragajući za novim mogućnostima izražaja (Visković, 1982, 9). Upravo Baričević „(...) idealno reprezentira kako su u hrvatskoj književnosti često udruženi automatizirani, kanonski i inovacijski postupci.“ (Visković, 1982, 5)

O Baričevićevim novelama Selaković kaže kako svojim stilom evociraju Matoša, Kamova i Leskovara, shodno čemu pripadaju moderni, ali kako anticipiraju kasniju pojavu Donadinija, imaju i ekspresionističkih odlika (Selaković, 1960, 34). Često se Baričević spominje u kontekstima vezanima uz Matoša ili Kamova, ali je njegovo stvaralaštvo bilo „(...) samo satelit onome, čemu su Matoš i Kamov bili osovine i mentori, agregati.“ (Selaković, 1960, 30) Stojević potvrđuje kako način na koji Baričević interpretira kanon moderne, već uvelike najavljuje avangardu, odnosno ekspresionizam u čemu se i ogleda njegov značaj (Stojević, 1989, 101). Ugrubo radi tipologiju građe pronađene u Baričevića:

1. građa iz svakodnevnoga života bizarnih motiva i „originala“, čija se efektnost postiže otklonom od onoga što bismo poimali uobičajenim i reprezentativnim u svakodnevnome životu,
2. građa iz svakodnevnoga života sentimentalnih i trivijalnih motiva, tematski vezana uz svladavanje prepreka i ostvarenje ljubavi,
3. građa iz literature, ali bez izrazite upotrebe arhetipova, zahvaća modernu, realizam, romantizam, predromantizam, sentimentalizam,
4. problemska građa iz filozofije, koja aludira na Nietzschea, Emersona, Poea, Dostojevskoga, Gogolja, Ibsena itd., i medicinska građa, koja evocira psihopatološka stanja poput histerije, paranoje i dr. (Stojević, 1989, 72–73).

Stojević daje iscrpan pregled Baričevićeve upotrebe estetskih kodova iz filozofije, književnosti, likovne umjetnosti i glazbe, držeći ih ključnima za potpunu recepciju njegove proze, koja sebi pretpostavlja čitatelja s bogatim estetskim iskustvom (Stojević, 1989, 58). Današnje poimanje nekih konotativnih značenja Baričevićeva bogatoga kulturološkog korpusa otežano je, ograničeno ili pak nemoguće dokučiti, zbog njihove uske vezanosti uz razdoblje njegova stvaranja ili nedovršenosti nekih proza (Stojević, 1989, 58). Takav je slučaj s prozom „*Mephisto siehst du dort.*“, koja naslovom aludira na Goetheova *Fausta*, ali je zbog nedovršenosti ili necjelovitoga objavljivanja novele nemoguće dešifrirati potpunu konotativnu vrijednost koju *Faust* ima u njoj (Stojević, 1989, 63).

3.2. Groteska

Iz prethodnoga poglavlja izdvajamo grotesknu odrednicu Baričevićeva stvaralaštva, dotičući se u nastavku njezine naravi, odnosno strukture u Baričevića, uz neophodni povijesni kontekst njezina razvoja i tipologije. To će ujedno biti podloga za Stojevićevu problematizaciju Donatovoga pojma – *hiperbolički realizam*.

3.2.1. O razvoju i tipologiji groteske

Wolfgang Kayser, u djelu *The Grotesque in Art and Literature* (1963), donosi iscrpan pregled geneze grotesknoga stila od razdoblja početaka kršćanske ere u Italiji do dvadesetoga stoljeća kada zahvaća cijeli svijet. U tome je procesu razvoja groteskni stil tijekom stoljeća mijenjao značenjske konotacije, koje se donekle pomiruju poimanjem groteske kao estetske kategorije „(...) referring to certain creative attitudes (dreamlike, for example), contents, and structures, as well as to effects upon the beholder (...)“ (Kayser, 1963, 179) Kreativni proces, umjetničko djelo i njegova recepcija, tri su područja djelovanja groteske koja, kako Kayser smatra, potvrđuju njezinu estetsku kategorizaciju (Kayser, 1963, 180). Međutim, izdvojimo li iz toga trojstva recepciju, uvidjet ćemo kako umjetničko djelo ne mora imati strukturu groteske, ali ga recipijent i dalje može poimati takvim (Kayser, 1963, 181). To je ono što G. R. Tamarin u djelu *Teorija groteske* (1962), naziva hotimičnom i nehotimičnom groteskom; hotimična groteska je namjerna, umjetniku je cilj od početka stvaranja generirati groteskni doživljaj u recipijentu, dok je nehotimična groteska nenamjerna jer nije bila namjerom umjetnika prilikom stvaranja te je nastala tek u doživljaju recipijenta (Tamarin, 1962, 11).

Usprkos različitim značenjskim konotacijama groteske, neke su im teme i motivi zajednički. Čudovišta, nevjerojatna stvorenja i životinje, od kojih se posebno ističu zmije, sove, pauci, šišmiši i štetočine jer su to „nocturnal and creeping animals which inhabit realms apart from and inaccessible to man“ (Kayser, 1963, 182), a dodavši tome i biljke, dolazi do groteskne mješavine „(...) in which nature itself seems to have erased the difference between plants and animals, (...) that no exaggeration is needed.“ (Kayser, 1963, 183) Nadalje, prisutni su organski i mehanički elementi, čije prikazivanje rezultira određenom disproporcijom, odnosno prikazom mehaniziranosti ljudskoga tijela i njegove svedenosti na lutku, marionetu, lica prekrivenoga maskom, uslijed čega je čovjek depersonaliziran i reduciran na pokretljivi kostur (Kayser, 1963, 183–184). Prema Kayseru, groteska je izraz otuđenoga svijeta, objasnivši ga kao svijet koji se

iznenadno, neočekivano, djelovanjem nekakve promjene ili iznenađenja, izmijenio i prestao biti pouzdanim, odnosno onemogućeno je naše identificiranje s njime, a time i osjećaj pripadnosti (Kayser, 1963, 184–185). „The grotesque instills fear of life rather than fear of death.“ (Kayser, 1963, 185) Dok god uljez koji potresa i uznemiruje svijet ostane neobjašnjenim, nepojmljivim, depersonaliziranim, svijet će ostati otuđenim, a groteska neće gubiti na kvaliteti (Kayser, 1963, 185). Kayser grotesku dijeli na fantastičnu „with its oneiric worlds“ (Kayser, 1963, 186) i satiričnu „(...) with its play of masks.“ (Kayser, 1963, 186)

Razvoj groteske, kako smatra Tamarin, može se promatrati dijakronijski s izvorištem u totemizmu, odnosno u životu primitivnih naroda. Tamarin to objašnjava njihovim prikazivanjem totema korištenjem groteskne maske, odnosno realizaciju fantastičnih bića koja su mješavina čovjeka, životinje, demona itd., te njihovim ambivalentnim odnosom prema njemu, kakav je i odnos recipijenta prema grotesknome objektu (Tamarin, 1962, 112). Tamarin sličnosti vidi i u kanibalističkoj totem-svečanosti, kada se boga-totema žrtvuje, raskomada i pojede, prilikom čega se javlja smijeh sudionika i grimasa umirućega, koja također podsjeća na grčeviti smijeh, što Tamarin vezuje uz često prikazivanje proždiranja hrane u grotesknim prikazima i ugodno-neugodni smijeh izazvan grotesknim doživljajem (Tamarin, 1962, 115–118). Vratimo se na ranije spomenuti ambivalentni odnos recipijenta prema grotesknome objektu. On podrazumijeva pogled primitivca, koji uživa u strašnome jer je vođen surovim, animalnim nagonima, čemu je istovjetan pogled djeteta, koje se smije čak i na strašne stvari jer, poput primitivca, još ne poznaje etičke kategorije (Tamarin, 1962, 117–119). Međutim, kada pogled primitivca ili djeteta preraste u pogled razvijenoga ili odrasloga čovjeka, dolazi do razvoja ambivalentnoga odnosa jer je dotadašnje uživanje zakočeno intelektualno-etičkim razvojem (Tamarin, 1962, 117–119). Zato je za grotesku karakteristična čitateljeva nemogućnost identifikacije s objektom pa njegovo uživanje u tekst biva poremećeno, narušeno i distancirano (Tamarin, 1962, 30).

Dunja Detoni Dujmić u radu *Začinjavci grotesknog* (1983) kaže kako groteskne strukture nisu apsolutne ili svezremenske jer uvelike ovise o recipijentu, u okvirima kojega se tek realiziraju (Detoni Dujmić, 1983, 822). Pritom, ističe i postojanje dvije vrste recipijenta ili čitatelja, čiji je ostvaraj, u odnosu na književno djelo različit. Zamišljeni ili implicitni čitatelj pretpostavljen je unutar strukture književnoga djela, javlja se kao njegov aktant te su pred njega postavljena određena očekivanja i značenja, do čije aktualizacije ne mora nužno doći (Detoni Dujmić, 1983,

823). Eksplicitnoga se čitatelja može još nazvati i stvarnim čitateljem jer je povijesno i društveno određen te kroz njega književni tekst doživljava aktualizaciju, odnosno eksplicitni se čitatelj javlja kao njegov primatelj (Detoni Dujmić, 1983, 823).

Za implicitnoga je čitatelja tipična psihička stagnacija pa u nemogućnosti identifikacije s grotesknom situacijom ne uspijeva dostići etičku razinu, već ostaje na razini infantilnoga, što se u krajnjoj mjeri odlikuje depersonalizacijom (Detoni Dujmić, 1983, 824). Kako je groteska antipatična i disharmonična te kako njome dominira infantilno, katarza je onemogućena, a kao posljedica ostaje zbrka osjećaja bez mogućnosti njihova oslobađanja (Tamarin, 1962, 106). „Groteskna situacija koja je u implicitna čitača izazvala 'očuđen' pogled djeteta, u eksplicitna čitača izaziva kritički pogled odrasla.“ (Detoni Dujmić, 1983, 833) Detoni Dujmić, u ovisnosti od dva moguća smjera geneze groteskne situacije, govori o dvije vrste groteske i njihove recepcije: 1) **tragička groteska** javlja se uslijed depatetizacije tragičnoga i njegove transformacije u apsurdno, komično, a iznevjerenu tragičnost implicitni čitatelj nadomješta agresivnošću prema situaciji ili objektu i 2) **komička groteska** nastaje deformacijom komičnoga u tragično, što se ne uspijeva odviti do kraja pa se kao rezultat recipijent smije s prizvukom crnohumorne jeze, odnosno uzvišena je situacija nadvladana depatetičnom komikom s krajnjim rezultatom besmisla (Detoni Dujmić, 1983, 824).

Otakar Bartoš u radu *Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske* (1965) donosi pregled različitih shvaćanja groteske, od kojih ćemo izdvojiti neslaganje s Tamarinom, koji groteskno približava tragikomičnome, što je, kako Bartoš ističe, nemoguće jer groteska odbacuje patos (Bartoš, 1965, 75). Međutim, Tamarin tragikomično nije poistovjetio s grotesknim, nego tek približio radi boljega shvaćanja. Tragikomično i groteskno razlikuju se u načinu sinteze sadržaja, a ne u sadržaju, odnosno podudarni im se sadržaji razlikuju formom (Tamarin, 1962, 32). U tragikomičnome dojmu tragika zadržava svoja svojstva, kao što ih zadržava i komika te između njih ne dolazi do miješanja (Tamarin, 1962, 32). S druge strane, groteskni se dojam postiže spajanjem tragičnoga i komičnoga elementa tako da komični u sebe usiše kvalitete tragičnoga, što rezultira – disharmonijom (Tamarin, 1962, 31). Disharmoničnost podrazumijeva oduzimanje inicijalnih svojstava svakoga elementa, odnosno, kako Tamarin kaže, „(...) nestalo je patosa tragičnog i emocionalnog dejstva komičnog.“ (Tamarin, 1962, 31) Tamarin to metaforički opisuje miješanjem soli i šećera, gdje više ne razabiremo slatko od slanoga, nego našim okusnim receptorima dominira posve novi okus –

bljutavost (Tamarin, 1962, 32). Tamarinovo odbacivanje patosa tragike najjasnije je vidljivo u formuli kojom definira grotesku: **tragika + komika – patos = groteska**, objasnivši nastalu grotesku kao montažu disparatnih motiva (Tamarin, 1962, 33). S daljnjom razradom groteske pridodaje joj se još elemenata: fantastično, jezivo, besmisleno, dijabolično, oživljavanje mrtvoga, mehanizacija živoga, bezličnost, naglašena individualnost itd. (Tamarin, 1962, 52).

Bartoš navodi i podjelu groteske koju razlikuje Gjuro Szabó: 1) **tragička groteska**, javlja se u godinama oko Prvoga svjetskog rata te je sukladno svojoj pojavi utjelovljenje straha i pesimističnosti, 2) **humoristička groteska**, mješavina je ironije, crnoga humora i apsurdnih i tragičnih tumačenja suvremenosti dadaista i nadrealista i 3) **analitička groteska**, izražava objektivna gledišta te dosljedno analizira pojave, zbog čega je snažno označena filozofičnošću (Bartoš, 1965, 79–80). Toj podjeli Bartoš pridružuje i svoju: 1) **hladna groteska**, zbog objektivno ocrtanih elemenata tragike i otuđenoga svijeta, koji je na teret pasivnome junaku, izaziva strah, tjeskobu i zgražanje (najuočljivija kod Kafke), 2) **osjećajno angažirana groteska**, najčešće satirička, koristi smijeh kao oruđe u odnosima s otuđenim i mehaniziranim svijetom i 3) **intelektualna groteska**, odgovara Szabinój analitičkoj, a zapravo je sinteza prethodne dvije s filozofskim podtekstom (Bartoš, 1965, 82).

Ove podjele navodimo samo kako bismo stekli bolji uvid u različite pristupe, interpretacije i problematizacije tipologije groteske, ali istovremeno i njihovih srodnosti. Za kraj, dotaknut ćemo se Stojevićevih viđenja, koja smatra važnima za shvaćanje Baričevićeva opusa. Razdobljem srednjega vijeka dominira **groteskni realizam**, koji visoko, duhovno, idealno i apstraktno transformira u materijalno, sumira Stojević pozivajući se na ruskoga filozofa Mihaila Mihailoviča Bahtina (Stojević, 1989, 15). **Predromantičarska i romantičarska groteska** individualizirala je i subjektivizirala odnos prema svijetu, koji je iz reduciranoga smijeha prerastao u ironiju, sarkazam, kontemplativnost, univerzalnost (Stojević, 1989, 15). „Strah, ludilo i maska nameću se kao prepoznatljiva svojstva romantičarske groteske (...)“ (Stojević, 1989, 15) Filozofi i književnici, poput Laurencea Sternea, Friedricha Schlegela, Victora Hugoa, Georga Wilhelma Friedricha Hegela i dr., tome dodaju psihološke elemente, koji daju oblik suvremenim shvaćanjima groteske (Stojević, 1989, 15).

Spomenuta su dva razdoblja pridonijela, prema Bahtinu, razvoju dva tipa suvremene groteske: 1) **modernističke**, koja se oslanja na stvaralaštvo francuskoga književnika Alfreda

Jarryja, nadrealista, ekspresionista te egzistencijalističke smjerove i 2) **realističke**, koja svoje koncepcije baštini od grotesknoga realizma srednjega vijeka (Stojević, 1989, 16). Iako je Baričevićev prozni rad, napominje Stojević, spoj dvaju spomenutih modela groteske, sukladno njegovu vremenu stvaranja, više naginje karakterističnim strukturnim elementima modernističke groteske (Stojević, 1989, 17). Stojević inzistira kako *hiperbolički realizam* nije pogodna kategorizacija jer se Baričevićevu grotesku ne može svesti na tek jedan tip. On kombinira realističnu, romantičnu, intelektualnu, hladnu, modernu, osjećajno angažiranu grotesku, a kako se hiperboličnost javlja kao temeljni element groteske niti ona ne može biti jedinom karakteristikom Baričevićeva stvaranja (Stojević, 1989, 100). Pokušamo li kontaminirane postupke koje Baričević koristi nasilno svesti pod tek jedno određenje, njegovo stvaralaštvo biva globalizirano, uopćeno te gubi na svojoj višeznačnosti (Stojević, 1989, 100).

3.2.2. *Ostvaraj groteske na mikrostrukturnome i makrostrukturnome planu*

Grotesku je moguće poimati preko **mikrostrukturnoga** i **makrostrukturnoga** plana. Lik koji je ne samo sposoban, već i opsesivan u analitičkome pristupu prema sebi i okolini, na makrostrukturnome planu, demonstrira svoju nepripadnost sredini, odnosno nepremostivi jaz koji se javlja između njih (Tadić-Šokac, 2001, 72). Ukoliko se groteska očituje na mikrostrukturnome planu, utoliko je riječ o njezinome parcijalnom zahvaćanju pojedinih strukturnih elemenata, kao što su devijacije koje se javljaju u kauzalnosti pripovijedanja, karakterizaciji likova, motivaciji, konstrukciji sižea, jeziku itd. (Detoni Dujmić, 1983, 825). Devijantnosti na mikrostrukturnoj razini javljaju se kao posljedica postupaka **hiperbolizacije** i **redukcije** te **kontaminacije** (Detoni Dujmić, 1983, 825). Radi bolje preglednosti primjera za spomenute postupke u Baričevića, poslužiti ćemo se načinom njihove raspodjele kakvu je primijenila Tadić-Šokac analizirajući Radoševićev roman *Karikature*. Provedba hiperbolizacije može se pojaviti na sljedećim razinama: karakterizacija lika, motivacija, siže i jezik.

Karakterizacija lika. Hiperbolizacija ističe jedan detalj do krajnosti na račun ostalih, koji bivaju zapostavljeni pa se kod recipijenta javlja iznevjerenost očekivanja u odnosu na predočene predimenzionirane strukture (Detoni Dujmić, 1983, 827). Kada se realistička karakterizacija zamijeni hiperboličkom, dolazi do miješanja usporedbi ljudskih, životinjskih ili neživih osobina, uslijed čega nastaju karikature (Detoni Dujmić, 1983, 827). Hiperbolizaciji najviše doprinose poredbe ljudi sa životinjama u svrhu njihove karakterizacije, zbog čega je hiperbolička

karakterizacija znatno efektinija (Visković, 1982, 10). Baričević se u opisivanju likova nerijetko koristi analogijama sa životinjama i rjeđe biljkama (Stojević, 1989, 22), a prisutne su i njihove poredbe s predmetima, pojavama apstraktnoga i materijalnoga svijeta te kulturološkim i mitsko-religijskim referencama (Stojević, 1989, 26). Baričevićev bestijarij stilski predočava složenost aktanta, nadasve na psihološkoj razini (Stojević, 1989, 25). Poremećena osjećajnost posljedica je hiperboličke karakterizacije, što kod Baričevića rezultira dehumaniziranim i automatiziranim likovima, kojima vladaju najprimitivniji dijelovi psihe (Detoni Dujmić, 1983, 828). Logika njihova ponašanja u sukobu je s logikom okoline s kojom se zato ne mogu poistovjetiti ili identificirati te su zbog jednodimenzionalnosti lišeni unutarnjih ljudskih proturječja, karaktera – oni su ne-ličnosti, groteskne figure (Detoni Dujmić, 1983, 828). Kao primjere istaknut ćemo Baričevićeve hiperbolizacije poredbama ljudi sa životinjama jer njih držimo najzanimljivijima.

O Glupku Tuki, iz novele *Sa mog ladovanja*, saznajemo iz analogije o biku:

Zamisli dakle bika; pravog pravcatog, četveronožnog, rogatog, mutavog, tromog, sa zgrušanim blatom na repnim dlakama, slinom na usnetinama i govedinom pod potplatnom kožom. Bika, koji je sposoban samo za to, da se sruši pod mesarskom sjekirom i da stvara telad, koja od svog volujskog roditelja naslijedi isto tako kratku evoluciju sama rasta i same snage, kakovu je ovaj baštiniio od njena telećeg djeda. Zatim zamisli čistu i staloženu jednu kaljugu, pa je isporedi sa biblijskom njegovom dušom i – bit će ti sasna jasno, kakova li je to grdna beštija taj naš Glupko Tuka (...). (Baričević, 2011, 244)¹⁴

Visković ističe kako je u opisu Glupka najprije stvorena analoška slika s poredbom, koja se tek kasnije pripisuje Glupku, čime je izvršen obrnut postupak od uobičajenoga; uvriježeno bi bilo da se najprije predstavi lik, kojemu se zatim pridoda analoška slika, ali ovdje je riječ o inverziji toga postupka (Visković, 1982, 10). Dalje se ta analoška slika nastavlja razvijati opisima kako je Glupko, poput bika, „hladnokrvan, bezvoljan i ravnodušan džonja i džonosnik bez misli, suda i pamćenja“ (244); nesposoban je osjetiti empatiju za tuđu patnju ili stradavanje, nije znao što znači kada drugi trpi od boli, neugode ili nesreće, nije poznao sreću, strast, ugodu ili blaženstvo, nije znao za nježnost, nije se znao braniti od ruganja, a nije se znao ni ljutiti (248). Majčinu smrt nije doživio tragično jer je opažao kako je isto tako skončala i zaklana krmača, utopljeno pile i miš kojega je pojela mačka, držeći smrt glupom i neznatnom (248). Darko Gašparović u radu *Groteskno u prozama Baričevića i Kamova* (1988) primjećuje: „Duševna tupost nalazi adekvatan analogon u

¹⁴ Citati iz Baričevićevih novela preuzeti su iz djela *Neobične priče (sabrane novele i pripovijesti)* jer je sadržajno bogatije od *Novela i portreta*, stoga ćemo se u nastavku rada u zagradama referirati samo na broj stranice toga djela.

opisu fizičkoga izgleda, u kojemu se nižu same životinjske odrednice. Tako se cijela osobnost Glupka Tuke totalno animalizira.“ (Gašparović, 1988, 159) Baričevićeva se ironija ne ograničava tek na primjeru jednoga pojedinca, kao što je Glupko jer prozvavši ga slavenskom dušom, Baričević se ironično odnosi spram cijeloga naroda i narodnosti, izvrćući ih groteski (Gašparović, 1988, 160), čime (književna) glupost poprima elemente globalne metafore (Visković, 1982, 9).

U *Haosu (Razdrtoj halucinaciji)* Grdan se uspoređuje s kurjakom (vukom), zbog pohlepne radosti koju osjeća prilikom usmrćivanja žrtve (18), a kasnije je uspoređen s tigrom iz istoga razloga (22). Čak i Grdanov opis: „Čelo mu se vlažilo sitnim kapljicama znoja, a zubi mu škripahu u pjenu, što mu se skupljala među usnama“ (24), ostavlja dojam bijesne životinje. U noveli *Život i smrt Petra Pavlovića*, naslovni lik pati od manije proganjanja (paranoje) te je opisan drvenim kretnjama, kojima se evocira njegova poredba s predmetom i kakve su uz disharmonične, neuravnotežene i nespretne, tipičan primjer grotesknih kretnji (Tamarin, 1962, 90). Pavlović tako postaje grotesknom figurom lutke, mehaničke naprave, čiji su dijelovi tijela okarakterizirani usporedbama s neživim (Gašparović, 1988, 158). Psihologizacija animalnim poredbama i hipertrofiranjem prisutna je u odlomku koji opisuje Pavlovićeovu metaforičku preobrazbu (Stojević, 1989, 23–24):

Njegova koža postade osjetljivijom od kukčijih ticala, njegov tek ćutljivijim od djetinjeg, njegov njuh razbirljivijim od hrtovske, njegovo oko zvjeravije i nemirnije od lisičjeg, dočim su se njegove netopirske i kloparaste uške, koje su znale da uhvate svaki zvučac i svaki glasak, mogle da pomiču kako je god htjeo njegov grozničavi, uvijek budni instinkt opreznosti i plahosti. I tako se je razvio u neobičnu jedinicu, u kojoj se ispreplitalo u grdnoj harmoniji nešta Petra Pavlovića, nešta insekta, čeda, lisice i zekonje. (206)

Poremećeno duševno stanje i deformacija svijesti, motivi su Pavlovićeve preobrazbe, koja se preslikala i na njegov fizički izgled, gdje se životinjsko javlja u području osjeta i organa, no uspješno zadržava sposobnost govora (Gašparović, 1988, 158). Nastali čudovišni lik predstavlja kumulaciju grotesknoga dojma (Gašparović, 1988, 156). Pavlović, iako formalno još uvijek čovjek, postaje nakaznim i izobličnim (Gašparović, 1988, 158). Izobličnost i nezgrapnost izražavaju se opisima vanjštine, zato je učestalije grotesknim prozvati figuru, nego karakter (Tamarin, 1962, 100). Nadalje, Irena Čačanski u noveli *Histerično umorstvo*, uslijed napada histerije postaje zvjerkom žednom krvi: „To nije više bila žena; to je bila tigrice što kida, dere i trga šiju izranjenog i bolesnog mužjaka...“ (170), odnosno ubija muža Andriju. Međutim, Visković tu novelu ističe kao Baričevićovo ponajbolje ostvarenje jer, za razliku od drugih novela gdje poredba sa životinjom

rezultira karikaturalnošću, ovdje ona izostaje: „Te poredbe upozoravaju čitatelja prvenstveno na elementarnu silovitost Ireninu, na animalnu snagu njezinih nagona, na intenzitet njena ludila.“ (Visković, 1982, 28)

Motivacija i siže. Nevjerojatna je motivacija također oblik hiperbolizacije. Javlja se kao posljedica nizanja motiva koji nisu smisljeno povezani, odnosno kojima je narušena kauzalnost pa su tako uzroci i posljedice ispremiješani i bez prave logike (Detoni Dujmić, 1982, 829). Takvo montiranje motiva dovodi do grotesknih reakcija smijeha na tragično i plača na smiješno, ali kako su obje krajnosti istovremeno izrečene u objektu dolazi do njihova poništavanja i relativiziranja (Detoni Dujmić, 1983, 829). „Takvom motivacijom se istovremeno tvrdi i poriče, a zaključak ostaje nedefiniran.“ (Detoni Dujmić, 1983, 829) Vidljivo je to u noveli *Don Pasquotti*, kada naslovni lik plače za umrlim djetetom samo zbog društvene obveze te u načinu na koji naslovni lik novele *Kontrolor* i Glupko Tuka dočekuju vijesti o majčinoj smrti. Ovo će biti detaljnije prikazano kasnije kada se dotaknemo paramimije, odnosno neadekvatnih reakcija likova na smrt i njezine depatetizacije te kada obradimo pojave smijeha i plača.

Jezik. Hiperbolizacija se može realizirati i na razini jezika „(...) u vidu anarhičnog grananja rečeničnih nizova, kao gomilanje riječi istog ili sličnog semantičnog fundusa, igranje riječima po zvučnim, a ne smislenim asocijacijama.“ (Detoni Dujmić, 1983, 830) Nekoherentnost govora vidljiva je kod Baričevićevih likova, koji su mahom sve psihički rastrojene osobe pa je njihov jezik okarakteriziran isprekidanim ritmom i naglim presjecima misli (Detoni Dujmić, 1983, 830). Vidljivo je to kod Petra Pavlovića i opisa njegove manije proganjanja:

Stupao bi polako i na prstima, držeći svoju tešku i kvrgavu čulaču pri njenome kraju, kao spreman na svaku obranu svog dragog života, obazirao bi se na sve strane i zagledavao za svako deblo, za svaki okuk, za svaku živicu i ogradu, za kojom je uvijek slutio nekog pritajenog grabežljivca, razbojnika i ništariju, željna njegove zlatne ure, njegova vjenčana prstena, njegova novca i krvi. I čim bi šušnuo listić kakav, zaškripio pod njegovim nogama kamećak kakav, ili pucnula suha grančica, elektrizirali bi se, naježurili i nasršili njegovi četkasti i iglasti vlasi, iščezla bi sa njegovih obraza i zadnja kapca krvi, zasjeklo bi ga nešto neopisivo očajna i stravična u srce i tada bi dignuo visoko nad šešir svoju drvenu pratilicu i pouzdanicu, s kojom se tek iznimno raskrštavaše. Zatim bi zaustavio svoj korak, načulio uške poput usplahirena kljuseta i čekao nepomičan kroz nekoliko trenutaka, da nastavi sa istom zebnjom, plahošću i slutnjom uskim i kolima izrovanim kolnikom. (197)

Visković ovdje ističe složenu strukturu rečenice, kojom Baričević dosljedno želi predočiti Pavlovićevu uznemirenost iz perspektive pripovjedača, djelomično se poistovjećujući s njime

(Visković, 1982, 22). Deminutivi *listić*, *kamećak* i *grančica*, umjesto da evociraju nešto nježno i ugodno, u nastavku su spareni s *elektriziranim*, *čstkastim vlasima* i *iščeznutom krvi*; gomilanjem leksema istog semantičkog fundusa *grabežljivac*, *razbojnik*, *ništarija* ili *čstkasti*, *iglasti* itd., Baričević postiže ekspresivniji i ritmičniji izraz te gradacijski ukazuje na psihološko stanje lika (Visković, 1982, 22). U nastavku toga odlomka izrazi „pojačana produktivnost nosnih žlijezda“ (197), „nadusnički žlijeb“ (197) i „elastična siga“ (197), kojima se opisuje curenje nosa, primjeri su korištenja pseudoznanstvenoga jezika, kojime se pospješuje groteskni efekt (Detoni Dujmić, 1983, 831).

Također, važna je i upotreba interpunkcije, čija je vrijednost kod Baričevića u odstupanju od norme i kombiniranju interpunkcijskih znakova (Stojević, 1989, 93). Interpunkcijski su znakovi u službi odražavanja psihičkoga stanja lika, približavanja njegovim mislima, njihovu tijeku i ritmu, ističući ih od uobičajenoga pripovijedanja te dovodeći do dodatne dramatizacije (Stojević, 1989, 93–94). Don Pasquottijevo je ridanje prikazano nepravilno razlomljenim slogovima: ““Str-rgni n-nakite sa ha-haljin-ne tvo-oje, ra-spu-usti pra-pramove tvo-oje i pla-ači!... Jer ti po-g-gaziše velik-ka muža, izmr-mrljaše sla-avu nje-govu, po-poplju-uvaše ime njegovo-o i og-gorčiše ži-ivot njegov!”” (114) Raznovrsnost upotrebe interpunkcije vidljiva je na primjeru iz *Originala*, koji prikazuje Lukanovo psihičko rastrojstvo:

'Ti - ti si me izigrao!... Da su moje pesnice kočijaške i seljačke, smrvio bih te... Izgini iz duše moje! Izgini iz zakloništa moga, jer zaudaraš blatom ulice, kao gončin balemom marve. Htjeo si studiju, da dobiješ para!... Idi, idi; ja ti praštam, ali te prezirem... Htjeo si da rasparaš astor moje tajne, da iščupaš srce moje i da ga prikažeš svijetu u niskoj, podloj požudi, da zaradiš njegovu lasku... Jer svijet hoće da ždere i treba ljudskog mesa i treba ljudske krvi i treba ljudske duše – a ti si mesar!... Idi, idi! Ja se ne dam klati... Izdiri, izdi-ri-i-i!' (193)

Provedba redukcije, koja se postiže tehnikom sažimanja i kontaminiranja, vidljiva je na razinama karakterizacije, motivacije, fabule, sižea, vremena i prostora, imena, poante i komentara.

Karakterizacija likova. Reducirane likove prepoznajemo po manjku prirodnih ljudskih osobina, zbog čega ne preostaje ništa drugo nego ih doslovno poistovjetiti s poredbama kojima su opisani (Detoni Dujmić, 1983, 826). „Takav se lik ne doživljava u životnoj sveukupnosti, izaziva neugodu zbog rigidnosti i mehaniziranih gesta. U recipijenta ucjepljuje dojam karikaturalnog očuđenja i odbojnosti prema bilo kakvom poistovjećivanju.“ (Detoni Dujmić, 1983, 826) Vidljivo je to u ranije navedenom primjeru usporedbe Glupka Tuke s bikom, gdje je sveden na fiziološku osjetilnost životinje ili na primjeru Petra Pavlovića koji je dodatno dehumaniziran opisom njegovih

drvenih kretnji (Detoni Dujmić, 1983, 826). Redukcijom je Pavlović, koji pati od paranoje, sveden samo na one detalje koji apostrofiraju njegovo stanje, dok se ostali zanemaruju, što u konačnici rezultira našim poimanjem Pavlovića kao karikaturalnoga jednodimenzionalnog lika (Visković, 1982, 21). Isto je s Mefistom i Atanasijem, likovima iz novele „*Mephisto siehst du dort...*“, koji su uglavnom umjetni, depersonalizirani i svedeni mahom na vlastitu interpretaciju iznesenih filozofskih ideja, čije je zastupanje njihova jedina uloga u radnji (Stojević, 1989, 68).

Motivacija, fabula, siže. Izostanak motivacije također je u službi oslikavanja psihološke karakterizacije likova jer je u njihovim postupcima ili odnosima koje tek uvjetno rečeno uspostavljaju s okolinom, jasno vidljiva njihova motivacijska neutemeljenost (Tadić-Šokac, 2001, 58). Usprkos tome, čak i reducirana motivacija ima sposobnost biti movensom daljnjega razvitka fabule jer se unutar deformirane i rastrojene psihe definiraju sižejna uporišta koja omogućuju nesmetani nastavak radnje (Tadić-Šokac, 2001, 59). Djelovanje i motivaciju Baričevićevih likova, opisanih nedostatkom logike, tumačimo isto tako nelogičnima. U *Haosu (Razdrtoj halucinaciji)* Neznanac Grdana prekorava kako je „nesređen, pun oprečnosti i protuslovlja, nelogičan“ (19); Lukan iz *Originala* poriče postojanje logike jer je kao umjetnik vođen osjećajima i temperamentom: „Moja je volja jača od logike i ako rečem ‘ništa ne postoji’ ne postoji za mene ništa“ (192), a na opasku prijatelja Štokića kako je nedosljedan, inzistira da čovjek može biti dosljedan samo u nedosljednosti (193); Slatković iz *Artista* također je „biće momentanog osjećaja, koje baš toga radi dolazi prečesto u protuslovlje“ (211), a zanimljiva je i opaska kako Slatković trpi pred logikom, odnosno bježi u strahu od suočavanja s njome (211), što vrijedi i za niz drugih likova. Izuzetak reduciranoj motiviranosti likova je *Histerično umorstvo*, gdje histerija Irene Čačanski služi kao psihološka motivacija, odnosno opravdanje njezina čina ubojstva, koje se zato nameće kao logičan i gotovo normalan rasplet događaja (Stojević, 1989, 32).

„Fabula je u Baričevića najčešće reducirana na psihološki tijek, jer tako novela, ili pripovijetka, na 'lakši' način postaje alegorijom ili metaforom, aktanti, isključivo, simbolom određena tipa stanja ili ponašanja.“ (Stojević, 1989, 29) Psihološki tijek razvoja radnje u kojemu likovi postaju tek utjelovljenja određenih ponašanja, a njihove psihopatološke tendencije glavnom preokupacijom djela, kakve su uglavnom Baričevićeve novele, rezultat je reduciranosti fabule i sižea (Tadić-Šokac, 2001, 61), zbog čega je Baričevićeve fabule relativno teško rekonstruirati (Stojević, 1989, 81). Shodno tome „(...) psihičke, psihološke i psihopatološke tenzije čine osnovnu

sižeju okosnicu.“ (Stojević, 1989, 28) Deskripcijama, monolozima, epistolama itd., Baričević doprinosi usporavanju, prekidanju i retardiranju fabule, tipično strukturi moderne proze (Stojević, 1989, 82). Priče u priči ili, tzv. umetnute novele, osim što retardiraju radnju, u službi su simbolizacije, motivacijske opravdanosti ili razjašnjenja fabule, a često se realiziraju retrospektivnim pripovijedanjem, snovima, opisima pejzaža, novinskim izvještajima itd. (Stojević, 1989, 83).

Vrijeme i prostor. Reduciranost vremena ogleda se u njegovoj zanemarenosti u odnosu na prostor (Tadić-Šokac, 2001, 61), stoga postaje lakše odrediti kategoriju gdje, nego kada se radnja zbiva ili koliko je vremena proteklo tijekom pripovijedanja. Međutim, ni prostor nije pošteđen reduciranosti, što se javlja kao posljedica svedenosti fabule na unutarnji, psihološki prostor, dok vanjski prostor postaje samo njegovom dopunom (Tadić-Šokac, 2001, 62). Mihail Bahtin uočio je vrijeme kao bitnu odrednicu groteskne slike, koje je prikazano ciklički, odnosno kako Stojević kaže, djeluje zatvorenim, bezličnim, a usprkos njegovome vidljivom protoku, hiperbolizirano je djelovanje likova prezentirano paradoksom kratkoga vremena (Stojević, 1989, 33). Međutim, vrijeme, prema Bahtinu, može evoluirati do povijesnoga vremena uz socijalno-povijesne elemente priče (Stojević, 1989, 33). U *Naopakom se životu* pojavljuje godina 1903. kada, uslijed vladavine bana Károlyja Khuen-Héderváryja, dolazi do demonstracija protiv nasilnih pokušaja mađarizacije, što Baričeviću služi kako bi se ukratko osvrnuo na odnos i netrpeljivost prema Mađarima, ali i kontekstualizirao psihički razdor Mate Sabljosjeka. U novelama *Histerično umorstvo* i *Život i smrt Petra Pavlovića* teško je utvrditi bilo kakav kronološki slijed pojavljivanih sekvenci jer organizacija sižea ovisi o svijesti lika pa se tako može govoriti samo o psihološkome vremenu, čija je glavna karakteristika diskontinuiranost (Visković, 1982, 20). Interijeri su u Baričevića uglavnom zatvoreni i tek oskudno opisani prostori poput tavana, sobe, krčme, međutim i eksterijeri, usprkos svojoj vanjskoj odrednici, uspijevaju ostati zatvorenima jer se uglavnom individualiziraju na klupu u parku, kut kuće, zaklone itd., stoga prostori odaju dojam izrazite komornosti (Stojević, 1989, 32–33). Čak i pejzaž u noveli *Smrt kao baština* djeluje zatvorenim jer je skupljen u obliku pisma izvan kojega ne izlazi (Stojević, 1989, 33).

Imena. Na određeni je način semantički element antroponima povezan s daljnjim fabularnim i sižejnim tijekom jer nam omogućuje prejudiciranje daljnjega tijeka razvoja radnje (Tadić-Šokac, 2001, 65). U imenima aktanata provedena je redukcija jer ona aludiraju na njihov karakter

(Stojević, 1989, 29). Primjerice, antroponimi Grdan i Ropko iz *Haosa (Razdrte halucinacije)* ukazuju na koncepcije i stajališta koja likovi zastupaju – Grdan je simbol zla, civilizacija, napredak, dok je Ropko rob i borac protiv njega (Stojević, 1989, 52). Matino prezime Sabljosek iz *Naopakog života* aludira na njegovo ubojstvo demonstranta sabljom (Stojević, 1989, 53). Kao njegov antitetički parnjak javlja se supruga Agneza, pobožna, dobra, čista, kakva je uostalom i etimologija njezinoga imena (Stojević, 1989, 55). Glupko Tuka iz novele *Sa mog ladovanja* antroponim je koji služi kao reducirani opis lika, odnosno hiperbolizirana glupost, mentalna abnormalnost, iščašenost (Stojević, 1989, 53). Milivoj Mrvić iz novele *“Mephisto siehst du dort...”* prezimenom aludira na mrvu, iako se kroz novelu pokušava prikazati silnim, čime i njegov nadimak Mefisto dobiva ironičan prizvuk (Stojević, 1989, 55). Naslovni lik novele *Život i smrt Petra Pavlovića* predstavlja depersonaliziranu osobu, poput Pavla Pavlovića, Pere Perića itd. (Stojević, 1989, 51). „Prvim svojim dijelom evocira uzvišenost šekspirskih kraljevskih kronika (*The Life and Death of the King...*); drugim pak izborom krajnje trivijalna antroponima glavnoga junaka, odmah tu evokaciju poništava“ (Gašparović, 1988, 156), primjećuje Gašparović. Nasuprot Pavloviću je supruga Filomena, čije ime znači ljubljena te ga saznajemo kada Pavlović prema njoj postane agresivan (Stojević, 1989, 55). Međutim, postoje i bezimni likovi, čiji je nedostatak imena također od stilističke vrijednosti jer je time pospješen proces depersonalizacije (Stojević, 1989, 55). Takav je slučaj u noveli *Kontrolor*, gdje je lik kontrolora određen samo svojim zanimanjem, koje pisano malim početnim slovom dodatno naglašava manjak njegove individualnosti (Stojević, 1989, 56). U *Povijesti jedne ljubavi*, pripovijedanje je provedeno u *ich-formi*, u kojoj se rijetko kada otkriva ime pripovjedača te je zbog komplementarnosti izostavljeno i ime njegove partnerice (Stojević, 1989, 56). Novela ima za cilj predstaviti se univerzalnom parabolom u kojoj nema niti potrebe za imenovanjima (Stojević, 1989, 56).

Kada je o toponimima riječ, domaći su često reducirani na izraze poput „glavni grad“ ili „grad Z.“, kada je riječ o Zagrebu; slično je i s Rijekom, koja je svedena tek na slovo „R.“, a pojavljuju se još „grad N.“, „bogašjsko S.“, „provincijski grad“ i sl. (Stojević, 1989, 56). Stvar je drugačija kada je riječ o stranim toponimima, čiji nazivi nisu reducirani: Pariz, Rim, Venecija, Berlin, Beč, Moskva. Zanimljiva je i igra riječima u noveli *Sa mog ladovanja*, gdje je Krobocija, pogrdan naziva za Hrvatsku austrijske provenijencije, a korišten kod Matoša, reinterpetiran kao Grobocija ili zemlja groblja, iako novela ne obiluje političkim konotacijama može se čitati

alegorijski kao destrukcija pameti, letargije i groblja uma (Stojević, 1989, 56–57), što je ponajviše akumulirano u liku Glupka Tuke.

Poanta, komentar. Redukcija na razini poante, komentara, apela, odnosi se na redukciju provedenu na makrostrukturnoj razini. (Stojević, 1989, 30). Baričević svojega pripovjedača tretira poput medija za prijenos informacija izostavljajući objektivni autorski komentar, kojega prepušta čitatelju (Donat, 1987, 194).

Kontaminacija nastaje kombiniranjem hiperbolizacije i redukcije, uslijed čega „(...) kvaliteta jednog motiva usisava u sebe osobinu drugog, te dolazi ne samo da negacije prvotnih svojstava već i do disharmonične montaže novih osobina koje očuđuju.“ (Tadić-Šokac, 2001, 66) Tako se iznosi „(...) na vidjelo svijest o literarnosti književnog djela: o literarnosti lika, fabule, sižea i ostalih elemenata književnog diskursa.“ (Tadić-Šokac, 2001, 66) Najbolje je to vidljivo u *Haosu (Razdrtoj halucinaciji)*, gdje se pojavljuje Faust dvadesetoga stoljeća kao novina i napredak, negirajući onoga dotadašnjega, koji je bio karikatura Fausta i Hamleta ili njihov *mixtum compositum* (Stojević, 1989, 30). „Evo, i ja sam Faust XX. vijeka, ali ne ovaj što je mixtum compositum iz Fausta i Hamleta u karikaturi, već Faust, koji 'drsko' pljuje na grob, život i budućnost čovječanstva...“ (27) Pripovjedač se ponaša kao recipijent tih djela, ali Baričević ujedno svome recipijentu ukazuje na razvijenost vlastite književne svijesti, aludirajući na faustovsku i hamletovsku tradiciju, tj. tradiciju visoke ili lijepe književnosti (Stojević, 1989, 30).

3.2.3. *Groteskna slika svijeta, destrukcija, pobuna, igra maski*

Groteskna slika svijeta. U noveli „*Mephisto siehst du dort...*“ pripovjedač Atanasije opisuje besmisao života: „Čovjek jede, da ogladni; pije da ožedni; cijeni, poštiva i ljubi, da se zgnjuša i razočara; rađa se, da oplodi i umre... Čemu, čemu sva ta igrarija slučaja i zakona, uobličavanja i razobličavanja, sastavljanja i raspadanja?“ (56) Sve što Atanasije opaža su opreke moćno-nemoćno, silno-slabo, ogromno-sićušno, veliko-maleno, ozbiljno-smiješno, život-smrt, kroz koje se smjenjuju razdoblja i ljudi (56) te zaključuje kako u privremenome i relativnome svijetu čovjek stvarno posjeduje samo trenutak sadašnjosti u kojemu se jedino može uživati (57). Međutim, uživanje je to animalnih konotacija jer se svodi isključivo na zadovoljenje vlastitih tjelesnih potreba, dok moto „živi isključivo za sebe“ (57), za posljedicu ima potpunu individualizaciju i otuđenje. Slična je problematika zaokupljala i Milivoja Mrvića Mefista, čiji je pokušaj odgovaranja na *stara, teška, krvopijska, nerazrješena* pitanja o svrsi života prazno i nemoćno odjeknuo pred životom, ostavivši ga ispraznim, ogorčenim, tjeskobnim (64). Posljedično, život je za njega „(...) iskićen i prekrit tolikim ukrasima obmane i konvencionalizama, (...) ništa drugo nego trvenje, gloženje, nadjačavanje, osvajanje i satarisanje.“ (66) Mefisto želi biti priznat kao neovisna jedinica, sinteza titana i vraga (66), dok su u opasci kako je on „inokosan, bez roda i koljena, nikome na svijetu obavezan“ (69), vidljivi razmjeri njegova otuđenja. Ovakva su shvaćanja obaju likova rezultat njihove groteskne perspektive prema kojoj je život sveden tek na ispraznu i besmislenу lutkarsku igru ili karikaturalno marionetsko kazalište (Kayser, 1963, 186).

Za grotesknu sliku svijeta zanimljiv je izostanak ljubavi, objašnjava Atanasije: „Čovjek se budi, a njegov san o ljubavi... luta svijetom ko prozebo, uzaman tražeći ogrjeva... oglušuje u štropotu roleta, stenje pod lomotom grubih kolesa, zamire u gvozdenoj buci tvorničkih strojeva i plača u nijemoj i glupoj psosti stradalnika...“ (58) U noveli *Haos (Razdrta halucinacija)* žena je simbol, tj. utjelovljenje Ljubavi (24), a kada je Grdan ubije postat će „osimboljeni ubojica Ljubavi“ (Stojević, 1989, 37), s čijom će smrti iz svijeta iščeznuti i svaka nada u dobro. Ubojicom Ljubavi može se tumačiti i Mefisto, ali i ubojicom rasploda jer rađanje i umiranje smatra apsurdom prirode: „Jedno sam djevojčce, (...), prisilio da si (...) preda mnom satjera zrno kroz moždane; o drugoj ste možda čitali, kako se je sa dvomjesečnim nejačetom survala u dubinu n-skog kamenoloma, a treća, ta će doskora u životno zakulisje, u glib denaturiranog alkohola, strasti i pljačke...“ (45) Zbog nedostatka ljubavi, Mefistu ujedno manjka empatije, osjećajnosti i savjesti (45).

Svijet kakvoga Atanasije, Mefisto i Grdan predstavljaju nastaje kao posljedica otuđenja, individualizacije te ubojstva Ljubavi – društvo postaje bezosjećajno, ravnodušno, bolesno. Zato se u *Haosu* kao antitetički parnjak Grdanu, odnosno kao lik s kojime se sukobljava, javlja lik Neznanca¹⁵, opisan kao zdrav, krepak i smion nasuprot bolesnome, neurasteničnom i ludom Grdanu, što njihov sukob čini temeljen na opreci zdravlje-bolest. Na istim je principima temeljena kasnija Ropkova pobuna protiv Grdana: „Mi smo zdravi, vi ste bolesni, život treba krepkih, bolesnima smrt!“ (26) Mefisto je također bolestan jer izlaz iz svojih duševnih stanja vidi u ubojstvu i uništenju: „Uvjeren sam, e bi me samo dubok i mračan osjećaj ubojice ili (...) razarača mogla da izliječi i izvuče iz ove pečali (...)“ (62–63) Međutim, destruktivne sile Grdana ili Mefista nisu učinile svijet grotesknim – oni su ga takvim već zatekli, a svojom ga destruktivnošću samo pomažu održati.

Destrukcija. Grdan se naziva civilizacijom, napretkom; korak što će ga on učiniti u prah će pretvoriti sve tradicionalne vrijednosti: ljubav, dobrotu, plemenitost, vrline, milosrđe, pravednost; u skladu s time proziva se Bogom (18–19), odnosno nekom vrstom nadčovjeka. Grdanovu opisu odgovara i Mefisto, koji bi vladao kao „beščutni krvnik i tiranin“ (45), uništavajući slabije i nemoćnije. Također, Mefisto s Grdanom dijeli potrebu za destrukcijom: „Ja bih sada mogao da ugušim, da umorim, da zagriznem u ljudsko meso, ili da razbijem i uništim što god velika i rijetka, što voli množina i što je množini uz dušu priraslo...“ (62) Destrukciju, kao jednu od temeljnih elemenata groteske, Baričević primjenjuje prikazom likova koji negiraju te se sukobljavaju s društveno kanoniziranim mislima i djelovanjima pa tako njihovom stvarnosti postaje ona koja je u otklonu prema sredini, tj. svijetu oko njih (Stojević, 1989, 34). Vidljivo je pozivanje na Stirnerova individualista, anarhista, pobunjenika, koji ne priznaje ništa osim sebe, a nezaobilazna je i Nietzscheova ideja individualističke borbe u svijetu u kojemu je bog mrtav, a preživljavaju samo jaki i sposobni (Stojević, 1989, 68).

Usprkos destruktivnosti, koja se pojavljuje i kod drugih Baričevićevih likova, oni nemaju jasnu koncepciju stvaranja novoga svijeta konstruiranoga prema njihovim idejama; kada bi takav svijet mogao nastati bio bi on svijet samoće, što se zaključuje iz likova usamljenika i njihovih ideja,

¹⁵ Iako tiskan kao neznanac s malim početnim slovom, Stojević ističe kako postoje indikacije da je riječ o Neznancu s velikim početnim slovom, ali je vjerojatno zbog Baričevićeva nemara u pisanju ili ispravaka lektora i korektora, tiskan s malim početnim slovom (Stojević, 1989, 53). Također, riječ je o liku koji svoje mjesto pronalazi u stranome (Majakovski, Gorki) i hrvatskome korpusu (Matoš, Krleža) (Stojević, 1989, 70).

koje im prave jedino društvo (Stojević, 1989, 43). Ipak, to je paradoksalno jer se u izoliranome, samotnome svijetu ne bi imalo što realizirati, zbog manjka okoline koja je dijelom svačijega identiteta (Stojević, 1989, 43). Stojević tako ideju samoće izravno povezuje sa (samo)razaranjem (Stojević, 1989, 43), što je vidljivo kod Mefista, kojega je „ogorčila samotinja“ (64) pa varira od potrebe za društvom do uništavanja i razaranja. Paradoksalno je i to što Baričevićevi likovi za formiranje svojega identiteta očajnički trebaju objektivni svijet pa čak i ako su mu oprečni ili ga negiraju jer im služi kao referentni element (Stojević, 1989, 43).

Pobuna. Mefisto smatra kako se čovjek svuda izrabluje: na ulici, u obitelji, društvu, karijeri, crkvi, među pojedincima i u masama, što je bilo poticajem čovjekova negodovanja i ogorčenja ispisanih na stranicama povijesti (65), tj. – pobune. Sličnim je razlozima ponukana Ropkova pobuna protiv Grdana, pod duhovnim vodstvom Neznanca:

Ja sam, koji zastupam potištene, potlačene, ponižene! Ja sam, te tražim od tebe stostruku naplatu za žuljeve, sušicu, znoj i krv radnika! Tražim, da vratiš ono, što si ukrao. Zašto da mi skupljamo i gladujemo, a trutovi da skapavaju od sitosti? Dok vjerovismo, robovi bjesmo. Zašto da sada i mi ne gazdujemo, kad ima život i za nas istu cijenu, kao i za vas? Naše kćeri gnjiju u javnim haremima, vaše se kaljaju zakonito. Naše žene nagrđuje nenaravna rabota, i skraćuje im vijek – vaše se griju hermelinom, zijevaraju sitom dokolicom, ili čitaju Vernea, Dumasa, Salgarija, itd. Naši su sinovi pijanice, prijestupnici, tatovi, ubojice... – vaši se skiću po razbludnim boudoirima, slastičarnama, kupatilama, ukusnim i pomodnim dućanima, a kao rade, tuže se s teškim uzdahom: 'Ah, ali je dosadan i suhoparan taj posao!' A zašto to? – Jer naša djeca nemaju sredstava, da se naobražavaju u privilegiranoj podlosti... Za koga su postavljeni zakoni? Za koga postoji brutalan postupak? Za koga su smišljena progonstva, tamnice, otrovani bajoneti, vješala? ... Za nas, za nas – za nas! (25–26)

Pobuna je to protiv društvenoga sustava, protiv nepovoljne i štetne tradicije; Ropko za niže slojeve želi istu kvalitetu života i dostojanstvo na koje svaki čovjek ima pravo; jednakost u obrazovanju, pred pravosuđem itd., vjerujući kako je svaki taj sustav načinjen na štetu jednih, a u korist drugima. Vlast koju je Ropko zadobio, a koja se generacijama skupljala, označava pad bolesnih, onih koji su mučili i tlačili (26). Kako Neznanc kaže, došlo je do valovitoga zakona izmjene: „Ropko postaje Grdan, i Grdan postaje Ropko...“ (26)

Igra maski. Odnosi između likova temeljeni su na antitetičkom paralelizmu (Stojević, 1989, 70). U *Haosu* se Grdanu kao suparnik pojavljuje Neznanc, koji se predstavlja kao Savjest vjekova (20). Neznanc ukazuje na nelogičnost, oprečnost i proturječnost Grdanovih tvrdnji (19), a može ga se tumačiti nekakvom utvarom jer se niotkuda pojavio u jednome kutu Grdanova stana, iako,

kada verbalni sukob njih dvojice eskalira u fizički obračun, pokazat će se kako je i Neznanac od krvi i mesa. Međutim, tumačimo li njihove odnose antitetičkima, skloni smo Neznanca, nasuprot zlom Grdanu, tumačiti dobrim, no koliko je Neznanac doista dobar ako na Grdana djeluje destruktivno (Stojević, 1989, 71)? Ta je dilema rezultat borbe zlom protiv zla, gdje je jedno zlo ono istinsko, dok je drugo zamaskirano dobrotom pa se u takvome sukobu kategorije dobra i zla u potpunosti relativiziraju (Stojević, 1989, 71).

U Noveli „*Mephisto siehst du dort...*“ ulogu Neznanca preuzima pripovjedač Atanasije, koji nastoji razotkriti Mefistovu unutrašnjost i demistificirati njegovu pojavu u društvu te raskrinkati njegova proturječja. Još se jedna poveznica nazire između njih; Neznanac, okarakteriziravši se vječnim, odgovara Atanasijevu imenu u značenju besmrtni. Također, opisujući svoju mogućnost prilagodbe kretnji, glasa i emocija željenim raspoloženjima u susretima i konverzacijama, Atanasije to naziva svojstvom kojime se koristi „u saobraćaju sa svojim zemaljskim kolegama i kolegicama“ (49), čime, poput Neznanca, dobiva fantastične konotacije. Atanasije se također bori zlom protiv zla jer kako bi se sukobio s Mefistom mora se preobraziti u – njega, što radi podilazeći mu laskanjem, laganjem i izmišljanjem, nastojeći steći njegovu naklonost i prezentirati se kao njemu dostojan sugovornik: „(...) stupio sam (...) pred omašno ogledalo (...) i uzeh da preobličujem obraze.“ (49) Atanasije na sebe stavlja masku, a kako Tamarin kaže: „Nosilac jeze je maska. A jeza se često maskira cerekanjem, odvratnošću, banalnošću (...)“ (Tamarin, 1962, 21) Po završetku svoje preobrazbe, Atanasije je bio zadovoljan te pomisli: „Ajde, ajde; izvještačen sam dostatno i sve će se lijepo razvijati.“ (50)

To je ono što Stojević naziva psihološkom igrom maski i demaskiranja, koju ovako objašnjava: Mefisto zlo koristi kao masku, istu kakvu na sebe navlači Atanasije, nastojeći njome demaskirati Mefista, ali će pritom njegovo umjetno stvoreno zlo u toj okrutnoj igri postati pravim i istinskim (Stojević, 1989, 39). Odnosno, kako Kayser kaže, „(...) the mask, instead of covering a living and breathing face, had taken over the role of the face itself. If one were to tear the mask off, the grinning image of the bare skull would come to light.“ (Kayser, 1963, 184) Ova psihološka igra može biti shvaćena i kao reinterpetacija medicinskoga stanja ludila u dvoje (troje itd.), koje karakterizira prijenos sumanutih ideja s jedne osobe na drugu (ili više njih) (Stojević, 1989, 79). To je postignuto pričanjem jedne priče iz dvije istovjetne perspektive jer, kako Stojević opaža,

uklone li se svi oni dijelovi koji retardiraju radnju i odvrćaju od Atanasijeve i Mefistove konverzacije, otkrit će se jedan neprekinuti unutarnji monolog (Stojević, 1989, 88).

3.2.4. *Snovi*

Nakon što je naslovni lik novele *Don Pasquotti* odbio oženiti trudnu Jelkicu, koja ga u pismu prekora jer ju je zaveo i odbacio (98), Pasquotti se isprva htio obratiti sudu i tužiti je zbog besramnih laži koje iznosi o njemu, no zbog straha od toga da sud presudi u njenu korist, a on bude osramoćen, od te ideje odustaje (99). Usnuo je, zatim, čak tri sna:

Jedne se od takvih bespokojnih noći njemu prisni da sasma bezbrižno šeta glavnom ulicom, da je odjednom iz neke trošne i mračne veže izbila blijeda, ozbiljna i izmršavjela pojava Jelkice, sa neopisivo golemim trbuhom, približila mu se tihoćom i nečujnošću aveti, uzdigla svoju majušnu desnicu sa plavuljastim noktima i očajno i ponosno i prezirno zavrištala i zasiktala: 'Ta gdje su gradski pometači!? Kako možete da podnašate u vašim čistim ulicama ovakav smet!...' Zatim mu se prisni da je pljucnula svojim malim ustancima preda nj i istom se tihoćom i nečujnošću udaljila... I na to se diže, – prisni se napokon gospodinu Pasquottiju – beskrajna rastuća i ohrapavljajuća graja: 'Farizej, lisac, himbenjak! Ubojica! Orutnik! Htjeo da zatali svoj porod! A gradi se nevinijim od sv. Vjekoslava! Utucite ga!' I stotine se štapova i štaka oborilo užasnom ustrajnošću i nepopustljivošću na njegova leđa, te se je, drhtureći kao od groznice u pokretnim i nepokretnim dijelovima svoga tijela i znojan od propasti sa zamrlim krikom probudio i začuđeno, zablenuo zaokružio zbuljenim očima po svojoj spavaonici... (100–101)

Prva su dva sna reinterpretacija Jelkičinoga prekora vanja Pasquottija iznesenoga u pismu na koje je Pasquotti ostao zatečen, ali ne zbog osjećaja krivnje ili sućuti prema Jelkici, nego zato što ono dolazi od žene, koja „(...) bijaše prema njegovome mišljenju nešto, kao pašteta, kao duhan, kao poželjica i poslastica, dakle puki predmet varirajuće cijene, koji je stvoren i određen jedino i samo za to da se njime udovoljava čovječjoj želji i pohoti...” (99) Prema Pasquottiju, razumno je odbaciti svaku sentimentalnost u odnosima sa ženama te općiti s njima dok su one za njegov ukus svježije i neiscrpljene, a kada to prestanu biti, odbaciti ih i zaboraviti (95). Zato je Jelkičino prekora vanje na njega ostavilo toliko snažan dojam, koji se reproducirao i u snu. U trećemu su snu objelodanjene posljedice s kojima bi se Pasquotti morao suočiti odbije li javno Jelkicu i dijete. Njegovo ponašanje poprma naznake paranoje jer je uvjeren kako svi mještani već znaju za njegovu situaciju, iako tomu nije tako. Jelkicom se, dakle, ženi iz pokušaja očuvanja društvenoga statusa, a ne iz ljubavi ili potrebitosti obitelji. Međutim, kako mještani nisu znali za Pasquottijeve afere, rulja koja ga u trećemu snu prekora i pokušava zatući, može se tumačiti kao odraz Pasquottijeve savjesti s kojom se dovodi u klinč.

Agneza, supruga nasilnika i ubojice Mate Sabljosjeka u *Naopakom životu* svoj san prepričava kćeri Anki:

Idem – idem ja nekakvim neznanim i vrludavim putanjama, i nešto me odjednom kao pograbilo, podiglo i kao kroz dim poneslo. I vidjeh, kako poda mnom izmiče kamenje i granje, kako je polijegalo debla da me propusti. Tada je nestalo one sile, što me nosaše i stadoh na tvrdo. Najednom zinu preda mnom duboka rasjelina. I začuh poznat glas. Obazrijeh se i začudih, što nisam sama, a to do mene otac moj – smiluj se Gospodine duši njegovoj! I reče mi: Gledaj! – Pogledah, a dolje znaj, neman neka. A u njegov koža sa pjegama bijelim kao ospe i sa pjegama zelenim kao žuč, a hrapavim kao pljevasta, gnojava, suha i krvlju naprskana rana. I dahtala je i znojila se ogavnim, do vidljivosti zgusnutim parama. Njena se je kao usjano željezo rumena hrptena krijesta savijala i trzala. A trbuh bijaše u te nemani kao ogromna, razlievna gomila tamnožutih i zelenkastih pljuvački. Uzduh zaudarao od nje kao od strvine u ljetnoj žažari i dok ga gutah, boljelo me u želucu kao od otrova. Oči moje bijahu širom rasklopljene i peklo me, kao da mi plamen po njima liže. Peklo od groze. I gledah dalje. A to glava sa grčevito opruženim vratom, u kružnicu zaokruženih laloka i kao u vola velikih, od gađenja izvrnutih očnih jabuka, loče, gušeci se, vlastitu utrobu... I vidjeh napokon njen iščupan, krvareći jezik, koji se je savijao i kvrcio u prašini kao štapom izmlačena zmija, vičući, da su se pećine tresle: Sabljosječe, Sabljosječe! Čemu si hulio ime Gospodinovo? Čemu si skrvnio imena svetaca njegovih? Raspadat ćeš se i – nikad se raspasti nećeš. Utrobu ćeš vlastitu srkati i – nikad je dosrkati nećeš. Na zavraćanje će ti dolaziti i – nikad se udovoljiti nećeš... Mojim je tijelom zahujio tolik trepet, da sam se prenula i probudila. (156–157)

Pobožna se Agneza zgražala nad muževljevom blasfemijom, koji je „(...) više nego tri četvrtine kalendarskih imena i nebeskih stanovnika oskrvnuo svojom obagušenom i od bučkuriša omodrjelom jezičinom.“ (149) Prepričavanje sna kćeri Anki iskoristila je Agneza kao poučnu lekciju, kako završe grešnici poput Sabljosjeka, a dojam koji je ostavila na Anku opisan je sintagmom „majčina apokaliptičnost“, zbog straha kojega je u njoj izazvala (157–158). Agneza je taj san Sabljosjeku ispričala najmanje dvadeset puta, ne bi li ga potaknula na promjenu, ali svi su se njezini naponi pokazali bezuspješnima. Njezin je san proročanskoga karaktera, a neman predstavlja mitološko-biblijsko utjelovljenje božje pravde, koja u sukobu sa zlim Sabljosjekom mora posegnuti za jednako tako zlim metodama uništenja (Stojević, 1989, 40). Neman opisom gutanja vlastita tijela evocira cikličnost, trajnost, vječnost, ali i zatočenost, kaznu koja je Sabljosjeku predodređena, ali je još strašnije što joj nema konca.

Tamarin san usko vezuje uz groteskno jer snove najčešće doživljavamo i opisujemo kategorijama bizarnoga, fantastičnog, besmislenog, što su sve derivati grotesknoga doživljaja (Tamarin, 1962, 107). Taj se doživljaj može zadržati i nakon buđenja u vidu osjećaja otuđenosti i tjeskobe, ako je bila riječ o neugodnome snu (Tamarin, 1962, 108). Zato se Don Pasquotti budi

drhteći i u znoju, a Agneza uz trepet, odnosno strah. San i groteska sažimaju prikazivani sadržaj, ali san prednjači u prikrivenim, latentnim motivima, odnosno sadržajno je bogatiji onime što nije izrečeno (Tamarin, 1962, 108). San se pri sažimanju koristi tehnikom montaže, slično kao i groteska, koja karikaturalno izobličava, ali se karikaturalnost i disproporcionalnost, primjerice dijelova tijela, mogu javiti i u snu (Tamarin, 1962, 109). Tako u snu Dona Pasquottija mršava Jelkica ima neopisivo golemi trbuh, kakav ima i Agnezina neman, čije je proporcije teško uopće zamisliti kao pojavu na javi. Također, prilikom percipiranja snova vidljiv je ambivalentan odnos njihova poimanja, kao što je to slučaj i kod ranije spomenutoga grotesknog objekta. Kada se kasnije prisjećamo sna, pristupamo mu budnije i kritičnije pa možemo bolje zamijetiti njegovu izobličenosť i besmislenost, uslijed čega ćemo se možda nasmijati, ali istovremeno i iznenaditi ili zamisliti (Tamarin, 1962, 108). Agresivnost sna u ispunjenju želje može se poistovjetiti s razornim odnosom groteske prema njezinu objektu (Tamarin, 1962, 110).

U obradi snova nećemo izravno evocirati Freudovu psihoanalizu ili tumačenja, ali treba samo podsjetiti kako Freud san smatra punovrijednom psihičkom pojavom i rezultatom rada nesvjesnoga, tj. ida (Freud, 2001, 148). Kayser i Bahtin grotesku shvaćaju kao izraz ida, doduše, daljnja im se viđenja razilaze, ali Stojević smatra bitnim istaknuti Kayserovo poistovjećivanje ida sa stranom silom koja svime upravlja jer se tako objašnjavaju djelovanja Baričevićevih psihotičkih ličnosti i motivi ludila koji njihova djelovanja stavljaju u pogon (Stojević, 1989, 41–42). Ipak, kako je kod Baričevića redukcija provedena na motivacijskome planu, a san bi, djelujući kao motivacijski element mogao takvu strukturu narušiti, javlja se „(...) samo u trenucima kad se želi ublažiti hiperboličnost ili motivirati nemoguće i fatumsko.“ (Stojević, 1989, 43)

3.2.5. *Slučaj vs. sudbina i lik luđaka*

U noveli *Život i smrt Petra Pavlovića*, Pavlović se bavio proučavanjem manije proganjanja, objašnjavajući kako je ona u određenoj mjeri svojstvena svakome (195), a sam je od nje patio na intelektualnoj razini, što je značilo da svaki duži boravak u društvu izaziva u njemu tjeskobu i zebnju (196–197). Navest ćemo nekoliko primjera Pavlovićeve manije proganjanja, kako bismo ilustrirali njezine razmjere: „Primjerice mrav... zar mi ne bi ta sićušna životinjica mogla slučajno da zađe u uho i pregrize moj bubnjić? Ili štakor... Zar mi se taj ogavni i gnjusni glodavac, koji živi od mrcine, pogani i smeća, dok spavam otvorenih ustiju, ne bi mogao da uvuče u grlo i da me uguši?“ (201) Koliko je apsurdna njegova manija govori i verbalni napad na suprugu koju je optužio „(...) da mu radi o glavi, jer je bilo pokrivalo spuznulo sa njegovih golih nogu, a ona ga nije pridigla.“ (201) Stojević ističe važnost Pavlovićeve ambijenta, koji dodatno pospješuje njegov strah jer sve oko sebe interpretira prijetnjom (Stojević, 1989, 45); smočnica, ognjište, ormar, sanduk, mjesta su gdje bi se provalniku ili ubojici bilo lako neopaženo sakriti (198); sve oštre predmete skriva pod madrac, a pištolj drži na dohvat ruke (200); noć u kojoj umire opisana je uz olujno, grmljavinsko nevrijeme (205–209).

Pavlović supruzi objašnjava kako ne vjeruje u kob, tj. sudbinu, nego u slučaj, što dodatno pogoršava njegovu paranoju (198). „To se, eto, zove slučaj, a to je nešta, čemu nigdje ne možeš odrediti položaja, čemu ne možeš predvidjeti zamašnosti, niti vremena, u koje će te stići. To je tajna, busijska i zasjedna sila, koja vlada cijelim svijetom i vascijelim životom i koja je jača i moćnija i od samog zakona...“ (199) Slučaj je upravo čest pokretač grotesknih situacija. U sudbini ima nešto harmonično zbog njezine determiniranosti, određenosti, što bi groteska inače odbacila, no poseže za njome samo ako je želi ironizirati, ali čak i tada tek djelomično (Tamarin, 1962, 96–97). Kako Tamarin objašnjava, postoji ironija i ironija sudbine; dok se ironijom pripovjedač, kao subjekt, agresivno odnosi prema objektu uništavajući ga svojim ruganjem, ironija sudbine podrazumijeva pripovjedača koji nepristrano promatra kako se sudbina ruga objektu (Tamarin, 1962, 96).

Pripovjedač se Pavloviću ruga, kada ga karakterizira ludim ili ga naziva vrijednim i dostojnim, aludirajući na suprotno (Stojević, 1989, 51). Ironično je intonirano i Pavlovićevo prikazivanje dobrim i plemenitim pred onima gospodskoga soja, dok bi pred potrebitima bio škrt i nepristupačan (196) ili njegovo obraćenje s ateizma na kršćanstvo uslijed straha od smrti (207–

208). Međutim, ako se pripovjedač već unaprijed odlučio ironično ponijeti prema svojem objektu onda to podrazumijeva i determiniranost objekta na ironičnu sudbinu; nemoguće je misliti kako, usprkos svim ironično intoniranim komentarima o Pavloviću, on može skončati na bilo koji drugi način, nego posve – ironično. Takav je Pavlovićev pokušaj bježanja od smrti, dok istovremeno srlja u nju, što se nalaže kao psihopatska koncepcija života (Stojević, 1989, 36). Zlo, isprva imaginarni proizvod Pavlovićeve psihičkim razdorom načete svijesti uspješno se realizira i postaje stvarnim, nakon što Pavlović postane njegovom/vlastitom žrtvom (Stojević, 1989, 38).

Novela *Histerično umorstvo*, kako naslov sugerira, obrađuje medicinsko stanje histerije. U sumornoj i tmurnoj gradskoj atmosferi upoznajemo Irenu Čačanski, koja je bila tromom, umornom, ravnodušnom – obuzetom mrtvilom (164). „Njenim je prsima provijavala jesen i magla... Kakovo je to nestajanje? Kakovo je to ginuće i iščezavanja?“ (165), pitala se Irena. Magla se pojavljuje kao lajtmotiv novele:

Cio je grad počivao sakrit u vlažnim njedrima sive i nedogledne jesenske magle. Sve bijaše u njoj poraslo, raskvasilo se i poprimilo mrgodan izraz, a ona tihovaše nepomična, daleko rasprostranjena; svagdje jednako gusta i svagdje jednako nesnosna. Gladno je srkala srkala glasove, gladno je sisala orise i gladno je gutala korake. (164)

Opisana je slika viđena Ireninim očima te korespondira s njezinim psihičkim stanjem (Visković, 1982, 29). Irena osjeća kako joj nešto nedostaje, ali što točno ne može jasno artikulirati jer se njezina žudnja i čežnja također tek slabašno naziru kroz maglu (166). Motiv magle utjelovljenje je Irenine beznadnosti jer kroz maglu ništa jasno ne vidi pa tako ni izlaz iz svojih stanja (167). Jednako je zanimljiv i motiv pučine, kojime je također opisano Irenino psihičko stanje: „Tek bi se gdje koji put nasrila i rastalasila noću poklopljena pučina, no strastvena bi se vijavica izgubila kroz nerve u prošlost, a pučina bi se utožila, smirila i poprimila svoj prvotan, turoban i zagonetan vid.“ (166) Opisan je Irenin ambivalentan odnos prema mužu Andriji jer je varirala od potrebe za njegovom blizinom i milovanjima, kada bi se *rastalasila noću poklopljena pučina*, do udaljavanja i prijezira prema njemu, kada bi se pučina *utožila, smirila, vratila u svoje prvobitno mrtvilo* (166). Dalje je motivom pučine opisano Irenino razmišljanje u kojemu se sadašnjost potpuno iscrpljuje i rezultira mrtvilom, ravnodušnošću: „Strašna je to pučina... Kuša li čovjek zabroditi mišlju po njenoj razini, nikad se ne vraća odakle je krenuo, već plovi sve dalje i dalje. Kroza nj prohuji dio budućnosti i starosti; smrt mu zaklopi oči i na posljednjoj zastrane točki, kao da se s prve ganuo nije.“ (166)

Nakon što joj Andrija donese sliku svojega nećaka, Irena napokon osjeti duševnu i tjelesnu senzaciju, u čemu Andrija prepozna razbuktavanje majčinskih osjećaja za kojima je sve to vrijeme žudjela (168). Njezin je napad histerije ovako opisan:

Andrija je ležao pred njom izmožden i shrvan prije no što je ona mogla da bude izdovoljena. Irena je ciktala i vrištala neprirodnim, suhim, iskidanim i izobličnim glasom: 'Zarazio si me tvojom izrodnošću!... Ubio si u meni ženu što želi poroda... He-he!... tri sam godine tvoja žena i ja sam... ja sam još uvijek djevica! Djevica!...' Ciktala je i psikala zviždavim glasom kao razajrena čegrtuša i stiskala Andriju za grlo... (170)

Usmrivši Andriju, Irena je osjetila spokoj jer je njegovo ubojstvo za nju bio spasonosan čin te ga je takvim i prigrlila, uredivši se i otišavši na policiju, gdje je potanko i hladnokrvno opisala svoj zločin (170–171). Stojević ističe kako čin ubojstva korespondira s Ireninim razdjevičenjem jer je uslijed tri godine braka još uvijek bila djevicom (Stojević, 1989, 80). Irena se je u trenutku ubojstva smatrala tek sredstvom neke izvanjske volje i sile, koja se njome okoristila, a potom nestala (171). Takav lik, kojime vlada neka vanjska, strana i zlokobna sila, Kayser naziva likom luđaka za kojime groteska nerijetko poseže (Kayser, 1963, 184). "Psiha Irene Čačanski nije reducirana na nekoliko hiperbolički izobličnih osobina. Irena je, zacijelo, jedan od Baričevićevih najsloženijih likova." (Visković, 1982, 28) Kako je Irenino ponašanje čvrsto motivirano jer je vezano uz njezino psihološko stanje, Andrijina smrt djeluje uvjerljivom, za razliku od drugih novela u kojima je ona svedena tek na dekorativnost (Stojević, 1989, 37).

3.2.6. *Depatetizacija tragičnoga*

Negiranjem tragičnoga ustupa se mjesto tragikomičnome djelovanju u grotesknome poimanju svijeta, što za posljedicu ima depatetizaciju tragičnoga, a u Baričevića se javlja u obliku paramimije (Stojević, 1989, 35–36). Ponekad objekt ne mora biti grotesknim sam po sebi, ali takvim će se činiti u situaciji u kojoj njegovo ponašanje nije u skladu s onom vrstom ponašanju kakvu situacija iziskuje ili s, uvjetno rečeno, normalnim ponašanjem (Tamarin, 1962, 91). Uočljiva je kod Don Pasquottija koji ovako reagira na vijest o smrti svojega djeteta: „Bijaše i nema ga više i za sve, što postoji, moći će se jednom da kaže: bijaše i nije više. (...) I sve prolazi, sve izminjuje, a sa svime i žaoba, pa je prema tome sasma ludo, kada je čovjek, koji to znade, spreman da žali...“ (106) Skorim zaboravom depatetizacija djetetove smrti nastavlja se dalje apostrofirati. „Na dijete već bijahu malo pomalo sasma zaboravili, te su za dvije godine govorili o njegovoj smrti sa istim raspoloženjem, kojim su za nekoliko dana razgovarali o kitajskoj vazi, što im bijaše omiljela, i koju je služavka razlupala čisteći prašinu.“ (110)

Sličnu interpretaciju smrti nalazimo i kod kontrolora, koji vijest o majčinoj smrti dočekuje u gostionici: „Eh, pa što ću joj ja! Ostarjela pa preminula. Bijaše, više je nema i gotova stvar... Pijte gospodo!“ (36) Međutim, sjetivši se kako je: „(...) njegova mati, bila kroz dugo vrijeme jedino biće, koje je bilo prema njemu iskreno prijatno i iskreno za nj zabrinuto. (...) ovlažile se i njegove oči a suza se za suzom poče da gubi u njegovim (...) brcima...“ (37) Srušivši se pored majke kontrolor je „(...) odjednom hrapavo i piskutavo zahrkao (...). (...) a karmine bijahu bučnije i pjanije od noći, u kojoj je starica preminula...“ (37) Dok je kontrolor barem nakratko izmijenio emotivna stanja, Glupko Tuka primjer je potpune ravnodušnosti prema majčinoj smrti, koju ovako doživljava: „Onomad zaklaše krmaču, juče se utoplilo pile u jarku, danas je mica pojela malog jednog i cvilećeg mišića, a prekojuče mi rekoše, da je moj otac obudovio... Kako je to neznatno i glupo! Haaah!“ (248)

Tragičnost neke scene može nas se toliko dojmiti i potresti, ali samo do određene granice, odnosno do trenutka kada se tragika istroši i preraste u groteskno izobličavanje (Tamarin, 1962, 80). Tragedija postaje groteskom onda kada nešto naruši njezinu veličanstvenu patetičnost (Tamarin, 1962, 80). Smrt, iako česta u Baričevića, nije poimana tragičnome u recepcijskome smislu jer su sva naša očekivanja smrti i primjernih reakcija na smrt potpuno iznevjerene pa smrt poprima samo dekorativne konotacije (Stojević, 1989, 37). Drugačije se niti ne mogu poimati smrti

depersonaliziranih, jednodimenzionalnih likova nego dekorativno, što ne znači da je u potpunosti izgubila komponentu stravičnosti, ali je reducirana i svedena na jezivi smijeh (Stojević, 1989, 37–38).

3.2.7. *Blaženstvo plača, muka smijeha i ubojstvo smijehom*

U *Haosu (Razdrtoj halucinaciji)* „Grdan se smijao tamnim, reskim i ljutim smijehom“ (18), koji prilikom mučenja i ubijanja žene prerasta u grohot (23). Međutim, Neznaničevim razotkrivanjem Grdana, saznajemo i o njegovu plaču: „Taj plač htjede ti ugušiti, potisnuti u tamne dubine tvoje duše. Ti si bjesomučno trgao kose, ti si izgrizao zglobove svojih prstiju, ti si smeteno srdito i izgubljeno koračao po sobi, nu plača ne uzmože svladati; on bješe jači od tebe, tebe demona.“ (21) Taj bjesomučni plač kasnije je okarakteriziran ridanjem; plačući Grdanovo se lice preobražava: „Njegovo je lice bilo poput morskog površja, pod kojim se bijesom i očajem hrvaju podvodne nemani. Ono je otkrivalo žestoku borbu, što se razvijala u njegovoj duši, borbu stida i okorjelosti.“ (25) Mefisto je imao idan osmijeh (43), osmijeh samodopadnosti i prijaznosti (48). Atanasije po završetku preobrazbe ili stavljanja maske svoj smijeh opisuje hihotom od kojega se gušio jer je pretvaranje i laganje pred Mefistom držao komičnim (50): „Nasmij se, nasmij se Mefisto!...! i teškom sam se mukom savladao, da se ne nasmijem svojim nehinjenim i naravnim smijehom i ne pobrkam i pokvarim i cijelu tu umjetno prouzročenu i konstruiranu komediju...“ (58–59)

Nasilni se otac Branka V., iz istoimene novele, smijao raspojasanim smijehom: „Kao da se sav pakao nasmijao grohotom (...)“ (12) Mate Sabljosjek smijao se divljačkim grohotom „(...) samo onda, kada je htio koga tepati svojim kratkim i zdepastim prstima, bubnuti njime o stijenu, smrskati mu nosni korijen i poigrati se pruživošću njegovih kostiju...“ (148) Prilikom usmrćivanja muža Andrije „Irena se je smijala oštrim, ledenim i nemanskim smijehom i kao da se je čitav uzduh s njome rashiotao...“ (170) Lukan, svađajući se s prijateljem Štokićem, koji ga pokušava spasiti od potpune (auto)destrukcije, najprije se „srušio sa štopotom na daščani ležaj i zagrcnuo se od nenaravna, kobna plača“ (194), nakon čega se „(...) nepredviđeno i nenadano zasmijalo grohotnim smijehom cijelo njegovo tijelo, a iz ustiju mu štrečnula širokim mlazom krv i riječ, slabo utihnjujuća riječ: 'Ta to je smrt... smrt!...'“ (194) Nakon Štokićeva odlaska „(...) Lukan se smijao i od smijeha se onesvijestio.“ (194)

Slatkoviću iz *Artista* kavansko se društvo smijalo grohotnim, neobuzdanim i ujedljivim smijehom (214): „Bijaše mu, kao da ga je netko poklopio drskom i sonornom ćuškom. Dok su mu

se obrazne mišice jedva vidno trzale, gledao on u ona zlobna i smijehom preobražena lica i bijaše mu, kao da propada kroz asfaltovano tlo kavane u neki široki, tamni, tjeskobni i mučni osjećaj poniženja...“ (215) Ne mogavši to podnijeti, Slatković odlazi, a po dolasku kući se „(...) bacio na divan i – zaplakao, zaridao, a ridanje mu se otkinulo iz prsiju nekud gluho, bolno i prigušeno...“ (216) Plakao je jer je „(...) njegova gorda naprasita i neukrotiva duša, (...) u kavani pogažena, satrvena i ponižena.“ (216) Futač se, iz istoimene novele, smijao „(...) svojim jedinstvenim smijehom, smijehom nesuvisla izražaja i krnjih, gustih, crnih, odavna neispiranih zubiju. A smijeh bijaše u njega dugotrajan: do suza i do šmrcaja.“ (219) Futača je malo što tištilo jer je „(...) sve svoje ugodne i neugodne doživljuje shvaćao nekud s komične strane i svaki se put grohotno smijao.“ (221) Glupko Tuka je, dok mu je majka na samrti plakala, „(...) nejasno pomislio, da mu mati ne zna, što govori, da je pobnavila, što li? – jer su se njegovi obrazi odjednom razvukli u blesast, besmislen životinjski posmijeh.“ (247)

Sve smo ove primjere navodili kako bismo što bolje ilustrirali Baričevićevu upotrebu smijeha i plača. Smijeh koji se javlja uslijed grotesknoga doživljaja neobuzdan je, grohotan, mučan, ambivalentan te nipošto nije izraz sreće ili radosti niti ima sposobnost pružiti katarzu (Tamarin, 1962, 34). „Filled with bitterness, it takes on characteristics of the mocking, cynical, and ultimately satanic laughter while turning into the grotesque.“ (Kayser, 1963, 187) Zato je groteska najudaljenija od humora, koji je vedar, suosjećajan i pun razumijevanja za ljudske slabosti, zbog čega prema njima izaziva empatiju, a može omogućiti i neku vrstu katarze (Tamarin, 1962, 89). Kayser kaže kako je smijeh u groteski ekscentričan, paklenski i zastrašujuć te je rezultat zaposjednutosti stranom silom (Kayser, 1963, 197). Groteskni se smijeh odlikuje reduciranom emotivnosti te nema konotaciju vedrine, već je agresivan, (samo)kritičan i apsurdan (Tamarin, 1962, 90). Najbolje je to vidljivo u smijehu koji izaziva izjava osuđenika na vješanje: „no, i ovaj tjedan dobro počinje“ (Tamarin, 1962, 90), gdje se osuđenik antipatetičnošću uzdiže iznad svoje tragične situacije, oduzimajući okolini satisfakciju izazvanu njegovim pogubljenjem, a s obzirom na to da za njega neće biti drugih dana u tjednu osim ponedjeljka, izjava je i više nego apsurdna (Tamarin, 1962, 90).

Tamarin, pozivajući se na ogled *Smijeh* Frigyesa Karinthyja, govori o razlikovanju **blaženstva plača** i **muke smijeha**, gdje je plač „(...) oblik najintenzivnije i najperverznije slasti. (...) mi ne plačemo neposredno poslije nezgode, (...), plačemo tek kad se smirujemo.“ (prema

Tamarin, 1962, 103) Shodno tome plač i smijeh generiraju različite fizičke reakcije: „Fizička slika plača: vlažne oči i poluotvorena usta – to je fizionomija pomoću koje su slikari izražavali blaženstvo svetaca“ (Tamarin, 1962, 103), nasuprot čemu su: „Mučno rastvorena usta, usnice se grče, navorano čelo, nabrekle vjeđe – to iscereno lice podsjeća na grimase čovjeka koga operiraju ili na izobličenost u času umiranja (facies hipocratica).“ (Tamarin, 1962, 104) Zbog uzbuđenosti prilikom smijanja i grčenja želudca, čovjekovo držanje u toj situaciji više je nalik povraćanju (Tamarin, 1962, 104) Karinthy za povraćanje kaže kako je ono naš obrambeni mehanizam naučen još u djetinjstvu kako bismo se strahom i odvratnosti obranili od tendencije gutanja predmeta (Tamarin, 1962, 104). To se isprva događalo samo s fizičkim predmetima, a u kasnijoj dobi s intelektualnim spoznajama: „Mi sa smijehom 'povraćamo', odbijamo apsurdne ideje.“ (Tamarin, 1962, 104) Ipak, kada bismo mogli birati, češće bismo se odlučili za smijeh, umjesto plača, ističe Karinthy, a Tamarin objašnjava: „Zato, jer je plač smirenje, nirvana, smrt, a smijeh otpor, borba i život.“ (Tamarin, 1962, 104) Također, Tamarin govori o **ubojstvu smijehom**, odnosno pojam je to koji podrazumijeva uništiti nekoga ismijavajući ga (Tamarin, 1962, 118). „Nikada plač nije izrazio tako intenzivne boli, razornog potresa kao smijeh“ (Tamarin, 1962, 118), za što Slatković služi kao ponajbolji primjer.

4. Zaključak

Radom smo iz zaborava nastojali izvući lik i djelo Josipa Baričevića, književnika koji se pojavljuje tek na marginama hrvatske književnosti ili u sjeni „većih“ od sebe. O Baričevićevoj se *odisejadi* moglo puno opširnije pisati, ali važnijim smo smatrali dotaknuti se njegovoga književnog djelovanja. Međutim, kako izvori otkrivaju, za njime ne kaska ni ono političko, koje svoju puninu dobiva tek u tuđini, odnosno sedmogodišnjem emigrantskom razdoblju. Ipak, dugo je vremena trebalo proći prije nego što se njegov publicistički i novelistički rad prenio sa stranica trošnih i starih novina na stranice svježijih i novijih izdanja, kako bi ga se spasilo od nedostupnosti ili uništenja te kako bi dobio zasluženu i adekvatnu obradu, čemu smo i sami nastojali dati skromni doprinos.

Baričević, smješten u redove pobunjenika, anarhista, anticipatora ekspresionizma, poetološkoga je uvjerenja koje se otimalo idealu „zdrave književnosti“. Međutim, može se reći kako Baričević tome idealu djelomično i doprinosi. Kako bi se postiglo zdravlje, najprije treba moći detektirati tabue ili otklone od normalnoga te ih iscrpno obrađivati. U suprotnome, držimo li ih daleko od mogućnosti obrade, zdravlje će uvijek biti tek djelomično postignuto jer će postojati tamna strana u koju se svatko boji zadirati. Zalazeći u psihu likova, duševna stanja, nesređene misli, nelogična djelovanja, otuđenost, sukobe s okolinom; obrađujući pitanja o smislu života ili dobru i zlu, Baričević se ne ustručava ni pred čime – on imenuje i prikazuje bolesno, suprotno od čega podrazumijeva zdravo, što daje naslutiti ironičnim odnosom prema likovima i njihovim djelovanjima.

Ne čudi, stoga što Baričević u tolikim razmjerima poseže za groteskom, koja nam se predstavila kao znatno opsežnija problematika, ali nastojali smo se držati elemenata važnih za Baričevićevo stvaralaštvo. Baričevićevo raznovrsnost primjene groteske pokazatelj je nemogućnosti njezina svođenja na tek jedan korišteni tip ili jedno određenje, što ide u prilog bogatstvu njegova stvaralaštva. Nadalje, Baričevićevo evociranje svakodnevnog, filozofskog, medicinskog i drugih vrsta građa ukazuje na njegov širok raspon interesa, koji zahtijeva kompetentnoga ili barem radoznaloga čitatelja. Imajući sve to na umu dolazimo do sljedećega zaključka: književni je portret Josipa Baričevića obojen najraznovrsnijim bojama i njihovim mješavinama, uobličena različitim strukturama i oblicima, generator je neobičnih doživljaja te je, nadasve, vrijedan – *pažnje*.

5. Literatura

- Antić, V. (1965). Josip Baričević. *Pisci, Rijeka, zavičaj: književni prilozi*, str. 148–182. Rijeka: Matica hrvatska, Pododbor u Rijeci.
- Bublić, D. (1919). Danse macabri (povodom smrti Josipa Baričevića). *Obzor*, god. 60, br. 214, str. 2.
- Baričević, J. (2011). *Neobične priče (sabrane novele i pripovijesti)*. Rijeka: Riječki nakladni zavod.
- Baričević, J. (1963). Iz mirovne jazbine. *Riječka revija*, god. 12, br. 1, str. 24–25.
- Baričević, J. (1963). Simpatije Saveznika za potlačene. *Riječka revija*, god. 12, br. 2, str. 112.
- Baričević, J. (1962). U znaku obešenog nosa. *Republika*, god. 18, br. 4, str. 170.
- Baričević, J. (1962). Što se babi snilo. *Republika*, god. 18, br. 4, str. 170.
- Bartoš, O. (1965). Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske. *Umjetnost riječi*, god. 9, br. 1, str. 71–87.
- Cihlar, V. (1959). Riječki susret s Jožom Baričevićem. *Riječka revija*, god. 8, br. 6, str. 374–375.
- Detoni Dujmić, D. (1983). Začinjavci grotesknog. *Forum*, god. 22, br. 10–12, str. 822–835.
- Donat, B. (1987). Parabolički realizam Josipa Baričevića. U: *Studije i portreti*, str. 189–201. Zagreb: Matica hrvatska.
- Dvorniković, Lj. (1910). Novele i portreti. *Behar*, god. 10, br. 18–19, str. 302–303.
- Freud, S. (2001). *Tumačenje snova*. Zagreb: Stari grad.
- Gašparović, D. (1988). Groteskno u prozama Baričevića i Kamova. *Rival*, god. 1, br. 1–2, str. 156–165.
- Kayser, W. (1963). *The Grottesque in Art and Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Milčinović, A. (1910). Novele i potreti. *Savremenik*, god. 5, br. 6, str. 453–454.
- Milošević, M. (1959). Josip Baričević u Srbiji. *Riječka revija*, god. 8., br. 6, str. 370–373.
- Polić Kamov, J. (1984). *Sabrana djela Janka Polića Kamova (svezak četvrti): Članci, feljtoni i pisma*. Rijeka: Otokar Keršovani
- Radošević, M. (1910). Janko Polić Kamov – jedan život. *Savremenik*, god. 5, br. 10, str. 736–741.
- Selaković, Milan (1960). Potraćeni talent – Josip Baričević. U: *Književnik*, god. 2, br. 7, str. 27–40.

- Stojević, Milorad (1989). *Razdrta halucinacija (neke značajke proze Josipa Baričevića)*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- Tadić-Šokac, S. (2001). Groteska – 'Karikature' – ironija. *Fluminensia*, god. 13, br. 1–2, str. 41–74.
- Tamarin, G. R. (1962). *Teorija groteske*. Sarajevo: Svjetlost.
- Vaupotić, M. (1963). Još jednom o J. Baričeviću – političkom publicisti. *Riječka revija*, god. 12, br. 2, str. 113–114.
- Vaupotić, M. (1963). Nepoznati Josip Baričević. *Riječka revija*, god. 12, br. 1, str. 20–23.
- Vaupotić, M. (1962). Dva neobjavljena feljtona Josipa Baričevića. *Republika*, god. 18, br. 4, str. 170–171.
- Visković, V. (1982). Groteskni portreti Josipa Baričevića. *Revija*, god. 22, 3, str. 1–29.

Životopis

Sara Sivić rođena je 10. srpnja 2000. u Sisku, gdje je pohađala osnovnu i srednju školu. Prijediplomski i diplomski studij kroatologije pohađala je na Fakultetu hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu. Naziv sveučilišne prvostupnice kroatologije stekla je 2022. s radom *Eseji Ulderika Donadinija*. Nagrađena je prvim mjestom na Natječaju za najbolji studentski poetski i prozni rad „Margan Tadeon”, u organizaciji Društva studenata kroatologije „Cassius“, za kratku priču *Starica* 2020. i drugim mjestom za kratku priču *Zraka, a ne hrane!* 2023. Na Natječaju za najbolju kratku priču Gradske knjižnice Samobor „Pišem ti priču“ nagrađena je prvim mjestom za priču *Život i smrt Poreznika III* 2022. S kratkom pričom *Otuđenje* 2023. ušla je u širi izbor Natječaja nagrade „Kritična masa“. Dobitnica je Rektorove nagrade u humanističkom području za individualni znanstveni i umjetnički rad u akademskoj godini 2022./2023. za rad pod nazivom *Mračna akademija*. Jedna je od urednica *Zbornika eseja s kolegija Interpretacija književnoga teksta, Metodika nastave Hrvatskoga jezika i Terapijska pedagogija 2* 2022./2023.