

METAFORA I ALEGORIJA U KAFKINOM DELU

moris maraš

METAFORA

Dobro je, pre svega, vratiti se na pojam koji nam Kafka daje o slici i njenoj funkciji u priči *O metaforama*. Mudrost, kaže nam Kafka, može da se izrazi samo na metafizičkim način, a smisao filozofskih metafora je definitivno neshvatljivo; kada filosof kaže: »pređi na drugu stranu (*gehe hinüber*)«, on pod tim podrazumeva neko izmišljeno *s one strane*, nešto što ne poznamo i što je on sam u nemogućnosti da tačnije označi«. Zaključak čoveka iz puka je, dakle — metafora ne može ničemu da nam posluži i ona se uvek vraća na to da kazuje kako neshvatljivo jeste neshvatljivo (*dass das Unfassbare unfassbar ist*). Ali sa govornik s očevidno dubljim duhom odvrća: »Zašto se branite? Kad biste sledili metafore i sami biste postali metafora i time već slobodni od svakodnevnih muka«. Znači, moguće je tako tesno obuhvatiti sliku u duhu da svest dospe dotle da stopi svoju sopstvenu stvarnost sa stvarnošću slike, a plod ove fuzije je oslobođenje *ja* koje se diže iznad svoje sopstvene empirijske stvarnosti koja je za njega još jedino metafora. Tako se najdublji smisao svakako definiše za poimanje na potpuno negativan način, kao oslobođenje u odnosu na empiričku stvarnost, dok pozitivan sadržaj može da bude samo naslućen premeštanjem čitavog *ja* u sliku. Samo, Kafka drugim putem održava pojam metafore i sigurno je: prvo — da slika u samoj sebi sadrži veoma određenu opšti smisao: »ići na drugu stranu«, »odvažiti se«, to su tekuće metafore svakog duhovnog prevazilaženja; drugo — da poređenje cilja s određenim predmetom poziva pojedinca da prevaziđe samog sebe i, znači, život pojedinca jeste ono što se poređi sa savladivanjem reke, ili bilo kojim prelaženjem.

U prvom trenutku, slika u celosti proizlazi iz inteligencije. Ona koncidira (kako je to često slučaj u Kafkinim pričama) s

istrošenom slikom tekućeg govora. Ali Kafka, uglavnom, vraća ovoj slici njenu konkretnu vrednost (što se događa samo ovde u komentaru) i uvodi je u radnju, čini od nje temu radnje, sledeći postupak koji može da podseti na produženu metaforu. Tako u *Mostu* Kafka podvlači istu ideju prevazilaženja, ali sledeći precizniju shemu individualne svesti koja hoće da postane prenosnik novog života. On polazi, dakle, od slike mosta i razvija je na taj način što se u svakom trenutku priče javlja nova podudarnost između konkretnog događaja i duhovnog procesa koji on predstavlja: dolina gde se uzdiže most udaljena je i nedostupna (samoća stvaralačke duše), nepoznati dolazi uveče, u trenutku kada se stapaju san i stvarnost (vizionarski karakter budnog sna), on skače na most koji zadržati od bola (slabost duše u prisustvu neobičnog), most se okreće da bi video ko ga napada i ruši se (nemogućnost refleksije da shvati duboku egzistenciju). Intelakturna igra je tako pokrenuta da slika ima jedino polu-stvarnost, duhovni proces se nazire u konkretnim elementima koji su njegova figura, a dva poređena predmeta mešaju se i sudaraju na burleskan način: most zadržava ljudsku siluetu, ikači se obema rukama za glinu i pušta da lepršaju krajevi njegove odoče.

Intelakturnog karaktera je i težnja ka alegoniji, koja se javlja takođe s očevidnošću u ovoj priči. Stvar koja normalno služi kao slika u poređenju (ovde most), postajući subjekt radnje priče, postaje personifikacija duhovne stvarnosti koja je s njom upoređena (ovde svest koja teži ka novom životu ili, jednostavno, težnja ka novom životu). Tako je *Jozefina*, miš koji peva, personifikacija poezije; životinja iz *Jazbine*, koja uređuje i nazire svoje obitavalište, personifikacija je duha koji nastoji da osigura sebi neuništivu egzistenciju; *Posejdon*, koji svojim računima upravlja kretanjem mora, personifikacija je inteligencije uhvaćene u koštac sa, za nju, neiscrpnom stvarnošću.

Zauzvrat, ovakve slike nemaju nikakve veze sa simbolom u smislu koji, od Getea, dajemo ovoj reči. To je očigledno ako zamislimo alegonijski aspekt priča, ali poređenje između geteovskog simbola i osnovnih metafora, koje su polazište Kafkinih priča, otkrivalačko je. Simbolišuća imaginacija posmatra uvek sliku sveta u njenoj stvarnosti da bi u njoj proniknula, pomoću transparentnosti, univerzalni zakon koji povezuje predmet—sliku i upoređeni predmet: tako Faust posmatra dugu koju sunce ističe na vodopadu, u njoj intuitivno zapauža jedinstvo večnog i prolaznog kao princip vasiona i prepoznaje, prema tome, taj princip u samom svom životu: *am farbigen Abglanz haben wir das Leben*; ili, posmatrajući stalno obnavljanu i stalno zaludnu kretanju odbijanja valova, on u njoj proniče univerzalni zakon fluktuacije elementa, koji vlada i u strastima čoveka. Kafka (sledeći u tome primer tekućeg jezika) traži, naprotiv, u poređenju, jedino snažnu ilustraciju misli i posmatra u slici, ne njenu strukturu, nego radnju kojoj je ona oslonac: most ne simboliše za njega jedinstvo suprotnosti (kao u Geteovom *Mannchen*), nego služi da predstavi prelaz i prevazilaženje; more nije simbol svega što je tekuće (a naročito strasti), nego služi da predstavi rad koji ne može da izađe na kraj sa svojim poslom. Životinja iz *Jazbine* nije simbol svesti gramzive zbog svojih kandži, ili svesti tube zbog kratkovidnosti, nego ona kopa i gradi kao svest koja traži svoju (bezzvremensku) sigurnost, ona je tu samo zbog ove radnje i nema sličnosti sa svešću, izuzev po svojoj radnji (kao što umotana žena nema sličnosti s pravdom izuzev po kretanju merenja).

Kao što je struktura pravi oblik alegoričke slike, njena stvarnost je već sama po sebi proizvoljno data, fikcija uglavnom priznata; isto tako smo videli priču *Most* kako razara ovu stvarnost u igri duha, nabačujući neverovatnu sliku čoveka-mosta; ironija nije manje hotimična kada bog mora računati za svojim radnim stolom ili, opet,

unositi svu svoju nađu u malu kružnu posetu okeana na kraju vremena. Svaka duboka srodnost između slike i predmeta koji je s njom upoređen neodređena je ili, mnogo više, dobrovoljno uklonjena. Kafka izbegava svaku mogućnost intucije koja bi ujedinila predmete da bi uhvatila u njima jedinstvo koje bi bilo osnova njihove stvarnosti, njihov zajednički intimni zakon: jedina veza treba da bude radnja i misao u njoj predstavljena, a ta veza se ističe utoliko bolje, ukoliko su predmeti drugim putem neskladniji. Postupak je već bila upotrebljena barokna poezija, gde produžena metafora vodi ka slikama sve očiglednijim i očiglednijim. Apuridan karakter Kafkinih priča dobrim delom počiva na činjenici da su one (kao *Most*) prenošenje u radnju sličnih produženih metafora.

Važno je, dakle, s tačnošću odrediti u kojem trenutku se upliče neshvatljivo, neizrazivo, u metaforama Kafkinih priča. Priča *O metaforama* kaže nam da je ono što je nemoguće definisati s *one strane* prema kojem mas filosof zove da idemo. Metafora, savršeno čista u svom apstraktnom smislu (ideja prevazilaženja) dotiče se, znači, neizrazivog u trenutku kada taj smisao mora da bude upućen na duhovnu stvarnost na koju se primenjuje poređenje. Jedino je negativan aspekt slike (kada jasam: prevazilaženje mora da vodi ka nečem što nismo mi, ali to »nešto« je evocirano, a ne predstavljeno u slici. Proces je isti u drugim pričama: nemoguće je predstaviti sebi šta je nepoznati kojega mora da prihvati svest u *Mostu*, nemoguće je zamisliti šta je po svojoj prirodi stvarnost data svesti prema slici mora u *Posejdonu*. Ta nemogućnost je itako bitna da čini sam predmet priče: nikada Posejdon neće iscrpiti stvarnost mora u svojim računima, nikada most neće videti nepoznatog, jer njegova želja da ga opazi povlači njegovo nušenje, konačno, oslobođenje metaforom, evocirano u *O metaforama*, nije li čak i ono samo metafora, tako da se duh, želeći da se prevaziđe, zatvara u svoj sopstveni krug.

Ali ako primena metafore na duhovni život jeste, za promišljanje misao, čin čisto negativnog karaktera, ona može dopustiti da se predosei, samom ovom činjenicom, najpozitivnija stvarnost, najdublja egzistencija, upravo ona koju ne dostiže inteligencija: *s one strane*, koju nijedna slika ne prevodi i čiji se smisao određuje samo negacijom stvorenom možda duhovnim činom, neka se radi u užem smislu o činu *ja*, ili o upadu nečuvnog u svest, ili, jednostavno, o produživanju egzistencije date svesti. Slika ne saopštava saznanje, ona je poziv, ona budi tajanstveni smisao neuslovljene egzistencije.

Lako je razumeti da ova slika, uprkos svojoj nestvarnosti i samom svojom nestvarnošću, zadržava specifičnu funkciju. Ona ostaje neophodan oslonac upravo zato što misao prelazi na plan nezamislivog: kada misao nastoji da obuhvati u njoj smisao, ona nalazi u njoj instrument koji joj dozvoljava da se transcuduje. Kafka kaže: »kad biste slijedili sliku i sami biste bili metafora« i time jasno naznačava da *ja* mora da izgubi svoju uobičajenu stvarnost poistovećujući se sa slikom. Upravo zato što je, kao stvarnost, nepomičnija s duhovnom stvarnošću koju predstavlja, slika razara i jednu i drugu stvarnost kad svest hoće da se u nju transportuje; svaka empirička stvarnost je dovedena u neizvesnost i ostaje jedino smisao, negativan za shvatanje, ali gotov da se ostvari duhovnim životom duše koja svlači svoju uobičajenu egzistenciju i uzdiže se do njega.

Neka je egzistenorija pogođena aktom personalnosti (*O metaforama*), neka provlači u svest (*Most*), ili neka je samo tajanstveno prisutna, naš život u celosti jeste, najzad, onaj koji jedini može, transcudujući se, dati smisao metafoni i upravo tu je ono što Kafka nagoveštava kada daje tako uopšten karakter saveta mudraca: »kad biste sledili metafore i sami biste postali metafora«. Obrtanjem alegorije i produžene metafore, mi se vraćamo na gledište sasvim blisko Emrihovozi tezi: duboki smisao slike

je njoj uvek neodgovarajući, pošto on nije drugo do *naš život u celini* (koji se nužno odnosi na sveukupnost slika i ne može biti ograničen na jednu između njih).

Međutim, vratiti metafori i alegoriji njihovo pravo ne omogućava samo da se rasprše dvosmislenosti koje nužno sadržava svaka nepotpuna analiza, uspostavljanje tog trenutka, sasvim privremenog u genezi poetskog smisla, neophodno je razumnom sistemu tumačenja dela. Ukoliko je krajnji smisao metafora uvek neodrediv, utoliko je on prava egzistencija, svaka slika ima u isto vreme određen smisao koji negativno definiše tu egzistenciju s posebnim stanovišta, različitog u svakom delu, i obeležava joj prilaz. No, taj prilaz i može da bude jedino duhovni čin, ponašanje svesti, razvoj unutrašnje sile koji izlazi na nepoznato. Slika, dakle, znači *najpre* određen vid našeg duhovnog života, neka se radi o empiričkom ja u njegovoj ukupnosti ili, na primer, o inteligenciji u njenom odnosu prema životu, o stvaralačkoj moći pesnikovoj, o mori koja traži osnovu za personalnost.

U tom smislu, »prevod« je opravdan i nužan. On ne ukrađuje slikovitost radnja, pošto vraća na određen pojam, jer naznačava s pojmom živu unutrašnju silu koja se, zahvaljujući slici i u njoj, okreće ka neizrecivom⁴. On će, znači, jednostavno omogućiti da se oživi kretanja kojom se unutrašnji život projektuje i transcenduje u sliku. On neće pristupiti nikakvom postupku stranom tekstu. Značajno je što Kafka i sam dosta često označava, za onog ko ume to da čuje, šta predstavlja slika (tako u *Mostu*, *Posejdonu*, *Jazbini*, *Jozefini* duhovni čin je označen poimence i pripisan na više ili manje burleskan način alegoričkim figurama). Ako je, međutim, naznaka ovde nestalna, drugde odsutna, to znači da je svest pesnika uvek prisutna kao implicitni predmet poredanja; ona ne mora da učvršćuje svoju sopstvenu empiričku stvarnost u poredanju, nego da se prepusti tome da je ova ponese izvan nje same.

U stvari, poredanje će biti uvek očigledno za onog ko je jednom za svagda razumeo proces metafore i način na koji je proizvedena alegorija. Jer alegorička slika je uvek samo tipični oslonac radnje o čijem se predstavljanju radi, i ne može, znači, da odgovara ničim drugom do duhovnoj sili koja izvršava istu radnju: tako most koji tipičan oslonac čine prelaznja i prevazilaženja (kretanja ka drugoj obali), ne može da predstavlja, kada se sprema da ponese tajanstvenog stranca, ništa drugo do inspirisanu svest koja postaje prenosnik nepoznatih moći, neka se radi o religioznoj viziji ili o poetskoj kreaciji. Čak i kad bismo tumačili *Most* kao alegoriju Kafkinog književnog stvaranja (a poredanje s onim što Kafka beleži dan za danom u svojim sveskama silno na ovo poziva⁵), ne bismo, dakle, učinili drugo do precizirali smisao koji je čitav u priči, pod uslovom samo da se ovaj ne shvati kao linearni razvoj, nego kao vizija još angažovana u duhovnom životu iz kojeg izbija.

Naprotiv, želja da se držimo slike i izgubimo »prevod« uvek sadrži rizik ponovnog vraćanja na simbol, kada tumač nastoji da pronikne sliku i da joj da njenu pravu vrednost. V. Emrih čini ovu grešku na tipičan način u svom komentaru *Mosta*: umesto da pođe od radnje za čije predstavljanje služi most, on polazi od statičke slike mosta i, tražeći intimni smisao ove slike, prirodno završava na simboličkom smislu koji je uključen u njenu strukturu: most sjedinjuje suprotnosti: »taj čovek hoće da ponovo sjedini opreke« (str. 114). Prema tome, sama radnja priče mora, sa svoje strane, da bude prenesena u statičke odnose: drama se svodi na izbor između svesne misli i »one 'mimne' i 'nerazovne' forme postojanja« koja je forma postojanja stvari. Konstrukcija je stavljena na mesto odvijanja priče i svaki element sada mora da čini predmet zamršenog i neizvesnog prevoda.

Šta će, konačno, da bude nepoznati, zašto će on hteti da pređe na drugu obalu, šta znači bol što ga on zadaje mostu, a koji ovog navodi da se okrene kako bi ga video? Sve je prosto, dok je radnja tu kao radnja, a ništa više nije jasno čim je radnja shvaćena kao manifestacija značenjskih stvarnosti.

ALEGORIJA POETSKOG DELA

Jozefina, miš je pevačica, jedino još ona, snagom svoje pesme, pokazuje narodu miševa, koji je izgubio za to smisao, šta može da bude muzika. A, ipak, ta pesma nije muzika; ona nema ništa zajedničko sa starijim pesmama koje više niko ne ume da peva, ona je slična svakodnevnom jeziku, ona je jedino cikanje, samo po sebi istovetno sa cikanjem svih drugih miševa, osim ako je možda slabija. U ovoj očividnoj protivrečnosti ne manifestuje se, kako se to često verovalo⁶, Kafkina volja da sve dode svaku misao i svaku sliku na apsurd, nego upravo paradoksa moderne poezije koja je, u svemu što ima od shvatljivog, u svemu što je govor, prestala da bude živa forma, organski izraz neposrednog poimanja postojanja, a ipak otvara samim tim govorom, neposredno, drugu dimenziju gde je pravo postojanje doživljeno u neizrecivom predosećanju.

Iako je samo cikanje, Jozefinina pesma ima nerazumljivu fascinaciju na duhove i, ovom fascinacijom, transfiguruje se: *Protest se ulaže samo iz daleka, kada smo u njenom prisustvu, zna se: ono što ona cijuče u tom trenutku nije cikanje* (str. 188).⁷

Bez sumnje, fascinacija se jednim delom duguje Jozefininom držanju, načinu na koji ona pridaje važnost onome što peva, »da bi se razumela njena umetnost, neophodno je da se ona ne samo čuje, nego, takođe, da se vidi« (str. 187). Ali postoji i nešto drugo, jer jedino mladi se, u stvari, zanimaju za pevačicu, ostali se jednostavno prepuštaju stanju blaženog sanjarenja, oni ponovo zaranjaju u veliku, toplu postelju zajedništva, oslobađaju se, na neki način, svoje individualnosti, dok se Jozefinina pesma, samo s vremenom na vreme do njih razleže.

Osim toga, naznačeno je da je ovo trenutno dejstvo Jozefinine pesme, koje je u njenoj prirodi, proizašlo, u stvari, iz njenog negativnog karaktera: Jozefinina pesma, koja je običan govor, ipak je neobična, jer poriče svoju pripadnost svakodnevnom govoru (ne samo prema izjavama Jozefine, nego sama po sebi):

ovde, pesma je oslobođena veza svakidašnjeg života i, za kratko vremensko razdoblje, oslobađa i nas (str. 197).

To je, svakako, uobičajeni govor, ali on preokreće svoj smisao; on uvek nešto izražava, ali ne da bi to nešto izrazio; on samo hoće da pokaže šta znači govoriti i izražavati (strane 187 i sl); dakle, on bi mogao da ima za prvi predmet samo najuniverzalniji smisao, zajednički za sve što može da bude izraženo. Njegov cilj je, uz stalno saopštavanje posebnog značenja, da zaroni duše u stanje komunikacije bez posebnog predmeta, koja je u nekom smislu izraz apsolutnog. To stanje on može da izrazi samo negativno, ali u izvesnoj meri može da stvori (u predosećanju više nego u stvarnosti), i ovo ovde je skoro čista poezija, najjača muzika (iste prirode kao ona koju pesu u *Istraživanjima* čuje bez pomoći čula sluha).

Priča o Jozefini nije manje ispunjena sumnjama o vrednosti poezije; još negativnija je slika poezije koju daje alegorija *Odradeka* u *Brige kućnog starešine*. Nosi-lac aktivnosti bez cilja, koja je oslobođena dnevnih poslova kao pesma Jozefine, Odradek može da bude samo alegorija poezije. Kako, međutim, on nije angažovan u određenom činu i kako njegova aktivnost određuje mnogo više način postojanja, mora da se radi manje o inspiraciji i poetskoj kreaciji nego o njenom rezultatu, onakvom kakav ne prestaje da živi u svestima, to jest, u samoj pesmi.

Nećemo se, dakle, začuditi što je Odradek tako sićušna stvar: ako inspiracija uvek okončava time što ne uspe, delo, je na kraju svedok ovog neuspeha. U njemu smo naročito dovedeni dotle da posmatramo vidljivu stvarnost poezije, koja proizlazi samo iz inteligencije, iz materije i mehanizma. Odradek ima pokretljivost onoga što je neorgansko, pokretljivost elementa, koja je takođe pokretljivost inteligencije i koja karakteriše podjednako i narod miševa, predstavnik moderne svesti, površne i lišene smisla za muziku. Bez sumnje, njegov sasvim mali uzrast pokazatelj je iste vrste: element je deljiv do beskrajja, a inteligencija nema sopstvenu dimenziju.

Međutim, ova obeležja mogu da budu protumačena na obrnut način; ona su sama po sebi negativna; ona predstavljaju u materiji i inteligenciji samo lišavanje egzistencije i Odradek ih poseduje do granične tačke u kojoj svode na ništavnost ono što pada: on je tako pokretan da je neuhvatljiv, a sićušnost njegova stasa ne može da se izračuna; on nije izvan prostora, ali ne pripada nijednom mestu (»bez boravišta« je); on nije izvan vremena, ali traje neodređeno, jer nema cilja i, prema tome, ne troši se. Znači izmiče materiji i razumevanju, u meri u kojoj ovi sami sebe poriču, i ima neku vrstu slobode koja se sastoji u tome što je samo negacija. On se pokreće sam od sebe, iako u sebi nema nikakav princip pokretanja, uglavnom zato što je neuhvatljiv; smeje se, ali smešom bez pluća, slično suštanju uvelog lišća, jer ne može da mu se pripíše duša, ali on ne prijanja uz sebe samog kao ono što je sirova matematika.

Sve što se javljalo sa svojom pozitivnom vrednošću u umetnosti Jozefine i što je davalo pozitivan sadržaj slobodi postignutoj negacijom: dejstvo na duhove, fascinacija na njih izvršena, združenost duša, ovde je, znači, odsutno; sloboda ostaje u negaciji i tu se razvija samo s jedinstvenom refinjenošću. Odradek je slobodan još i u tom smislu što se zadržava naročito na stepeništima, hodnicima, ulazima i tavani-ma, to jest, u prolazima ili u ropotarnicama gde su stvari oslobođene svoje dnevne službe. Njega susreću naročito pri dnu stepeništa i njegovo tipično kretanje izgleda da je silaženje stepeništem, ne uspinjanje njime; on, znači, rado ide prema ulaznim vratima. Uprkos tome, on je uvek u kući, uvek u individualnoj svesti gde se ne daje ustaliti: njegova sloboda je bez ishoda.

No, isti smisao je već dat u imenu i strukturi Odradeka. Njegovo ime izražava samu neodređenost, on izgleda pripada dvama jezicima, slavenskom i nemačkom, očigledna aluzija na položaj samog Kafke⁸, ali koja vredni takođe za pesmu uopšte, jer ova izmiče jeziku kojim je napisana i hoće da govori drugi koji ne može da bude shvaćen. Što se tiče ustrojstva Odradeka, ono je po slici njegove aktivnosti. On izgleda načinjen od delova, od komada konca namotanih oko neke vrste kalema u obliku zvezde, liči na pohabanu, pokvarenu stvar (kao ona koje ispunjavaju tavane); a ipak je bez nastavka, taj oblik je po prirodi »bez namene«, »celina izgleda, istina je, lišena smisla, ali na svoj način dovršena«. Pomišlja se na »svrhovnost bez svrhe koja, prema Kantu, definiše organsku formu. Odradek je njena parodija, kao što je parodija Šilerove teorije igre i parodija slobode: jedinstvenost njegove forme, kao i njegova aktivnost, čista je negacija, čista neodređenost.

Opisujući Odradeka, Kafka je očividno mislio najpre na svoje lično delo, ali kako mi ne bismo još više mislili, čitajući ovu neobičnu alegoriju, na plastično delo moderne umetnosti nazvano »apstraktnim«? Ne vlada li naročito ovde da oslobodi materiju (ali na sasvim negativan način) u dobu koje više ne može da stvara neposredno živu formu? Poezija, naprotiv, složenost svojih sredstava, može još da usmerava kretanje duha ka apsolutnom, da koristi inteligenciju kako bi razorila svet inteligencije i da dovede intuiciju do praga istinskog postojanja.

NAPOMENE:

1 Pozivamo se ovde na najuobičajeniju upotrebu reči *alegorija*: konkretna figura, ličnost ili, u najgorem slučaju životinja, proizvoljno je izabrana da bude predstavnik apstraktne ideje; na primer, žena će predstavljati pravdu i biće prepoznatljiva kao takva jedino pomoću atributa (ili simbola): vage, Kambinujući razne attribute ili radnje (na primer, sirotu krećući, povezuje očima pravde), alegorija može da postane intelektualna igra. Gete je insistirao na ovom aspektu; s jedne strane, on je nazvao alegoričnim »dela koja blistaju inteligencijom, dosetkom, galanterijom« (*Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*); s druge, on je svrstao u kategoriju alegorije, pošto su proizvoljni, obične znake koje upotreba nastavlja da zove simbolima (za više pojedinosti, videti Monis Maras, *Simbol u misli i delu Getea*, Pariz, Nize, 1960, strane 20 i sl. i 113 i sl.). Poslednja tačka je bez važnosti za Kafkine priče. Značajno je, naprotiv, da alegorija u njima često daje povod za humoriističku ili burlesknu igru duha. Zabeležimo, osim toga, ovu činjenicu bitnu za Kafkine priče: kada je figura koja znači ideju izabrana da bi izvršila radnju, ona je uvek alegorijska, pošto je zamenjena idejom u toj radnji i nije tu da bi pozvala, svojim oblikom ili strukturom, čitaoca ili gledaoca da predstave sebi ideju; ona je personifikacija, a ne element predstavljanja ideje.

2 Gete je napisao u aforizmu, u svojoj starosti: »Simbolika preobražava fenomen u ideju, ideju u sliku, na taj način što ideja ostaje uvek beskrajno aktivna u slici i nedostupna i čak bi izražena na svim jezicima još uvek bila neizraziva (Jubiläums-Ausg., t. 35, strane 325 i sl.).

3 Međutim, valja priznati da, ako se naš život, u celosti, neizbežno odnosi na sveukupnost slika, on takođe ima neposredan odnos sa svakom slikom u koju se svest transcendiruje. Razlikovanje od simbola nije, znači, u činjenici da valja najpre proći kroz totalnost slika kako bi se dostigao smisao, nego u činjenici da odnos jeste odnos transcendentnosti, a ne imanentnosti. Nije moguće prihvatiti stav V. Emriha da je opšte jedino u zbiru svega što postoji. Kafka je jasno rekao suprotno, u jednom tekstu gde pojmu opšteg pristupa s licu: filosof iz *Cigre* hoće da shvati tajnu *Cigre*, jer veruje da bi spoznao svake pojedinosti, čak, na primer, *Cigre* koja se vrši, bila dovoljna za spoznaju opšteg. Svugde gde svest uspe da transcendiruje prived i dostigne pravu egzistenciju, ona bi sadržavala potpunu istinu. Obrnuto, svaka egzistencija je u svojoj suštini neiscrpiva i jednako neiscrpiva kao i sveukupnost stvarnog: Posedovnici računali ne bi bili manje beskonačni da su njegovo carstvo svodili na samo jedno more.

4 Nema tu ničega što protivreči definiciji alegorije: Alegorija može da predstavlja na konvencionalan način isto tako živu silu kao i apstraktnu ideju. Međutim, kako je predstavnik jedino ove sile, ona se odnosi direktno na njen pojam, a ne na neposrednu spoznaju njenog života. Zbog toga nije manje istinito da radnja čiji je oslonac alegorija može da bude analog tog života i ima beskrajan karakter. Tako je Gete već upotrebio alegoriju upravo da bi predstavio ono što, po sebi, izmiče predstavljanju i svetu oblika, naročito demonske sile, neka je to Briga ili Poezija (Dete vodič, Euforion). Izvan ovih kreacija drugoga dela *Fausta*, Gete je zamislilo, kao alegoričan, demonski svet opere (videti: M. Maras, *Simboli i misli u delu Getea* s. d. strana 236 i sl.).

5 Važnost problema umetnosti u Kafkinim pričama već su bili naznačili mnogi kritičari, naročito Marte Rober, *Kafka*, Galimor, 1960, strana 64 i sledeće i M. Dantan, *Humor i književno shvatanje u delu Franca Kafke*, Ženeva, Dro, 1961, strana 143 i sledeće.

6 Videti, naročito, M. Dantana. Mnogo ispravnije V. Falk opisuje Kafkinu sliku kao anatomiju, jedinstvo suprotnosti, pošto je jedan od članova na temporalnom planu, drugi na planu večnog. Upravo to je ono što se dešava i u Jozefininoj pesmi koja je u isti mah tekući razgovor (i jedino tekući govor) i čista muzika.

7 Navedeno prema: Franc Kafka, *Pripovetke*, izd. Vagenbah, Fišer, 1961.

8 Valja svrstati među humorističke aluzije nelačnost koju oseća otac porodice pomišljajući da će Odradek da ga nazdrvi. Očevidno, upravo to je osećanje koje doživljava Kafka pomišljajući da će njegovo delo ostati posle njega. Aluzija je, međutim, tako važna da svoj naziv daje priči. Činjenica nije samo u odnosu sa suštinskom idejom da se Odradek ne troši, pošto je lišen svrhovnosti, nego pokazuje s kojeg je stanovišta priča napisana: radi se o tome da se sazna šta se dogodilo s inspiracijom koja ostaje posle nje, kao najčudnija od stvari, i koja čak rizikuje da ostane, kao besmisao, posle svesti u kojoj je rođena.

Preveli s francuskog:

G. Stojković-Badnjarević
A. Badnjarević

TRI TEME GORANA TRBULJAKA

ješa denegri

Jedno od osnovnih pitanja čijom se razradom bave novi umjetnici jest analiza mnogobrojnih komponenti koje čine takozvani »sistem umjetnosti«: radi se ovdje o naporu sagledavanja načina funkcioniranja cijelog niza onih društvenih mehanizama koji uslovljavaju širenje i valoriziranje umjetničkih rezultata, mehanizama koje ovi autori s pravom smatraju da nisu samo neutralni i prateći, nego, naprotiv, često bitni i odlučujući činioci reguliranja odosa duhovnih i kulturnih pozicija, s jedne, i konkretne društvene realnosti, s druge strane. Karakteristično je, pri tome, da se ove analize ne obavljaju samo na razini ispitivanja posljedica jednog već zatečenog stanja, nego se, štaviše, one sada uključuju i u samu strukturu stanovitog broja radova koji se, koristeći slobodu i fleksibilnost aktuelnog pojma umjetnosti, mogu bez teškoća smatrati postupcima specifične vrsti umjetničke operativnosti.

Ovakvo ponašanje proizlazi iz svijesti novih umjetnika da u postojećoj situaciji dominacije mnogih čvrsto ukonjenjenih i stalno podržanih kulturnih konvencija oni mogu djelovati samo tako što će posredstvom različitih strateških poteza negativnog predznaka razotkrivati njihovom krajnju relativnu vrijednost, a to je danas moguće izvršiti gestovima kritičkih dijagnoza, ili pak pak ironičnih parafraza o djelovanju mnogih instrumenata i institucija u svrshodnost kojih društvo kao cjelina ne može posumnjati. Ono što u realnoj životnoj praksi nije ostvarljivo, postaje moguće i dopušteno u zasebnoj umjetničkoj praksi: potvrđuje se time vjerovatnost one Marcuseove misli, po kojoj je permanentna estetska subverzija prava sudbina egzistencije umjetnosti, a ova će se subverzija obavljati tako što će se u postojeće funkcionalne odnose stalno unositi sviješne usmjerene idejni »poremećaj« koji te odnose defunkcionalizira i na taj ih način ogoljava u njihovom stvarnom cilju i značenju.

Među radovima Gorana Trbuljaka, od kojih su mnogi posvećeni upravo tim pitanjima relativiziranja okolnosti širenja i kriterija vrednovanja tekućih umjetničkih rezultata, mogu se izdvojiti tri projekta koji problematiziraju motiv izlaganja i funkciju izložbe, kao osnovnih kanala javnog manifestiranja pojava i rezultata umjetnosti. Zbog specifičnosti načina tretiranja ove teme u tim pojedinačnim slučajevima, čini se da bi svaki od njih zaslužio kratki, zasebni komentar.

FRANCUSKI PROZOR (FRENCH WINDOW)

Koristeći okolnost djelovanja Galerije stanara (Galerie des locataires, Paris, 14 rue de l'Avre) koju je osnovala Ida Biard, Trbuljak je došao na zamisao o izboru *Francuskog prozora* kao mjesta izlaganja umjetničkih rezultata. Radilo se, zapravo, o običnom, prijemnom prozoru njihovog privremenog stana u Parizu, a ideja o korišćenju ovog objekta u svrhu izlagačkog prostora nije bila motivirana tezom o »iznošenju umjetnosti na ulicu«, nego je išla za tim da isprovcira i ispita u prvi mah nepredvidljivi splet okolnosti koje se oko ovog zahvata mogu odvijati. Već je i sâm naziv ovog projekta indicirao njegove relacije s kontekstom povijesti umjetnosti: on odmah izražava asocijaciju na poznati Duchampov rad *Fresh Widow* iz 1920, koji, u stvari, predstavlja minijaturnu rekonstrukciju jednog francuskog prozora (77,5×45 cm) u drvetu, pri čemu se njegov naziv i izgled dovode u neposrednu vezu, zahvaljujući dvosmislenoj artikulaciji odnosa riječi i predmeta: *Fresh Widow* (svježa udovica) = *French Window* (francuski prozor). Druga veza s umjetničkim kontekstom bio je oglas objavljen u časopisu *Art Vivant*, u veljači 1973, kojim se pozivaju umjetnici da pošalju svoje radove za prikazivanje na tom neobičajenom izlagačkom mjestu. U oglasu su date zapravo, osnovne propozicije ove akcije: poziv se odnosio na umjetnike koji napuštaju sferu estetskog, dok su uslove oblika eksponata predodređivale dimenzije postojećeg prozorskog stakla. Pokazalo se, dakle, da i jedna ovakva, sasvim neprofesionalna akcija ne može djelovati mimo stanovitih selektivnih mjertila, bez obzira na to što se ovdje nije radilo o mjerilima umjetničkog kvaliteta: jezgro institucionalizacije krije se u svakom činu današnjeg društvenog ponašanja, pa tako ono nije moglo mimoći ni zahvate u načelu lišene svake apriorne vrednosne kvalifikacije. Posebno je indikativno analizirati krug autora koji su pristali izlagati svoje radove na Trbuljakovu *Francuskom prozoru*: pored niza onih koji se umjetnošću profesionalno ne bave, no koji, ipak, osjećaju potrebu da neke svoje preokupacije javno prikažu, ovome pozivu odazvalo se i nekoliko poznatih umjetnika (Daniel Buren, Gina Pane, Bill Vazan, Anette Messager, Peter Valentinier, Caderé, Nicole Gravier i dr) koji su usprkos svom uključanju u postojeću komercijalnu galerijsku mrežu, nastojali da ovom participacijom ispolje stav svog umjetničkog i društvenog nonkonformizma. Pokazalo se, naime, da i jedno tako skromno mjesto, lišeno svakog kulturnog renomea, potiče u umjetnicima ambiciju izlaganja, pa onda nije nimalo neobično što već etablirane galerije veoma lako okupljaju uvijek nove ekipe suradnika. Ovaj primjer, možda, najbolje ilustrira dva lica etičkog ponašanja ne malog broja suvremenih umjetnika koji su u istom trenutku spremni da ispolje i krajnje radikalne i krajnje integrirajuće stavove, ne želeće se lišiti ni modernog prestiža prve, ali ni materijalne prednosti druge odluke. I nezavisno od ove provjere ponašanja nekolicine profesionalnih umjetnika, Trbuljakova zamisao o izboru *Francuskog prozora* sadržavala je i još jednu intenciju: ona se u krajnjoj konsekvenciji može shvatiti i kao jedna vrsta apela svim onim pojedincima koji bi svaki, pa i ovakav sasvim neznatni dio javnog prostora, što im je sticajem prilika stavljen na raspolaganje, trebali da iskoriste za slobodno ispoljavanje najrazličitijih poruka ličnog, ili općeg društvenog sadržaja.

O GALERIJAMA

Istovremeno s radom na prethodnom projektu, Trbuljak je u Parizu započeo seriju *O galerijama* kojom je nastojao provocirati neke realne ili formalne okolnosti vezane za odluke o razlozima priređivanja,