

простори

Маријана Пејровић

ПОСТУПАК ПРЕОБЛИЧАВАЊА И ЊЕГОВА ФУНКЦИЈА У ДЕЛИМА ФРАНЦА КАФКЕ

*Моја сестира је јујрос, недалеко од Свеије породице, куйила
црвене јабуке.*

*Таква једна јабука иријиска иаирни иакао Франца Кафке на
мом сјолу.*

Загризам је до срца. У њему је остало рањено семе.

Двојица су ми већ оиела доручак, значи.

Данас је добар дан за исање семинарског рада.

ДРВЕЋЕ

*...свијет је сужен између ирејавица
налик на личинку шјо чучи у мраку.
„Живот обичног темпа”, Бранимир Штулић*

DIE BÄUME

*Denn wir sind wie Baumstämme im Schnee. Scheinbar liegen sie glatt auf,
und mit kleinem Anstoß sollte man sie wegschieben können. Nein, das kann man*

*nicht, denn sie sind fest mit dem Boden verbunden. Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar.*¹

ДРВЕЋЕ

*Јер ми смо као сјабла дрвећа у снегу. Она привидно сјаје на површини снега, и рекло би се да се могу померити кад их човек лако удари. Не, то није могуће, јер она су чврсто повезана са тлом. Али гле, чак и то је само привидно.*²

ДРВЕЋЕ

*Јер ми смо као сјабла у снијегу. На изглед сјаје олако и слајко, тје бисмо најслабијим ударцем морали бити кадри да их одгурнемо. Не, ми то не можемо, јер су чврсто везана за земљу. Али гле, и то је само привидно.*³

Ово кратко размишљање објављено је на једној од 99 страница Кафкине прве књиге. Оно је вероватно истргнуто из једног раније насталог контекста, из „Описа једног боја”⁴, који је сачуван као део Кафкине књижевне заоставштине поверен на чување (и спаљивање) Максу Броду. Наравно, могли бисмо замислити и другачију историју текста (да је прво настало размишљање, па затим инкорпорирано у већу целину којом писац није био задовољан, те ју је стога дорађивао и допуњавао хетерогеном грађом), али наше доказивање би у оба случаја морало поћи истим путем.

Ова сугестивна рефлексивна проза из реченице у реченицу, чак из речи у реч, преобликује представе читањем изазване у нашој свести, наводећи нас на даљу интелектуалну обраду текстом предочене идеје (наравно, неочекивано, јер бисмо на први поглед рекли да је овај текст, на значењском нивоу, пука бесмислица).

Аутор је размишљање назвао „Die Bäume”. Множина немачке именице мушког рода на наш језик преводи се номинативом јединице збирне именице. Прочитамо ли још само неколико прича овог аутора,

¹ Сви оригинални текстови прича Франца Кафке, коришћени у овом раду, преузети су у оном облику у ком су објављени на интернету: <http://www.kad-es.de-index.htm>

² Франц Кафка: „Дрвеће” у *Приповећке*, Народна књига, Београд, 1963, стр. 16.

³ Франц Кафка: „Дрвеће” у „Размишљање” у *Приповећке, књига прва, Огабрана дјела*, Зора – ГЗХ, Загреб, 1977, стр. 43.

⁴ Idem, „Опис једног боја”, књига друга, стр. 67–106.

већ и интуитивно ће нам бити јасно да није свеједно да ли у компликованом Кафкином поетичком систему наилазимо на усамљену јединку, групу усамљених јединки, пар, тројство или нечим обједињено мноштво. Ствар губи од своје безазлености још више тиме што је насловна – намеће се као нарочито изабрана тема.

Да ли је дрвеће тема?

Чим нам се чини смисленим да уопште поставимо такво питање, морамо да закључимо да однос наслова и текста није једнозначан или бар да није конвенционалан. Наслов код Кафке ретко тематизује, али увек проблематизује.

Шта је дрвеће? Зар се не би могло рећи да су *дрвеће* и *стабла дрвећа* синоними? Да ли је Кафка тежио пукој лексичкој разноврсности, уводећи у првој реченици делимични синоним, сложеницу у којој је реч *дрво* (*Baum* већ садржана – *стабла* (*Baumstamm* –s/-ä-e, m.)? Реч *стабло* у нашем језику, поред асоцијације на дрво, призива додатну асоцијацију на родослов и на још неке метафоре резервисане за природне науке (стабло неурона, на пример). У немачком се овим појмом (*Stamm* – s/-ä-e, m.) обухвата шири круг асоцијација (поред ових које важе и за наш језик, та реч означава и расу, племе, корен речи – саму суштину ствари, дакле). У кратком размишљању то не изгледа важно. У „Опису једног боја” управо овај проширени скуп асоцијација избија у први план, јер је ту садржан критеријум поређења дрвећа са *нама*.

Тек кад имамо у виду ову могућност асоцијативног проширења речи *Baumstämme*, долазимо на питање: шта је заменицом *ми* (*wir*) замењено? Да ли ја, читалац, писац овог рада, улазим у те оквире? Ко су имплицитни читаоци овог текста? Свакако неки субјекти који спадају у исту групу са аутором по томе што су „као дрвеће”. Да ли ово размишљање хоће да објасни критеријум по ком смо *ми* слични дрвећу или појам *ми* – по аналогiji са нечим што *нам* је јасније од појма личног идентитета?

Још ни прва реченица није прочитана, а проблематизоване су још две конвенције књижевног текста:

1. пише га човек као ми (у онтолошком значењу синтагме)
2. намењен је мени, читаоцу (очекује се да га читам и разумем).

Штавише, првом реченицом се дефинише категорија *ми* (презентом глагола *sein* се утврђује идентитет субјекта и предикатива, у овом случају елиптичне зависне реченице уведене заменицом *wie*).

Најзад, најнеобичније од свега, реченица почиње каузалним везником (*denn*, јер) и, све до тачке иза *Schnee*, читалац верује да ће наићи на зарез, а за њим и на мотивацију овог поређења. Већ и на нивоу синтаксе намеће се Камијева нада која завршава у апсурду.⁵

⁵ Албер Ками: „Нада и апсурд у делу Франца Кафке” у *Мити о Сизифу*, Моно, Topos & Мајана press, Београд, 1999, стр. 183–202.

Па нека је тако – ко би се помирио са овом појавом као чињеницом већ у првој реченици! Када би то било могуће, текст не би даље био читан.

У другој реченици, тиме што је стављена на прво место, наглашена је реч *scheinbar* (привидно). Нећемо, дакле, сазнати ништа о бићу тог дрвећа, већ о његовом изгледу, гешталту који је у извесном сукобу са суштином, оптичкој варци која настаје када се дрво нађе под правим углом у односу на површину снега. У напоредној (саставној) реченици овај се лажни гешталт додатно (непотребно!?) проширује динамичким не-мотивом: померање дрвећа лаким ударцем. Немачки текст не призива асоцијацију ударца руком, већ оставља сасвим широку могућност конкретизације *malō udarца* којим би требало да се ово дрвеће може померити (*sollte man sie wegschieben können*).

Следи емфатично одрицање и објашњење (*denn*) – јер је чврсто везано за тло, за земљу. Основа поређења *нас* са *дрвећем* овде је једноставно одређена негацијом (непотребно!) проширења лажног гешталта: кад би нестало снега, ствар би изгледала онаква каква и јесте. Али то негирано је баш оно са чим се *ми* поредимо. (Нисмо ми као дрвеће. Ми смо као дрвеће у снегу). Наша суштина се, дакле, разликује од дрвећа? Оно у првој реченици није било довољно за поређење; требало је додати и снег. То што се *дрвеће* чврсто држи за *тло*, дакле, уопште више нема импликације на *нас*? *Ми* се, дакле, не држимо чврсто за тло изван свог привида? Привид и суштина се у *нашем* случају поклапају?

Али где... Али где, дакле, ни суштина дрвећа није таква, већ, када се и последњи привид отклони, *дрвеће* је исто као *ми* – не обавезује га тло, то је био само привид. Штавише, тло је управо услов кретања дрвећа (око Сунца?). Тло је услов *нашег* кретања? Па онда ми и нисмо стварно покретни, немамо своју вољу. Једини стварни динамички мотив, чак и у овако кратком тексту, лежи, и синтаксички и семантички, сасвим, што је могуће више, удаљен од нас.

Ко смо *ми* коначно? Дрвеће. Како то? *Denn wir sind wie die Baumstämme im Schnee*. Структура је истовремено циклична и бескрајна („Био један пас и ујео кувара...“). Бескрајна набрајалица за призивање сна, какву научи свако дете, најпрецизније илуструје овакву форму. Кога оваква размишљања походе, тај пати од несанице. *Ми* смо *они који падају од несанице*. Па ипак, ко смо ми? Каког читаоца призива овај текст? Неког ко и сам размишља у оквирима овакве форме. Књижевника који и сам краде од сна да би писао *Размишљања*. Одроз у огледалу који се огледа у очима. Нежењу чије су ноћи испуњене привиђењима.

„За мене је писање облик молитве.“⁶ Писање је Кафкина опсесивна тема (безбројни су наводи из дневника који то потврђују). Оно је

⁶ Цитирано према: Макс Брод: „Нове црте Кафкиног лика“ у *Франц Кафка*, Знање, Загреб, 1976, стр. 189.

бескрајан супститут за животни роман, онолико бескрајан колико живот може бити јалов. Дедукција Кафкине поетику из његових дела није покушај њеног апстраховања из фикције, већ из метапоетике.

Ово место је згодно за друго читање, овог пута у контексту „Описа једног боја”.⁷ Ово размишљање тамо налазимо у тек мало измењеном облику, или, боље је рећи, с обзиром на то да верујемо да је „Опис једног боја” текст ранијег датума, још увек стилски недорађено, грубо (непотребно понављање *aber* у две последње реченице, неинвентивно говорно *nämlich* уместо чудноватог *denn* на почетку). Овде се самотно и бројно дрвеће мушког рода изгубило са насловом. Уместо наслова, овде имамо контекст. Осим тога, значење остаје исто. Делимично се, међутим, мења његов значај.

Дебељко пита богомољца зашто се они (богомољци) увече моле у цркви, а овај му одговара да то чине отуд (али не богомољци, већ самци) што их увече спопадну страхови и то такви да им се чини да и телесно сасвим нестају, да се као бића поништавају, па морају да оду у цркву и да се моле вичући, како би на себе скренули пажњу, како би били гледани – па самим тим и виђени – чиме би кроз оног другог, кроз посматрача, био потврђен њихов идентитет. Чувши то, дебељко се расплаче, а богомољац, тешећи га, објашњава ову појаву поређењем са дрвећем. „Дрвеће” постаје еуфемизам за стварну суштину молитве.

Како је дебељко (наратор „Дрвећа”) истовремено приповедач „Разговора дебељка и богомољца”, он у том својству закључује: *Размишљање ме ометало да њлачем. – Ноћ је и нико ми неће сујера пребацивати оно што бих сада могао рећи, јер то може бити изговорено у сну.*⁸

Писати, молити се и имати жену постају три манифестације једне тежње бића: да егзистира, не само субјективно и не само парцијално (до сумрака). Човек који приступа овим активностима је својеврсна ларва бића (бића у фази настајања). С друге стране, он пред другима (да би бар делимично – за њих – постојао) мора да крије своје стање, да тражи еуфемизме, да глуми целовиту егзистенцију. Ларва, прошавши кроз низ ступњева, може да добије крила, да постане лептир, али је вероватније да ће пре тога бити демаскирана, раскринкана (*entlarvt*).

Кафка је морао имати овакву представу о односу бића и појаве, непроменљиве суштине и облика који се мења. У пуној светлости појавиће се овај став тек у „Преображају”.

⁷ „Опис једног боја”: *op. cit.*, D. „Наставак разговора између дебељка и богомољца” у 3. „Дебељко”, стр. 100.

⁸ *Idem.*

ИЗНЕНАДНА ШЕТЊА

Нема сумње, кад некада буде на свету изашла истинитија новост мојих славних дела, да ће мудрац који је буде писао, кад стигне причајући о овом мом првом поласку у зору, почети овако: ...

Дон Кихот од Манче

Две реченице би хтеле да буду роман. Гинтер Андерс доноси солидну синтаксичку анализу, на коју ћемо се овом приликом ослонити.⁹

Оставивши овај проблем стога за сада по страни, позабавићемо се двама детаљима друге врсте.

Упадљива је, наиме, сличност структуре овог размишљања са почетком романа који Дон Кихот о првом поласку диктира замишљеном мудром лејоисциу који ће на свету изнећи истинитију новост његових славних дела. Наравно, компликованом структуром прве реченице Сервантес исмева стил витешких романа, на чију се традицију Дон Кихот у својству аутора наслања. Зашто је Кафка изабрао деветочлани погодбени полисиндетон?

Други проблем је везан за јунака. Из превода¹⁰ се тај проблем готово никада не намеће. Наиме, Кафка не каже ни *човек* ни *неко* ни *ми*. Упадљиво се чува сваке могућности да тврди да је носилац било ког од девет динамичких мотива – човек. Све реченице су безличне; функцију субјекта врши безлично *тап*. Дослован превод на наш језик морао би да изгуби сваки траг лепоте, мелодије оригинала (за нас је безличан исказ нужно зло, а у немачком језику обична ствар), али за овај рад био би веома користан.

ИЗНЕНАДНА ШЕТЊА

Када се увече чини да је коначно одлучено да се освети које куће, на себи се има кућна хаљина, после вечере седе се за осветљеним столлом и зајочет је онај писао или она игра по чијем се свршењу обично иде на спавање, када је најољу непријатељско време које чини да се осветљање код куће подразумева, када се сад већ и тако дуго осветало за столлом да би излазак морао да изазове отишћу зајрејашћеност, сад кад је већ и светленишће мрачно, а улаз заворен и кад се сад ујркос свему томе прене у изненадној нелагоди, навуче се кајући и одједном се изгледа обученим за излазак на улицу, излазак мора да се објашњава и после крајког времена се оирашија у уверењу, према брзини са

⁹ Ginter Anders: *Kafka: pro et contra*, Рогоз, Београд, 1985, стр. 79.

¹⁰ Коришћени преводи из наведених издања Народне књиге и Зоре.

којом се враћа зајиварају, да се за собом оставља мање или више љутиње, када се поново буде на улици, са удовима који на ову неочекивану слободу која им је даја одговарају нарочито покрећивошћу и када се услед тога у себи осећа једна одлука свих одлучности, када се стознаје са значајем већим од обично да се има више снаге него појуре да се најбржа промена лако оставари и сноси и када се иако отрчи другим улицама – онда се за то вече сасвим испунило из своје породице која не разумевајући одмахује, док се лично и врло јако, већ поцрневши од омеђености, удара петама о бедра, не би ли се уздигло до своје стварне појаве.

Све се још појачава кад се у овај позни час појави пријатељ да би се уишло како је.¹¹

У каквој су вези безлично тап и Дон Кихот?

Ево како, по мишљењу витеза од Манче, треба да почне роман о њему самом:

Тек што је рујни Аполон раширио по лицу широке и простиране земље злаћане увојке својих дивних власи, и тек што су малене и шарене пичице своји јасним језицима поздравиле слајком и медоиченом хармонијом долазак ружичасте Ауроре, која, остављајући меку постелеу љубоморно суруђа, показиваше се смркнута кроз враћа и балконе манчанског обзорја, када славни витез Дон Кихот од Манче махнувши бесосличарско перје, појаха свога славно коњица Росинанта и пође јездити ситарим и познатим пољем монтијелским. /... / Срећно време и столеће срећно у које ће на свети да изађу моја славна дела...”

Ми никада нећемо прочитати роман који је Дон Кихот написао, већ само онај Сид-Аметов. Јасно нам је, међутим, да је ово почетак романа, иако Дон Кихот користи само одреднице рода, указујући на епску природу будућег текста; намеће нам се такође закључак о опширности будућег текста (па није ваљда узалуд почео од рујног Аполона!). Роман се, кратком опаском секундарног приповедача, ставља у заграду – и та заграда је плод Дон Кихотове свести – а затим следи задовољни поглед творца на своје несачињено дело и жеља да радост његовог постојања подели са (стога) срећним временом и столећем коме ће се овај роман обзнанити.

Сервантесов роман је коначан свет: почиње Дон Кихотвим читањем, завршава се смрћу јунака. Дон Кихотов роман је бесконачан, има исходште у сопственом имплицитном јунаку (читаоцу пред ког су изашла ова славна дела, али који опет, и сам читајући, задобија кихотовско обличје. Јунак модерног романа је романописац. Јунак модерног романа је самосвестан. Јунак модерног романа тражи обличје

¹¹ Превод према: <http://www.kades.de-index.htm>

у читаоцу, у реалном бићу, човеку – живом и смртном. Јунак модерног романа тражи за себе вечну славу, без обзира на своју ништавност. На релацији приповедач – протагониста – читалац, први модерни роман гради бескрајну цикличну структуру.

Да ли је „Изненадна шетња” „Први полазак”? Да ли је ово размишљање експериментални роман? Да ли је „Изненадна шетња” први бескрајан роман Франца Кафке? Да ли је тај роман аутобиографског карактера?

Хана Арент говори о конструисању модела код Кафке, поредећи га са надреалистичким поступком фотомонтаже.¹² Она овај појам изводи и објашњава на примеру Кафкиних безимених јунака. Акцент који ауторка ставља на појам стварања, на могућности стварања у облику текста, не би могао бити подвучен бољим примером од „Изненадне шетње”. Овде јунак није само безимен, већ и безличан. Његова борба са јаловом егзистенцијом (првобитни назив приповетке је: „Једноличност. Прича”) која не води ка (животном?) роману упорна је, вољна и активна. Међутим, њени ефекти су управо супротни сваком настојању безличног *тан* да се уздигне до свог стварног обличја. Он овакво уздицање тражи тако што ће се одвојити од осветљеног стола, од погледа укућана који млако потврђују његову егзистенцију, своје тело ће увући у оклоп одеће за улицу, изаћи ће, али не као Дон Кихот – у зору, већ у мрклу и пусту ноћ. Што више буде хрлио, што разузданије буде јездио ноћу по мрачним улицама, све ће црњи бити од уоквиравања, све невидљивији, све ближи својој стварној појави – безличности, неегзистенцији, свом безвредном и безначајном стварном бићу. Све се то још појачава када та неегзистенција потражи пријатеља да би га упитала како је, па – упркос том крајњем и позном напору, упркос снази (па и потреби) да се најбржа промена лако оствари и сноси – остане безлична.

Кафкин јунак увек трага за својим идентитетом, за романом. К. ствара роман о земљомеру, а земљомер тражи пут до замка и своју земљомерску праву (као да је стварно земљомер). У себи осећа једну одлуку свих одлучности, чини све што може, али ни романа ни јунака неће бити. Од свега остаје само процес раскринкавања такве узалудне, бесмислене жеље. Разобличавање уместо обличја.

Ипак, после оволико редова о њему – безлични јунак ипак постоји. Како? Једино кроз читаоца. Једино ако пристанемо да је читалац тај који у тој црној ноћи распознаје лик јунака и разуме његово питање. Пријатељ излази из оквира неке фиктивне, књижевне ноћи. Тачно се зна када, које ноћи ће пријатељ потврдити обличје јунака. То се догађа у овај позни сат (*zu dieser späten Abendzeit*), вечерас, у времену читања.

¹² *Градина*, бр. 1, 1989; Хана Арент: „Франц Кафка: Преоцењивање”, стр. 79–83.

Као и у Дон Кихотовом роману, приповедач увлачи читаоца у ово иронијско двојништво, у истоврсност са јунаком. Ситуација читања преобличава се заједно са јунаком и романом.

Имена Кафкиних јунака ће, и онда када се буду јављала, бити само ознаке. Јунаци ће, упркос сопственом настојању, остајати безлични и безоблични.

Кафка ће од Макса Брода тражити да спали његова објављена и необјављена дела, знајући да умире једини читалац који са јунаком може да оствари двојништво до обостраног уобличавања.

ОДБИЈАЊЕ

... *Кафка помисли:*

Сада када су њих двоје отишли, остао сам сам.

Престићу да сањам себе.

„Ein Traum”, Хорхе Луис Борхес

Шта се догодило?¹³ Приповедач нам приповеда о догађају чији је субјекат он сам. Догађај је упадљиво итеративан (*wenn* уводи реченицу у презенту: *кад срећнем*); то је карика у ланцу истоврсних догађаја, а тај бескрајни низ коначно указује на стање у ком се субјект налази. Кад сретне лепу девојку, он је замоли да пође са њим, а она на то ништа не одговори, већ само пође даље, својим послом. Ту се приповедана повест завршава и почиње дијалогска исповест. Пошто се догађај понавља, приповедач има свакако бољи кључ него ми за мотивисање оваквог понашања лепе девојке (ми бисмо просто рекли да субјект није савладао друштвену конвенцију удварања и због тога трпи дејство друштвеног коректива). Он сада реконструише мотиве девојчиног одбијања (мотивише не-текст, јер девојка је *persona muta*). Она га не одбија због онога што је рекао, већ због онога што улази у њено видно поље, због гешталта или, прецизније, због не-гешталта: субјект није висок, није мужеван, не изгледа као човек авантуристичког духа, кадар да се ухвати у коштац са водама великих језера, о којима он (по томе је сличан девојци) ништа не зна и не успева да их конкретизује. Она спознаје његову свест уобличивши га погледом, што још увек не значи да он тим погледом и њиме стеченом телесношћу стиче и биће (тек кад би девојка пристала да пође са њим, јунак би за њу заиста настао, био би јунак за њу).

Како је сам конструисао њену свест, приповедач је, очигледно зналачки, потражио болна, негативна места свог бића. Увређен, он са-

¹³ Коришћени преводи из наведених издања Народне књиге и Зоре.

да њу конструише као исто такво не-биће, али она то не може стварно бити, јер он је већ пристао да призна и њено обличје (она је лепа девојка; она *има* такве и такве груди, такве и такве бокове, хаљину; она *се осмехује* понекад) и њено биће (он јој приписује свест, одлуку да оде кући сама, постојање изван контекста приче, кућу којој одлази).

Она неће отићи кући да би конструисала разговор ког није било, да би стварала роман и себе уобличавала до хероине. Она је стварни јунак, темељно биће. Њој је чак дато и да одлучи да се обе њихове свести укину да би се укинула самосвест (она не жели улогу у причи, бежи од ње). Пошто је она јунакиња, у причи је једино битно њено делање.

С друге стране, она нам се указује као мање од јунакиње. Она је тип: тип лепе девојке и то тип лепе девојке по моди из прошле сезоне. А субјект, он је више од јунака. Он је аутор њене свести и сценариста читавог догађаја. Аутор који од не-догађаја, какви испуњавају стварни живот, покушава да направи роман. (То му не полази за руком – јалов је то живот – али он наставља са покушајима, не мењајући модел понашања.)

Неегзистенција је услов писања. Човек приповеда са намером уобличавања бесмислене стварности, али некако упада у грешку: уместо да стварност уобличи, он сам себе изобличава као не-биће.

ПРЕОБРАЖАЈ

*... и удара о вратица моје душе,
свећ са својим крволочним радним временом.*

„Сунчев камен”, Октавио Паз

Говорећи о „Изненадној шетњи”, поменули смо могућност да је Кафка у овом размишљању као предложак користио једног славног књижевног претка, сачувавши делимично његову структуру. Највећи број студија и есеја о књижевној традицији на коју се Кафкино дело наслања, за своје упориште узима његову најзначајнију приповетку (тачније, проширену кратку причу: први део је замишљен као целовито дело, а онда је Кафка додао проширење) из 1912. године, објављену тек 1915. у Лајпцигу.¹⁴

Волкер Клотз назива ову причу первертираном бајком.¹⁵

Набоков у њој подвлачи трагове Флоберовог стила (иронијски прецизан израз, без уплива ауторових осећања; јунаци из средње кла-

¹⁴ За ово поглавље коришћени су већ наведени преводи и превод Јовице Аћина: Франц Кафка: „Преображај” у *Синови*, ИП „Рад”, Београд, 1999, стр. 35–86.

¹⁵ *Израз*, бр. 4–5, 1979, Волкер Клотз: „Кафка и бајка”, стр. 353.

се, заинтересовани само за материјалну страну живота; вулгарност њиховог укуса).¹⁶

Нама ће свакако бити интересантнији Емрихов увид у аналогију ове приче са судбином Вилхелма Мајстера: конфликт између трговине и драме који има своје исходиште у реалитету.¹⁷ Разуме се, није лако Емриху да тврди доследно да такав конфликт између дужности и уметности постоји, ако неће да тврди да у уметности лежи узрок Самсиног претварања у бубу. (Могао би да инсистира на томе да Грета свира виолину и да је Грегоров крајњи циљ да је пошаље на конзерваторијум, али тешко да бисмо смели да узмемо здраво за готово, из једне сентименталне реплике изражене иреалном погодбом, да он толико воли музику да би се због ње одрекао дужности трговачког путника која породици доноси храну на сто, а још би нам сумњивија била тврдња да сестрино музицирање за Грегора има исти онај значај који за младог Мајстера има позориште. Па онда, сам поступак предочавања развоја јунака у Гетеовом роману је суштински повезан са мотивом путовања, док пут дужности тражи човека смиреног, укалупљеног духа; у Кафкиној причи ствари стоје сасвим супротно. Сестрина виолина постоји, није то тек неки сувишни детаљ атмосфере, али ако је узмемо као призивање мотивског комплекса везаног за уметност, морамо рећи да је Гретино свирање тек травестија стварања.) Емриховој идеји ћемо се вратити.

У овом тренутку мени се нарочито привлачним чини текст под називом „Преображај”, Гиљерма Санћеса,¹⁸ који се такође бави проблемом интертекстуалности и покушајем да се два текста међу којима додирних тачака готово да и нема доведу у везу, и да се од њих изгради целовита фабула. Наравно, код Кафке тиме и књижевни предлошци бивају тумачени у правцу изобличења њиховог стварног значења, али истовремено, они су кључни докази у раскринкавању Грегора Самсе. Овај текст се бави аналогијама између „Преображаја” и *Злочина и казне* Достојевског са једне и *Даме у крзну* Леополда фон Захер-Мазоха с друге стране. (Кафка је оба текста имао у виду пре писања „Преображаја”). Како овај текст код нас није објављен, добро би било да се њиме на овом месту опширније позабавимо.

¹⁶ Цитирано према интернет верзији Набоковљевог предавања о „Преображају”: http://victorian.fortunecity.com/vermer/287/nabokov_s_metamorphosis.htm

¹⁷ Wilhelm Emrich: *Franz Kafka*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Mein, Bonn, 1965; стр. 120.

¹⁸ Guillermo Sanchez: „The Metamorphosis”; текст објављен на интернету, у оквиру пројекта *The Kafka Project 2.3.7*; страница последњи пут ажурирана 10. 04. 2002; www.kafka.org/essays/sanchez.html

а) „Преображај” Гиљерма Санћеса

Прича почиње преображајем. Предочавајући ту невероватну чињеницу, Кафка не покушава да учини уступак вероватном, већ задржава ново стање јунака све до самог краја. Санћес строго одваја ниво приче фикционалне инспирације од оног који је инспирисан биографским чињеницама.¹⁹

Мотивска структура *Злочина и казне* обезбеђује распадање првог дела „Преображаја” на три нивоа Грегоровог преобличавања. Критеријум одвајања ових нивоа су три буђења Раскољникова.

„Преображај” почиње буђењем Грегора-инсекта. Одмах по буђењу он себе сагледава као бубу (са Грегором се буди самосвест). И прво Раскољниковљево буђење је обележено претварањем у животињу. Он (као и Грегор) сагледава своју собу. Папир на зидовима одаје беду. Соба је сувише мала (као и Грегорова). Он се осећа као корњача у свом оклопу (Грегор не зна како да устане из положаја извртнуте корњаче). Естетичка ваш Достојевског код Кафке постаје права буба (реализована метафора). Разлика између Наполеона и Раскољникова такође је естетичка: Наполеон се не би крио под лихваркиним креветом, али Раскољников би, Грегор би. И Грегор пореди себе са другима, али то поређење је приземније од Раскољниковљевог: он се пореди са трговачким путницима који доручкују на-

¹⁹ Када би се овај други ниво издвојио у засебну причу са очуваном сценографијом и структуром јунака, „Преображај” би се преобразио у „Велику буку” (превод на основу већ коришћеног извора оригиналних текстова Франца Кафке):

ВЕЛИКА БУКА

Седим у својој соби, у врховном коначишћу буке чињавоџ сћана. Чујем сваки ћресак враћиа, само захваљујући њиховој буци ћошћиећен сам звука ко-рака оних који хићиају између њих, но ићак чујем како се у кухињи заћиварају враћиа ћећнище. Оћиац разваљује враћиа моје собе и улази у ноћној кошуљи ко-ја се још вуче за њим, из ћећи у суседној соби гребе се ћећео, Вали ћићиа, дови-кујући реч ћо реч кроз ћредсобље, да ли је очев шешир већ очићићен, ћисак с којим ја желим да се сродим ћојачава се ускликом гласа који одговара. На ула-зним враћиима звони и кричи као из ућалееноџ грла, заћим се оћиварају изда-лека ћевањем једноџ женскоџ гласа, ћа се заћиварају најзад ћоћимуллим, мућким замахом који звучи најбезобзирније од свега. Оћиац је оћићиао, сага ћочиње милозвучнија, разнеженија, безнадежнија бука, ћредвоћена гласовима две ка-наринке. Већ и раније сам размићљао о ћоме, а ћоред канаринки ми доће ћо-ново на ум, зар не би ћребало да одићкринем враћиа, ћек да начиним малу ћу-коћину, да се ћоући змије ушуњам у суседну собу и ћиако са ћода замолим своју сесћиру и њену досћоћицу за мир.

тенане. (Грегорова естетика упадљиво је окренута дигестивном аспекту).

Када се пробуди други пут, Раскољников је убица (убиство више није теорија, већ намера). Стварност се указује као идентична са ноћном мором. Исто се догађа и са Грегоровом стварношћу. Обојица се руководе императивом: наставити по плану, као да се ништа није догодило. Обојица гледају на сат. Обојица су ужаснути због кашњења. Ниједан од њих није припремио реквизите.

Трећи пут се Раскољников буди као кривац (већ је убио). Куцање на вратима изазива страх. Врата су закључана. Настасја се руга Раскољникову што се закључава – као да би неко стварно покрао таквог бедника. Грегор честита себи што је на путовањима стекао навику да се закључава (навику очигледно темељно уврежену: Грегорова соба има троја врата и сва су закључана). Та закључана врата указују на Грегорову кривицу.

Шта је Грегорова кривица? Које је врсте? Да ли је из сфере етике или грађанског морала (трагедија или мелодрама)?

Родитељи куцају. Иза трећих врата сестра плаче. Зашто плаче? (Због тога нам се намеће утисак да је његова кривица инцест или да је бар сексуалне природе. Да ли је то лажни траг? Да ли је Грегорова кривица једна или их има више?)

Санџес налази одговор у другом делу „Преображаја”, изнад Грегоровог стола са узорцима, наспрам кревета. То је слика даме у крзну који је Грегор исекао из часописа и лепо урадио (једини део намештаја за који се он стварно бори, кад сестра и мајка одлуче да испразне његову собу; стакло му благотворно хлади стомак). Наравно, оригинал овог портрета је у Петрограду, у Раскољниковљевом суседству (ово тумачење могло би бити и кључ за разумевање „Пресуде”, пре свега за денотацију лика пријатеља из Петрограда).

Грегор Самса (а зашто не Замза?) је анаграм имена Захер-Мазох (Sacher-Masoch). Са становишта грађанског морала, Грегорова кривица је мазохизам.

Извор близак овоме је библијска прича о Холоферну (мото *Венере у крзну* преузет је из ње). Док је чита, Кафка мисли на Фелицију Бауер и на један тајанствен начин јој то саопштава. Присетимо се овде чињенице да је ову даму Кафка при првом сусрету сматрао служавком и да није могао да је гледа у лице због златног зуба који је пакленски бљештао. Мотив замене вољене жене служавком сачуван је и у „Опису једног боја”.²⁰

У том светлу нам је мање необично то што је Грегор – стари балегар – ипак успео да стекне наклоност једне жене, старе слушкиње

²⁰ „Опис једног боја”: *op. cit.*, Први део, стр 68–69.

чија ће га рука и почистити из стана после смрти и која ће, истовремено са Грегоровом смрћу, бити екскомуницирана из домаћинства породице Самса. Такође нам је јаснија сцена њиховог првог сусрета, у ком служавка држи високо подигнуту столицу, спремна да је свом снагом спусти на Грегора ако се буде непријатељски понашао, при чему су јој уста отворена тако да Грегору буде јасно да ће их затворити тек кад га сможди.

б) *Шта је сујројно појму образовног романа?*

У делу под називом *Кафка: кривица и казна*, Зоран Глушчевић²¹ се бави проблемом алијенације у овој приповеци. Отуђење се јавља у два паралелна низа:

1. процес Грегоровог претварања у бубу и
2. процес сагледавања Грегора као бубе.

Осим тога, сваки од ових низова се поново може на сличан начин раздвојити:

- 1а) промена облика
- 1б) промена самосвести
- 2а) виђење Грегора као бића у погрешном (гротескном) облику
- 2б) идентификација облика и бића.

На сличан начин се може пратити отуђење породице од света и од Грегора.

Тек после овог увида можемо да се вратимо на Емрихово поређење са *Годинама учења Вилхелма Мајстера*. Читалац, наиме, Грегора и бубу сазнаје кроз ове паралелне развојне аспекте на исти онај начин на који пред њим израстају Вилхелм Мајстер и *Хамлет*.

Гетеов јунак овладава шекспировом трагедијом, свесно доноси одлуку „отићи” уместо „остати”, бива научен да је љубав важнија од славе и части и тиме избегава трагичну судбину књижевног јунака; иронијски – животним, а не књижевним вредностима – он побеђује свет фикције ком припада; живи оно што јесте, а не оно што изгледа да јесте.

Грегор не успева да се извуче из тог круга. Он има свест о себи као протагонисти, не скреће пажњу на мање важне глумце на сцени, ма колико их било. Уосталом, сцена је његова соба – све друге просторије су кулисе које зјапе. Он, додуше, овладава својим обликом, успева да сазна функције тела, али само тело не успева да савлада – остаје у облику заробљен, гротескан.

²¹ Зоран Глушчевић: „Преображај” у *Кафка: кривица и казна*, Слово љубве, Београд, 1980, стр. 69–84.

Вилхелм Мајстер налази спасење кроз вечну женственост. О изокретању овог појма код Кафке говорићемо у следећем поглављу.

Грегор је сасвим пропустио да употреби слободу коју буби нуде крила. (Код Набокова ова опаска добија облик педагошке примедбе.)²² Он тавори иза затворених врата – прогнан из раја, очајава у ранама. Ослободио се дужности (и бића) трговачког путника Грегора Самсе. (Делез и Гатари ову појаву називају привидним ослобађањем јунака и проширују је на читаво Кафкино дело).²³

в) *Да ли Кафка негира могућности спасења?*

Зашто је уобличавање кључни моменат? Зашто оно не изостаје ни у једном Кафкином делу? Па зато што уобличавање ипак јесте вредност за субјекта! Туђи поглед му ипак придаје неку позитивну вредност.

Зашто Грегор, који баш зато не жели да отвори што је постао буба, сада искаче пред прокуристу који каже: ”Ох!”, са жељом да истог тог прокуристу умири?

Вредност туђег погледа је очигледан супститут за оно за чим јунак стварно трага. Он тражи читаоца, двојника, сродну душу која ће разумети облик као израз стварног бића. (Уосталом, Грегору облик није дат – Грегор је скривио свој облик.) Биће би тиме било спасено из облика. Ретко бива да човек пронађе те очи које га уобличавају у складу са бићем које у облику пребива. Чешћи је случај да се биће, побеђено бројним уобличавањима, помири и да се прилагоди свом облику. Иронијски – и тиме се постиже циљ: целовитост јединке заглављене у овој дихотомији.

Ако се у неком трајном материјалу, у тексту, оствари сопствени облик самосвешћу, ако се сачува веродостојна слика, веродостојан текст, могућност конкретизације облика се бескрајно умножава, а самим тим се увећава нада да ће субјект бити стварно сазнат, на прави начин погледом уобличен. Роман се продужава са вечном, неумрлом надом у срећан завршетак. (Теже то иде ако се овакав облик пројектује својом вољом на смртно тело.)

Прокуриста је могао и друкчије реаговати. Кирајџије су могле гледати на необичног кућног љубимца са симпатијом и разумевањем.

Грегорино уобличавање је, међутим, негативно и то нужно следи из фабуле: „Треба само да се потрудиш и да се ослободиш мисли да је то Грегор.” – Тај облик је доказ не-бића.

²² Владимир Набоков: *op. cit.*

²³ Жил Делез и Феликс Гатари: *Кафка*, ИК Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998; стр. 91–92.

Он није стари балегар, али га она тако конкретизује.

Она није племенита природа која се изражава кроз музику, али је он тако конкретизује.²⁴ И обоје су у праву. Зато је можда боље да се разиђу, како не би међусобним уобличавањима подвлачили стварне чињенице. (Ето где је завршио сусрет са лепом девојком. Ето како се држала лепотица нашавши се поред звери. На почетку приче Грета плаче иза закључаних врата. У њеном активизму после одласка по бравара умреће мит о вечној женствености.)

„Имати неког ко има такво разумевање (*разумевање мене*), можда неку жену, имати Бога...”, пише Кафка 1915. године.²⁵

Када би човек имао некога ко постиже овакво разумевање (жена се у том погледу изједначава са Богом), био би спасен. Сваки облик створен у трајном материјалу таквим разумевањем *мене* био би обемишљен, бисер пред свињама. Такав би облик требало спалити. Супститут би се указао као сурогат.

Па ипак, и то је само привидно. Човек се, жудећи силно за спасењем, може и преварити. Тим пре што је изабрао да буде јунак, да се преобличава, да глуми сопствени живот. Већ тиме што је уметник.

На позорници је све могуће. Лепе девојке се претварају у зле сестре као што се трговачки путници претварају у бубе. Неочекивано и брзо. После немирних снова.

Сестра се, по Грегоровој смрти, трамвајем одвезе у природу и ускоро *се развије у лећу девојку*.

Грегорова кривица је појмом мазохизма сужена. Стварна одгонетка кривице лежи у јаловости, нестваралаштву – у оном аспекту у ком Грегорова судбина бежи од паралеле са Вилхелмом Мајстером.

ЈАЗБИНА

Тага погледа Бог све што је створио, и где, добро бјеше веома.
„Постање”

„Јазбина” је настала у Берлину, током последњих година Кафкиног живота (1923/24).

Структура приче је једноставна: приповедач у првом лицу говори о стварању и могућем разарању свог дела – јазбине. На почетку доми-

²⁴ Ја сам свесна да се појам конкретизације везује за ситуацију рецепције, али мислим да је умесно примењивати га на активности Кафкиних јунака: они нису активни у оном смислу у ком је активан традиционални јунак књижевног дела. Код Кафке нема стварне интеракције. Јунак или ствара или чита свет (најчешће обоје). Он је сам пред празним папиром и пред светом.

²⁵ Макс Брод: *op. cit.*, стр. 172.

нира дескрипција, затим се јављају рефлексije и сећања и најзад се драмским стилем предочава стрепња над делом. Фокус је на једној вертикалној оси која повезује спољашњи свет и утврђени трг јазбине и помера се по тој оси од врха ка дну и у супротном смеру.

Иако без карактеристичних паратекстуалних ознака, ова прича има карактеристичну форму продуженог (бескрајног) дневничког записа који се завршава тиме што приповедач замукне кад аутор умре.

Кафка је од 1910. године писао дневнике. Ова књижевна форма обезбеђује да приповедач и јунак буду исто биће у различитим облицима. Јунак дневника је развојно представљен. Приповедач и јунак деле тачку гледишта и морално становиште, а да се при том овакво поклапање не мора оправдавати нечим другим (дидактичком интенцијом, на пример). Аутор је истовремено једини читалац свог дела (сваки други читалац био би улез, онај ко хоће да раскринка – непристојно је читати туђе дневнике). Дневник је такав облик бића на ком су дозвољена накнадна вредновања, иронијски однос приповедача према некој претходно исприповеданој секвенци. Аутору-читаоцу дозвољена је накнадна интервенција на сопственом животу (на пример, коришћењем дневничких записа као грађе за књижевно дело). Грађа за дневник је хетерогена. Није нужно да све у дневнику буде убедљиво мотивисано. Не мора чак ни да буде разумљиво. Доследност карактера је одступање од жанра. Дневници су они папири који трпе све. Могла би се замислити таква дефиниција којом се дневник идентификује са животним романом, а да се при том не призива нужно авантуристички жанр. 23. децембра 1911. Кафка пише овако: *Преимућство вођења дневника састоји се у томе што човек, са јасноћом која смирује, постоји свесно и преображава којима се непрестано појачава и за које, уопште узев, верује, слуша и признаје да су природни, али које несвесно увек пориче кад из таквог признања треба измамити наду или покојство. У дневницима човек налази доказ за то да је, чак и у стањима која се чине данас непоносљива, живео, гледао око себе и записивао зајачања, те да се, дакле, ова десница покрећала исто као и данас, кад смо, додуше, намењенији захваљујући могућности да бацимо поглед на ондашње стање, али зато уколико више морамо одаћи признање неустрашивости својих ондашњих тежњи, које су се ипак одржавале усред појачаног незнања.*²⁶

Време приповедања „Јазбине” је један Аристотелов дан, али приповедано време је бесконачно – читав један живот. Један дан је један живот. Изван условности овог жанра, цео живот, сви дани у њему, једва да су довољни за стварање једног дела, па и то само ако се

²⁶ Франц Кафка: *Дневници 1910–1913*, Нолит, Београд, 1984, стр. 177.

плати цена самоће и тишине гроба. Дневник је двојник дела, а дело приповедачев двојник (стварање по сопственом лику), али и двојник антагонисте онда, јер и он је створен по приповедачевом лику. Сви они су двојници аутора који, паралелно са овом приповетком, пише и свој сопствени дневник, живећи под истим законитостима под којима и приповедач: живот једва довољан за једно дело и писање дневника у ком је сваки дан цео један живот. Нису ту само дани испуњени тривијалним дужностима и страстима, већ и ноћи, подељене између сна (свакодневног умирања) са сновима и стварања: јер и приповедач и аутор раде ноћу, мешајући сан са јавом (то би могла да буде и дефиниција заната).

Па и тај један дан, који је цео живот, само је једно дело, јер то је један живот. Аутор има ту моћ (и преноси је на приповедача) да се маши за било коју страницу, да пође било којим ходником свог дела, да усни на утврђеном тргу и да сања разарање свог дела, па да се зато тргне, погледа око себе и види трагове ноћног рада, али постоји и такав сан из ког га буди бука (коју производи његово сопствено и неодвојиво обличје, можда), сада, када је јазбина (и дело и дом) изграђена. Све треба реконструисати, бар ментално (главом), кад је дан дат за дело већ на измаку.

Дневници садрже парафразе снова и уметничких дела, напоредо са ауторовим дијалозима са стварним људима, који, наравно, ушавши у дневник, већ престају да буду стварни, као што прочитани романи престају да буду Флоберови оног тренутка када се нађу у Кафкином дневнику.

Дневници су и дела и разнородна грађа за дело. Оног тренутка, међутим, када је дело написано, оно већ постаје дневнички запис, живот за један дан – све што се тог дана уопште могло записати. (И „Јазбина” се пише истовремено са копањем.) Онда и то дело бива разграђивано и дограђивано, јер подлеже истим законима као дневнички запис, и преобличава се у друго дело.

Већ смо, читајући размишљања, увиђали да читамо метатекст у облику фикције. У „Преображају” нам се, поред овог фактора отежаног разумевања, јавио и проблем интертекстуалности, у најужем могућем смислу, као нужна детерминанта значења. У „Јазбини” ствар додатно компликује то што је процес стварања тема приповетке, тако да се исти проблем јавља и на нивоу теме и на нивоу значења и на нивоу карактеризације и у самом фабулирању и у књижевној форми која је изабрана. Ко би се снашао у тим ходницима!

Није необично то што су армије критичара посезале за Кафкиним дневницима, покушавајући да интерпретирају фикцију. Такво решење се интуитивно нуди као оправдано, па се онда, елипсом, узима и као стварно методолошки оправдано. Али нема ничег супротнијег

Кафкиној поетици од једнозначне примене једног апарата на компликовану и тајанствену машину.

Таквом применом дневника на текст не може се отићи даље од препознавања љубавних јада и несрећних породичних односа Франца Кафке у некој Фриди или Кламу, из чега коначно произилази да нам Фрида и Клам нису ни били потребни да бисмо сазнали оно што нас је интересовало. Да смо тек изједначили Фелицију Бауер са служавком, „Преображај” нам тиме не би био ни мало јаснији.

Тек када сагледамо читав пут преобличавања лектире и живота у дневнике, преобличавање речи и фраза из ових записа у реченице разбијене нелогичностима, недоследностима, стилским и логичким грешкама сваке врсте које аутор ипак хоће да доведе до језика и разума (како то у дневницима бива), па преображавање читавих комплекса, читавих страница, али и пуких назнака у уметничко дело које несистематски чува трагове форме и значења оваквих предлога, па преобличавање ових уметничких дела, новим мешањем са дневничким и епистоларним записима, у нова уметничка дела, па, на крају, писање последњег бескрајног записа (и не једног) да би се све објаснило, да би се пред читаоцем та јазбина отворила откључавањем једних врата на такав начин да му не преостаје ништа друго него да се и сам преобрази у прокуристу који каже „Ох!” и побегне из ње пре него што се врати Грета – нама постаје могуће више него потребно да биографску грађу заиста и употребимо за стварно разумевање слојевитости Кафкиног дела и његових законитости, па самим тим и значења. Сада нам то, међутим, изгледа лако, јер можемо да се вратимо на почетак овог рада.