

Улрих Филеборн

# ПОЈЕДИНАЦ И „ДУХОВНИ СВЕТ“

О Кафкиним романима<sup>1</sup>

У Вергилијевој смрти Хермана Броха император Август за време великог сукоба у коме он заступа право емпиријске стварности, а Вергилије захтеве духа, песнику на самрти пребацује:

„[...] у тој силној збрци знамења не може се живети.“ [...] „Не заборавимо да постоји и стварност, макар ми сами били ограничени на то да њу шек у знамењу изразимо и уобличимо... ми живимо, и то је стварност, проста стварност.“ (Broh, 1958: 305)<sup>2</sup>

На то ће Вергилије, али у форми унутрашњег монолога, дакле не удостојивши цезара свог одговора:

Једино у знамењу може се живети схваћено, једино у знамењу може се знамење изразити; бескрајан је ланац знамења, а без знамења само је смрт према којој се он зашече, као да је она његов последњи беоучи, па ипак већ изван ланца – као да су сва знамења само ње ради уобличена, како би се њена лишеност знамења ипак схватила [...]. (Исто)

У том тематски и сликовно упечатљивом пасусу из романа о Вергилију нагештен је проблем језика и књижевности којим ћемо се у наставку бавити.<sup>3</sup> Он се овде указује у истој двострукој перспективи коју сусрећемо и у Кафкином прозном делу „О параболома“ (2013: 454).<sup>4</sup> Јер император Август, који представља свет политичке праксе, додуше, признаје песнику и његовом свету знамења извесно право на постојање, али оно што назива стварношћу и животом за њега, као и за „многе“ у Кафкином тексту, има мало везе с тиме; поседује властите, неумољиве законе. Вергилије, напротив – њему код Кафке одговара „један“ који брани захтеве „парабола“

<sup>1</sup> Према издању: *Franz Kafka. Themen und Probleme.* (Claude David, ур.). Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1980.

<sup>2</sup> Наводи су дати према преводу Вере Стојић. Свуда где је то било могуће коришћени су постојећи преводи, а библиографски подаци измењени су у складу с тиме. (Прим. прев.)

<sup>3</sup> Вера Стојић немачку реч *Gleichnis* у контексту у ком је Брох користи преводи као знамење или симбол, док се у ужем значењу које налазимо код Кафке она преводи као *парабола*. У преводу Филеборновог текста користићемо ова решења у зависности од контекста. (Прим. прев.)

<sup>4</sup> У оригиналу, наводи из Кафкиног дела дати су према следећем издању сабраних дела: *Gesammelte Werke*, ур. Max Brod, New York/Frankfurt am Main 1950 ff.: А = *Amerika (Der Verschollene)*, В = *Beschreibung eines Kampfes*, Br = *Briefe 1902-1924*, Е = *Erzählungen*, Н = *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, Р = *Der Prozeß*, S = *Das Schloß*, Т = *Tagebücher*. У преводу су коришћена следећа издања превода Кафке на српски језик: *Пресуда: сабране приповешке*, превео Бранимир Живојиновић, Лагуна, Београд, 2013; *Процес*, превела Вида Жупански Печник, Нолит, Београд, 1984 (у тексту 1984а); *Замак*, превео Предраг Милојевић, Нолит, Београд, 1984 (у тексту 1984б); *Дневници 1914–1923. Дневници с иштовања. Варијанте*, превели Вера Стојић и Бранимир Живојиновић, Нолит, Београд, 1984 (у тексту 1984с); *Писма*. Избор, превод и предговор Зденка Бркић. Нолит, Београд, 1984 (у тексту 1984д); *Америка*, превела Тијана Тропин, Лагуна, Београд, 2016.

– обзнањује свеобухватно важење света знамења и његову привлачност за сваког, па и делатног човека, у име живота и исправног умирања.

У књижевности двадесетог века Броч и Кафка нису усамљени с тим смелим захтевом. Целокупна модерна поезија дала би се свести на процесну формулу која би гласила – од параболе до параболе, од огледала до огледала, од слике до слике:

*Да починемо, и уз најјрисније,  
није нам гајо; из ѿренајуњених  
слика руши се дух ѿренајло у оне  
које нам ваља исјуниши [...] (Rilke, 1986: 97)*

Упркос томе постоје значајне разлике између појединих представника модерне поезије. Вергилије Хермана Броча као песник мисли, говори и живи сасвим у својим симболима, упреда се у њих, одаје се уживању у говору слика који нас може опити попут музике. Кафка, међутим, као да сваком реченицом жели да укаже на то да језик сматра недовољним да би од њега створио песнички свет слика који му се указује. Немамо језик за наше параболе, то је његово основно искуство. У томе се показује крајња заоштрениост модерног проблема да се стварност искаже језиком. Броч још може да пише у донекле осигураном поседу старе поетске семиотике, за њега појам симбола није изгубљен. То значи да се речи које у свакодневном језику репродукују нешто одвише исказиво и даље чине способним да уобличи и оно на-просто неизрециво, ако се уметнички разјасни – на пример музичким средствима – да их не треба читати у дословном већ у недословном значењу.

Иако се сад Кафка суочава са једва уклоњивом тешкоћом да песник више не може да користи језик „као поређење” (Kafka, 1984c: 372), он ипак пише симболичке приповести, односно параболе, о чему у науци постоји изванредан консензус. Парабола би се скраћено могла означити као симболичка приповест уз практичну намеру, јер њен текст сваки пут изричито или неизричито достиже врхунац у императиву: „Подражавај ме.” Код Кафке се тај императив оглашава на истакнутом месту, на име у већ поменутом тексту „О параболама”; тамо се каже:

*Кад бисте слушали ѿпараболе и ѿсјухали како оне кажу, и сами бисте ѿсјали ѿпараболе, ѿа се већ самим шим ослободили свакодневних мука. (Kafka, 2013: 454)*

Послушност коју захтевају такве параболе, дакле, значи спремност на преображај. Рилке сву уметност схвата у том смислу, иначе један од својих сонета посвећеним Аполону из *Нових ѿесама* не би завршио реченицом:

*Мораш живеши друкчије. (Rilke, 1986: 58)*

Ако се још мало тачније присетимо садржаја Кафкине параболе „О параболама”, приметимо да тамо „многи” који се бране од захтева параболола износе исте аргументе као Август у *Вергилијевој смрти*: можда постоје параболе, али пре свега постоји стварност, а њу не треба бркати са светом знамења; делатни човек који се налази у животу у пракси не може преузети ништа од увек несхватљивих параболола.

Већ раније сам у једном интерпретативном пролазу кроз Кафкине параболе (то је главнина његове кратке прозе) и приче сродне параболома покушао да покажем како су устројени њихови засебни светови знамења и како се појединац односи према њима.<sup>5</sup> Притом се дао запазити један увек другачији однос између фигура приказаних уз помоћ психолошког перспективизма и њима супротстављеног света слика. Да подсетимо на један од најпознатијих Кафкиних текстова: у „Царској поруци” (Kafka, 2013: 316–317) управо је порука цара на самрти која никад неће приспети на одредиште повезана са оним „Ти” појединца ком је намењена. Појединац следи апелативни смисао приповетке тако што сања о поруци, а то представља његов прелазак у параболу. Овде се, дакле, унутар саме Кафкине параболе приказује однос текста и читаоца који конституише тај род. С једне стране имамо поруку сасвим усмерену на појединачног примаоца, а њен садржај је затворен у симболичкој приповести, док се с друге стране налази оно „Ти” које у сну ствара *message* чији садржај нема на располагању.

Важно је што том Кафкином варијантом параболе, која је експлицитно презела модел комуникације текста и читаоца посредоване параболом и сном, ограничења жанра нису прекорачена. Емпиријски читалац тиме није, рецимо, присиљен на чисто естетски однос према тексту већ га обраћање у другом лицу изричито укључује. Онај ко следи дословно значење и не утерује текст у лаж, на крају је применио параболу и њен апел на себе, као што смемо претпоставити да је и Кафка урадио чином писања. Заменица „Ти” спаја аутора и читаоца, а медијум у коме се срећу јесте сан о сасвим личном одређењу појединца. Да још једном цитирамо Рилкеа:

*Сањао тио само, или учинио –  
Обоје значи йосшојати.* (Rilke, 1950: 305)

Основне црте модела комуникације у параболу, који смо управо приказали, по мом суду налазимо и у већини Кафкиних дела, па и у романима. Међутим, њихови главни јунаци су за разлику од адресата у „Царској поруци” конципирани као крајње противречни, а читаоцу је изузетно отежано да „одсања” апелативну поруку из романескно проширеног света знамења. Стога неке од дужих Кафкиних параболних приповедака могу допринети разумевању романа, такорећи као прелазни облици. У „Пресуди” (Kafka, 2013: 127–139), на пример, околина Георга Бендемана, којом је дотле наизглед добро владао својим рационалним средствима, преображава се у контрасвет који му је увелико надређен, не више чулно-емпиријски, а из кога га „подражавај ме” погађа као смртна пресуда коју он без оклевања спроводи сам над собом. Веза с романима је очигледна; приповетка антиципира процес Јозефа К. као убрзани снимак, али без икаквих компликација. Чини се да се врата у други свет знамења код Кафке отварају само у сну и у смрти.

Па ипак, светови знамења у приповеткама често су сасвим конкретни животни светови у којима људи већ постоје, спроводе смисао постојања и умиру смисленом

<sup>5</sup> Видети: Fülleborn, 1969: 289–312. У наставку се надовезујем на тезе тог рада.

смрћу. У причи „У кажњеничкој колонији” (Kafka, 2013: 197–226) то важи за прошлост уопште, док нас о савремености извештавају као о кризи и уништењу приказаног света. Путник-истраживач који не припада том свету и чији назив позива и делатности већ може да нас подсети на земљомера К., овде као просвећени појединац својим судом разара затворени духовно-друштвени свет тако што његовог последњег верујућег представника, ударцем нанетим његовој свести, такође претвара у појединца који стога у смрти посредством машине више не може наћи „оно што су сви други” „нашли у њој” (Kafka, 2013: 24). Револуционарним чином дух је прогнан из света знамења кажњеничке колоније, чиме је сам тај свет престао да постоји.

Овде се, дакле, налази – као једна крајња могућност за Кафку – чисто антагонистички однос између појединца (путника-истраживача) и света који је за њега потпуно несхватљив. Поврх тога, још се на примеру официра показује напуштање духовног света, иступање из параболе, што је од значаја у погледу „борбе” К.-а из *Процеса* и К.-а из *Замка*. Једнако јасно се у „Кажњеничкој колонији” демонстрира да свет устројен попут параболе не указује на неку вечну сферу смисла, издвојену из времена, рецимо на платонски схваћено царство идеја, већ да је у својој декаденцији и уништивости и сам историјски свет, утолико што дух у њему може изгубити своју функцију пружања смисла и даривања ослобађајуће смрти.

Између супротних полова „Пресуде” и „Кажњеничке колоније” Кафкине мале прозе показују још многе даље могућности односа између појединца и неке емпијско-друштвене стварности као и стварних (историјских) и могућих светова који су обликовани попут параболе, тј. апелативно попут ње. У наставку Кафкиног стваралаштва приповетке успостављају све тешњу везу између таквих светова параболола и емпиријске стварности. На крају, као да је нагласак на томе да у сваком случају постоји само један свет и да се он у уметности не може појавити другачије доли као свет знамења. И појединци, и даље као појединци, сасвим постају део светова знамења („Јазбина”, „Певачица Јозефина”). У томе се очигледно објављује универзални квалитет Кафкиног стваралаштва и усмерење његове мисли у стању позног новог доба.

Пошто је за нас, чеда каснијег раздобља, мање важно да се усредсредимо на препреке које су Кафки стајале на путу и које корен вуку из традиције него да што јасније спознамо правац његовог мишљења и стварања, могла би се јавити сумња да су појмови „појединац” и „духовни свет” подесна средства за то. Због тога се мора још нешто рећи ради примереног разумевања ових појмова.

### III

На основу Кафкиних малих проза и у погледу његових романа, појединца не би требало унапред схватати као индивидуу новог доба у својој изолованости, као картезијански субјект у својој лишености света. Он, додуше, углавном носи њихове црте, и појављује се као онај ко је иступио из свих објективних веза и принуђен је да дела и да мисли под знаком препуштености самом себи. Па ипак он стално изнова врши прелазак у њему сасвим стран свет, с којим је потом у неразрешивој вези

супротстављања. Тиме се помера у близину појединца Кјеркегора и Бубера. Али ни та породична сличност за нас не сме бити коначна. Управо стога што се фигура појединца код Кафке несумњиво налази у наведеном историјском контексту, овде бих појам појединца из методичких разлога желео да одржим што празнијим, како бих сачувао простор за конкретизације које доживљава у романима. Путем формалног обликовања Кафкин појединац је у својој „појединачности“<sup>6</sup> ионако у свако доба доступан и на располагању за увид. Свакако се приповеда претежно из његове перспективе. Додуше, тај приповедачки став такође укида свако растојање између читаоца и романескне фигуре и тиме отежава спознају.

Сад о „духовном свету“: језички израз је цитат Кафке; он је врло значајан у његовим свескама у формату осмине (*Oktavheften*) из 1917/18. и у збирци афоризама сакупљених из њих. „Свет“ је, штавише, једна од најчешћих речи у Кафкиним размишљањима. Различита атрибутивна одређења која стиче и други контексти у којима се налази дозвољавају нам задовољавајуће прелиминарно разјашњење и појма „духовни свет“.

Као привидно јасне супротстављене појмове најпре можемо разабрати: „чулни“ (Н 45, бр. 47; Н 49, бр. 85), „телесни“ (Н 71 f.) и „цео видљиви свет“ (Н 49, бр. 85). То личи на дуализам у идеалистичкој традицији. Но ако се срећемо са „светом“ без придева, није увек могуће да га сврстамо уз једно или друго основно значење, будући да Кафка не размишља статично, већ динамично, у „клизним парадоксима“<sup>7</sup>. Тако може доћи до потпуног брисања семантичке опозиције од које смо пошли, тј. од дијалектичког укидања недуховног света у духовноме:

*Не постоји ништа друго осим духовног света; што називамо чулним светом јесте зло у духовноме [...].* (Kafka, 1984c: 372)

Ова реченица из децембра 1917, уз коју би се могле поставити и друге да је подрже, образује тачни мисаони еквивалент нашем поетичком исказу да на крају Кафкиног пута у мањим прозама постоји само још један свет који је у потпуности обликован попут параболе. Осим тога, реченица као да предсказује и даљи развој Кафкине романескне структуре. Али, извесно можемо ону димензију романа коју посредују Кафкине параболе означити као њихов „духовни свет“, што истовремено значи да она измиче појмовном схватању и не поседује еквиваленте у емпиријској стварности. Како упркос томе чулни свет може ући у духовни као „зло“, за сада остаје отворено питање.

Треба додати још једно одређење „духовног“ у Кафкиним романескним световима. Духовно је увек и опште као контрапојам појединачном у његовој издвојености. На Кафкином језику опште најчешће представља „закон“, који по дефиницији захтева опште важење. Кафкини светови параболо су у све већој мери заједнички животни простор многих, док појединац постоји у напетости са светом параболо.

<sup>6</sup> Појединачност, *Einzelheit*, јесте један од кључних Хегелових појмова (увек у том облику), који је Кјеркегор преузео као *Enkelthed*. Захваљујем Малколму Паслију на указивању да се и у Кафкиним рукописима среће варијанта *Einzelheit*.

<sup>7</sup> Уп. Neumann, 1968: 702–744.

Нећемо очекивати садржајну испуњеност општости која влада у њему, односно закона, иако он делује као тајно средиште и најснажнија референтна тачка чак и за појединца.

#### IV

Оно што смо рекли у погледу Кафкиних малих проза и о чему смо се унапред споразумели у погледу романа, показује се као тематски доминантно и пресудно за структуру приликом пажљивијег разматрања самих романа. Тиме што се појединац и свет трипут заредом, роман по роман, узорно јасно постављају у узајамни однос, долази до суштинских промена тог односа и то на обе противничке стране. Морамо то размотрити.

Романескни фрагмент *Несћали* или *Америка* (наслов под којим га је уредио Макс Брод) још почива на обрасцу реалистичког романа деветнаестог века. Сам Кафка указао је на Дикенсовог *Давида Којерфилда* као на свог жанровског претечу. Психолошки разумљив, неискусан и идеалистичан младић с грађанско-немачком предисторијом (он није Јеврејин, каже Кафка) (Janouh, 2002: 2009) премештен је у њему страну, али социолошки и историјски одредиву стварност, капиталистичку Америку раног двадесетог века. Па ипак, производ приповедања од почетка не представља реалистички роман, јер појединачне епизоде које се нижу као станице на путу Карла Росмана или одређени тренуци у њима стално изнова ураћају у надреално осветљење и делимично се преображавају у надреалност. Тако се наговештава да су сусрети и искуства Карла Росмана више од оног што се у њима психолошки и социолошки може рационализовати. Чулна димензија збивања тако делује као трансцендентна свести и несхватљива. Кафка повремено већ досеже семиотичку структуру каснијих романа, нпр. у епизоди о Брунелди, седмом и последњем поглављу написаном крајем 1912. године (Kafka, 2016: 185) с припадајућом паралипоменом (Kafka, 2016: 239–258), где језичко-сликовни знаци делују изразито очуђујуће и наговештавају неку високу меру неухватљивог значења.<sup>8</sup>

Упркос томе, за аутора очито није била довољна ова врста преображавања реалитета у „знамење”. Јер, две године касније је започео нешто поетолошки сасвим ново: у „Природном позоришту из Оклахоме”, како га је Брод назвао, које у његовом издању читамо као „последње поглавље” романа о Америци, створио је вишу раван приповедања, оштро раздвојену од емпиријске стварности. Кафка се овде приближио алегорији и бајци као нигде другде, утолико што је приликом обликовања света слика очигледно највише полагао на духовни садржај, и стога што је јунак у таквом нестварном свету у бајковито-чудесним сусретима требало да доживи сву ону срећу коју му је стварни свет закинуо. Опремање тог света анђелима који на високим постољима дувају у трубе, празнина огромног спортског стадиона итд. показују аналогије с раним надреалистичким сликарством, с *pittura metafisica*, метафизичким сликарством које је готово у исто време настајало у Италији. Оно би могло бити „најдуховнији” правац модерног сликарства двадесетог века.

<sup>8</sup> О односу реализма, односно натурализма и надреализма у Америци уп. Thalmann, 1966.

Далеко од тога да је желело да одражава видљиво. Оно је, на пример, празне италијанске тргове уздигло до позорја (*theatrum*) за оно напросто невидљиво.

Ова аналогија чини ми се веома важном за просуђивање Кафке; па ипак, у њој није зацртан будући пут романописца. Он пре наставља поступак који су развила претходна поглавља романа о Америци. Свакако, прелаз главног лика у други, не-емпиријски свет, који је нарочито упечатљиво обликован у поглављу о „природном позоришту”, од темељног је значаја за оба потоња романа. Погледајмо стога следећи.

## V

За банкарског чиновника Јозефа К., који се упушта у сасвим несхватљив „процес”, захтев „слушајте параболе!” важи дословно, јер њему, како би исправио свој став о „суду” који нико не зна и тиме своје понашање, приповедају параболу „Пред законом”. Заваравање, о коме духовник говори у уводу и о коме параболола треба да подучи К.-а, може се састојати само у томе што К. не препознаје хапшење као само себи намењена врата ка закону и што једнако погрешно процењује суд и односи се према њему као јунак приче према вратару. Обојица су начинила корак у страни, духовни свет – К. тиме што је прихватио да је ухапшен – али обојица настављају да мисле и поступају као што су навикли у свакодневном свету и тиме губе и живот и смислену смрт. На мишљење да се ни у парабололи о вратару ни у *Процесу* не наговештава нека алтернатива или да би свака алтернатива морала одвести до истог разочаравајућег резултата, можемо одговорити с два запажања која ће на основу досад реченог ваљда стећи довољну доказну снагу.

1. У последњем поглављу романа Јозефу К. полази за руком готово једнако одлучно спровођење пресуде над собом као Георгу Бендеману. У пуној сагласности са својим целатима које одмах препознаје као „упућене” себи (Kafka, 1984a: 206), он прелази мост – Кафка је на аналогном месту унео исти визуелни знак преласка као и у „Пресуди” – и жури испред два господина, сам бирајући пут. Али према закону парадоксалне истовремености послушности и отпора, у последњем тренутку још једном долази до преокрета: К. није спреман да се сам убије као што би била „његова дужност” (Kafka, 1984a: 210) и стога умире „као псето” (Kafka, 1984a: 211).

2. Тој стварној неуспелој смрти, Кафка је супротставио „одсањану” савршену смрт у оној паралипомени коју је сматрао вредном самосталног објављивања у књизи *Сеоски лекар* и која тамо носи наслов „Сан” (Kafka, 2013: 227). К.-а у сну несвесно привлаче гробна хумка и уметник који почиње да клеће натпис у споменик. Кад он, после неких тешкоћа и збуњености, одједном схвати да се овде од њега захтева његова смрт, врши је, сад потпуно аналогно делању Георга Бендемана, без икаквог оклевања. Тонући у земљу, ношен струјом, он над собом види како се „горе на плочи нагло расцветало његово име, окружено огромним украсима” (Kafka, 2013: 229), као што преко моста с ког се Георг Бендеман баца у реку иде „управо бесконачан саобраћај” (Kafka, 2013: 229).

Зашто К.-у у будном стању не полази за руком то што сања у таквом савршенству? Предлажемо за расправу одговор који се ослања на жанровску разлику између

Кафкиних малих прозних форми и романа. У кратким, језгровитим параболама, али и у њима сродним приповеткама, углавном се не води рачуна о разноврсности друштвеног живота већ се пре свега малобројна суштинска питања људског постојања обликују попут параболе, у праисконској чистоти. У складу с тим, овде још може доћи до спознаје кривице, јасно изговорене пресуде и њеног добровољног спровођења. Роман, напротив, који као жанр захтева укључивање тоталитета света, код Кафке показује постојање које је без остатка друштвено посредовано, свет који делује тако искварено – против кога се главна личност бори, али од кога и зависи начином размишљања – да тамо ни у животу ни у умирању нема непрекинутог, непосредног извршења.

А у какав су међусобни однос у *Процесу* структурно постављени реалистично и параболочно обликовање, тј. емпиријски и духовни свет? Они, барем на први поглед, граде два повезана спрата у згради целокупне романескне стварности. Доњи се састоји од реалног, свакодневног света искуства романескне фигуре, у потпуности подложног рационалној анализи. У њему на Јозефа К. делују врло конкретни друштвени односи; и постаје довољно јасно како се он сам дотле понашао и наставља да се понаша у пословном свету, великој банци с њеном хијерархијом намештеника, а такође како је приватно живео и наставио да живи у свом пансиону: осредњи јунак у прилагођеном постојању, пословно релативно успешан захваљујући упињању и прорачунатом делању, али у људском смислу осамљен и осиромашен.

Од прве реченице романа тој стварности приземља дословно се придружује горњи спрат. Јер одмах уз хапшење К.-а одиграва се расцеп света и „Ја” на оно подручје које је за К.-а дотле било једина стварност, и онај ниво смисла на коме се ради о кривици или невиности појединца и који постаје видљив у свету параболе, судова с њиховом хијерархијом судија, канцеларија, адвоката, сведока и публице.

Кратка анализа првог поглавља, које садржи „хапшење” и оба разговора са станодавком госпођом Грубах и сусетком госпођицом Бирстнер, може разјаснити како се у појединачним случајевима одиграва тај расцеп на емпиријски свет и свет параболе. Поглавље гради главног јунака психологизирајућим средствима. Већ овде би се дао начинити врло прецизан психограм Јозефа К., јер добијамо увид у мисаоне схеме које одређују његов говор и у његово понашање према својим ближњима; ту су, с једне стране, обе именоване жене, а с друге три нижа чиновника његове банке. Али све то се приказује у склопу догађаја „хапшења”, које именује прва реченица и које добија сценски приказ иако на основу бројних поетичких знакова које аутор користи припада другом нивоу стварности: први стражар, „витак”, у „припијеном” оделу Кафкиних гласника (= *angeli*), прелази преко питања ко је „као да се треба задовољити његовом појавом” (Kafka, 1984a: 7); у дневној соби госпође Грубах, препуној намештаја и ситница, „било је данас можда нешто више простора него обично” (Kafka, 1984a: 8); „позив из суседне собе”: „Надзорник вас зове!” (Kafka, 1984a: 14), који потиче од првог стражара, необично преплаши К.-а итд.

То што фигуре тог неемпиријског нивоа радње романа, међутим, могу да се појаве на истој позорници као и реалистично посредоване личности и да наступе заједно с њима, да, штавише, постоје везе и комуникација између та два нивоа, читаоцу изузетно отежава сналажење и тумачење. У чисто структурном погледу може



се говорити о клизним прелазима између реалног и надреалног. (Познајемо сличне ствари из романтизма, нарочито код Е. Т. А. Хофмана.) Па ипак, границе између тих области су јасно распознатљиве, али њихова узајамна дејства се тешко дају протумачити. У сврху структурне анализе можемо разликовати спољну радњу (К. и његови ближњи и К. у свом пословном свету) од унутрашње радње („хапшење” и „процес”). То, међутим, не би требало да утиче на интерпретацију. Једна ствар је унапред јасна: Јозеф К. је главни лик у обе радње, а веза међу њима делује нераскидиво. Додајмо још нешто: Јозеф К. се према унутрашњој радњи не понаша другачије него у свакодневном животу; у почетку једва да примећује разлику. Зачуђујуће је и парадоксално само то што К. прихвата нереално или боље надреално „хапшење”, што му се оно уопште догађа – за шта ипак морају постојати предуслови у њему самом – али што потом реагује на њега као да се ради о чињеници емпиријског света.

У тој противречности показује се неразрешива дилема појединца код Кафке. Он, додуше, тек постаје појединац посредством неког догађаја, као што описује почетак романа. Пре тога је био један од „многих” којима се такве ствари не дешавају, који упражњавају своје отуђено постојање без неких додатних потреба. Али он постаје појединац тек ако се после такве животне промене, попут К.-овог „хапшења” не подвргне непознатљивој општости пасивно и кротко. Тиме је задата основна ситуација борбе, која влада *Процесом* и *Замком*. У њих, међутим, К.-ови уносе, као сасвим бескорисно средство, само свој „прорачунати” разум извежбан у борби за друштвену моћ, разум који види и најситније предности, исцрпљује се у брзим судовима и све са чим се сусреће, па и људе, унижава до средства за постизање властитих циљева. Тако појединац код Кафке и даље остаје представник „многих”. Стога је могуће, као што смо малочас назначили, направити његов психограм. Психологија за Кафку ионако припада емпиријском свету и зато је, како показују неке белешке,<sup>9</sup> треба савладати. Дневнички запис од 27. августа 1916. упечатљиво потврђује да Кафка у својим јунацима, као, уосталом, и у њиховом бирократском противсвету, суди властитом „чиновничком пороку [...], вештини прорачунавања” (1984с: 144):

*Себе поправљај, бежи од чиновничких особина, ше јочни да увиђаш ко си, уместо да рачунаш шта треба да јосћанеш [...] Осћави се и бесмислене заблуде да вршиш јоређења, рецимо са Флобером, Кјеркејором, Грилјарцером. То је сасвим гечачки. Као карика у ланцу прорачунавања, ши примери су свакако корисни или, најрошћив, са целим прорачунима некорисни, ујоређени јак јојединачно, они су већ унајред некорисни. Флобер и Кјеркејор знали су сасвим шачно на чему су, имали су јосћојану вољу, шо није био прорачун већ дело. Али код шебе је вечиша смена прорачуна, неко чудовишно шаласање већ чешири јогине. (Kafka, 1984с: 145)*

Иако, дакле, Јозеф К. треба да демонстрира управо ту манију за прорачуном у свакодневном свету и свету параболе, он ипак и у слутњи, сну и извесним делимичним увидима показује симптоме преображаја чији резултат нам разоткрива сцена непосредно пред убиство. Притом му од почетка и његови ближњи као и ликови с

<sup>9</sup> Уп. Fülleborn, 1969: 310, прим. 32.

нарочитим односом према суду пружају подршку и савете, све до Титорелијевог открића: „Уопште све припада суду” (Kafka, 1984a: 140). Пошто ток романа готово да не дозвољава сумњу у тај исказ, како се К.-ов процес испоставља као сам његов живот, поставља се питање да ли би се онда читав романескни свет могао представити у параболу. Можда се и Кафка то накнадно питао, јер својим последњим романом, коме ћемо се сада посветити, пружа посредни одговор на њега.

## VI

Ново и запањујуће у роману *Замак* (написаном 1922) јесте то што обухвата само јединствено параболични свет и то што појединац, иако не делује много измењено, одмах и неопозиво ступа у њега. Тиме се, природно, истовременост преласка у тај свет и борбе против њега приказује у новој светлости. Мост који смо на крају „Пресуде” и на крају *Процеса* срели као знак коначног преласка на другу страну, у *Замку* затичемо већ на почетку. Он раздваја К.-ов дотадашњи свет свакодневице који је оставио за собом од села и замка, простора у коме се изнова у виду модела, али за њега самог због тога нимало прозирније, сусреће са животом, са свим његовим основним ситуацијама и захтевима. Роман се због своје основне структуре може читати и као анти-„Кажњеничка колонија”, јер К. такође као просвећени странац долази у њему неразумљив свет, али не да би га укинуо са неког спољног становишта већ управо да би ухватио корена у њему. Темељни парадокс романа састоји се у томе да К. полаже право на то да га приме као слободног земљомера баш у селу у коме живе само кметови замка; да жели да постоји у тесној вези са замком и истовремено независно од њега; укратко: да тежи ка разумном животу у апсурдној параболу.

У складу с тим, роман од почетка показује равнотежу, несигурну али ипак постојећу, између света и појединца – свет су одмах представили сељаци у сеоској гостионици, замак повезан с гостионицом телефонском везом и присутни син управитеља замка Шварцера. Он пружа низ података о служби у замку, помиње грофа Вествеста, и он је тај који телефонски добија два супротна обавештења из главне канцеларије након што је К. изјавио да је земљомер „кога је гроф позвао” (Kafka, 1984b: 9). Прво обавештење то оповргава: „Какав земљомер! Обична лажљива скитница [...]”, друго обавештење поништава прво као „грешку” (Kafka, 1984b: 10). К. из тога закључује да га је замак, дакле, наименовао за земљомера. Чини се да то потврђује реакција гостионичара и његове жене, сељака, управитељевог сина.

Препричавање ових догађаја, које би заправо морало бити много подробније, показује да се између К.-а и замка одиграва интеракција, да се овде сусрећу две странке; замак поступа или реагује пред К.-овим очима и ушима. Пресудно је то што су те акције вишесмислене и неразумљиве. Упркос томе, К. непрекидно суди о њима, посматрајући збивања као неки објективни процес који се може обухватити категоријама разума. Код Шварцера утврђује „заједљивост и обазривост”, као и „дипломатско образовање”; наводно наименовање за земљомера је с једне стране „неповољно”, јер је очигледно „однос снага одмерен” и „борба прихваћена с осмехом”, а с друге стране „повољно”, јер га потцењују и јер ће „имати више слободе” него што је смео да очекује (Kafka, 1984b: 11).

У томе већ можемо сагледати експозицију читавог романа: К., проценивши је као тешку, започиње праву борбу за признање свог земљомерства, коју истовремено мора, односно морао би протумачити као духовну надмоћ противничке стране, надмоћ од које жели да се одбрани. То значи да ће се борити против самог старог поретка замка и села у које је продро, јер је његов циљ слобода у свету чији услов постојања лежи у везаности свих. К.-ово поуздање у доношењу судова и одређењу циља, које почива на наводно рационалној спознаји и свет у коме он одувек живи и дела снижава на ниво објекта, у оштрој је супротности са стањем ствари – за читаоце остаје нејасно ко је приликом позивања К.-а делао као субјекат, а ко као објекат. Кафка управо то свесно оставља неразјашњено.

Овде се, опет, тачно уклапа да је у *Замку* однос одраза у огледалу између појединца и приказаног света доведен знатно даље него у *Процесу*. На обе стране се опет затиче „зло”, и то у виду праксе подмићивања и отуђеног секса као и рационалности неадекватне за живот, попут „чиновничког порока [...] вештине прорачунавања”. Али чак ни чежња за слободом није ограничена на страну земљомера. Напротив, у ноћном сусрету К.-а и секретара Биргела (Kafka, 1984b: 262–276), који сам на другом месту исцрпно тумачио (Fülleborn, 1975: 438–454), К.-ов захтев за слободом стиче своје крајње оправдање тиме што се сусреће с одговарајућом чежњом чиновништва за бекством у слободу од сложених посредничких структура надлежности. Биргел слика призор „спасења” обе странке као разарање постојећег света и појединца у његовој ограниченој „појединачности”. Како се предуслови за такав преврат не могу изборити нити уопште „поседовати”, они су напросто недоступни за појединца у лику земљомера К. Биргелова откровења не допиру до њега ни у сну, а камоли на свесном нивоу, јер он чврсто заспи.

Да К. те ноћи није био толико обрван умором, што га је отерало у наручје секретара за везу – умор Кафка на једном месту тумачи као незадовољство ограниченошћу „Ја” (Н 109 f.) – он би, као што је хтео и морао, на време срео свој прави пандан у надлештву замка, чиновнику Ерлангеру. Онда би можда од њега задобио неко сасвим друго оправдање. Као што Кафкини афоризми стално изнова постављају поседовање и жељу за њим у неразрешиву супротност с бивствовањем које представља спасење, тако Ерлангер и Биргел представљају суштинску и неразрешиву апорију у *Замку*. Претпостављам да је она у пуној суровости формулисана у афоризму бр. 62: „Чињеница да не постоји ништа друго осим духовног света одузима нам наду и пружа нам извесност” (1984c: 373).

Она нам одузима наду да ћемо као појединци икад поново живети у заједничком свету, јер би он увек био духовни свет и стога се „ни по коју цену” не би могао досегнути или створити средствима појединца. Извесност би се онда односила пре свега на апоријски положај појединца као човека разума који упркос томе осећа неизбрисиву чежњу за смисленим постојањем односно самосталним духовним видом егзистенције, али и на безизлазност духовних светова који су постали историјски, на пример ортодоксног јеврејства у доба просвећености.

Двострука апорија се заострено може формулисати на следећи начин: Како да неки духовни свет оне врсте какву роман *Замак* описује параболом, да стекне разум, а да не изгнају из њега сав дух? И како да појединац нађе пут ка духовно

богатом постојању, а да не изгуби разум? Али – да бисмо применили Кафкину језичку фигуру накнадне негације – можда су већ и та питања погрешно постављена, можда К. већ живи у „рају”, само то још не зна. Чак и за такво схватање Кафкине рефлексije о апоријама постојања пружају довољно аргумената.<sup>10</sup>

## VII

Нашу интерпретацију можемо закључити неким разматрањима о целини Кафкиних романа. Најпре: шта се може рећи о садржини Кафкиних романескних светова, а да се притом надамо општем слагању? Вероватно неће изазвати противљење ако пођемо од тога да је Кафка створио врло велику блискост између себе и својих главних личности и да је „борба” коју воде његови К.-ови за њега самог од највећег личног значаја. Ако игде, овде имамо права да говоримо о егзистенцијалном стваралаштву.

Стога треба барем накратко да се дотакнемо Кафкиног односа према Кјеркегору и егзистенцијалистичкој филозофији двадесетог века. Изванредан значај који припада појединцу у његовој „појединачности” несумњиво указује на тај историјски контекст. Па ипак, егзистенцијалистичка филозофија од Кјеркегора до Сартра, сасвим у супротности с Кафком, стилизовала је појединца до аисторијске и делимично надљудске величине. Кафка о Кјеркегору каже: „Он не види обичног човека [...] и слика чудовишног Аврама горе на облацима” (Kafka, 1984d: 149).

Та реченица односи се на *Страх и грхшање*, у коме се Аврам уздиже до праслике „витеза вере” (Kjerkegor, 1975: 72). Кафкин појединац остаје далеко од такве надвременске монументалности. Он је као појединац истовремено једна у потпуности историјски посредована фигура, препознатљива као резултат духовно-историјског и друштвено-историјског развоја. Уз то се суочава с одређеним моделима светова у којима влада историјска самовоља. Снага световне странке у Кафкиним романима представља најважнију разлику у односу на Кјеркегорову теологију. Кјеркегорови „витезови вере” према животу и свету врше „покрет” „бескрајне резигнације” да би још једним даљим „покретом” повратили оно што су предали на жртву „снагом апсурда” (Исто, 75–76).<sup>11</sup> Кафкини романескни јунаци, напротив, не домашују ван граница борбе која се окончава у корист света или барем нерешено. Разлог томе је, наравно, што се Кафка уопште не залаже пристрасно за своје јунаке. На крају крајева, и за његову сопствену „духовну борбу” (Н 70), коју документују романи у целини, важи реченица (из афоризама): „У борби између тебе и света сескундирај свету” (Kafka, 1984c: 372).

Довде је наша интерпретација остала довољно апстрактна да би можда могла бити општеприхватљива. Али, ако се запитамо какво значење, који циљ, који резултат имају борба К.-ова и Кафкина борба, на то у романима одговарају многе непреводиве слике и безбројне рефлексije – па и ван романа – које у виду „клизног

<sup>10</sup> Уп. афоризме о „нашем” односу према „рају”: бр. 64/65, бр. 74, бр. 84 (Kafka, 1984c: 373–374).

<sup>11</sup> Иначе, видети „кретање” и „бескрајна резигнација” у „Претходном накашљавању” у: Kjerkegor, 1975: 55–94, *passim*.

парадокса” преводe сваки позитивни исказ у негацију. У складу с тим, наше мисли о *Замку* завршиле су се формулисањем апорије, али чак ни на њој нисам желео да инсистирам. С Кафкиним романима човек се осећа као онај о коме се у *Страху и грхшању* каже:

*Што је бивао старији што су се његове мисли све чешће окрећале овој приповести, његово одушевљење постajаше све jаче и jаче; ња ипак је причу све мање и мање могао разумети.* (Kjerkegor, 1975: 34).

Оно што се може препознати без икакве сумње јесте процес кроз који Кафкино стваралаштво пролази у погледу структуре.

Као што главни јунаци тих романа сваки пут врше „кретање” (тај Кјеркегоров појам постао је значајан за Кафку),<sup>12</sup> и то кретање из нормалног грађанског света свакодневице у „духовни свет”, тако се из та три романа, ако их посматрамо заједно, може ишчитати аналогно кретање њиховог писца. Оно се највидљивије манифестује у параболизацији романескних светова која расте из дела у дело, а коју сам покушао да опишем. Она не представља бекство у аутономну сферу духа већ одлучније окретање животу у целој његовој ширини. Да се изразимо конкретније: ради се о порасту занимања за могућности живота појединца позног новог доба унутар и даље постојећих културних заједница. Али истовремено „кретање” које Кафка врши од *Америке* преко *Процеса* до *Замка*, значи и радикализацију критике друштвено-економске стварности почетком двадесетог века, јер она, која у *Процесу* ипак као „чулни свет” представља основу за обликовање, у *Замку* више није достојна нити способна за приказивање у виду „света”. Очито јој недостају сви предуслови да се омогући живот у складу с људским потребама, које се у још Кафкином земљомеру оглашавају делом несвесно, делом свесно. Али „зло” те друштвене стварности појединац у виду властите свести и начина делања носи са собом куда год да крене. А то исто „зло” појављује се чак и у огледалу света знамења замка и села, који је иначе структуриран према феудалистичком обрасцу. Кафка није могао донети негативнији суд о своме времену.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Broh, H. (1958). *Vergilijeva smrt*. (V. Stojić, прев.). Beograd: Kosmos.
- Fülleborn, Ul. (1969). „Zum Verhältnis von Perspektivismus und Parabolik in der Dichtung Kafkas”. *Wissenschaft als Dialog. Festschrift für Wolf Dietrich Rasch*. (R. von Heydebrand, K. G. Just, yp). Stuttgart.
- Fülleborn, Ul. (1975). „Veränderung”. Zu Rilkes *Malte* und Kafkas *Schloß*”. *Etudes Germaniques* 30.
- Janouh, G. (2002). *Razgovori sa Kafkom*. (J. Aćin, прев.). Beograd: Rad.
- Kafka, F. (1984a). *Proces*. (Vida Županski Pečnik, прев.). Beograd: Nolit.
- Kafka, F. (1984b). *Zamak*. (Predrag Milojević, прев.). Beograd: Nolit.
- Kafka, F. (1984c). *Dnevnici 1914–1923. Dnevnici s putovanja. Varijante*. (Vera Stojić, Branimir Živojinović, прев.). Beograd: Nolit.
- Kafka, F. (1984d). *Pisma*. (Zdenka Brkić, прев.). Beograd: Nolit.
- Kafka, F. (2013). *Presuda: sabrane pripovetke*. (Branimir Živojinović, прев.). Beograd: Laguna.

<sup>12</sup> Кафка Максу Броду (крајем марта 1918): „Тим појмом можеш бити узнесен управо до среће са знања, па још и за један замах крила више” (1984d: 150).

- Kafka, F. (2016). *Amerika*. (Tijana Tropin, prev.). Beograd: Laguna.
- Neumann, G. (1968). „Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas 'Gleitendes Paradox'". *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 42. Прештампано у: (1973). *Franz Kafka*. (Heinz Politzer, yp.). Darmstadt, 459–515.
- Rilke, R. M. (1950). *Briefwechsel in Gedichten mit Erika Mitterer. Sämtliche Werke*. том 2. Zweigstelle Wiesbaden: Insel Verlag.
- Rilke, R. M. (1986). „Helderlinu” i „Arhajski torzo Apolonov”. *Izabrane pesme*. (Branimir Živojinović, prev.). Beograd: Nolit.
- Kjerkegor, S. (1975). *Strah i drhtanje*. (S. Žunjić, prev.). Beograd: BIGZ.
- Thalmann, J. (1966). *Wege zu Kafka. Eine Interpretation des Amerikanromans*. Frauenfeld und Stuttgart.

(С немачкој ђревели Тијана Тројин)