

# ЧУДНЕ ПЕТЉЕ И ОДСУТНИ ЦЕНТАР У ЗАМКУ

Франц Кафка се (као и ми остали) суочава с нестанком вишемиленијумског трансцендентног центра из европске свести. У том одсуству он не налази разлог за очајање већ у њему открива једну нову димензију постојања. Размештањем базичних наративних „чудних петљи” (да позајмимо термин од Дагласа Хофштатера), Кафкино дело, нарочито *Замак* (*Das Schloss*, 1926), конструише уметност која може да преживи нестанак утемељивачког центра. Његов роман је бескрајно степениште на којем, откривши да нисмо осакаћени одсуством Бога, жустро ходамо даље да сусретнемо себе у овом новом веку. Нарација „чудних петљи” у *Замку* води нас увек нагоре, увек надоле и увек назад нама самима, увек назад у стварност кроз фикције које пркосе „многима” који се „жалеле да су речи мудраца увек само параболе, али непримењиве на свакодневни живот, а само тај једини имамо” (Кафка, 2002: 305).

С катастрофалним одсуством трансцендентног центра – *одсућним* центром, не само централним *одсућивом* (гностичко *deus absconditus*) – одлазе традиционалне основе теистичке културе – или бар тако кажу. Не ослањајући се ни на Нешто нити на Ништа, Човек постбожанског света не може да буде ни чаробњак, који ритуалима и језиком рукује хировитим и недокучивим силама што управљају његовим животом, нити мистичар, који празни себе да би превазишао стање несигурности. Ако одржавамо потребу да будемо одржавани, ситуација постаје неподношљива. Прошли век показује, пепелом елоквентнијим од речи, да, уколико морамо да се ослонимо на нешто, а опет, пошто смо исцрпили наше богове, не можемо да се ослонимо ни на шта, све што нам преостаје јесте Мортонова виљушка избора између егзистенцијализма и нихилизма – апсурдности или аутодеструкције, двоструких пародија свештеничке вокације и кенозе.

Ниче тај неподношљиви слободни пад у бескрај поима најбоље онда када пише да „напустисмо земљу и укрцали смо се у лађу! Ми имамо мост за нама – штавише, ми смо се откинули од земље!” (Ниче, 2015: 136). Блиска и катастрофална последица овог уништења следи непосредно после тога, у оквиру његове параболе о лудом човеку на пијаци који узвикује речи о смрти Бога:

*Како смо молили да исцрпимо море? Ко нам је дао сунђер да избришемо чистијав хоризонт? Шта смо учинили када смо ову земљу ошквали од његовој сунца?... Да ли се ситално не рушимо? И назад, њосиранце, најред, на све ситране? Да ли њосиоји још неко горе и неко доле? Да ли не лушамо кроз неко бескрајно нишита? Да ли не осећамо дах њразној њросиора? [...] Како да се њешимо ми, убице свих убица? [...] Прича се још да је луди човек исцитој дана њродро у различитије цркве и њамо зајвеао свој requiem aeternam deo. (Исто, 138)*

Смрт Бога, ишчезавање центра из западне културе – Ничеов луди човек није једини који узвикује – ствара колективну свест о непрекидној вртоглавици. Не доно-

сећи чак ни утеху у могућности пада право ка неком коначном циљу, она ствара осећај тумбања у свим правцима и стога ни у једном.

У књижевности се утицај овог *Götzen-Dämmerung*-а (сумрака идола) осећа као измештеност и опустошеност. Како пише Џорџ Стајнер: „Тамо где присуство Бога више није одржива претпоставка и где Његово одсуство више не представља осетну, доиста надмоћну тежину, извесне димензије мишљења и креативности више нису достижне” (Steiner, 1991: 229). Поетика, онаква каквом су је схватили од Платона до Џорџа Стајнера, не може се замислити без теологије – чак и више од тога: „Сваки кохерентан извештај о способности људског говора да пренесе значење и осећање у коначној анализи јесте осигуран претпоставком о присуству Бога” (Исто, 3). Едвин Мјур устврђује (прекасно):

*Постоје извесна уверења која су човеку природљена, јер заговоравају његово срце и ум боље од неких алтернатива. Особености таквих уверења јесте њихова постојаност; она зајварају круи. У стању неоправљиве несавршености каква је човекова, круи се може зајворити једино обраћањем нечему изнад човека; поштуирањем трансцендентне стварности. Тако је уверење у вечности човеку природљено; а све уметности, сви облици имагинацијске књижевности, будући да зависе од тог уверења, поједнако су му природљени [...] Ако би се то уверење изјаловило у постојаности и заувек, не би било имагинацијске уметности од значаја ван своје социјалне времена. (Muir, 1949: 150)*

Ипак, изгледа да се уверење јесте изјаловило, у потпуности и заувек. Круг чији је центар трансцендентност прекинут је, а у Стајнеровом веку „дуге суботе” који се протеже пред нама, једина слабашна нада за књижевност јесте да се понаша као да, односно за писца, да подражава постојање онога у шта не може да верује како би створио фикције за публику која ће, мада исто тако немоћна, из навике понављати покрете теоцентричне егзегезе док се њихово значење не заборави – што је тачка у којој се постиже ново доба стерилног позитивизма и приче се завршавају.

Ова прича, срећом, није истинита.

Они који, попут Ничеовог лудог човека и Едварда Мјура и Џорџа Стајнера, шире мит о катастрофалној Смрти Бога, призивају у сећање мудраца из Кафкине приче „О параболома”, који, када

*каже: „Пређи онамо”, [...] не мисли да би требало прећи на групу страну, што би се некакво још могло постојати ако би исход тог пута имао неку вредност, него мисли на некакво у причама измишљено Тамо, нешто што не познајемо, што ни он не уме ближе да опише и што нам, дакле, овде не може нимало помоћи. (Кафка, 2022: 305)*

Они инсистирају на томе да се чврсто држимо неодрживог, да наставимо прекинутом и непроходном стазом. Међутим, како Кафка оштро и духовито запажа, све њихове „параболе само покушавају да кажу да оно што је недокучиво је недокучиво, а то смо већ знали. Али, другачије су ствари с којима се свакодневно истински боримо” (Замак). Потребан је неки нови начин, а управо путем наративне структуре „чудне петље” Кафка ствара уметност која истовремено помаже и трансцендира наше свакодневне бриге.

Као ознаку за древни појам, термин „чудна петља” сковао је Даглас Хофшта-тер да опише

*једну айсџракџну њеџљу у којој се, у низу сџуџњева који чине кружење унаоколо, дешава џрелазак с једној нивоа айсџракџије (или сџрукџуре) на друџи, шџо џружа осеџај џокреџа наџоре у хиџерархији, а оџеџ некако суџцесивни џреласџи „наџоре” на крају сџварају заџворени циклус. То јестџ, уџркос осеџају да се човек све више удаљава од свој џочетџка, он завршава, на соџсџвено заџреџашџење, џачно џамо одакле је кренуо.* (Hofstadter, 2007: 101–102)

Оно кључно у одређивању да ли је нека структура у форми петље „чудна” или не, јесте појава и изненадни нестанак прогресије и хијерархије – није довољно да се структура просто савије назад ка себи. Једноставна петља, штавише, садржи унутрашњост и спољашњост, док у чудној петљи унутрашње и спољашње нестају – по-стајући само субјективно тумачење које зависи од човековог положаја дуж структуре.

Једна од чудних петљи најлакших за визуализовање јесте Мебијусова трака, коју је шездесетих година деветнаестог века описао немачки математичар Аугустус Мебијус (Gullberg, 1997: 380). Да би се направила Мебијусова трака, треба „исећи дугачку правоугаону траку папира, папир напола увити, а крајеве залепити један за други” (Исто).

Замишљајући себе како напредујемо дуж површине Мебијусове траке, схватамо да смо се вратили на почетак пошто смо прошли сваком могућом тачком. У сваком моменту можемо погледати преко пута и видети другог путника изнад или испод нас (како наша субјективна предрасуда налаже). Ми пратимо своју стазу на горе или надоле – када дођемо до високог места оног другог, он се померио преко пута и испод нас, а када дођемо до те дубине, он се појављује изнад нас. Центар из ког можемо да проценимо своје напредовање и тло на ком можемо да обележимо почетак нашег путовања нестају, избрисани полузавојем површине којом путујемо. Овај полузавој ствара „чудност” петље. Структура пролази кроз димензије у којима не учествује и тиме истовремено представља напредовање и назадовање, „кретање без *Erhebung-a*”, да обрнемо Т. С. Елиотову формулацију.<sup>2</sup>

Ово је, наравно, тек најједноставнији пример. Светом вребају чудне петље, многе далеко компликованије. Типично уметничко дело М. К. Ешера препуно је фигура које се крећу дуж степеница увијених самих ка себи у петљу тако да једна фигура симултано виси наопачке и стоји усправно, крећући се истовремено (како то описује Ничеов луди човек) „уназад, постранце, унапред, на све стране?” у прогресији чија усмереност пркоси апсолуту.

Апстракције из математике можда су и најбоље оголиле чудне петље. Хофштатер описује једну чудну петљу која се појављује у теорији скупова када се разматрају скупови који имају сами себе за чланове (неочекивана последица ове формулације зове се Раселов парадокс) (Hofstadter, 1999: 20). Интуиција нам говори да су скупови збирке ствари. Ако бисмо желели, скупове бисмо могли да опишемо као

<sup>2</sup> *Erhebung* (нем.) – уздизање. Код Т. С. Елиота, у *Четџири кварџеџа*: „*Erhebung* без кретања”. (Прим. џрев.)

нешто што је или „не-само-садржавајуће” или „само-садржавајуће”. Скуп целих бројева, на пример, не садржи сам себе, јер је он збирка сачињена само од целих бројева, не од скупова. Међутим, ако замислимо скуп (назовимо га  $CoC$ ) од скупова који не садрже себе, суочени смо с неприликом – каква врста скупа је  $CoC$ ? Ако не садржи себе, онда нужно мора да буде члан самог себе, што га тиме искључује из себе. На било којој тачки у ланцу кружног резонувања, имамо добар разлог да верујемо да је то или „не-само-садржавајући” или „само-садржавајући” скуп, а опет, и уз најмање преиспитивање, најмањи полузавој смисла, сигурност у чврстину наше логике исклизава.

Још једна чудна петља коју описује Хофштатер зове се „Грелингов парадокс”. Он настаје из свакодневног језика (Исто, 20–21). Рецимо да придеве дефинишемо као „хетерологичне” (несамоописне) или „аутологичне” (самоописне). Већина придева је хетерологична – речи „ветровит” или „лежеран” или „једносложни” не показују квалитете које описују. Неки мањи број придева (Хофштатер наводи „pentasyllabic”<sup>3</sup> – „short” или „English” такође одговарају) сам себе описују. Логично питање које се поставља јесте да ли је реч „хетерологичан” аутологична или хетерологична реч или није. Још једном, ако је самоописна, онда по нашој дефиницији не може да буде самоописна. А опет, ако је несамеописна, онда она неизоставно мора да описује себе.

Чудне петље, међутим, нису тек необичности математичког парадокса, нити су ограничене на особености језика. И приповести могу да буду пример чудних петљи. Као непосредан пример (непосредан колико то бесконачна замршеност једне чудне петље може да буде), размотрите другу половину Кафкине кратке параболе „О параболома”:

*На то један рече: „Зашто се ојиреше? Кад бисте следили параболе, онда бисте и сами пошћали параболе, и тиме већ били лишени свакодневних мука.”*

*Други рече: „Кладим се да је и то параболоа.”*

*Први рече: „Добио си.”*

*Други рече: „Али, нажалост, само у параболои.”*

*Први рече: „Не, нећо у стварности; у параболои си изгубио.” (Кафка, 2022: 305)*

Чудна петља у основи ове параболе зависи од узајамног деловања између „параболе” и „стварности”. Кад први каже другом да се може отарасити свакодневних брига, он даје исказ о стварности – други постоји само параболочно (као лик у причи) и праћење параболе једина је стварна опција коју он има. Кад други ово призна, он уистину побеђује, јер признаје стварност свог постојања, као што први примећује. Када други каже да је победио „нажалост само у параболои”, он даје исказ о стварности – он постоји само као параболоа и не може да победи као нешто друго – па ипак, та реалистична изјава је такође, с друге тачке гледишта, параболоа. Стварност је, наравно, то да параболу „О параболома” (веома стварног Франца Кафке) чита стварни читалац и да, читајући, ми бивамо увучени у чудну петљу, параболу која на свој начин доприноси нашој стварности, чинећи нас – бар у неком смислу – пара-

<sup>3</sup> Српски „петосложан” има четири слога те овај пример не функционише у преводу. (Прим. њрв.)

боличнима. Категорије се урушавају. Да ли су два говорника (или, заиста, ми сами) стварни или параболични не зависи од неке чврсте и објективне спољашње стварности већ од тога како, у неком тренутку, бирамо да протумачимо параболу – Мјурова и Стајнерова потреба за трансцендентним темељом апсолутно је уклоњена Кафкином параболом с чудном петљом.

Овај тип наративне конструкције, симболично представљен у тако кратком фрагменту, прожима Кафкино најдуже дело, *Замак*, омогућујући му да конструише уметност без темеља и без бога, која преживљава нестајање трансцендентног центра. Штавише, ово преплитање и размена категорија и начина нису ограничени на једну параболу или роман већ, како истиче Стенли Корнголд, овај „двоструки хеликс” исто тако прожима Кафкин живот и делатност као писца (Corngold, 1988: 105–136). Корнголд уочава да „Кафкина афирмација бивствовања укључује немиран покрет рекурзивне логике [...]. Рекурзивни обрт искоса оснажује умируће сопство” (Исто, 134–135). Могло би се додати да то чини тиме што поткопава неодрживи императив божанског Другог које треба да оснажи то умируће сопство.

Људи средњег века, пише отац Шени, делили су „убеђење да сва природна и историјска стварност поседује значење које трансцендира своју сирову стварност и које ће одређена симболичка димензија те стварности открити човековом уму” (Chenu, 1997: 102). Материја је, за средњовековног човека, убрајала значење у своје неопходне димензије. Као што бисмо ми можда рекли да су енергија масе или позиција у простору и времену потребни да би парче материје постојало, средњовековни човек би рекао да је и значење потребно. Овај поглед је створио свет у коме

*прирођена материји, човекова интелигенција мора да делује кроз материју да би досејла трансцендентне стварности, до себи несазнајљиве. Ова анаџа, ово ујућивање ствари нагоре, констатуисана је ујраво њиховим природним динамизмом симбола [...]. Ујраво из овој разлоја, анаџа је била фундаментална за свако истинско разумевање ствари [...]. Човек је ствари знао као део свеште знајаје.* (Исто, 123–124)

Анаџијска егзегеза створила је анаџијску уметност. Али средњовековни начин спознаје и бивствовања, тако моћан и доминантан у европској свести од позне антике, до века Франца Кафке и нашег века, постао је неодржив – неодржив, али и даље онај ког су се многи жељно држали. Стога не чуди што у *Замку*, роману чија је средишња замисао потрага за центром, Кафка конструише окружење које је, уз изнимно и несхватљиво (за К.) улетање телефона и електричног осветљења, средњовековно, како тачно примећује Е. Боа (2002: 61–79). Међутим, К. није замисљен као „модерни јунак [...] у предмодерном свету” (Исто, 61). Управо супротно. К., са својим тврдоглавим инсистирањем на замку у центру ствари, на ентитету с којим се може погађати, који раздељује значење и утемељује село, жалосно је предмодерна фигура. Суочен с модерношћу, у облику телефона, он је збуњен:

*Из слушалице је доицрало брујање какво К. иначе није никад чуо при телефонирању. Изгледало је као кад брујање мноћобројних гечјих јласова – али ни то ојет није било никакво брујање нећојевање далеких, бескрајно далеких јласова – као кад то брујање на неки ујраво немоћућан начин образује један једини висок али снажан јлас који удара на ухо,*

као да изискује да њрогре дубље а не само до бедној слуха. К. није шелефонирао већ је ослушкивао, левом руком ослоњен о њулџ на којем се налазио шелефон, и шако слушао. (Замак, 33)<sup>4</sup>

Покушаји да се успостави смислен контакт са замком путем модерних средстава показују се немогућим. Када се К. ипак пробије, разговор је испуњен контрадикторностима и обманама и завршава се одлучним и наизглед вечним одбијањем. Модерно није једино што не успева да досегне до центра: сумњиви гласник Варнава се појављује у тренутку када К. прекида телефонску везу и тиме као да подвлачи идеју да су предмодерна средства попут писама и гласника такође неефикасна у досезању централне утемељујуће сржи бића.

К.-ов неуспех у проналажењу центра, међутим, не проистиче из неке унутрашње кривице или недостојности – за разлику од случаја Јозефа К., динамика казне не доминира његовом ситуацијом. Мистериозна Канцеларија Х није трибунал. Нити је његов неуспех последица неке особености замка, неке инхерентне неизрецивости која га заувек смешта изван домета као истину око које човек мора заувек суморно да кружи. Кафка не показује замак као трансцендентну ствар. Док К. из села гледа горе ка замку, он види следеће: „Овде је снег допирао до прозора кровњара и одмах се опет простирао по ниском крову, али тамо на брегу све је слободно и лако стремило увис, барем тако је *одавде изгледало*” (Замак, 19; моја емфаза) – покрет у правцу трансцендентног одмах се пресеца приповедачевим упадицом којом се инсистира на ефемерној наизгледности призора.

*Замак, како се одавде из даљине њомаљао, одговарао је у њошћуношћу његовим очекивањима. То није био ни сџари замак из вишешких времена, а ни ново наочишћо здање, нећо издужени комџлекс, који је био сачињен од шек неколико двосџрашћница, али махом су шћо биле ниске, једна уз друћу њрибијене зџраге; кад се не би знало да је шћо замак, моћло би се смаџрашћи да је варошица.* (Замак, 19)

Са К.-ове тачке гледишта, замак се не чини другачијим од варошице – можда ништа другачијим од варошице у којој се он налази и из које посматра замак. Циљ је постао полазна тачка.

Текст наставља да урушава категорије – спајајући секуларно и духовно, будући да „К. је видео само један торањ, али није могло да се разазна да ли он припада некој стамбеној згради или цркви” (Замак, 19). У том тренутку, метонимијским обртом, Кафка нас подсећа на своје присуство кроз јата чавки које круже изнад торња неодређене сврхе.

*К. је насџављао да иге, очију уџршћих у замак, јер ња нишћиа друћо није занимало. Али кад је њришао ближе, замак ња је разочарао. Било је шћо иџак заисћиа бедно насеље, скуџина сеоских кућа, које се одликовало само њо шћоме шћћо је ваљда све било зидано од камена, али малџер се беше већ одавно искрунио и камен је њочео да се гроби.* (Замак, 19)

<sup>4</sup> Цитати из дела наведени према издању: Кафка, Ф. (2022). *Замак*. (Јовица Аћин, прев.) Београд: Службени гласник.

Обичност замка-попут-вароши понавља се у тексту, варирајући идеју да замак не служи као трансцендентни означитељ већ да је неодвојив од иманентног света. Текст се затим, заједно с К.-овим мислима, окреће од замка и града ка далекој прошлости.

*К. се лешимично сећи свој завичајној трагића, једва је заостјајао за овим наводним замком. Да је њему било сћало само до разіледања, било би шћеића овако дуіо љешачићи, и он би боље учинио да је ојейі љосеићи свој сћари крају којем одавно није био. (Замак, 19)*

Ми, међутим, не застајемо у завичају далеке прошлости већ одмах прелазимо у домен мисли, где прошли и садашњи предмети коегзистирају да би их К. упоређивао и где се категорије религиозно прошлог (урођеног у носталгични сјај „пупћивања ствари нагоре” оца Шенија) и секуларно садашњег сударају.

*У мислима ујореди црквени шорањ из свој завичаја с шорњем шамо іоре. Онај шорањ, одређен, сћремећи без колебања іраво увис, широкој крову, іокривен црвеним ојекама, іраво овоземаљско здање – шћа бисмо дуіо моіли и да зидамо? – али с вишим циљем неіо іомиле ниских кућа и с јаснијим изразом неіо шћо іа има суморни радни дан. (Замак, 19)*

Усред овог размишљања у ком се узвисује свето уздигнуто изнад световног, пробија се чудан узвик. „Шта бисмо друго и могли да зидамо?” Питању – ако је то требало да буде питање а не отрцана фраза у упитном облику – недостаје и препознатљив говорник и циљна публика. Универзални тон запажања скаче од специфичних стања К.-овог сећања до општег суда о људском роду, а опет даје том запажању ироничан карактер ако се говорник не чита као К. већ као бестелесни приповедач, који цинично коментарише К.-ово просуђивање. Инклузивност заменице „ми” позива читаоца у текст да одигра улогу, будући свест о тексту као артефакту а и апелујући на заборављање те свести да би се играла игра. Опет се, метонимијски, појављује аутор, док размишљање о сучељеним архитектурама доноси коментар о конструкцији романа. Узвик истовремено игра улогу К.-овог мишљења, универзалног запажања, приповедачке ироније, пријатељског геста према читаоцу и ауторског аутокоментара, чиме у огромној мери шири круг текста. Као да треба да пробуди даљу свест о овоме, садашњи торањ се пробија у приповест као тип за приповест:

*А овај шорањ іоре – једини који се види – шорањ некоі сћамбеноі здања, као шћо се сад іоказало, можда ілавноі здања замка, само је једнолична кружна ірађевина, делимично милосћиво іокривена бршљаном, с малим ірозорима чија окна су сад одблескивала на сунцу – било је у шоме нечеі безумноі – и са балконским уобличењем на врху, чији су ірудобрани, несиіурни, неравномерни, шрошни, као да су нацршани ілашљивом или невешћом дечјом руком, били цикцак ујерени ірема ілавом небу. Изіледало је као да је неки мешћанин іомућеноі ума, који је с іравом шребало да буде држан зашворен у најзабишћојој одаји куће, іробио кров и уздуіао се да се ірикаже свешу. (Замак, 20)*

Праћење овог пасуса од К.-овог иницијалног размишљања о замку до меланхоличног мештанина који се пробија кроз текст да би се приказао доводи нас, након многих полузавоја кроз димензије у којима пасус не учествује, до приказа писца

у његовом делу – метафоричког минијатурног портрета који се појављује изненада, извлачећи нас из дела упркос нашем очигледном напредовању кроз њега.

Чудне петље трансформишу хијерархију у хетерархију. Хијерархија тражи чврсто место на ком се стоји или клечи – захтева узвишеност која се не може елиминисати тек окретањем и гледањем на другу страну. У замршеном свету чудно упетљаног система, никаква титула (ни гроф ни земљомер) не може бити валидна, јер они који валидирају титуле зависе од валидности титула ради своје личне валидације. К. ово не схвата, али опет *Замак* није писан за К., а учитељ се (мада не делује тако) не појављује у роману да би подучавао њега. Строги младић уместо тога креће са испитивањем и суочавањем:

*„Посмајтраше замак?“, ујиша он ѿласом блажим неѿо шѿо је К. очекивао, али шѿаквим шѿоном као да не одобрава оно шѿо К. чини. „Да“, рече овај, „ја сам сѿранац овде, шѿек сам од синоћу у овом месѿу.“ „Не доѿага вам се замак?“, брзо ујиша учишѿељ. „Како?“, узврати К., мало ѿомешен, и ѿонови ѿишање у ублаженом облику: „Да ли ми се замак доѿага? Зашѿо прѿѿиѿосѿављашѿе да ми се не доѿага?“ „Ниједном сѿранцу се не доѿага“, рече учишѿељ. (Замак, 21)*

Сусрет се на први поглед чини чудним – као да прати ониричку логику, са злослутно значајном безначајношћу. Међутим, шта ако би се читао на следећи начин:

*„Посмајтраше Замак?“, ујиша он ѿласом блажим неѿо шѿо је К. очекивао, али шѿаквим шѿоном као да не одобрава оно шѿо К. чини. „Да“, рече овај, „ја сам сѿранац овде, шѿек сам од синоћу у овом месѿу.“ „Не доѿага вам се Замак?“, брзо ујиша учишѿељ. „Како?“, узврати К., мало ѿомешен, и ѿонови ѿишање у ублаженом облику: „Да ли ми се Замак доѿага? Зашѿо прѿѿиѿосѿављашѿе да ми се не доѿага?“ „Ниједном сѿранцу се не доѿага“, рече учишѿељ.*

Замена објекта „замак“ насловом „Замак“ открива чудну петљу која вреба испод површине овог разговора. Након неколико страница његовог романа, К. је упитан да прокоментарише наводне основе сопственог постојања. К. не примећује инцидентацију (да будемо фер, он и не може другачије) и наставља да наваљује у својој потрази за хијерархијом: „Да ли бих могао једном да вас посетим, господине учитељу? Остајем овде дуже време и осећам се већ сад помало напуштен, не припадам сељанима, а исто тако ни замку. 'Између сељана и замка нема никакве разлике'” (*Замак*, 21). Учитељева криптична тврдња одједном добија смисао када се прочита као: „Између сељана и *Замка* нема никакве разлике.” Наравно да нема! Они су једно те исто, стварају и садрже једно друго.

Ни К.-ов сусрет с учитељем није једино место у роману које позива на супститутивно читање, које онда ствара чудну петљу. Размотрите, на пример, случај у ком Амалија прекида Олгину причу о паду њихове породице, што је последица њеног одбијања еротског удварања званичника из замка. У тренуцима пре прекида, К. покушава да кривицу за несрећу породице свали право на Амалијина плећа, што Олга пориче: „Нарочито ми се чини карактеристично да ти уопште ниси спомињала Амалију, Амалију која је најзад све то скривила, а која је вероватно мирно стајала у позадини и посматрала целу пустош.” Не, није, рече Олга, 'никоме не могу

да се упућују прекори, нико ништа друго није могао да учини, све је то већ био утицај замка” (Замак, 253).

Управо у том тренутку појављује се Амалија, предмет К.-овог прекора, и убацује се у разговор. Њено понављање сестриних последњих речи означава почетак још једне чудне петље.

*„Утицај замка”, њенови Амалија која је нејприметно дошла из дворишта, родитељи су већ давно били смештени у њосћељу. „Распрегају се приче о замку? Још седите заједно? А ти си, К., хтео одмах да одеш, а ево већ је гесет. Да ли те уопште занимају те приче? Има људи који се хране тим причама, седну заједно, као вас двоје овде, и онда се узајамно нагмећу; али није ми изледало да си од тих људи.” „Ипак”, рече К., „баш и ја им причадам; штавише, извесне особе које о таквим причама не воде рачуна неће сву бригу преушћати друћима не праве на мене велики ушћасак.” (Замак, 253)*

Амалијином упадицом евоцира се не само однос писац–читалац као општи феномен (у метафикцијском коментарисању) већ одређени пример тог односа између читаоца *Замка* (приче о замку) и Кафке. Ипак, не постоје јасни показатељи како треба да схватимо Амалијине коментаре. К.-ов одговор се може протумачити, имајући у виду његову претходну осуду Амалије, као прекор упућен њој и онима који „о причама не воде рачуна” – који не одвоје време да прочитају *Замак*, можда – а опет, К.-ов суд је већ осведочен као можда најнепоузданији у целом роману. Стога његово изненадно поистовећивање са читаоцем, који се храни причама из *Замка*, није неки велики комплимент читаоцу. Амалијино подсмешљиво одбацивање мотива оних који гутају приче о замку – у облику анегдоте о младићу који се чинио фасциниран замком, док није постало јасно да је он био само еротски фасциниран једном од чистачица из замка – исто тако позива читаоце да протумаче сопствене мотиве за читање *Замка* и то не у повољном светлу.

Упркос томе, има нечег сировог у Амалијином одбацивању мотивације у сржи егзегезе замка и нечег у томе што је К. криви јер је остала по страни. Њено одбијање да се повеже са замком (присетимо се да су првобитне наредбе из замка њој стигле у форми поруке, писаног текста од Сординија) не може да буде одбијање да се повеже са *Замком* – она је део приче о замку хтела то или не, а њен статус приговарача савести подлеже сумњи, на шта К. исправно указује. Слично томе, читаоци романа могу да приговоре, као што К. чини, да су њихови напори да га протумаче засигурно мотивисани нечим већим од простог базичног еротизма.

У средишту овог разговора (чудне петље која Амалији омогућава да коментарише сопствени роман а да не изгледа тако) налази се двосмисленост коју уочава Олга, у моменту када се све замрачи и Амалија нестане. „Није лако њу тачно разумети, јер се често не зна да ли говори иронично или озбиљно, махом говори озбиљно, али звучи иронично” (Замак, 254). Очигледни су одједи параболе под називом „О параболама”. Кафка иде даље од удвајања свести омогућеног иронијом и ствара нову категорију – категорију која је озбиљна али звучи иронично. Како треба да схватимо ову нову категорију? Посматрано математички, ако озбиљан говор има једну димензију а иронија две, за ову нову категорију се може рећи да постоји у

полузавоју између њих – односно, да постоји као чудна петља која пролази кроз другу димензију док, у свакој датој тачки, остаје једнодимензионална.

Овај полузавој доводи К. до стања узнемирености и он прибегава повикау „Ока- нимо се тумачења!“ (Замак, 254), узвику који је нарочито смешан будући да долази од таквог неуморног егзегете! Након дуге вечери проведене у сондирању сваког детаља Олгине приче из замка, изненадном инверзијом, К. долази до Амалијине позиције, одбијајући да тумачи. То што он делује потпуно несвестан овога и наста- вља као да се ништа није променило јесте, наравно, оно што бисмо и очекивали од његовог лика. Он и не може да поступи другачије у причи из *Замка*.

Ова супститутивна читања могућа су само ако признамо своју позицију чи- талаца који читају књигу под насловом *Замак*. Учитељево иницијално питање, да- кле, промиче право поред К. и позива нас, у улози читалаца, да донесемо суд на лицу места. Амалијино коментарисање оних који се хране причама о замку чини то исто. Ми смо одједном увучени у петљу, перспектива се преокреће на нас и при- морани смо да функционишемо као ликови у роману, који одговарају другом лику. Препознавање чудних петљи нас враћа до позиције читаоца, модулиране нагоре (или надоле, ако вам је драже) ка већој софистицираности. Наше улоге читаоца, лика у роману, софистицираног читаоца створене су, дакле, Кафкиним писањем – мада само то писање зависи од деловања читаоца да би постојало. У сваком датом тренутку, свако дато читање управља нас у конкретном правцу према *Замку*, као што је К. окренут замку у свакој тачки свог путовања – а опет свако напредовање кроз приповест има потенцијал да изокрене нашу перспективу без упозорења. Чуд- не петље искључују било какву коначну пресуду. *Замак* се завршава усред речени- це, у ишчекивању говора мистериозне фигуре у ниши, која, као и ми, чита књигу.

Чин читања приповести, толико богате чудним петљама као што је то *Замак*, ствара, путем подлоге од неуролошког изоморфизма, стварно присуство параболе у нашим мозговима. Ми постајемо заиста параболични док учествујемо у акцији веровања. Прихватимо савет мудраца и „прелазимо преко пута“. Парабола коју ства- рамо читајући тада ствара нас као читаоце. Међутим, примена параболе (чин чи- тања) представља стваран чин који се дешава у оквиру стварности. Стога фикција проналази конкретан пример себе у стварности. Када то схватимо, не можемо а да не употребимо реторичку фигуру да то изразимо себи, постајући писци нашег соп- ственог читања. Та спознаја сама по себи садржана је у параболи коју је написао човек по имену Франц Кафка, који је онај стваран. Ипак, онај Кафка ког наслућу- јемо тиче се књижевности, а не стварности. Овај књижевни Кафка је стварао ствар- не параболе, писао стварне речи које читамо и кроз чије читање смо створени... и тако даље; и у том даљем, ми се ослобађамо свакодневних брига. Оно што осваја- мо, у кафкијанском космосу, јесте начин бивствовања који обухвата и параболу и стварност. Освајамо јединство уметности и живота, при чему једно ствара друго без потребе за Првобитним Покретачем, Централном Идејом која више не постоји. У Кафкином делу, ми се суочавамо с огромним благом у једној малој соби, беско- начном авантуром у којој можемо да научимо нове ствари све док трајемо.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Boa, E. (2002). "The Castle". *The Cambridge Companion to Kafka*. (Julian Preece, ур.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Chenu, M.-D. (1968). *Nature, Man, and Society in the Twelfth Century*. (Jerome Taylor, Lester K. Little, прир. и прев.). Toronto: University of Toronto Press.
- Corngold, S. (1988). "Kafka's Double Helix". *Franz Kafka: The Necessity of Form*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Gullberg, J. (1997). *Mathematics: From the Birth of Numbers*. New York: W. W. Norton.
- Hofstadter, D. (1999). *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. New York: Basic Books.
- Hofstadter, D. (2007). *I Am A Strange Loop*. New York: Basic Books.
- Кафка, Ф. (2022). *Замак*. (Јовица Аћин, прев.). Београд: Службени гласник.
- Кафка, Ф. (2022). „О параболама”. *Сабране њриче 3*. (Јовица Аћин, прев.). Београд: Службени гласник.
- Muir, E. (1949). *Essays on Literature and Society*. London: Hogarth.
- Ниче, Ф. (2015). *Весела наука*. (Милан Табаковић, прев.). Београд: Дерета.
- Steiner, G. (1991). *Real Presences*. Chicago: University of Chicago Press.

(С енілеској њревела Бојана Аћамовић)