

ФРАНЦ КАФКА¹

Утицај и рецепција Франца Кафке готово су неизмерни. Ради карактеризације атмосфере која подсећа на његов функционални свет, одавно се већ одомаћио атрибут „кафкијански“. Кафкино фасцинантно, али и тешко приступачно дело, има најчешће карактер параболчног приповедања: поједини догађаји, визије и епизоде репрезентују оне обично неупадљиве законитости људског искуства, живота и света које, у својој уопштености, изнуђују најразличитија тумачења: биографско, митско, егзистенцијалистичко, психоаналитичко, теолошко. У свим овим приступима најдуже се одржало уверење о подељености збивања, то јест о независном постојању двају светова: унутарњег, интактног, и спољашњег, неразумљивог света који се са својом фантастичном и нељудском физиономијом надвија над мир и спокојство јунака, све оно што се не може доказати и мотивисати емпиријом, тумачило се као халуцинација угрожене индивидуалности, тако да је, издвајањем појединих пасаж са „нестварним“ сновиђењима из одломака „стварног“, збиљског догађања, велики део текста превођен у психопатологију главног лика.

¹ Претходно објављено у: *Proces Franca Kafke / Slobodan Grubačić*. - Beograd : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1983 (Beograd : "Slobodan Jović"). - 101 str. ; 20 cm. - (Biblioteka Portret književnog dela ; kolo 2, [knj.] 10)

Оваквим тумачењима је француска „филозофија апсурда“ приближила Кафкино дело надреализму; у англосаксонским земљама, пак, дуго су психоанализи придруживана религијско-алегоријска тумачења јеврејске егзистенције, повезана са наводним антиципацијама будућих ратних страхота и терора. И на немачком језичком подручју Кафкина проза је тумачена као параболочно, гротескно-визионарско сведочанство о свему ономе што је претходило пустоши и рушевинама, а њена рецепција у круговима младих писаца говори о прихватању многозначног стилског модела као најадекватнијег израза опште несигурности после рата.

Занимљиво је, међутим, да је поменута формула о јединству унутрашњег света који ствара халуцинативне слике под утицајем вањског света у распаду, идентична са тезом коју заступају тумачи са супротним идеолошким ставовима. Формула о субјективном „растварању“ објективног света управо је она којом, на пример, Лукач целокупно стваралаштво тумачи као субјективни одраз објективне стварности. По овој „теорији одраза“, на позадини апстрактног супротстављања „реализма“ и „антиреализма“, долази до дијалектичке одељености субјективитета од стварности. У избегавању ове фаталне поделе, као и, у основи, неупотребљиве категорије „растварања стварности“, мало ће нам помоћи и категорија „реализма“. Јер, не само што код Кафке није реч о подражавању, о миметичкој репродукцији појавних облика стварности коју наивна свест изједначава са ванвременским „реализмом“, него се уједно ради о разбијању многих основних облика приказивања путем приповедања: од мита до саге, од легендарног приповедања до мита, од басне до сна и етиологије у најширем смислу, а које, и поред оштро уочених детаља не до саге теза о реализму или антиреализму. Све док је била сужена на одражавање, дакле на идеал мимезиса грађанског реализма XIX века, социолошка теорија

књижевности очекивала је од субјекта - читаоца да одмах препозна објективну стварност; тек од Б. Брехта може бити говора о томе да се у обзир узме деловање књижевности. Једностраност поменутих „тоталних“ анализа Кафке, које најчешће у једној реченици желе да виде целог Кафку, састоји се, осим тога, у настојању да читаву прозу третирају неиздиференцирано, као хомогени корпус, док се фактички могу разликовати разноврсни типови прозе и различите развојне фазе.

Као ретко који сувремени класик, Кафка је наилазио или на потпуно одобравање или на консеквентно одбацивање². Приписавало му се да се бави метафизичким анархизмом, да пише „бајке за дијалектичаре“, прелазећи равнодушно преко субјекта и његове судбине. Али његов начин писања не сугерише помирење са појавом отуђења. Проблемска усмереност романа *Процес*, „исказивост“ модела света који Кафка као спецификум уноси у искуство светске књижевности, колико обеспокојава статичношћу и безизлазношћу, толико освешћује увидом јунака који је постао свестан парадоксалне ситуације у којој се нашао и немогућности да остане у њој. Изнад мртве сфере живота лебди дух радикалног критицизма и потребе за преокретањем вредности. Дух побуне лежи у самој иманенцији модела који се разоткрива романом: свест која је постала свесна распетости није више распета свест. Будући лишена дидактичких порука, Кафкина проза даје отуђењу непосредну чулно-опипљиву форму омогућавајући прелаз од уобичајене естетике приказивања на естетику опажања која је произашла из његовог новог одређења стила као „делатног посматрања“. Уклањањем „појма из света“ и преображајем ока у

² Овакве крајности присутне су и у прихватању Кафкиног дела код нас. Види о томе инструктивну студију Т. Бекића, *Кафка код Југословена*, Годишњак Фил. факултета у Н. Саду. Књига XIV (1971), стр. 519-554.

орган нерелевантног виђења - како би уметност рехабилитацијом виђења поново стекла изгубљену или оспоравану сазнајну функцију - омогућен је изворнији доживљај који, додуше, неретко збуњује читаоца. Разбијајући традиционално виђење света, Кафкино дело је срачунато на шок, а према томе и на отпор, па у том отпору и налази свој прави смисао, упоређујући себе са „секиром која разбија залеђено море у нама“³.

Кафкин Процес

Прво поглавље романа о „странцу у родном граду“ Кафка је написао у августу 1914, у тренутку избијања ратне катастрофе која је само делимично пригушила активизам разноврсних књижевних програма, манифеста и доктрина. Утопије појединих авангарди, које су за нас, данас изгубиле сјај новог и превратничког упркос примесама помодне носталгије, налазиле су, без сумње, бројна оправдања, подстакнута тадашњим мотивима цивилизације. Оспоравајући стваралачке идеале који су иницирали нову духовну епоху и фаворизујући колективне подухвате у књижевној култури Европе која је као и одговарајућа политичка култура била првих деценија опседнута, природно колико и неумерено, култом прекида и свеопштег почетка - књижевна уметност је осцилирала од једног „изма“ до другог, од једне доктрине до друге. Ако је Кафкин роман, у процесу његовог настајања, у стварању нових типова естетског израза, нешто истински одвајало од таквих настојања, онда је то одсуство тежње за новаторством и оригиналношћу по сваку цену. Па ипак је овај роман, мимо намере и очекивања његовог аутора, постао једно од преломних дела нашег века, шифра „савремене егзистенције“, знамен укидања књижевних норми и функ-

³ *Briefe*, стр. 32.

ције литерарног континуитета, па чак, у неким радикалним тумачењима, једног за целокупну историју важећег закона по којем све новонастало мора доказати своје порекло од нечег баштињеног, било да је реч о непосредном наслеђу или о древној традицији.

Може се слободно рећи да је Кафкин роман, који измиче поетикама на почетку века, полемишући најчешће посредно или прикривено са тадашњим тежњама и свешћу, постао репрезентативан узорак „модерног“ романа. Без обзира на могуће ауторове метафизичке интенције, он је прихваћен у одређеном историјском контексту као „знак“ отуђених људских односа, доведених до бесмисла, па је, у виду унапред датог очекивања, мање или више приметно нормирао естетички став доцнијих генерација. Као парадигма савремене уметности уопште, Кафкино дело је, дакле, на разне начине надрасло своју „литерарну“ основу. Као књижевна „чињеница“, пак, оно, према данас важећем уверењу, устаје против света схваћеног као готовог факта и универзалне заслепљености свести, и оно утолико конвергира са радикалним филозофским захтевима за демистификацијом инструментализације и присиле друштвеног идентитета.

Ако Кафкин роман својом структуром није потврђивао затечене књижевне моделе, онда то значи да није кренуо путем носталгичног односа према традицијама друштвено-аналитичке и гносеолошке функционалности немачког и европског реализма. Међутим, фабуларни обрасци наслеђени из XIX века, из века великог европског романа, још увек су тако снажно изражени и постојани у свести многих читалаца да дела која се мање или више удаљавају од таквих структура обично описујемо помоћу категорија одступања, релативизујући их на тај начин. Кафкином роману ћемо се, заиста, најлакше приближити помоћу „негативних дефиниција“ које откривају суштину одлучног естетског оспоравања дотада важећих књижевних норми,

оспоровања које се у савременој поетици означава као „нарушавање“ устаљених облика приповедања. *Процес* је вредан пажње по многим својим облицима таквог нарушавања, али ће, на самом почетку, бити довољно да укажемо на то да у њему не постоји прича са миметичком конкретизацијом места и времена збивања, са фабулом у уобичајеном смислу, са карактеристичним чврсто обликованим романескним ликовима и са распознатљивим становиштем приповедача који дели рационално-дидактичке поуке и усмерава „поруке“ дела.

Међутим, одмах се намеће неопходност прецизирања. Иако Кафкино дело руши за оно време уобичајене представе о просветитељској, „градилачкој“ улози књижевности и писцу као друштвеној личности, оно не означава увек негирање свих познатих наративних техника, стилистичких склоности, фигура и њима сличних изолованих елемената. Осим што су визија света или однос прво аутора (тј. ауторске интенције) и текста, а затим и однос текста и читаоца. Суштински су, најкраће речено, механизми уметничке комуникације које Кафка у својим *Дневницима* означава као наглашену уметничку „вештину“⁴ и „срачунато коришћење читаоачеве пажње“⁵, механизми који кроз поетику шока као регулативну естетску идеју покрећу роман, комбинујући постојеће елементе изван уобичајене логике и начина саопштавања.

Кафкино дело, примера ради, има најчешће карактер параболичног приповедања. Оно се са изузетним језичким умећем користи елементима библијске параболе, талмудског пилпула, иконографије и натуралистич-

⁴ VI, стр. 92. Да би се избегао већи број забележака испод текста, Кафкина дела се овде наводе шифровано, при чему римска бројка указује на одговарајући том изабраних дела у издању београдског „Нолита“ (1978). Непреведена дела и писма цитирају се према немачком оригиналу: F. Kafka, *Gesammelte Werke*, 11 Bände, Frankfurt a. M. 1950-74.

⁵ VI, стр. 92.

ког стилског комплекса. Поигравајући се њима виртуозно, он их доводи до оне самосвојне тачке на којој њихове идејне и идеографске претпоставке постају проблематичне или, у најмању руку, занемарљиве. Парабола⁶ говори о неисказивом, чему тежи Кафка настојећи да „саопшти несаопштиво“⁷ и „непојмљиво“⁸, да „објасни необјашњиво“⁹, али он ускраћује исповест; пилпул, „та талмудска мелодија тачних питања, призивања и објашњења“¹⁰, како га назива Кафка, жели да разјасни истину у казуистичком и дијалектичком разговору учених људи, слично сократовској „мајеутици“. Код Кафкине егзегезе, лишене једнозначног закључивања што би свако даље домишљање учинило сувишним, тумачи очајавају; натуралистички роман тежи што прецизнијем описивању и изналажењу смисла, а све што Кафка описује подређено је само постављању питања. Та питања, као што ћемо видети, сама по себи нису спекулативна; то могу бити само поједини одговори.

Од важности је и околност да Кафка исписује живот као својеврсну „ритуализацију без ритуала“ (Андерс), чија је сврсисходност скривена чак и надређенима. Међутим, религијско-алегоријска тумачења, која се овде спонтано намећу поред тога што пред овим писцем „не лелујају листови Библије“¹¹ нису убедљива, чак ни у смислу негативне теологије¹², јер уместо каузалних односа, код којих одређени мотив повлачи за собом одређени чин и реак-

⁶ Ур. G. Isermann, *Unser Leben, unser Prozess; theologische Fragen bei F. Kafka*, Wuppertal 1969, str. 22.

⁷ IV, стр. 364.

⁸ IV, стр. 466.

⁹ *Briefe an Milena*, Frankf. a. M. 1965, стр. 249.

¹⁰ V, стр. 72.

¹¹ VI, стр. 119.

¹² Иако декларативно одбија религијску алегорезу, Андерс у својој познатој студији (*Кафка – за и против*, Сарајево 1955, прев. И. Фохт) директно повезује ликове дела са морализацијом ауторове личности у духу марционизма.

цију, овде је логика развоја одређена са краја: последица узрокује узрок, казна поставља кривицу. И поред схватања да је „Бог нека позоришна тријумфна кочија која се, уз пуно признање напорима и очајању радника, конопцима привлачи из даљине на позорницу“¹³, а свако јеванђеље наде само варљива слика коју је пронашао неки непојамни демијург, Кафка је, ипак, у своме делу далеко превазишао хришћанску јерес прашког марционизма¹⁴ и гностику својих суграђана, писаца П. Адлера, М. Бода или П. Корнфелда, код којег слика утамничености у замку налази - као код филозофа Мартина Бубера - излаз у експресионистичкој екстази уз помоћ Сведенборговог окултизма. Не, наравно, због тога што код Кафке нема излаза, па ни због тога што се он, како то неки тумачи виде, мири са појавом отуђења. Напротив: дајући главну улогу невидљивој моћи, он буди реакцију одбојности према њој; његову намеру, штавише, одређује отуђење од отуђења управо зато што га идеолошки не критикујем, него му даје чулни, непосредно видљив облик. Тако се јавља оно што је Кафка дефинисао поводом драмтичара Ведекинда: „...противречан утисак о нечем што је сасвим чврсто засновано, а ипак остаје страном“¹⁵

Свакако да је и Кафкин стил ношен једном посебном уметничком логиком којим се издваја из круга својих савременика иако су они у њему често препознали „једног од наших“¹⁶, превиђајући потпуно да његови текстови трансцендирају сваку духовну и географску регионалност. Они се, наиме не отискују само од бунтовничког, према језичкој традицији одбојно рас-

¹³ VI, стр. 157.

¹⁴ *Up. W. Johnston, The Austrian Mind, Univ. of California Press 1972* (поглавље *The Marcionists in Prag*).

¹⁵ V, стр. 221–2.

¹⁶ *Up. Paul Raabe, Kafka und der Expressionismus, Zeitschrift für dt. Philologie, 86, 1967, 2, стр. 161-175.*

положеног експресионизма, чији се утицај, као и Флоберово „духовно очинство“¹⁷, осећа у раном периоду стварања, него и од мистично-сабласног симболизма и „сатанизма“ који је код аутора овог правца у Прагу (П. Леппин, Г. Меуринк, А. Кубин) имао искључиву вредност и значење „штимунга“, атмосфере што расплињава *couleur locale* (локалну боју) у гротескним обрисима ноћних привиђења. Флоберово укидање фабуле као основне датости која успоставља значење води код Кафке путем отежаног опажања - које више није усидрено у приповедачу - ка спознавању једне непознате стварности што читаоцу одузима поверење у њену разумску докучивост. Кафкино, пак, превазилажење сањарско-естетицистичке самодопадљивости и Метерлинковог утицаја, па коначно и стила који је неговао легендарни Авенаријусов часопис *Der Kunstwart* (1887-1932), мора се довести у везу са његовим начелним неслагањем са претпоставкама оних поетика које су лишене сваког облика критичке свести и сваке друштвене функционалности књижевног исказа; њихово отимање „илузији о референцијалности“ и опсесивно неговање једне „литургије унутарњег“ било је заиста далеко од друштвеног освешћења. Иако у себи није налазио „ни трага од неке опште осуде нараштаја“¹⁸, Кафка је - на примедбу издавача да је приповетка *У кажњеничкој колонији* „мучна“ - одговорио: „Ради објашњења уз ту приповетку додајем да није само она мучна, него и да је наш општи и мој посебни тренутак био и остао врло мучан“¹⁹.

Када су се, у оквирима немачког и аустријског културног круга на почетку века, разновресне формације сецесије и симболизма бориле за свој простор, приближа-

¹⁷ *Briefe an Felice, Frankf. a. M.* 1967, стр. 95 сqq.

¹⁸ VI, стр. 187.

¹⁹ Писмо од II 10.1916, *Briefe 1902-1924, Frank. a. M.* 1958.

вајући се својом екстремном стилизацијом апстракцији, једна од најважнијих њихових функција била је управо заштита песничког дигнитета од свих идеолошких притисака. Међутим, независно од тога што је овај захтев за „девичанством речи“ и сам био друштвено посредован, оног тренутка када се естетизам појавио као стваралачка догма, она је и сама почела да сужава простор за креативност. Тиме се може објаснити околност да се у корену Кафкине обликотворне идеологије могу наћи елементи карактеристични за различита струјања на почетку века, која је Кафка, у њиховој „предапстрактној“ фази несумњиво позитивно доживљавао као „опирање постојећем“. То се, пре свега, односи на, за оно време заслепљујућу, ауру и утицај који је око себе несагледиво ширила теорија сазнања Ернста Маха, која се, са једне стране, оправдано сматра филозофијом немачког импресионизма а, са друге, идеолошким корективом чак и једног Луначарског. По Маховом тумачењу, целокупна реалност, физичка и психичка, састоји се искључиво од чулних сензација, од боје, мириса, звука и тактилних осета; па и сама личност, оно што називамо нашим „ја“, није ништа друго до тешко размрсив сплет опажања, осећања и сећања. Одбацујући Ја као непотребну „хипотезу“ на линији Авенаријусовог емпириокритицизма, Мах је својим анализама, по којима су чулне сензације једини елемент спознавања, знатно допринео филозофском конституисању импресионистичке категорије „непостојаног Ја“, оне порозне изложености осетилним надражајима што се, нерелевантно, изнова преносе у спољашњи свет. Ово је претпостављало процес деперсонализације, стапање унутарњег и вањског и разбијање илузије о платонском дуализму духа и материје. Сасвим је извесно да ова теорија, у крајњој линији, тежи брисању разлике између субјекта и света: мишљење се мора лишити метафизике и испитивати своје постојање у искусном свету рационализујући емпиријска сазнања

(*Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, 1886). Међутим, у оквирима Кафкине поетике, није свакако реч о непосредно примењеној филозофији, већ о једном основном естетичком ставу што се, као што ћемо још видети, манифестује као непрекидна измена перспектива која започиње већ са чувеним *Обраћањем пределу*²⁰. Па ипак, такву врсту емпиризма прихвата и Кафка, којег са почецима естетизма и бечком „модерном“ повезује строго подређивање фантазије искуству, али га од њих одбија не само строга симболистичка езотерика, него и сумња у разумност и спознатљивост света.

Као што у целокупном Кафкином делу непрекидно осујећују финално усмерене акције ликова, тако, на пример, ни главни лик *Процеса*, Јозеф К., није склон синтетичким спознајним судовима: у свести овог „човека са превеликом сенком“ и „представника своје унутрашње празнине“ како га види Кафка, не обликује се никаква хијерархија међу појмовима или потреба да се једни доживљаји претпоставе другима. Он своје постојање заснива на „верности“ доживљаја и утисака, али тако моћно да импресију претпоставља сазнању и доживљај животу, а својим утисцима ништа не додаје нити шта одузима, већ у оквиру њихове сирове изворности покушава да одреди правац својој судбини²¹. Епски простор је тамница свести Кафкиних ликова, тако да је на површини њихове перцепције и њихове моћи рационализације видљива само спољна, просторно изражена и симболизована одређеност њихове беспомоћности и

²⁰ IV, стр. 28-31.

²¹ Тако Јозеф К., усред свог значајног обраћања „високом суду“, скреће поглед на еротску сцену крај улазних врата и остаје заокупиран њом; у тренутку када се нађе пред човеком који „зна одговоре на сва питања“, он пропушта јединствену прилику да прекине процес: он само осећа недољиву жељу да изађе напоље у слободу, која је заправо његово сужањство.

несналажљивости (зид, врата, ходници). То уједно значи да слике нису одраз емпиријске стварности, иконична рецепција, али и да искуство није психолошки рационализовано на начин, рецимо, импресионизма који такође не стреми успостављању *активног* односа према стварности, него се осећања и утисци визуелне слике, „доспевајући заправо до слободе стварног описивања која човеку омогућава да се одлепи од доживљаја“²².

Иако Кафкини покушаји да се ови сложени односи изразе у смислу условних релација не резултирају јасним објашњењима, и мада изјаве самих писаца о њиховом стварању често противрече оном што стручњак може утврдити, појам песничке слике, и сам непрецизан и метафоричан, садржи ипак једно важно одређење: „Када нешто кажем, то сместа и коначно губи важност, а када то запишем такође је губи, али понекад стиче нову“²³. У његовој поезици се појам слике, као дијалогичан, развио у значајну компоненту естетичке комуникације између дела и читаоца, о чијем карактеру одлучују историчност и „све детаљније духовљене крупних плоха јавног живота“²⁴, а сам писац престаје бити компетентан да поуздано суделује у производњи значења. Другачије исказано, он намеће свест о рецепцији текста и на тај начин привидну саморазумљивост - да је у њој песништво безвремено, а његов објективни, једном за свагда изражени смисао тумачу у свако доба непосредно приступачан - подвргава сумњи као платонску догму филолошке метафизике. Говорећи о „вечитој смени (својих) прорачуна“²⁵ и „бескрајној мешавини намера“²⁶, Кафка инсистира на многознач-

²² V, стр. 92.

²³ V, стр. 282.

²⁴ V, стр. 185.

²⁵ VI, стр. 147.

²⁶ VI, стр. 94.

ности и отворености, на семантичком потенцијалу песничких слика. Искуство нагомилано у њима може и треба са своје стране да мења искуство нагомилано у читаоцу, јер савремена „литература, исказана као предмет сазнања, представља тако јако језичко скраћивање да је... мало-помало донела са собом и скраћивање мисли“²⁷. Ипак, у Кафкиној аргументацији недостаје објашњење да његове слике такође садрже искуства и представе (скраћена и преслијена),²⁸ али и да се истовремено диференцирају изузетно променљивим перспективирањем: постајући шифра чији се апел упућује целокупном читаочевом инвентару искустава, ово перспективирање омогућава необично широку „скалу читања“ у зависности од личног и историјског контекста. Нудећи необичан склоп слике и обрта, Кафка омогућава читаоцу да разуме њихов појединачни смисао, али не и њихово тачно значење. Тиме се његова проза манифестује као примат израза над значењем у којем су утисци, па и дубљи унутарњи процеси, осећања и интенционалност свести дати искључиво кроз опажање, кроз визуелизацију апстрактних садржаја која је лишена појмовног именовања и вредновања, изазивајући необичне ефекте кроз стилску гротеску. Ту спадају изједначавање људског и предметног, измена различитих равни реалности, замена органски душевног механички недушевним, гротескна персонификација („Грех долази увек отворено и може се приметити чулима. Он хода својим корењем и није га потребно ишчупати“)²⁹ и метафо-

²⁷ VI, стр. 158.

²⁸ Кафка, на пример, говори о „искрсавању железничке станице из неколико претходних станица које су се стопиле у сећању“ VI, стр. 224, алудирајући на „теорију о расплинутом“, која је полазна тачка књиге *Опажај и појам* Феликса Велча и Макса Брода. Ту се „расплинуто“ обележава графичким симболом A+x.

²⁹ VI, стр. 384.

рична индентификација, у којој, услед осамостаљења слике, нестаје веза са полазном речи. Тако, на пример, слику уметникове егзистенције „у том погледу пружа нека некорисна, снегом и ињем прекривена, косо у земљу овлаш забијена мотка, у дубоко изривеном пољу, на ивици велике равнице, у мрачној зимској ноћи“³⁰.

Тиме долазимо до кључног питања Кафкине „перцепцијске поетике“³¹. Означивши себе као ствараоца изричито визуелних способности („*Ich bin ein Augenmensch*“)“³², Кафка инсистира како на изворном опажајном искуству, тако и на „базалном читању“³³ књижевних дела, налазећи да бројни облици новије уметности запостављају имагинацију примаоца. То се, у првом реду, односи на филм: „Кино омета гледање. Брзина покрета и нагла измена слика присиљавају човека да се непрекидно изненађује. Поглед не овладава сликама, него оне овладавају погледом. Оне преплављују свест. Кино представља униформисање ока које је до сада било неодевано“³⁴.

Овај исказ се у први мах може учинити ватрометом силних противречности. Зар Кафка, иначе склон аристотеловској традицији опажајног искуства, овде не баца негативно светло на оне елементе без којих би његова уметност била напросто незамислива: на „изненађење“ и „слике које преплављују свест“, и зар он то, штавише, овде не чини у смислу оне супротне духовне традиције, традиције Августина, који је свест сапету

³⁰ VI, стр. 90.

³¹ Овај термин ваља разликовати од истоименог назива којим пољски теоретичар Е. Балцерзан означава проучавање комуникативних особина књижевног дела. Уп. *Умјетност ријечи*, 1974, бр. 3 и 4.

³² G. Janouch, *Gesprache mit Kafka*, 1951, стр. 93.

³³ V, стр. 193.

³⁴ Janouch, нав. дело, стр. 93; види и W. Jahn, *Kafka und die Anfänge des Kinos*, JSG, VI, 1962, стр. 353 - 368.

оним што је виђено објаснио „заводљивошћу ока“? Одговор се, дакако, не може потражити у објашњењу да је Кафка, ако се има у виду фантазмагорична снага његове уобразиље, видео у филму „ривала који би над-реалистичким сликама манипулисао у облику живљем од његовог“³⁵. Њему је стало до нечег сасвим другог: до основне разлике између филма и књижевности која је теоријски дефинисана као дубока супротност између приказивања голе „фактичности“ и „дочаравања“³⁶. Најзад, филм, попут фотографије, будући да површно одржава само спољњи утисак једног издвојеног тренутка³⁷, није у стању да обухвати стварну „унутрашњост“ и дубину људске природе, њену скривену „суштину“: „Он уноси неспокојство погледа у оно што приказује“³⁸. Кафкиној тежњи ка конкретности и пластичности приказивања, његовој заинтересованости за гестички хабитус, много је више одговарала скулптура, и то не само као категорија опажања него и као један од сликовитих и често искривљених, иако привидно мирних, облика представљања, који се неретко налазе у супротности са „унутрашњим знаком“³⁹.

Оваква усмереност несумњиво подсећа на познату Хофмансталову реченицу из *Књига пријатеља*: „Пластичност се не постиже сагледавањем ствари, већ идентификацијом“. Али Кафка, за разлику од свог савременика, не следи поставке старих филозофија идентитета по којима је разноврсност постојања само привид а све постојеће у суштини идентично, па се зато - као што

³⁵ W. Johnston, нав. дело, стр. 384.

³⁶ К. Хамбургер, *Логика књижевности*, „Нолит“: Београд 1976 (поглавље о филмској фикцији).

³⁷ VI, стр. 219.

³⁸ О poetološkoј категорији „trenutka“ kod Kafke vidi poglavlje *Prostor i vreme*.

³⁹ H. Binder, *Kafka und die Skulpturen*, JSG XIV, 1972, стр. 632.

показује његова дискусија са антропозофом Рудолфом Штајнером⁴⁰ - и не позива на тренутке песничке екстазе, на магновена озарења стваралаштва, у којима се све препознаје као нешто давно знано. Оно што Кафка чини далеко је компликованије: *овде је читалац лишен могућности идентификације и оријентације*, а то је постигнуто на начин који се видно разликује од праксе коју су неговале стилске формације симболизма и експресионизма. Смањење комуникативности, својеврсни херметизам Кафкине прозе, не води, као у симболиста, свођењу стварности на вибрације људске душевности. Осим тога, семантизација језичких средстава не произлази из синтактичких вредности *појединих* реченица, из реда речи, темпа, интонације, из ломљења граматичких структура и загонетних неологизама, већ само из ширих синтактичких склопова такозваног „стварног контекста“: из укрштања и сукобљавања интенционалности различитих скупова реченица, у којима наглашена сликовитост тропа треба изнова да задобије своју првотну многозначност и асоцијативност. Стога је буквална фабула Кафкине прозе понајмање важна за разумевање природе њеног стила и његовог дејства.

Већ у првом сачуваном делу, у *Опису једне битке*, Кафка остварује своју поетику „неодеведеног ока“, инсистирајући на томе да се ствари и појаве не могу превести на језик једнозначног смисла и укључити у један једносмерно артикулисани, „етаблирани“ правац мишљења, јер управо та тежња за појмовном фиксацијом расплињава значењски облик ствари, те се оне поимају само помоћу „трошних представа“:

„Ја имам искуства и не шалим се кад кажем да је то морска болест на копну. Њена суштина је у томе што сте заборавили истинска имена за ствари, па их сада у журби засипате случајним именима. Само брзо! Само

⁴⁰ V, стр. 50.

брзо! Али чим побегнете од њих, поново им заборавите имена. Топола међу њивама, коју сте крстили “вавилонском кулом“, јер нисте знали или нисте хтели да знате да је то топола, поново се безимено њише и ви је морате назвати „пијани Ноје“⁴¹. „Хвала богу, месече, ти ниси више месец, али можда је немарно од мене што тебе, којег су прозвали месецом, и даље тако називам. Зашто ниси више тако охол кад те назовем „заборављеним папирним фењером необичне боје“? И зашто се готово повлачиш кад те назовем „Маријиним кипом“, и зашто више не препознајем твој претећи став, Маријин кипе, кад те назовем „месецом који лије жуту светлост“?⁴²

У међусобној повезаности предмета и света представа, предмети имају двосмислен статус: прво, ми их опажамо јер су пред нама, иако су подложни промени чим их „заспемо случајним називима“, а затим, они су необична стварност коју запажање не исцрпљује, која се обраћа знању и жели да буде независна од опажања, и која нас у сваком случају присиљава да поново доведемо у питање простодушну очевидност да бисмо спречили да се њен *esse* сведе на *percepti*, а да се упркос томе не испусти из домања свести. Она је често у нескладу са опажањем, а ипак је без њега лишена постојања. Јасно је због чега су ова разматрања битна за Кафкину поетику: рефлектирајући саму употребу речи, Кафка намерава да своју властиту списатељску праксу учини чином снажне мисаоне контроле и промишљеног лексичког одабира, да - слично Валерију - навику замени свесним актом који читаоцу намеће једну аскезу опажања на коју уопште није навикао. Другим речима, „навикнути свет“, прекривен ткањем унапред знаних значења, мора бити очишћен од појмова, како би иза имена и етикета поново дошле до изражаја ствари и пону-

⁴¹ IV, стр. 36.

⁴² IV, стр. 46.

диле се читаочевом естетичком опажању у неисцрпним видовима њиховог могућег, неочекиваног или само заборављеног значења.

Само размишљање, истина, почива на погрешној претпоставци: ствари се доживљавају антропоморфно, као делатни субјекти чији „немир“ и непредвидљива „инсценација“ (дрвеће, месец) као узрок забуне зависе од њихове воље, а не од посматрачеве свести која је очигледно распета поремећеном субјект-објект реалцијом, те стога не можемо одредити *логички* статус ефектима што су тиме постигнути у оквирима уметничке фикције. Но зато са сигурношћу можемо утврдити да је интензитет њиховог утицаја и деловања - који почива на необичном уметничком обликовању привида и стварности, двосмислености манифестоване слике и латентног значења што се јавља у најјачој форми принудности - још увек несагледив у новијој историји светске књижевности. То је тачка на којој се књижевни лик (или његов аутор) нашао у потпуној изолацији, ударцем ноге избачен из света⁴³, ка коме он више не налази приступа и чије му ствари више ништа не казују, чак ни своје име: свет и ствари победили су га у неку руку на негативан начин, тиме што су се отргли од њега.

Битно је, међутим, да фиктивним предметима у књижевном делу, онако како се они конституишу у читаочевој свести, одговара, по Кафки, један сличан статус који изазива - или треба да изазове - „продуктивну недоумицу“, „истинољубиву контрадикцију“ и поновно промишљање свих општих, апстрактних и невидљивих садржаја и представа. Говорећи о односу отуђеног појединца и присиле друштвеног идентитета на примеру *Првог суседа*, Кафка каже: „То се не може објас-

⁴³ V, стр. 152.

нити тако просто, мора се најпре прихватити као искуствена чињеница⁴⁴. Но ако се за све оно што је изван чулног света језик не може користити „компаративно“⁴⁵, него само у смислу наговештаја, постаје јасно да писац на своје штиво гледа као на интерпретацију света која се никада не може довести до краја, те стога и избегава свако директно појмовно именовање⁴⁶ и једноставно превођење на метонимијски или метафорички језик (вишезначног) симбола и (једнозначне) алегорије, јер свака, макар и индиректна, рационализација укида смисао текста и потиरे оно до чега је аутору највише стало. Сумњу у разумност и коначну спознатљивост света.

Он је у своме делу хтео да види „слике, само слике“⁴⁷, али не у смислу метафора, због којих је „очајавао“ и које су га одбијале од писања⁴⁸, или пак у оном одређенијем смислу који наука о књижевности назива „реализацијом метафоре“, него у виду *чулног парадокса*. Ова „чулна сликовитост“, телеолошки повезана аналогима, двоструким виђењем и анимистичким пројекцијама, мора бити тако структурирана и уклопљена у приповедање,

⁴⁴ VI, стр. 156.

⁴⁵ VI, стр. 378.

⁴⁶ У преписци са издавачем К. Волфом, Кафка се оштро супротстави намери илустратора Старкеа да на насловној страни књиге наслика кукца: „То не, молим Вас, то не! Не желим да ограничавам његове компетенције, већ само да замолим с обзиром на моје – по природи ствари – боље познавање приче. Инсект се не може нацртати. Он се не може приказати чак ни из даљине“ (23.10.1915) *Briefe*, стр. 135 – 136.

⁴⁷ Janouch, стр. 54.

⁴⁸ VI, стр. 181/2. Кафкина одбојност према метафори подудара се са ставовима на једном крилу немачког експресионизма. Тако се Штернхајм заклињао Маринетијевом одбијању метафоре на тај начин што је на чело једне своје збирке ставио мото: „Рат метафори“! Но, за разлику од Штернхајма, за Кафкин језик се нипошто не може рећи да је одиста и лишен метафоричности.

да оно што је мишљено може бити изражено у њој само на прикривен начин: „Облик није израз садржаја, већ само подстицај, врата и пут што воде садржају“⁴⁹. Свестан своје способности да о свему може „фантазирати једноставно или антитетично, или са читавим оркестром асоцијација“⁵⁰, Кафка је тежио да психолошке, духовне и душевне истине обликује као чулно опипљиву реалност, једну реалност, међутим, која се истовремено супротставља законима физичке реалности. Јер, у њој не владају ни природонаучна ни логичка законитост, па ни илузија сувереног јунаковог или приповедачевог интелекта који, у широком распону од „филозофског“ до „детективског“ романа, превладава свако подозрење према коначном сазнању; Кафкин роман приказује свет којем је неизлечиво неспокојство ингерентно и чији поредак појединац није у стању да схвати.

Али и независно од ауторовог става, језички, он оду-дара од уобичајених облика казивања. Примењена „перцепцијска поетика“ преузима задатак да осиромашеном естетичком искуству супротстави једну језичко-критичку и креативну функцију уметничког опажања, оног опажања које је навика отупела и које сада може поново стећи своје право у односу на традиционално преимућство које припада појмовном сазнању. Ово одвајање од уобичајеног одвија се дакако, на један специфичан, уметнички начин, као „нека виша врста посматрања“ оног што се управо чини, то јест пише (*Ta-Beobachtung*)⁵¹. За разлику од теоријског става, који такође претпоставља заузимање дистанце, ослобађање посматрача из заточеништва његове свакодневне праксе у естетичком односу издејствовано је путем *имагинарног* које се супротставља кли-

⁴⁹ Janouch, стр. 92.

⁵⁰ VI, стр. 164

⁵¹ VI, стр. 193.

шеима свакодневног виђења и хипостазама филозофа. Међутим, у бројним Кафкиним интерпретацијама још је увек снажно укореењено схватање преузето из ране фазе тумачења његовог стваралаштва по којем се овај писац није суочавао са проблемима језика. Зато је, у границама и под условима у којима се уопште може говорити о процесу уметничког стварања, неопходно указати на ону скепсом осенчену тежњу за апсолутном исказивошћу, коју илуструју одломци прозних забележака из заоставштине, откривајући, у исти мах, Кафкин карактеристичан начин „мишљења у сликама“.

„Писање ми не полази за руком. Отуда план ауто-биографских истраживања. Не биографија, него истраживање и изналажење што је могуће мањих саставних делова. На основу њих ћу градити себе, попут неког чија је кућа несигурна, па поред ње хоће да изгради сигурну, по могућству од материјала старе зграде. Лоше је, додуше, ако га усред изградње изда снага, па сада уместо једне, истина несигурне али ипак целовите зграде, поседује једну напола разрушену и једну напола завршену, дакле ништа. Оно што следи је лудило, дакле нешто попут плеса козака између две зграде, при чему козак својим потпетицама на чизмама копа и избацује земљу све док се под њим не обликује његова гробница.“

Овако наглашена визуализација апстрактних мисаоних склопова, њихова датост у виду корелата искуствено спознате стварности што говори о резигнацији која извире из сазнања о немоћи језика, из естетичке и гносеолошке „муке са речима“, има значајне аналогије са Хофмансталовим „апокрифним“ *Писмом лорду Чандосу*, младом племићу елизабетанске епохе (у коме се ипак лако препознаје префињени естетска наших дана), чију је одбојност према апстрактним појмовима (по Бродовом сведочењу) Кафка високо ценио и уважавао као „део личне конфесије“: „Потпуно сам изгубио способ-

ност да о било чему мислим и говорим повезано... Све ми се распадало на делове, ови опет на делове, и више се ништа није дало обухватити једним појмом“. Писцу се „апстрактне речи распадају у устима као плесњиве гљиве“⁵², он је неспособан да идентификује ствари, да премости провалију између сазнавања и сазнатог све док ствари и феномене посматра као објекте насупрот своме Ја. Код Кафке је ово антикартезијански моменат појма доживљаја који се брани од науке што објективизира.

Кафкин однос према материји језика развио се у крилу његовог односа према реалности уопште. Овде ваља подсетити на ону колико необичну толико и значајну реченицу из разговора са Јаноухом: „Права реалност је увек нереалистична“⁵³. Овом у потпуности одговара и један паралелни исказ о драмској уметности: „Позориште делује најјаче када нестварне ствари чини стварним. Позорница онда постаје перископ душе који осветљава стварност изнутра“⁵⁴. То значи њену суштину је немогуће досегнути ако се иза предњег плана не назире унутрашње просијавање смисла на основу одуховљења, субјективирања и, коначно, мистичног осећања истоветности имеђу посматрача и посматраног. Та нова непосредност, како би се она зацело могла назвати, будући да из ње проистиче и сазнање као такво, може се постићи једино кроз потпуно растварање субјективног Ја у објекту.

Но, за истраживаче књижевности је ипак много важнија стваралачка страна овог сазнајног процеса, јер њихов примарни задатак није психологија стварања, него поетика створеног. Полазећи од ње, могло би се закључити следеће: ако се, и поред одређених слично-

⁵² *H.v. Hofmansthal, Prosa II, стр. 12-13.*

⁵³ *Janouch, стр. 91.*

⁵⁴ *Janouch, стр. 38.*

сти у ставовима, Кафкина поетика ипак одваја од поетика симболизма и импресионизма, то значи да је такво одвајање усмерено против реалистичког принципа „одражавања стварности“ који, по Кафкином мишљењу, у овим књижевним струјама још нису били превладани. Бастион „реализма“, с његовом претензијом на „истинитост“, разбијен је и фрагментаризован; потпуно су код Кафке растворене оне форме што су хтеле да изгледају као живот сам, да би се појавиле на нов начин као уметнички конструкти који обликују као стварно оно што је само могуће, који, дакле, дају уметнички израз ономе што у стварности виртуелно лежи.

Овај стваралачки феномен има и друга, аналогна, исходишта. Једна од омиљених Кафкиних мисли, везаних за уметничко перспективирање стварности, говори о спонтаном учачавању, о неопходности да се свет „види по први пут“, онако како се он указује детету, странцу који је први пут крочио у непознату земљу или човеку који, у унапредованом стадијуму болести, око себе види наглашене линеатуре и контуре непосредне околине. Није зато необично што сви главни ликови Кафкиних романа посматрају свет очима својеврсног странца или зачуђеног детета. Под утицајем Маутнерове номиналистичке критике језика, једног од заборављених великих филозофских остварења са прага XX века (F. Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 1901-1903) које изводи закључак да језик ставља само нове велове преко непробојно мрачног света чија се „унутрашњост“, по Кафкиним речима, „може само живети, а не описати“⁵⁵, овакво схватање су - као својеврсни симптом тадашњих стваралачких трагања - у исто време делили не само представници

⁵⁵ *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, Frankf. 1953, стр. 72.

ларпурлартистичког естетизма него и аутори - условно речено - реалистичке традиције, Роберт Музил и Херман Хесе, док се у бечким интелектуалним круговима често цитирало познато Фројдово поређење заговорника превазиђене уметничке оптике са „људима који увек бришу своје наочари, а никада кроз њих не гледају“. Колико је ова актуелизација старог ренесансног (*saper vedere*) и романтичарског (*neues Sehen*) гносеолошког мотива и тежње за непосредним виђењем света уједно подразумевала стварање новог језика, најбоље илуструју речи Хермана Броха о уметничкој револуцији с краја XIX века, изговорене *pro domo*: „Овде као да се свет сагледава по први пут, са непосредношћу својственом детету или примитивном човеку (па отуда, мада у нешто друкчијој боји, и човеку који сања), те зато и сам начин изражавања света постаје сродан с начином изражавања детета, примитивног човека или оног који сања: то је сам чин стварања једног новог језика“⁵⁶. Није отуда необично што Брехт и Кафку доводи у везу са наивним сликаром, цариником А. Русоом, откривајући код обојице исконску „прасимболику непосредног ирационалног виђења“.

И поред есејистичке уопштености и емфатичног тона, Брохове речи су у великој мери примерене Кафкиним настојањима. Репрезентација смисаоне целине живота у тренутном доживљају заиста далеко превазилази чињеницу његове одређености предметом који га је непосредно изазвао. Изразимо то другачије: сваки доживљај има код Кафке значење које је имао и у старијој психолошкој естетици - значење синтетичког јединства аперцепције, али он истовремено представља и нешто више: он је, послужимо се Шлајермахеровим

⁵⁶ Херман Брох, *Песништво и сазнање*, Ниш 1979, стр. 18, прев. С. Јанковић.

речима, „моменат бескрајног живота“⁵⁷. Међутим, исто тако је очигледно да из Кафкиног начелног субјективизма и интуиционизма („Ја сам почетак или крај“) израста нешто привидно супротно а у исти мах добро познато: то је она, у дотадашњој историји књижевности непозната, тематска и методска једносмерност приповедања, редукција „стварности“ која сеже до брисања и порицања света, и до одустајања од сваке алтернативе. Тек сада постаје јасан афинитет који постоји између доживљаја - који код Кафке није пука „уметност доживљаја“, уметност исказивања нечег незаборавног и ненадоместивог - и намере коју следи његова „перцепцијска поетика“. Јер само се у изузетним и „зачудним“ тренуцима може, уз нову непосредност, доћи до жељеног отуђења од оне „површне“ стварности која се својим безначајним сегментима непрекидно згушњава у првом плану и организује у лажну целину.

Међутим, у покушају разумевања Кафкине поетике, од посебне је важности његово становиште да и значење уметничког дела мора бити непосредно уочљиво, помоћу чула за нас зорно разумљиво, без посебног напора разумске рефлексije. Свест о тој особености Кафкиног гледања на уметност и стварност наводи на закључак да је, у суштини, увек реч о идентичном сазнајном чину, о јединственом процесу изражавања визије једног уметничког и животног искуства. Па ипак, једно посебно, привилеговано место задобија она, по поетолошким консеквенцама бременита чињеница да је и код Кафкиних ликова увек посреди човек саздан као биће које је својим чулима непосредно уклопљено у околни свет, која само својим чулима може примати и давати било каква саопштења, па тако и уметничке поруке. Оне су, истина, увек нешто опште,

⁵⁷ F. Schleiermacher, *Über die Religionen*, II одељак.

али у исти мах и нешто што је непосредно пренесено његовим чулима вида или слуха - пре сваког размишљања. Насупрот томе, они облици који на било који начин прекорачују границе те зорности, долазе, по Кафкином уверењу, из „техничког“ света научне рефлексије, чисте су рационалне, то јест *апстрактне* конструкције и више нису доступне чулима. Оне се, попут „арабески речи што се даље предудок се не истаје као власи“⁵⁸ или попут неког претерано често коришћеног топоса, некада „природног“ интегралног дела књижевне целине, претварају у шаблонски елемент, тако рећи у покретну језичку кулису лишена језичке изражајности, у материјал који, према томе, не заслужује да му се у делу додели неко, макар и незапажено, место. Тиме се може објаснити и Кафкин афинитет за „распинуту сликовитост“ Ничеа, која је у Кафки покренула процес мишљења у сликама и асоцијацијама и испуњавање смисаоно испражњених појмова садржајима „свакидашње конкретности“. А тиме се објашњава и онај парадокс Кафкиног стваралачког процеса у којем се слике и поређења, која треба да надокнаде елементе развоја мисли, схватају и третирају буквално, као стварни саставни делови реалности, чиме се, најчешће у форми парадокса, већ растресити или избледеди садржаји изнова актуелизују у свести читаоца.

У једној од радних свески из Кафкине заоставштине налази се следећи афоризам: „Теоријама ће се на свет увек моћи победоносно оставити утисак и одмах, заједно с њима, упасти у ту утиснуту јаму, али само је изнутра могуће истински и мирно одржати и себе и свет“ (20. окт. 1917). Овај афоризам се поиграва буквалним значењем речи а уједно разоткрива ауторову анимозност према теоријама.

Најкасније на овом месту постаје очигледно да се Кафкина схватања, неоправдано означавања као апсо-

⁵⁸ V, стр. 63.

лутно самоникла, „сингуларна“, не могу посматрати изван контекста нововековне европске историје идеја. Полазећи од њених савремених исходишта, Кафка је - у односу на своју уметност - на одлучујућем месту прибегла изворном опажајном искуству што води ка људском свету и ка природи без икаквих идеолошких искривљења. Основни проблем се своди на то да се сазна може ли се оживети искуство првобитне перцепције, јер у њој се налази основно искуство, оно је непосредно дато, у њој се открива „стварна стварност“, она у којој су још неразлучени субјект и објект.

Зашто онда Кафкино приповедање делује фантастично и као сан? Да ли је тај ефекат постигнут само одсуством узрочно образложене повезаности појединих елемената, њиховим наглим згушњавањем, изненадним драматизацијом и заменом? Одговор се може наслутити у врхунској вештини приповедања која, техником *супротном* епифанији, изненадне, немотивисане згоде приказује као разумљиве и свакодневне, која најнеобичнијим односима даје печат обичности уместо да им додели статус посвећеног и непоновљивог. Будући да се све то одвија у равни неизузетног, Кафкино осведочено епско поверење у материјално, опипљиво и чулно доводи у коначном утиску до ефекта зачудности: сви елементи приче изгледају емпиријски проверљиви, а цела прича ипак делује као метафора неизрецивог. Топос *неизрецивости*, уосталом, заузима посебно место у Кафкиним поетолошким разматрањима: „Неоспорно је извесна срећа кад се може мирно написати: `Угушење је незамисливо ужасно`. Незамисливо дабогме, па значи да опет ништа нисам записао“⁵⁹. Као у литератури мистике, код Таулера или Екарта, код којих парадокс исказивања неиска-

⁵⁹ VI, стр. 182.

живог извире из осећања недовољности речи, Кафкин покушај изрицања неизрецивог превазилази могућности појмовног језика и изнуђује стил нагомилавања и непрекидног уобручавања сликама које преузимају функцију именована. Но ако се и овде управо помоћу „осетилних“ средстава жели спознати нешто натчулно и надумно, постаје очигледно да процес уметничког сазнавања, који укључује у себе сумњу, загонетност и опасност „прелаза ка мешању представа“⁶⁰, не иде од чулних података ка рационалном објашњењу, ка рашчлањавању рефлексјама, нити пак ка непосредној и победоносној извесности неких бестелесних истина.

Иако је појава разилажења уметникове намере и његовог дела добро познат и често описиван феномен - о којем, уосталом, постоје и самосведочења аутора *Процеса* - тако да се његова стваралачка идеологија не може поистоветити са *сваким* обликотворним поступком, само се, на пример, из тог пренаглашавања чулног искуства могу објаснити и оне често примећиване нелогичности⁶¹ и синестезије (бука која постаје „видљив хитац каменом“⁶²) у описивању утисака. Њихов учинак управо је у *Процесу* више него уочљив и он се не може објаснити такозваним „психичким инвестицијама“: Јозеф К. јасно уочава боје на слици која виси на зиду адвокатске канцеларије и поред полумрака који влада у њој а у соби сликара Титорелија влада, опет, врућина, иако се у соби не ложи а напољу пада снег. Насупрот класичном начелу верности димензијама ствари у чулном погледу, Кафка хиперболизује и преокреће њихову улогу: систем тропа већ слути другу слику догађаја, па контрастна допуна описа подвлачи не само општу симболику дела него и регуларност сталног доживљаја неиз-

⁶⁰ VI, стр. 195.

⁶¹ Види о томе G. Freu, *Der Raum und die Figuren in F. Kafkas „Der Prozess“*, Marburg 1965.

⁶² V, стр. 282.

весности, несигурности и страха. Ту се показује да у *примењеној* Кафкиној поетици поставка о изворности ипак мења своју функцију као гротескни подтекст стања ствари у свету који подлеже уметничком испитивању.

Основна, у суштини једноставна, Кафкина мисао јесте литерарно обликовање човековог самоотуђења, мисао посредовања савременом књижевношћу, пре свега експресионизмом, и властитим искуством сагледана у проблематици људског постојања. Грађански човек није у стању да предметни свет, у којем је све - па чак и сам *језик* - израз „поседовања“⁶³ и средство коришћења, уклопи у једноставни склоп своје бити. Његове материјалне победе постају неминовни људски пораз. По својој радикалној инверзији⁶⁴: „људи су ствари“, а „ствари су људи“, Кафка у тексту *Домаћинова брига* описује једно одређено биће Одрадек, чија се функција, према једној парадоксалној формулацији, састоји управо у томе да нема никакву функцију. Иако је реч о „стварном бићу“, приповедање описује круг кроз подручје предметног и антропоидног, са завршном констатацијом: „Често је дуго нем као дрво, што и јесте, како се чини“⁶⁵. Семантичке принципе не разбија само метафоризација појединих предмета („мислећи“ мост у истоименој причи, 1917), него и целокупног простора кроз који се механички крећу Кафкини ликови, зачуђени шта све могу учинити са својим телом које изгледа као „шипка“, „изрезано од свиленог папира“, тако да се, у ходу, чује његова „шкрипа“⁶⁶ и сами свесни постварења свих опажања, осећања и исказа, па чак и гласова који се могу приписати „инструменту који неко кињи“⁶⁷.

⁶³ VI, стр. 378.

⁶⁴ На ову Кафкину „методу инверзије“ први је указао Андерс у поменутој студији.

⁶⁵ IV, стр. 358.

⁶⁶ M. Walser, *Beschreibung einer Form*, Frankfurt a. M. 1972, str. 54 sqq.

⁶⁷ I, стр. 87.

Али и у дубокој аверзији према систематској разради сазнајних процеса у којима суверено влада апстрактна схематизација, може се видети симптом отпора према феномену постварења. Полазна тачка Кафкине перцепцијске поетике одређена је привидном противречношћу: свет у којем отуђење прети да постане његова друга природа може бити уздрман искључиво шоком, парадоксом и чуђењем које изазивају управо ефекти зачудности у естетском деловању на читаоца. На овом парадоксу, међутим, заснива се феномен поливалентности функције појединог књижевног поступка. Познато је, на пример, да је читав низ писаца око 1900. године - међу њима и Брехт за чије се име обично везује појам „*Verfremdungseffekt*“ - настојао да уклони онај површински слој и илузионистички карактер дела, „слој који бисмо, парафразирајући његове речи, могли назвати фотографским“⁶⁸. Међутим, ситуација није тако сложена само због тога што је код Брехта - који за разлику од Кафке нипошто не сумња у способност језика да обавештава о искуственој стварности, док у исти мах, опет за разлику од Кафке, сумња у подобност индивидуалног искуства да послужи као основа за захват у животни тоталитет - био прокламован један сличан механизам деловања књижевног поступка. Проблем је у томе што је и једном и другом било стало до естетског процењивања књижевности и културе с оријентацијом на стално оспоравање постојећих структура, а ипак су различито стајали пред питањем друштвене функције књижевности. Код Кафке је социјални циљ недефинисан, док је Брехт прокламовао изразиту дезилузију и дехијерархизацију уметности која сеже све до непосредне утилитарности.

⁶⁸ В. Жмегач, *Књижевно стваралаштво и повијест друштва*, Загреб 1976, стр. 146.

Далекосежно значење имало је и Кафкино размишљање о борби коју је бечки архитект Адолф Лос, један од пионира модерне архитектуре и дизајна, водио против сецесионистичког орнамента, залажући се својим темпераментно писаним есејима (*Орнамент и злочин*, 1908) за хладну али особену функционалност. Када је на Лосовом јавном предавању у Прагу (17.3.1908) Кафку импресионирала сугестивност аргумената којим је Лос, хвалећи трезвену функционалност, одбацивао декоративност као патолошку појаву изван „уметничког поретка света“ која спада у „детинство човечанства“, он је одмах уочио у којој је мери томе конвергирала иронија са којом је Карл Краус, полемички геније бечке књижевности, извргавао руглу каприциозни естетицизам и маниризам *лексичке орнаментализације*. Кафку је, међутим, привлачила и Краусова мржња према фрази, афинитет према афоризму и прегнантном изразу, који је одговарао његовој сопственој визији функционалног језика „лишеног украса и копрене“⁶⁹, као и његова тежња да јасним синтактичким композицијама доспе до изворне сраслости речи и ствари. Свестан тежине овог задатка, који већ у самој намери представља „јуриш на небо“ и, реку која тече узводно⁷⁰, Кафка је био одушевљен и утучен у исти мах читајући писма Фридриха Хебела, управо због његове „прецизности мишљења и непостојања чак ни најмањих смицалица у којима се може потражити спас од очајања“⁷¹. Јер, ако хоће да буде на висини истинског људског задатка и тако посредује истину о неистинољубивом свету и саму своју етичку оправданост, књижевност мора без концесија рефлектирати и довести до свести све оно што би се

⁶⁹ *Briefe*, писмо Оскару Полаку од 4.2.1902.

⁷⁰ VI, стр. 203.

⁷¹ *Briefe an Felice*, стр. 275.

хтело заборавити. Начелна немоћ и недостатност речи („Онемелост спада у атрибуте савршености“) само су метафорична маска овог прегнућа што се тематизира на кључним местима Кафкиног дела као „ћутање сирена“⁷², као немушта вокална уметност мишице Јозефине (*Певачица Јозефина*, 1924), као „звиждање“ и певање „пред глувим ушима“⁷³ које мора бити лишено украса и колоратуре. Дакле, „смрт орнамента“. Наследник орнамента са почетка века је, међутим, особени естетски „модел“, и то не само у ликовним уметностима, пре свега у апстрактној, него и у књижевности, у првом реду код Кафке. То може звучати парадоксално јер Кафка, са формалне тачке гледишта, одбацује уобичајене фабуларне моделе, а то је, уједно, утолико парадоксалније јер опште место историје европског романа управо гласи да романсијерска уметност на почетку столећа одбацује и „тематске“ моделе великих романа XX века, оних романа, наиме, којима је још било пошло за руком да обухвате тоталитет друштвеног живота са свом сложеностју противречних уверења и стварних животних сукоба, обликујући у исти мах једно идеално осмишљавање живота као аутентично животно искуство. Видећемо, међутим, да се код Кафке управо баналност свакидашњег живота – на начин који се, при томе, не може довести у везу са натурализмом – огледа као универзални проблем, и да се тумачење друштвених процеса одвија помоћу апстрактних модела као поновљива схема људских проблема приказаних кроз корениту *критику свести*, као гротескна транспозиција „вечно људског“ у опредмећеном руху савременог, која своје организационе принципе узима из особених закона опажања и изражавања. А то, макар посредно, објашњава зашто Кафкин роман, у оквирима немачке књижевности, остварује вероватно највиши степен „ванвременске савремености“.

⁷² IV, стр. 362.

⁷³ IV, стр. 521.

Пресудну улогу при томе има уметникова *готова* идеја о приказаном свету, гротескна *полазна тачка*, једно изузетно становиште које се показује као *једино* становиште у којем се јунак суочава са персонификацијом властите свести: он доживљава свој унутарњи „процес“ као вањску реалност. Ово једино становиште, међутим, нуди двоструку перспективу што читавом захвату даје особену динамику. Неисторијска личност обитава у систему процеса самој себи, у коме не може да спозна ни унутарње силе које процес воде ни властиту кривицу; та иста личност, опет, живи у систему владајуће хијерархије, у коме не може да спозна ни силе које владају ни правду која јој може бити намењена. Ствар је ауторовог умећа што он успева да то буду паралелне могућности читања текста које се прожимају, а не алтернативе које се искључују. То је један од битних разлога што је *Процес* јединствен облик савремене прозе и по многим својим значењским и приповедним ефектима - јединствено штиво.

Приступ „Процесу“

Са становишта праксе интерпретације, конкретног тумачења појединих књижевних текстова свака дебата о тумачењу чинила се Кафки врло апстрактном, и то не само у смислу у којем свака теоријска расправа неизбежно мора бити апстрактна, него и у том смислу што се за конкретни задатак тумачења не чине ни крупним ни одлучујућим консеквенце нашег пристајања уз ово или оно теоријско решење, уз овај или онај „поглед на свет“ ради разумевања књижевности као друштвено високо кодификованог и кодираног ритуала. Ово свакако није последња Кафкина мисао коју ваља уважити и у анализама његовог текста. Уместо апсолутизације појединих „метода“, много је целисходније методично,

тј. систематско осветљавање и прожимање различитих могућих видова интерпретације, већ према захтевима самог текста.

Личи на парадокс кафкијанског типа, ако, имајући у виду фрагментарни карактер Кафкиног дела, покушамо да у тумачењу основних елемената његове структуре прво укажемо на уметничку доследност и целовитост казивања, полазећи од реченичних склопова. Не може се порећи да Кафка са савременицима дели значајне тематско-мотивске компоненте што наглашавају угроженост нововековног појединца у анонимној маси која га, отуђеног, изолира. Међутим, у поређењу са експресионистичком екстазом, њеном усковитланом интерпункцијом и упадљивим стилским иновацијама или, још раније, са очајањем малограђанског интелектуалца са којим почињу чувени Рилкеови *Записи*, тј. са афективном интонацијом прозног лиризма који - у својој синтакси и вокабулару - гомила бројне стилске и културно-историјске реминисценције и алузије, Кафкина хладна, бестрасна, мирна и од многих хваљена као „класична, проза указује на супротан однос према стварности.

Лишена патоса емоционалног израза, она је испуњена патосом садржајног интензитета који не оптерећује конструктивну прецизност реченичних склопова. На изглед непоетична трезвеност исказа, у којој управо лаконизам изазива сугестију пуноће и прикрива раздвојеност утиска којим дело делује, избегава сваки застој и сувишну дескриптивност да би овладавала напетом која влада како између унутрашњег и спољашњег догађања, тако и између прецизности описивања и намерног, хтеног прећуткивања, између изговореног и неизговореног значења. Ово „савлађивање“ стоји, као што већ почетак романа најављује, у значајној функционалној аналогiji са процесима који се одвијају у току читања, јер, отежавајући додиривање између

романа и искуства, провоцирајући ненавикнуту свест читаоца наметањем свог естетског модела који избегава уобичајене кодове комуникације, аутор развија отпор, али и процес „савлађивања текста. Та победа писца над читаоцем у исти мах је и победа читаоца.

„Неко мора да је оклеветао Јозефа К., јер, иако није учинио никакво зло, једног јутра је био ухапшен. Куварица госпођа Грубах, његове газдарице, доносила му је свако јутро доручак, али тог јутра није дошла. То се још никада није десило. К. причека још један часак, погледа са јастука у стару жену која је становала прекопута и која га је сад посматрала неком за њу сасвим необичном радозналошћу, а затим, зачуђен и гладан, он зазвони. Одмах се чу куцање на вратима и у собу уђе неки човек кога он у свом стану још никад није видео. Био је витак али чврсто грађен и на себи је имао припијено црно одело на коме је, слично путничким оделима, било много набора, џепова, копчи, дугмади и један појас, због чега је изгледало врло практично, иако није било јасно чему све то служи. „Ко сте ви?“ упита К. и у пола се усправи у постељи. Али човек пређе преко питања, као да се његов долазак мора узети здраво за готово, и само га припита: „Позвонили сте?“, „Нека ми Ана донесе доручак!“ рече К. и покуша, најпре ћутећи, да пажљивим посматрањем и размишљањем утврди ко је заправо тај човек. Али се онај није дуго излагао његовим погледима, него се окренуо вратима, одшкринуо их и добацио неком ко је, очигледно, стајао пред самим вратима: „Тражи да му Ана донесе доручак“. У суседној соби разлегну се пригушен смех, али се по њему није могло разабрати смеје ли се једна особа или више њих. И мада странац није могао одатле сазнати ништа више од онога што је већ знао, рече К. као да му јавља неку нову вест: „Не може“⁷⁴.

⁷⁴ I, стр. 7. Из разлога значајних за анализу стила, на овом месту дајемо незнатно измењену верзију превода, ближу оригиналу.

Ово је чувени почетак романа *Процес* који својим наглим и непосредним уводом *in medias res* суочава читаоца како са догађајима који се огрешују о рационалну логику тако и са склоношћу аутора да у оквирима свакодневног живота, доведе јунака у изузетну спољашњу или психолошку ситуацију. Почетак зато одговара фабуларној окосници већине Кафкиних приповедака: јунак - кога ћемо тако звати упркос оправданом отпору према том традиционалном називу - испада из неког привидно кохерентног реда и упада у склоп догађаја у којима се, гледано са становишта уобичајене, животне логике, догађају необичне ствари. Већ се и површном погледу на текст откривају синтактичке закономерности које условљавају доминантни доживљај дела: писац доследно води рачуна о језичком поступку чија се улога комуникативног средства при немој рецепцији, читању, остварује кроз примену принципа *опозиција* и непрекидне *корекције* исказа.⁷⁵

Овај механизам међусобног оповргавања исказа помоћу адверзативних и концесивних везника („али“, „иако“, „премда“ „мада“) представља необично еластичну

⁷⁵ Нека само један пример замени мноштво могућих цитата: „Познавао је све шаре на његовим чипкама, све манљиве ресе, све линије капутића, и ипак није могао да се нагледа или, боље рећи, он га се већ одавно нагледао или, још тачније, он није желео да га гледа, али није могао да одоли искушењу“ (I, стр. 237). Примењујући прецизност на привидно безначајне ствари које се са „болном јасноћом урезају у памет“ (ibid.), на ствари без видљивог узрока, духовног значења и апстрактног смисла, неподобне, дакле, да напредују, паралелно антиципацијски или лајтамотивски у односу на фабулу, Кафкин стил показује своје основно обележје у приказивању скучености јунакове свести: он наоко избегава замке и забуне које језик намеће мишљењу а у исти мах се осигурава од опасности да каже нешто друго од оног што хоће и нешто више од оног што сме ако жели да остане у видокругу главног лика. Осим тога, што је више детаља наведено, стиче се снажнији утисак о „верности“ у појавности, иако се тиме јунак удаљава од суштине.

форму уметничког виђења, својеврсни хеуристички принцип који дозвољава да се открије ново и досад невиђено. Он је необичан и на изглед парадоксалан, јер се управо кроз непрекидно *релативирање* сваког дефинитивног закључка („врло практично, иако није било јасно чему све то служи“) разоткрива основни, *непроменљиви* став приповедања: он не дозвољава да се ниједна поставка, ниједно становиште, ниједан пол живота и мисли апсолутизује - потпуно у складу са ауторовом девизом по којој је свако дефинитивно веровање „као сечиво гиљотине: тако тешко, тако лако“⁷⁶. Све је у овом роману подложно сили оповргавања, све је у сваком тренутку спремно да пређе у своју супротност, нема ничег што би могло да се стабилизује и смири у себи, да уђе у обичан ток „биографског“ времена и развија се у њему. Уметничко приказивање, које унутрашњу грађу реченице ретардира у њеном времену и развијању њеног значења, поставља се с ону страну афирмације или негирања, тако да читалац нема прегледа над повезаношћу значења, он је присиљен да сваки поједини исказ, независно од контекста, доведе у везу са стварношћу о којој говори. Њихово међусобно дејство доводи до непрекидног оспоравања резултата поимајући праћење текста у читању - које не претеже ни на једну страну. Лишена прегледног фабуларног слога, принципа такозване књижевне предестинације, срачуната на шок и изненађење, тематска линија се непрестано ломи: она не управља значењима већ, напротив, значења управљају њом.

Па ипак, аутор управо на таквим, „несигурним“ темељима гради своју консеквентно спроведену поетику - поетику оповргавања. Но он то не чини у првом реду у смислу негирања идеологијске пројекције књижевности као реституције поретка и реда, нити пак у смислу одбацивања механичког и грубог детерминизма на формалном и садржајном плану, што је карактеристично за већи део

⁷⁶ VI, стр. 382.

стваралаштва у првој половини двадесетог века, него, пре свега, у смислу изневеравања очекиваног. Зато је стварност романа „поремећена“, „алогична“, али она наступа под привидом логике и природности јер симулира искуствени свет реалија тако верно да буди сугестиван утисак веродостојности, постављајући узнемирујуће питање да ли се овај својеврсни „неред“ налази само у Јозефовой глави или га има и „у свету“. Јер непредвидљиво и сасвим супротно од Јозефових очекивања понашају се и остале личности. Читалац је, као и главни лик романа, присиљен да чињенице, дакле оно што се „још: никада није десило“, узме, како текст казује, „здро за готово“: К. је ухапшен иако није учинио никакво зло; он је затворен и слободан у исти мах; он звони за послугу а у собу улази потпуно непознат човек; његов „свакодневни“ захтев да му се донесе доручак изазива „пригушен смех“ у суседној соби.

Фактор несигурности произилази овде из феномена необичне коинциденције неочекиваног каузалног некса и ауторовог умећа да детаљ и баналну животну секвенцу смести у разгранату мрежу асоцијативних, алузивних и значењских могућности. Јер само су ова семантичка неусмереност и привидна неинтенционалност казивања способне да учине дело тако загонетним у очима читалаца; само оне својим отпором према значењском уједињењу умеју да изазову активност читаоца, да ставе у покрет цело његово животно искуство. Кафка је пошао од најстарије прозне вредности - од фабуне и заплета, који постоје у делу, али са знатно измењеним и поремећеним међусобним односима. То је у великој мери конститутивно за целокупно Кафкино дело. Већ на првим страницама *Замка* наилазимо на парадоксалну ситуацију: свесно или несвесно изговорене лажи земљомера се обистињују - он каже да је добио позив из замка за који раније није знао ни да постоји, међутим, ову лаж ће администрација замка „раскринкати“ као истину; он произвољно тврди да ће

његови помоћници ускоро стићи, и они му - истина, у лику непознатих људи - иду у сусрет из правца замка, прихватајући ту чињеницу, „без даљег објашњења“.

У томе је несумњиво садржана и извесна формална сличност која Кафкине текстове повезује са бајкама. Тако приповетка *Сеоски лекар* говори о лекару који, у неприлици како да дође до пацијента по дубокој ноћи, налази у властитом свињцу кочије са два коња за које раније није знао. Они га, брзином ветра, без наређења преносе до његовог циља и још му помажу да открије болесникову рану. Међутим, елементи бајке снажно наглашавају управо њену изокренутост, И алогичност: Кафкини ликови се налазе усред пустоловина из којих се никада неће извући. Они су сами и равнодушни: нема повратног преображаја који у наивно маштовитом и безбрижно аутономном свету телеолошки усмерене бајке васпоставља привремено нарушени поредак и нуди срећу као трајање. Код Кафке је несрећа оно што траје, она је „рана задата муњом која још траје“, као што, уосталом, показује и трансформација у причи *Преображај* која не представља ни сан, ни бајку, ни унутрашњи развој поремећености лика; она се не може у потпуности објаснити психосоциолошки, духовно, душевно или метафизички. Битно је да се читалац налази у свету чија изобличења још нису продрла у његову свест; посредни је она „продуктивна недоумица“ која га избацује из уобичајених представа свести и подстиче на ново промишљање. У свесном разарању асоцијација на морални схематизам бајке⁷⁷ путем гротескног изоб-

⁷⁷ У смислу радикалне измене естетске функције књижевних средстава може се одредити и Кафкино коришћење алегориског фонда и апарата литерарне традиције, промена функције њених топоса, слика и емблематике. Животиња, на пример, постаје у Кафкином делу параболa људских егзистенцијалних процеса - не у смислу психологизирања животиње, замене људског и анималног, као у баснама XVIII века, него, напротив, као потуђење и маскирање људског ради обликовања оног што је у егзистенцијалном погледу егземпларно.

личења њених структуралних облика и функција, Кафка има у виду емотивни шок у процесу деловања и рецепције, чему секундира перспектива приповедања која свест главног лика чини становиштем читаоца. Овакву интенционалност приповедања веома инструктивно тематизује једна кратка прича настала као нека врста минијатурног пандана у време писања *Процеса* - која почиње речима „Чудноват судски обичај“, а завршава се саркастичним објашњењем крвника: „Ти ваљда мислиш на оне бајке у којима слуга добија налог да однесе неко дете на пусто место и да га тамо остави, али не може то да уради, него радије даје дете неком обућару на занат. То је бајка, али ово овде није бајка“⁷⁸. То је добра слика субине злехудог прокурите: он бива ухапшен не би ли се доказала или оповргла његова невиност, која је у ствари већ на почетку негирана. Без обзира шта даље казао, учинио или осетио, он престаје бити он сам, постаје доказни материјал свога процеса, отелотворена кривица, која доживљава свет као систематски разрађену заверу. Тежња за редом равна је страху од хаоса који се продубљује и тиме што јунак, када се потпуно заплете у властите пројекције, с несвесном упорношћу приписује другим људима своје карактерне црте и ставове, непризнате жеље и почињене грешке. Он тим деловима себе приписује, тако рећи, објективно постојање изван себе што доводи до карактеристичних неспоразума: и тамо где дело говори о ирационалном фактору живота јунак настоји да по сваку цену открије рационалне узроке, манипулаторске силе које вуку конце. Стога су и ликовима одузети атрибути појединачних, живих, спонтаних организама. Они су преобраћени у опредмећења друштвених улога, у функцију социјалног миљеа. Показаће се, такође, да Кафкин роман није временски одређен зато што у његовом унутарњем простору

⁷⁸ VI, стр. 146.

нема времена, а нема времена јер се у њему не приказују промене што тендирају неком смислу, него једно стање социјалне укочености које се - фактом ванвременског зева, хијатуса у којем се гради цео роман између пунктова „биографског“ времена - одсликава *sub specie aeternitatis*. Са становишта јединства и непромењљивости тог основног обрасца, јунак, који је изван узрочнога ланца догађаја, мора те догађаје да доживљава као неочекивану кобну или сретну случајност. И он сам се врло често појављује тамо где га најмање очекују и где је по правилу сувишан, а постоје места до којих се не може доћи иако их сви емпиријски опажају. Процес је роман случајних коинциденција, односно и *истовременост* и *разновременост*, које се догађају независно од јунаковог хтења и од основног мотива, а њихове невидљиве инцијаторе, који се не могу подвргнути никаквој разумској анализи, јунак објективно доживљава као „вишу силу“. И обратно: оно што је у принципу принуда (позив на ислеђење) сматра се за израз слободног опредељења, а међу мноштвом разлога никада се не може назрети онај прави, па се према томе све понаша као и да нема разлога.⁷⁹

Као ретко који писац те генерације, Кафка је темељно и чврсто засновао свој имагинативни свет понудивши на формалном плану оно што његовим књижевним ликовима недостаје на егзистенцијалном, тј. доследно га насељавајући јунацима који, посрнули у јавном и приватном животу, упорно траже сигурност и основну гаранцију постојања. Тај свет невидљивих сукоба, страха и универзалне противречности у Кафкиној прози заснован је на

⁷⁹ „Равнодушно, деспотски, као код куће“, каже Кафка у својим *Дневницима*, „струјала је кроз решетке бука света, заточеник је заправо био слободан, могао је суделовати у свему, није му промицало ништа што се збивало напољу, могао је чак и да напусти кавез, јер између шипки био је по метар размака, он чак није ни био заточен“ (VI, стр. 366).

најочљивијој негативној црти савременог света - принуди. То је свет патње, самокажњавања и репресије, коју човек, најчешће индиректно, врши над другима, и над самим собом. Уз ово се, попут сенке, вуче и кривица, и безброј њених преламања из угла „отуђене субјективности“.

Кафкином роману недостаје, међутим, аспект трагичног и херојски гест који би барем у намери хтео да радикално пресеке челичну паучину која повезује загонетне моћнике и њихову жртву, сву ону сиву декорацију једне истовремено реалне и надреалне животне пантомиме непосредног живота, који не зна шта би са собом те се „клати попут сидра неког изгубљеног брода високо изнад дна у којем би могло да нађе ослонца“⁸⁰. У отпору према реалистичкој традицији књижевности која је, описујући свакидашњи живот у шароликој панорами света и појава, ипак тежила да обликује и нешто несвакидашње, у смислу трагичне људске судбине, лично одрицања као залога љубави или специфичног сукоба са светом, независно од тога да ли се тај апсолут јавља у виду природе, бога, историје или смисла, Кафка као основни вид испољавања људске судбине нуди гротеску која је већ по дефиницији „обезличена“⁸¹ идентификована са бесмисленим механизмом који бит стварности разоткрива као „једно те исто“. Међутим, док роман европског реализма раскриљује епску ширину света, дотле се, на пример, у роману *Процес* све збива у оквиру крајње редуцираног простора ходника, сала и соба, и још скученијег света ствари у њима. Чињеница да и „редуцирани“ главни лик романа, Јозеф К., нема пуно име - веома је симптоматична за његову судбину.

На почетку романа он је самодефинисан као неко ко се према процесу односи супериорно: „Зар није увек

⁸⁰ VI, стр. 144.

⁸¹ У прилог критици Кајсеровог појма гротеске види: W. Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft*, Munchen 1963, str. 285 sqq и L. B. Janings, *The ludicrous demon*, Berkley/Los Angeles 1963.

био толико слободан човек да може, бар што се њега самог тиче, цели тај суд смлавити као од шале?⁸² Показаће се, међутим, да пред њим стоји мноштво препрека које му ваља савладати. Али од свих тих препрека, он је, несумњиво, сам себи најтежа: „К. их је полако пратио и увидео је да је то био први несумњиви пораз који је претрпео од ових људи. Разуме се, није имао разлога да се због тога узнемирава. Претрпео је пораз само зато што је тражио битку. Када би седео код куће и водио свој уобичајени живот, био би хиљадуструко изнад свих ових људи и једним ударцем ноге склонио би свакога с пута“⁸³. Овде би се могло учинити да писац није замислио главни лик романа као неког ко влада својим поступцима, него као неког ко је роб својих поступака. Јер, прокуриста банке, на изглед смотрен и аналитичан дух, препушта се затворених очију судару са невидљивим непријатељем, као што би се у стварном животу слаб човек препустио извесној непријатности. Могло би се, чак, рећи да у роману и не постоји неки стварни сукоб, јер у њему не долази до одмеравања снага између стварних антагониста, него до препуштања својеврсним *изазовима свести* која своје предметне корелате доследно обликује као коегзистентне снаге у простору. У овој закономерности је несумњиво садржан и један од основних стваралачких проблема аутора *Процеса*. „Велика је срећа“, говорио је Кафка свом младом познанику Јаноуху, „када се унутрашњи покрет може тако глатко изнети напоље“⁸⁴.

Али већ пре разматрања сазнајних и структуралних последица уметничке визије, као и оних до којих долази у рецептивној свести читаоца, неопходно је указати на фундаменталну различитост којом се Кафкин роман одваја од традиције европског романа, оног романа којем је било

⁸² I, стр. 59.

⁸³ I, стр. 61

⁸⁴ Janouch, нав. дело, стр. 29.

стало до неприкосновене афирмације јунакове индивидуалности. Овај је, истина, најчешће бивао поражен у сукобу са светом, депоседиран, али је њиме осветљени фиктивни свет био оплемењен индивидуалном судбином и ситуацијама које нису биле у начелу необичне и загонетне, а самим тим ни неподесне за идентификацију и поред јачања свести о кризи. Док је тако приказана критика света често била покушај корекције или дотеривања његове културне фасаде у херојском наступу појединца који претендује на то да сам одреди облик и меру свог постојања, Кафкино дело то показује као илузију коју треба напустити: свакодневни живот се не може уздићи до правог, аутентичног живота, него се мора апсолутно оспорити. Тумачења ове тематике могу се позвати на ауторове речи: „Морнарски живот нећеш научити вежбањима у некој бари, али сувише великим тренингом у бари можеш постати неспособан да будеш морнар“⁸⁵. Већ се у *Опису једне битке* (1904) одбацује сваки покушај имагинативног превладавања стварности путем епске фикције: замишљени, хипотетични живот Кафкиног „јунака могућности“ не познаје чак ни прибежиште мистички надахнутог „другачијег стања“ из Музиловог човека без својстава. Он је, као што поднаслов приповетке говори, „доказ чињенице да је немогуће живети“⁸⁶.

Јунакова је грешка - мада не и „кривица“ - пре свега у томе што сам „процес“, који се надвија над његов мир и спокојство, доживљава у јуристичком смислу. Иако му је у више наврата - шифровано и директно - стављено до знања да није реч о „процесу у уобичајеном смислу“, он се брани као да је реч о стварном правном проблему. Утолико је његов подухват парадоксалан и непримерен: његова свест, која је вођена потребама делања, покушава да од јуристичке материје, која то није, створи адекватно оруђе слободе, да употреби детерминизам закона да би се про-

⁸⁵ VI, стр. 148

⁸⁶ IV, стр. 20.

вукао кроз очице мреже коју је разапео један други детерминизам - детерминизам сопствене свести. Аутоматизам, за који је мислио да га управља у правцу слободе, обухвата га и вуче за собом, јер енергију коју је нагомилао за делање готово сасвим троши на разрешење апорија, на разјашњење противречних, у једнакој мери аподиктички постављених исказа, и на одржавање равнотеже нових и старих чињеничних података, узимајући их као адут против самог себе. Он опажа слободу увек под неумољивим логичким обликом апстрактне нужности, запостављајући слободан чин који му изгледа пожељан и вредан настојања само у тренуцима када на њега не може да претендује. За Кафкине ликове који никада не размишљају о улози коју њихова свест игра у сазнајном чину, круг тумачења остаје затворен као *circulus vitiosus*. Одрживост сопствене „истине“ која је изложена сталном преоцењивању и перманентној кризи одређује њихов однос према другим људима и ствара посебан вид усамљеништва ових јунака - усамљеништва које је, на формалном плану, наглашено и *једносмерношћу* перспективе из које се приповеда.

Перспектива приповедања. Ликови

У књижевности је веома распрострањена форма увођења посебног приповедача коме се поверава причање, увођења које мотивира сам аутор. Ипак, веома често та форма има потпуно услован, „композицијски“ карактер (као код Мопасана или Тургенјева) и сведочи само о виталности традиције увођења такве личности као посебног лика у делу. У таквим случајевима, приповедач остаје тај исти аутор, а уводна мотивација представља просту интродукцију. Међутим, роман *Процес* не избегава само тај „наивни“ вид приповедања преко истуреног приповедача као ауторовог портпарола, него и оне много савременије типове и технике везане за приповедање у трећем лицу (*Er-Er-zählung*),

којима се Кафка иначе обилато и суверено користи у својим приповеткама. У први мах би се могло учинити да је овде лишен персоналности не само сам чин приповедања, који би реалну сферу приповедне грађе ујединио, у миметичкој форми, у један свет саобразан; емпиријском временско-просторном искуству и у структуру опточену илузионом „стварношћу“, него и да су границе свести главног лика ислучиви фактори уобручавања и организације приповедне грађе. Међутим, и поред тога што приповедање у роману *Процес* очигледно губи свог видљивог репрезентанта, свог независно вреднујућег, „аукторијалног“ приповедача, како га назива наука о књижевности, природа и функција приповедања у овом делу не могу се у потпуности објаснити чињеницом да Кафка од перспективе главног лика ствара центар епске интеграције.

Читалац сазнаје више него Јозеф К. и поред тога што се пред нама, у границама једног контекста, не налазе два одвојена говорна центра и два одвојена говорна јединства: јединство приповедача и јединство исказа јунака. Елиминацијом традиционалног приповедача као опипљивог књижевног лика који се користи другим вербалним маниром као другом тачком гледишта - али и оне форме у којој се приповедачава реч „двогласно“ прелама у јунаковој - Кафка није у потпуности уклонио наративну свест која у виду коначне смисаоне инстанце вреднује и организује епску целину. Није, свакако, реч о неком „духу приповедања“, о којем радо говоре заговорници иманентног приступа књижевном делу, него о различитим *перспективама* као једино поузданом критеријуму у разликовању приповедних могућности чије се границе своде на веома танане и понекад неухватљиве нијансе. Међутим, ове нијансе у измени перспективе, као једном од облика у које се прометнуо „приповедач“ у модерном роману, чије предвиђање је тумаче Кафкиног дела одувек стављало пред велике

тешкоће, немају задатак да сведоче о нечему суштински другачијем од оног о чему би, саобразно визури главног лика, требало да сведоче, нити је пак у питању она промена „идеолошке“ или неке друге перспективе код које иста приказана стварност може изгледати различито, па чак и супротно, захваљујући уклањању мрене која спречава јунаково суочавање са „правим“ стањем ствари.

Овде се не одржавају духовни турнири разних погледа на свет. Па ипак, не остављајући никакав битан вишак смисаоног фундуса и остајући у доживљајном хоризноту лика, функција овог неутралног медијума приповедања - лишеног самосталних рефлексива и коментара који се, у виду својеврсног коректива, могу наћи у Кафкиним приповеткама - не исцрпљује се ни у сажимању мисаоних токова Јозефа К. путем индиректног и „доживљеног“ (elrebt Rede) говора (посебно у VII поглављу), ни у спољашњем снимку његових поступака, нити пак у неприметној контроли планова радње. Битно је, наиме, да она чини јасним фактичну недораслост главног лика да постане свестан своје неспособности за стварно сазнавање. Јачање ове интонације (перспективе) само је игра коју аутор дозвољава како би енергичније зазвучала јунакова реч. Притајена, па зато готово безазлена у својим спољашњим манифестацијама, вештина ове привидне неутралности приповедања, која не напушта ситуативни хоризонт лика да би открила неку другу присутност покрај тока радње и мисли јунака, не нарушава,⁸⁷ него чак још више појачава идентификацију читаоца са процесима у јунаковој свести. Увећавајући меру јунаковог става према животу,

⁸⁷ Један од честих приговора ове врсте налазимо, на пример, код Ingeborg C. Henel *Die Deutbarkeit von Kafkas Werken*, u: *Zt. für dt. Philologie*, 1967, 2, str 253 sqq. О перспективи види такође W. Sokel, *Verhältnis der Erzählperspektive zu Erzählgeschehen und Sinngehalt*, ibidem, стр. 267-300. О перспективирању код Кафке најмериторније говори Р. У. Beicken, *Perspektive und Sehweise bei Kafka*, Stanford University 1971.

она увећава и меру читаочевог учествовања. Тиме додирујемо кључно питање и основну тему Кафкиног дела. Показаће се, наиме, да се спектар његовог значења у првом реду остварује као критика свести.

Док је обично јунакова самосвест само елеменат његове стварности, само једна црта његовог, иначе, мање или више целовитог лика, код Кафке, насупрот томе, читава стварност коју приказује постаје елеменат јунакове самосвести. То је битна специфичност у Кафкином третирању главног лика. Њему значи није важно шта представља његов јунак у свету, већ пре свега шта за његовог јунака представља свет, а шта он сам за самога себе. Он обасјава само оно што представља видокруг његове мучне самосвести, и то не само због тога што су проблеми јунака заправо проблеми његове свести, него и због далеко елементарније чињенице да се не налазимо пред стварношћу јунака, него пред чистом функцијом његове свести. „чулни свет“, каже Кафка у 85. *Размишљању* није ништа друго до „зрачење људске свести“⁸⁸, дакле, ништа друго до, шопенхауеровски речено, „представа“. Отуда приказивање из перспективе главног лика; из перспективе једног субјекта, који, истина, постаје репрезентативан и може заступати друге субјекте, постаје уметничка доминанта Кафкиног романа. Тиме се, свакако, спољашњи свет као феномен свести ипак конституише као свет, али се због тога не сме посматрати као од јунака одвојен феномен, као засебност која му се супротставља. *Он у роману постоји у оној мери у којој постоји сам јунак.*

О томе не сведочи само чињеница да се о јунаку у роману нигде не говори као о човеку који је виђен очима другог у смислу спољашњег „портрета“ који дефинитивно заокружује лик, него и она, свакако необична, чињеница да се и други ликови понекад појављују као рефлекси његових пројекција свести

⁸⁸ VI, стр. 381.

што се одбијају и враћају као из огледала⁸⁹, осветљавајући, па чак и допуњујући јунакова размишљања. Већ у првом поглављу *Процеса* налазимо један такав пример: „Смешне церемоније!“ прогунђа он још, али већ подиже свој капут са столице држећи га један тренутак обема рукама као да га излаже оцени стражара. Они завртеше главом. „Капут мора бити црн“, рекоше⁹⁰.

Овде је у облику туђих речи дато размишљање јунака, у једном облику код којег *унутрашњих веза*, веза између појединачних свести, не би могло бити. Могло би се учинити да је у овом одломку аутор за тренутак напустио перспективу главног лика: зар не би јунак сам морао боље знати због чега загледа свој капут? Или су, можда, чувари способни да телепатски читају мисли? Они, међутим, у сабирном огледалу његове свести не одражавају само очигледан процес самоотуђења који све више узима маха у главном лику⁹¹. Ова специфична техника приповедања произлази и из схватања које је Кафка сажео у једном значајном афоризму из *Размишљања о греху, патњи, нади и истинском путу*: „У истом човеку постоје сазнања која уз потпуну различитост ипак имају исти објекат, тако да се на основу тога мора извести само закључак о различитим субјектима у истом човеку“⁹².

⁸⁹ Тако чувар Франц, који узима Јозефов доручак и покушава да узме његову одећу, па чак и доње рубље, подлеже судском поступку на начин који антиципира Јозефово искуство (у погл. *Батинаш*).

⁹⁰ I, стр. 15.

⁹¹ Види о томе J. Kobs, *Kafka. Untersuchungen zu Bewusstsein und Sprache seiner Gestalten*, Bad Homburg 1970, Kobs, који је несумњиво најдаље отишао у разјашњавању језичко-логичких јединица значења, позивајући се на лингвистичку теорију Н. Glinza, не превазилази структуралистичко полазиште, те занемарује *литерарност* Кафкиних текстова. Ни једна формално лингвистичка дефиниција казивања не може покрити њене уметничке функције у делу. Прави фактори који утичу на формирање стила остају изван видокруга лингвистичке стилистике.

⁹² VI, стр. 380.

Ови „субјекти у истом човеку“ фигурирају у роману као различити књижевни ликови: К. слуша туђе речи као да се загледа у огледало своје свести, као да је он то „одавно морао знати“, међутим, то се у начелу одвија индиректно, без оне симболичне декорације за самоотварање јунака каква је, на пример, сцена суђења у Верфеловој драми *Човек огледало* (*Der Spiegelmann*, 1920), где човек сам себи суди, а судија води записник и позива сведоке; он зна за сва могућа преламања свога лика у туђим речима, али није у стању да створи одступницу, да изађе из круга апорија које га увек враћају на полазну тачку и чине узалудним свако настојање. Он ће чак својим целатима предусретљиво помоћи да заједно умакну подозривим полицајцима; најзад, он у тренутку извршења казне зна да је његова „дужност била да сам дохвати нож који је прелазео преко њега из руке у руку и да се прободет... Није могао да прими на себе и ову чашу, да властима одузме цео посао; одговорност за ову последњу грешку сноси онај ко му је одузео остаток снаге потребне за то“⁹³. А то нема сумње, он сам - он који, у исти мах, дифамира сопствену „стварност“ као *facies hipocratica* заједничког живота.

Зато уобичајено тврђење о постепеном самоотуђењу јунака *Процеса* ваља допунити неким социолошким разматрањима и начином гледања, којих се Кафка, како ће се на крају испоставити, у суштини никада није одрицао. Јер, као што показује синопса романа и неких делова *Дневника*, аутору *Процеса* је овде било, пре свега, стало до разоткривања присиле друштвеног идентитета, ма колико она била дата у свету једног субјекта доживљавања, тако да се не може ни „проверити“ ни мерити на основу других углова гледања. Из тога произлази да се негативност субјекта као истин-

⁹³ I, стр. 218 – 19.

ског лика објективитета може и приказити само у радикално субјективном обликовању, а не у супозицији тобоже вишег објективитета. Очигледне аналогije јављају се у ауторовим размишљањима о „друштвеном животу“ који се непрекидно „збива у кругу“, који компримира људско и историјско искуство, те стога и долази до „чудовишног размењивања“ искустава која се „узајамно подупиру“:

„Откуд овај човек може то знати? Јер он, како одаје та изјава, припада истом кругу као и онај коме се обраћа, његова потреба за утехом исте је врсте. Али у истом кругу увек се зна исто. Нема ни дашка неке мисли којом би тешитељ превазилазио оног кога теши. Стога су њихови разговори само спајање уобразиље, преливање жеља са једног на другог... Спознање њиховог положаја јавља се, међутим, само онда кад заједно оборе главу и када исти маљ пада на њих“⁹⁴.

У овом делу, као прототипу радикално субјективног обликовања, литерарно исказана самосвест је истовремено и персонална и интерсубјективна, друштвена. Зато се стиче утисак да се мисли и запажања јунака пројцирају у друге ликове без икаквог „прелазног сигнала“, тако да делују као туђе мисли чија је фактичност загарантована неутралном перспективом приповедања - утолико пре што и сам приповедач директно указује на јунакова упорна настојања да се „на неки начин увуче“ у туђе мисли, или чак „да се тамо угнезди“. Па ипак, при свему томе не долази до неког „стилског лома“ који би читалац осетио јер му је од самог почетка стављено до знања да је све о чему се приповеда, па и сам начин приповедања, посредовано перспективом јунакове свести. То се донекле, али само донекле, може јасно пратити

⁹⁴ VI, стр. 54.

и на ликовима чувара, који су - у ироничном жаргону невидљивог приповедача - „кад год би К. викао, остајали сасвим мирни, чак скоро жалосни и тиме га збуњивали или му у неку руку помагали да дође до свести“⁹⁵.

Кафка у својим романима, понекад називаним „трилогијом усамљености“, приповеда из перспективе главног лика, а спољашњи свет који описује у исти мах је пројекција унутрашњег света. Зато је и сам замак - у истоименом роману - само рефлекс жеља и сумњи земљомера које, међутим, немају неко опипљиво садржајно значење. Управо сама чињеница да ни остали ликови нису ништа друго до одрази јунакове „унутрашњости“, пружа објашњење зашто К., изузев у сну⁹⁶, никада не може своје „стварне“ противнике суочити и изазвати на борбу, услед чега у његовом животу и не долази до сукоба између различитих и самосвојних антагониста. Чињеница да аутор не даје ни шифрована ни експлицитна објашњења за овакве замке свести, које стално удаљавају циљ јунакових насумичних настојања уместо да му га приближе, приморава нас на закључак да се роман *Процес* не може сматрати психолошким романом, јер у њему не долази до анализе свести, до психолошког приступа ликовима. Није нимало случајно што је Кафка посебно оштро напао „дескриптивну психологију“ Франца Brentana која поистовећује свест и психички чин, записавши лаконски: „Последњи пут психологија!“⁹⁷. Да роман *Процес*

⁹⁵ I, стр. 15.

⁹⁶ Такав пример налазимо у роману *Змак*, где геометар К., у краткој епизоди сна, надмоћно побеђује једног секретара замка, иако тиме - то јест, препуштајући се сну - губи стварну могућност коју му нуди службеник Биргел: да, ненајављен, једноставно упадне у средиште непробојног административног апарата.

⁹⁷ VI, стр. 383. Ур. I P. Neesen, *Vom Louvrezirkel zum Prozess, F. Kafka und die Psychologie Franz Brentanos*, Göttingen 1972.

није психолошки структурисан, да се, коначно, ни сам начин приповедања не одвија каузално-психички, потврђује управо ауторов однос према ликовима.

Композицијски гледано, ликови у Процесу су ближи појму „лица“ него наративном појму „лика“, и то из најмање два разлога. Најпре због тога што су апсолутно функционализирани, што су лишени одлика које би их учиниле психолошки, антрополошки, па и биолошки веродостојним и природним, а затим због тога што на парадоксалан начин, као *пролазне фигуре*, суочавају јунака са трајним отпорима у властитој свести, оличавајући такође чулна отеловљења његових сопствених противречности: чињенице се могу тумачити на разне начине, споредни ликови „споља“ указују на то да је свест јунака противречна у себи. Та композицијска форма је стога резултат суштине процеса у јунаковој свести.

На једном вишем степену формализације проблема, појединачне информације, које Јозеф К. добија од осталих ликова (чувара, судског послужитеља, његове жене, Блока, Хулда, свештеника и других), попримају, захваљујући ограниченој перспективи приповедања, чак карактер пуке *литерарне грађе*, јер нема инстанце која би, вреднујући, о томе извештавала. Структуралне и стилске могућности романа које је Кафка тиме створио биле су - као што су тек новија истраживања показала - несагледиве. Ликови могу да прећуткују, лажу, опсењују: не, наравно, због тога што су и сами везани за неку своју перспективу, као што се обично мисли, па и тврди, већ зато што нема приповедне инстанце која би кориговала или потврдила њихове исказе, па ни исказе самог јунака. Већ смо указали на то да је приповедни видокруг истоветан са јунаковом свешћу; збивање је приказано иманентно, без посредовања неке надређене, „олимпијске“ тачке гледишта. Та редукција,

коју су усвојили натуралисти, код Кафке открива своје далекосежно значење: уместо сукцесивног излагања литерарне грађе, у коме се смисаона чворишта решавају „свако у своје време“, читалац се непрекидно налази пред неутралним и безобличним предочењем „литерарне истине“, која, на тренутке, варљиво и делимично, припада оном ко у том часу говори, односно изговара је. Ова одлика је доказ више да Кафка описује из положаја историјског виђења трагичне релативности своје филозофије живота, у којој вредновање губи сваки смисао, разбијајући тиме илузију тобожње уметникове припадности овој или оној истини о реалности, исказаној ставовима појединих јунака: „живот услед силне убедљивости нема у себи места за право и неправу. Као што у очајном часу више не можеш размишљати о праву и неправу, тако ни у очајном животу. Довољно је да стреле тачно одговарају ранама које су задале⁹⁸“.

Није отуда необично што се и сама суштина невидљиве судске организације саопштава кроз изузетно дуго излагање „сиротињског“, а заправо „ђавољег“ адвоката Хулда - које у немачком оригиналу виртуозно варира све видове индиректног говора, па отуда и хипотетичног, само могућег тумачења - при чему се управо у коњунктиву исказује фактичност а у индикативу привидност и наслућена могућност⁹⁹. Тако настаје парадокс једног начина описивања, у коме, према незаборавној формулацији адвоката, „ваља увидети да тај велики судски организам у неку руку вечно лебди у ваздуху, па ако би човек покушао да ту нешто мења на своју руку, он би сам себи извукао асуру испод ногу и пао би у бездан, међутим тај велики организам лако ће на другом месту јер све је овде повезано - накнадити тај

⁹⁸ VI, стр. 187.

⁹⁹ Kobs, нав. дело, 466-470.

мали поремећај и изићи ће неизмењен, ако не можда и чвршћи, буднији, још строжи, још опакији¹⁰⁰. Нигде се, иначе, у роману не говори тако речито, китњасто и углађено а нигде се теже не споразумевају људи и нигде се повећање обима казивања не налази у тако обрнутом сразмеру са његовом убедљивошћу. Док Кафкени ликови говоре, читалац ослушкује оно о чему они ћуте.

За констелацију ликова је, међутим, од пресудне важности Кафкина тежња да исказе јунака оповргне неом појавношћу ликова - опонената, који обезвређују, или, у најмању руку, ометају јунака у његовим настојањима као пуки елементи у драматизованој кризи његове самосвести, творећи тако неку врсту осавремењеног средњовековног моралитета, у којем не делују целовити људи већ персонифициране функције духовних снага, али моралитета лишеног сваке апстрактне алегоричности; да, надаље, њихову квалитативну функцију и вредност претвори у квантитативну, да противречности удвостручи, „умножи“ (три помоћника, три банкарска чиновника, два чувара, два старца, два џелата), инсценирајући повремено те противречности у масовном сценском скупу, *таблоу* - пре свега у чувеној сцени у судници, у којој је публика привидно подељена на оне који „аплаудирају“ и оне који „звижде“, тако да ће залудно распричани прокуриста, прозревши да „сви спадају у исти табор“¹⁰¹, у томе виде знак да се његова борба све више претвара у *bellum omnium contra omnes*, у битку против свих, ма колико неухватљивих, инстанци и њихових самопоузданих репрезентаната.

Функционалност ликова прераста, међутим, као што је већ одавно запажено, своју композицијску условност код женских ликова. Повезани принципом „довољног разлога“, они су за јунака занимљиви само у светлу

¹⁰⁰ I, стр. 118.

¹⁰¹ I, стр. 50.

респективних практичних и прагматичних последица, па стога за јунака имају инструменталну вредност. Њему полази за руком да их придобије за себе: „најпре госпођицу Бирстнер, па жену судског послужитеља а сада ето ову малу болничарку која као да осећа неку неразумљиву потребу за мном“¹⁰². Дружење са њима изгледа јунаку прихватљиво и вредно настојања само ако се показује као корисно: *оне су оруђа која говоре*.

Свет који је отворен према бескрају изненађења и непознатљивости на изглед стоји у супротности са овом функционалношћу ликова, са њиховом коначном и недељивом сврсисходношћу, но њихова је функционалност управо у служби контрастног ефекта који заострава несклад и парадокс и који полази од подвојености логичког очекивања и коначног резултата: аутор пушта јунака да лута ивицом неспоразума између намене и учинка, између фунгибилности и феномена, ивицом неодређених могућности, дуж које одјекују „бучне трубе ништавности“¹⁰³. Стварни смисао ових „могућности“ запретен је у дубљим слојевима контекста, закриљен сенком непознатог и непознатљивог престопа: *Тек ствари и људи ослобођени присвајања били би корисни и слободни у исти мах*. Будући персонализиран само у јунаковој свести и стога, у крајњој линији, епски неидентификован до краја у уобичајеном слислу, „свет романа“, у овом појмовном облику, изгледа читаоцу „шири“ од приказане стварности која истина, настаје интеракцијом света и појединца али је само мали „материјализовани“ део и једног и другог. Остатак, али неисцрпни остатак, чине могућности које, у односу на „стварност“, нису ништа мање стварне ни мање вредне већ су, како то Кафка види, само још

¹⁰² I, стр. 107.

¹⁰³ VI, стр. 158.

„непробуђене“ намере¹⁰⁴. А управо се са буђењем тих намера ставља у покрет невидљиви судски поступак који је опипљив само уколико описује неумољиви аутоматизам своје „незваничне легалности“.

Воља. Интенција.

Скученост свести као социјални захтев

Јунакова акција супротстављања процесу прераста повремено у бурну реакцију, док је неумољива разорна моћ процеса управо у његовој несусталости и свеприсутности. Никаква акција, будући само идеја трагања за акцијом, никаква идеја, будући само идеја трагања за неком спасоносном идејом, она у бити не ствара ништа друго до утисак „непомичне олује“¹⁰⁵ и „корачања у месту“¹⁰⁶, које, као што смо видели, суочава Јозефа К. са „мишљењима“ и новим хипотезама али не и са неком извесношћу.

Међутим, основна уметничка идеја коју је Кафка ингениозно обрадио у свом делу јесте конкретизација процеса свести у склопу *подељених друштвених улога*. Мотив борбе, тај пресудни мотив у Кафкином делу уопште, који је, као код старих хеленских филозофа, „отац свега и краљ свега“, замишљен је овде као унутрашња борба пројигирана према вани: она је пренесена на поприште међуљудских односа у којима се не огледа само социјална схизофренија јавне и приватне личности јунака, у којој, на крају, „интимна сфера процеса“ односи Пирову победу над чиновничким животом, него се на специфичан начин понавља, „удвостручује“ повезност свести и њених предметних корелата у „чулном свету“. Ова дубоко оригинална обликотворна замисао састоји се у овоме: чулна датост, за којом је

¹⁰⁴ VI, стр. 202.

¹⁰⁵ V, стр. 151.

¹⁰⁶ VI, стр. 190.

Кафка одувек тежио, није овде остала датост у свести што лебди аутархично и монадолошки апстрактно; она постаје слика „стварности“ приступачна кроз субјективну свест главног лика која је ствара и деформише у исти мах. Бесмислено је отуда овој „стварности“ одрицати сваку социјалну релевантност, утолико пре што тачка коинциденције између појединца и света, коју структура романа непрекидно уобручава, указује на друштвену повезаност, тако да се њена сугестивна моћ и темељи на утиску да укупност дела својим обликом нешто казује о људској стварности, иако - или тачније: управо зато што - обезличени појединац не може овладати њоме својим недостатним сазнајним апаратом (језик, мишљење, свест). Социјални моменат уметности добија свој појмовни облик тек тамо где уметност одбија да служи пуком препознавању, где се одваја од емпиријског света као од свога двојника, откривајући на тај начин да овај и сам „треба да буде другачији“. Још пре завршетка романа схватамо да у ствари, никуда нисмо одведени, и да је у томе на крају крајева поента: ту је композиција узета као значење, организација дела као садржина.

Но ако је Кафкин роман ипак моделиран помоћу елемената стварности сувременог грађанског друштва, премда на начин који збуњује читаоца навиклог на уобичајене миметичке поступке „подражавања“ искуствене стварности, може се поставити питање: који су то социјални механизми и регулативне норме - или бар њихови аналогни - који покрећу радњу романа и како се они могу одредити?

Ма колико поједини елементи тог кретања поласили од свесне воље појединца, тоталитет тог процеса не налази се у његовој свести. Његов сукоб са инстанцом ствара једну њима обома надређену, страну друштвену моћ: ствара њихово узајамно садејство као

процес и силу независну од њих. Њихов однос, као осамостаљена моћ над њима, приказивала се она као случај или у ма којој другој форми, представља нужни резултат тога што полазна тачка није слободан друштвени појединац. Постоји, при томе, једна инстанца надређености моћи која надилази оквире дијалектике појединца и њему недокучивих облика власти. Владавина човека над човеком, која се манифестује у екстремима окривљеног и суда, повратно је повезана са владавином човека над самим собом. Закон „ништа не тражи од њега“, он га, чак „пушта да дође и оде када то зажели“ и Јозефу К. ће бити изречена пресуда тек када он сам пристане на њу. Његово, пак, прихватање пресуде јавља се као скепса и резигнација. Ако се сам закон законмерно појављује само у својој алогичној, непознатљивој и недокучивој форми - инсистирање на промени у самој супстанци човековог става према њему мора завршити у резигнацији.

Само на једном месту у роману налазимо јасну формулацију јунаковог увида у суштину процеса: „Његов ранији презир према процесу ишчекао је. Да је сам на свету, лако би му било да ниподаштава процес иако је био сигуран да у том случају до процеса не би ни дошло“¹⁰⁷. Постајући свестан чињенице да би могао избећи процес када би се ослободио социјалних обавеза и обзира према ближњима, према позиву и друштвеном положају, он у својим - повремено насилним - покушајима издвајања ипак креће супротним смером, упадајући све дубље у колоплет социјалних односа: „... укратко, није му више преостао избор да процес прими или одбаци, он је стајао усред њега и морао је да се брани“¹⁰⁸, а што се више „брани“, има

¹⁰⁷ I, стр. 123.

¹⁰⁸ I, стр. 123.

све мање изгледа да процес оконча, јер га друштвена „стварност“ увек изнова „верификује“ као драму свакодневног живота, његову евидентну и ноторну истину. Он ће и даље покушавати да се приближи суду и да, бранећи се, пружа нов материјал за тајанствену оптужбу и њене „могуће допуне“ - ради којих је морао „у мислима да пређе, представи и са свих страна испита читав живот до најситнијих поступака“¹⁰⁹, уместо да енергично иступи из сфере процеса.

На лаконско саопштење стражара да високи стид „бива привучен“ нечијом кривицом, Јозеф К. одговара да такав закон не познаје. „Пази Вилхелме“ - додаје на то стражар - „он признаје да не познаје закон а у исти мах тврди да је невин“¹¹⁰. Јозефа очигледно не оправдава непознавање неписаног и, за њега, недокучивог закона, који неприметно али чврсто кодифицира танано ткање међуљудских односа. Ово „непознавање“ у потпуности потврђује ауторово уверење да „једино посматрање других људи и закона који влада у њима свуда, може донети утеху“¹¹¹. Међутим, не везујући етичку вредност својих поступака за њихов коначан успех, јунак романа у својој одбрани све више тоне у моралну кривицу, јер у свему види и тражи корист која би омогућила ослобађајућу пресуду. Његов егоизам, и његова егоцен-трична рационалност („најважнија личност, дакле ја“¹¹²), открива под притиском процеса низ карактерних особина сличних одређења. Већ смо указали на то како писац, обликујући лик Јозефа К. читаочеву пажњу усмерава од главног ка споредном, како је пажљиво градио слику о „неправедној“ оптужби чиновника који је „без кривице крив“, која је, на крају, испала сасвим

¹⁰⁹ I, стр. 125.

¹¹⁰ I, стр. 12.

¹¹¹ VI, стр. 8.

¹¹² I, стр. 32.

другачија. Уопште, варке, изненађења, заблуде - то су ситуације помоћу којих се обликује лик Јозефа. Сада постаје јасно: тек пред трибуналом социјалног живота, чији основни облик Кафка приказује у моделу процеса, ислеђивања и судског поступка, појединац запоставља искрене односе, заобилази стварно људско бивствовање. „У мени самоме без људских односа нема видљивих лажи. Ограничени круг је чист“¹¹³. Интенционалност, као основни облик свести, усмерена је на свет као њен феномен, на склоп опредмећених односа, неслободних објеката. Отуда се, према Кафкиној теорији социјалног, „скученост свести“ - која у овом роману подлеже ауторовој критици - нужно јавља као друштвени налог. „Скученост свести је социјални захтев. Све врлине су индивидуалне, сви пороци социјални. Што важи као социјална врлина, на пример, љубав, некористољубивост, правичност, пожртвованост, то су само зачуђујуће ослабљени социјални пороци“¹¹⁴.

У овој поставци крије се, али се и препознаје, истина о отуђеном животу. Јунакова свест у свим својим облицима има за циљ само да води акцију, да повезује активност са њеним последицама, односно, да врши реконструкцију искуства и да тиме обезбеди слободну људску делатност. Та интенционалност свести остаје, међутим, немоћна пред механизмима и процесима постварења чији правни и потпуни смисао остаје недокучив услед трансценденције њихове бити и задњег узрока, услед понора између човека и друштвене стварности. Крећући се по топографији духа као по некој „мрачној пећини“, његова акција подсећа на оне експедиције које додирују свој предмет нехотице и чији се облик тактилног искуства не репродукује заједно са његовим значењем.

¹¹³ V, стр. 293.

¹¹⁴ VI, стр. 370.

Тек привид кретања и радње - Јозефова настојања ни за сам роман нису никаква радња. Роман кроз њу привидно покреће инертну стварност коју приказује и то чини управо да би је могао приказати; али сама та „стварност“ остаће непромењена, јер, опозивајући на крају цело своје прегнуће као узалудно, он се спремно суочава са „губитком илузија“: „Зар да о мени говоре да сам у почетку процеса хтео да га окончам, а сада, на његовом завршетку, да хоћу да га започнем“¹¹⁵.

Тиме је у великој мери условљена структура романа *Процес*, у којој, као уосталом и у *Замку*, препознајемо специфичну контрафактуру традиционалних жанровских одлика такозваног *Bildungsromana*. Живот не тече у етапама, него се кретање јунака одвија у виду одговора на ред и поредак ствари које, угрожавајући јунака принудом извитопереног облика који им даје његова свест, представљају стварне носиоце радње. Тиме је резимиран један од централних проблема Кафкиног стваралаштва: питање организације живота и рада у људском друштву.

Јунакова потреба за слепим деловањем које познаје само апстрактно слућен циљ и стихију садржајно-предметно неиздиференциране воље, показује се као неуротично скраћивање пута које производи страх и његова подлога - сам систем друштвене репресије. Та врста активности мора се окарактерисати као псеудоактивност, која генерално није ништа друго до покушај да се у оквиру потпуно посредованог и отврдног друштвеног механизма очувају енклаве спонтаности, по логици оне животне девизе по којој је свака добра намера - добра, без обзира на резултат. Пут до каменолома, у којем ће јунак доживети смрт у ритуалној свирепости, буквално је поплочан „добрим намерама“.

Ова неусклађеност намере и завршне оријентације је конститутивна за Кафкино дело. И у осталим рома-

¹¹⁵ I, стр. 216.

нима, наиме, у *Изгубљеном* (Америка) и *Замку*, главни ликови се налазе у истој ситуацији: у прегнућу усмереном на непосредну сврху коју треба реализовати, крајњи предметни циљ почиње да се губи. Да би дошао до Клама, управника замка, геометар К. покушава да стекне наклоност Фриде, наводно Кламове љубавнице, што га ставља пред тако замашне задатке да више нема времена да мисли ни на Клама ни на то у чему би веза са Кламом - могла да му помогне. Када се, међутим, и „делимични“ циљеви губе из вида, смисао завршне акције неминовно нестаје у невидљивом; јунаци виде само „најсићушније детаље“, имају „микроскопске очи“¹¹⁶, које онемогућавају да се, метафорично речено, од дрвећа види шума, а управо та песничка слика код Кафке и представља шифру отуђења¹¹⁷. Усред рада на *Процесу*, он ће (19. I 1915) записати у својим *Дневницима*: „Непосредна близина... одузима ми сваки преглед, као да сам у некаквој клисури, у којој поврх тога још и обарам главу“¹¹⁸. Као што замак геометру изгледа „једнако удаљен и једнако близу“, тако и свака финалност намере лишене објекта суштински укида свако реално кретање. Будући да самом правцу кретања не одговара никакав опипљиви циљ, свако стремљење прокуристе нема изгледа на успех. У причи *Нови адвокат* Кафка је ову маглину свести описао помоћу следеће слике: „Већ у оно доба (тј. у време Александра Македонског, С. Г.) су вратнице Индије биле недосежне, али краљевски мач је показивао у ком правцу се налазе. Данас су вратнице пренете сасвим другде, даље и више; нико не показује правац; многи држе мачеве, али само зато да би витлали њима; и поглед који би хтео да крене

¹¹⁶ *Briefe an Milena*, стр. 63 sqq.

¹¹⁷ Уп. V, стр. 260: „Ја се помало отуђујем од ње на тај начин што је толико изблиза разгледам“.

¹¹⁸ VI, стр. 99.

за мачевима постаје пометен¹¹⁹. Сем жеље да открије у чему би се могла састојати његова кривица и сем личног осећања да о процесу може бити речи само ако га он призна као таквог¹²⁰, Јозеф К., као очигледни иницијатор стављања у покрет целокупног невидљивог судског механизма, не располаже никаквом конкретнијом замисли о смеру своје акције.

Управо је тај однос свести и њених предметних корелата у „чулном свету“ Кафка дословно *илустрирао* на изузетно сугестиван начин. Када је Јозеф К., изненађен чињеницом да су просторије суда смештене у стамбеној згради, ипак кренуо на прво ислеђење, он је, тражећи одговарајућу просторију, дуго стајао у недоумици, размишљајући којим степеништем да крене. „Најзад се ипак попне степеницама играјући се у мислима једном изреком чувара Вилхелма да кривица привлачи суд, из чега је у ствари произлазило да се истражна соба мора налазити на оном степеништу које је К. случајно изабрао“¹²¹. У свом даљем трагању по огромној згради са бројним станарима, одлучује да не пита за истражну комисију, него за измишљеног столара Ланца како би могао да завири у све просторије. Праћен предусретљивим људима, он, наравно, узалуд претражује спратове. Међутим, када је на петом спрату закуцао на прва врата и запитао да ли ту станује „неки столар Ланц“, једна млада жена је рекла „Изволите“ и сигурним покретом руке показала на отворена врата суседне собе. То је, заиста била *права* соба. Она је, међутим, била дупке пуна и у њој су људи могли само погнуто да стоје додирујући главама и леђима таваницу. К., коме је унутра постало сувише загушљиво,

¹¹⁹ IV, стр. 131 sqq

¹²⁰ I, стр. 44.

¹²¹ I, стр. 39.

изађе опет напоље и поново се обрати жени која га је вероватно погрешно разумела: „Ја сам питао за столара, неког Ланца“. „Да“, одговорила је жена, „изволите само унутра“. Јозеф К., каже се даље, можда и не би послушао младу жену да му она није пришла, ухватила кваку и рекла: „После вас морам да затворим, не сме више нико да уђе“¹²².

Овај колико загонетан толико и типичан обрт, у којем познаваоци Кафкиног дела препознају један од најкарактеристичнијих мотива, такозвани замериљиви идентитет, налази ипак, у контексту поменутих односа, сасвим јасно објашњење. Околност да се прокуриста банке на крају ипак појављује пред судијом говори о чињеници да он, на неки начин, поступа логично, у дослуху са анонимним учесницима у процесу, али и о поменутој координацији структура свести. Присећајући се чуваревих речи, схватио је да је свеједно којим ће степеништем кренути и тиме је прихватио могућност властите кривице којом суд „бива привучен“. Службеници суда разумеју шта прокуриста жели; они га чак боље разумеју од њега самог и испуњавају његову неизговорену жељу: жена му по други пут показује врата не исправљајући погрешне наводе Јозефа К. *Његово пристајање на то одлучује о току процеса*. Он налази собу а могло би се исто тако рећи: *соба налази њега*.

Да је Кафки овде пре свега стало до критике јунаковог, „имагинарног музеја“ субјективности, до критике свести која није у стању да пробије зачарани круг уобичајене логике, па јој се свака радња и идентитет лика указују само као обрнути „образац ткања“, показује управо поменути моменат „сарадње“. О некој стварној сарадњи, наравно, овде не може бити ни речи, јер је за такву сарадњу потребно Јозефово пристајање и

¹²² I, стр. 41.

прихватање кривице, а са таквим уверењем процес би убрзо био окончан. Напротив, иако је све више свестан привидности и испразности својих покушаја, он који се иначе сматра виртуозом на психолошкој клавијатури, присиљен је на низ узастопних одустајања од све више обухватних тврдњи. Чим би постао свестан да нечему у природи процеса приписује оно што је његова творевина а не својство, он се из постојећег облика вере повлачио у нови, обухватнији облик скептицизма, односно у оно уверење које му је преостало. Тако пред крај романа, посебно у завршним разговорима о кривици (у претпоследњем поглављу *У катедрали*), истичу се познате Јозефове речи, које би на другом месту свакако звучале патитично: „Али ја нисам крив... То је заблуда. Како може човек уопште да буде крив? Та ми смо сви људи, и сви смо једнаки“¹²³.

Једино упориште Јозефовог упорног прегнућа је у тој његовој упорности, јер све што се може чути и сазнати о хапшењу, односи се само на његову *форму*, као и на форму тајанствене организације која „стоји иза свих изјава овог суда“ и запошљава небројену и незаобилазну „свиту служитеља, писара, жандарма и другог помоћног особља“¹²⁴, али не и на то у чему би могао бити њен смисао. Штавише, њен смисао изгледа и јесте у томе да нема никаквог смисла, па би већ и ова чињеница могла сама по себи бити довољан одговор. „Он се састоји у томе што се невина лица хапсе и што се против њих води бесмислен поступак који већином, као у мом случају, не доводи до резултата“¹²⁵.

Међутим: не налазећи никакав оријентир, никакав чврст ослонац нити путоказ ка циљевима који би раци-

¹²³ I, стр. 203.

¹²⁴ I, стр. 48.

¹²⁵ I, стр. 48.

онализовали дух скамењених облика фосилизованог и извитопереног система, делатност главног лика у истој мери остаје без резултата. Она се чак претвара у рад обрнутог смера. Подржавана осећањем потпуне детерминисаности свести и света као њене „представе“, она не успева да у општу статичност унесе дух покрета, те налази природног увора у инерцији и *расејаности* која све више води идеалу равнодушне смрти. Ако стање духа - кога су управо претерана трезвеност и дезилузија бацили у расејаност услед неизвесности која га испуњава, а са њоме и удес његове проблематике - нужно стреми овом крајњем искуству, онда се покушај поништења бесмислености увођењем неког „чистог“ смисла разоткрива као кобан, као трагичан напор свести која постиже супротност онога чему тежи јер жели да остане апсолутно трезвена, да се „не вара у стварима“, да се не предаје илузији егзистенције као „бесмисленог рада“.

Главни лик овде стиче искуство о немогућности апсолутно-смисленог. Узалудност покушаја да допре до закона, јер К. је уверен да такав закон постоји, најјасније илуструје параболa *Пред законом*, која пружа различите могућности тумачења. Неоспорно је, међутим, да је у овој псеудوماјеутички компонованој легенди, коју проповеда један софистички настројени свештеник, садржан основни смисао и фацит који ће Кафка на другом месту означити као: „Неприметан живот. Приметан неуспех“¹²⁶.

Када је човек са села, казује знана прича, дошао пред отворена врата Закона, чувар му је забранио приступ. Он се жали и преклиње, не би ли гануо чувара и савладао сопствени страх од неовлашћеног уласка. Све молбе и покушаји подмићивања не помажу, и он чека

¹²⁶ VI, стр. 202.

до краја свог живота пред отвореним вратима. Пре смрти, пита чувара зашто нико други није захтевао да уђе кроз двери Закона и добија одговор да су врата била одређена *само за њега*. У принципијелној нерешивости ове апорије („Закон је ван домашаја људског суда“), може се са извесношћу рећи само то да загонетни сјај, који човека на умору обасјава кроз врата закона, одговара његовој сопственој заслепљености и спутаности услед „кукавичлука конвенције“. Но, иако је то у складу са оним „заслепљујућим“ сјајем стварности због којег, по Кафки, „људи затварају очи и виде тако мало“, могуће је, примера ради, и супротно тумачење у духу парафраза древне приче о Лејбу Шекелу (као једном од могућих извора). Сјај заслепљује човека, а потом га чини видовитим: Лејб Шекел, иако потпуно „здравих очију“, одлази рабину чудотворцу са образложењем: „Кад будем изашао пред њега, онако великог и истинског, моје ће очи ослепети, а он ће ми онда вратити вид“¹²⁷. Овако противречна тумачења, међутим, само потврђују коначно измицање смисла, о којем говори и прича о сељаку и закону. Кафки је стало до нерешивости парадокса: апсолутизација једне од поставки, које се међусобно релативирају, води, по њему, у „сувопарни склоп“ алегорије „лишене дубинског“, „алегорије која није ништа друго до алегорија“, која жели све да зна, да „каже све што се има рећи“¹²⁸.

У човеку са села није тешко препознати двојника Јозефа К. Слика човека који безуспешно чека, а не може да продре даље од најнижег форума, типична је за Кафкине ликове који се осећају изопштени и одба-

¹²⁷ О топосу *заслепљености истином* види Кафкин афоризам бр. 63 (VI, стр. 379): „Наша уметност је заслепљеност истином: светлост на искривљеном лицу које измиче истинита је, и ништа осим ње“.

¹²⁸ *Briefe an Felice*, стр. 596.

чени, али који не могу да одустану од жеље да ипак буду примљени. Тиме се, свакако, осуђује слепи волунтаризам („Дато нам је да вољом витламо над собом као каквим бичем“)¹²⁹; но, трагична иронија је у томе што се и свако рационално трагање за смислом показује као бесмислено: само онај ко не тражи, онај коме је одговор садржан већ у постављању питања, може да води осмишљен живот, јер он не тражи смисао, него га има. „Ко тражи, не налази“, каже Кафка у једном афоризму, „ко не тражи, њега налазе“. Свако даље распитивање резултат је или кукавичлука конвенције или неспособности за мирно прихватање осуде на безуспешан живот¹³⁰. Стога Кафка, у својим белешкама, управо у време настајања *Процеса*, постваља следеће реторичко питање: „Зашто је распитивање бесмислено? Јадати се, значи постављати питања и чекати да дође одговор. Али на питања која већ у настајању не садрже одговор, никад се не одговара. Нема растојања између постављача питања и даваоца одговора. Никаква растојања не морају се пребродити. Отуда су и распитивања и чекање бесмислени“¹³¹.

Наговештен већ у оном „преливању свести“ које Кафка обликује у делу, мада тамо још увек стављен у оквир апстрактног социјетета („друштвени живот одвија се у кругу“), овај принцип *претварања хијерархије у анархију*, чија апсурдна збрка инстанци и первертираних односа зависности мења вредносне предзнаке, претвориће се овде у преокретање хегеловског мотива господара и слуге. У таутолошкој опсени фило-

¹²⁹ VI, стр. 148.

¹³⁰ Већ 1913. г., дакле пре него што је започео са писањем *Процеса*, Кафка говори о једном облику живота који, једини, не представља „будалаштину“: „пред прагом постранце од улаза, стојати као просјак, иструлити и пасти“ (V, стр. 308).

¹³¹ VI, стр. 120.

зофског говора, ова измењена ситуација обзнањује да општа функционалност ликова унутар социјалне улоге и система потпуне зависности претвара моћнике у немоћне људе: нема разлике између „постављача питања и даваоца одговора“; чувар није ништа мање спутан од човека који моли и чека. Кафка, међутим, не приповеда политичку басну. Описујући друштвени систем у коме је живео као „систем зависности“, у којем је све „спутано“, као залеђено „стање тела и душе“, Кафка на примеру цртежа Георга Гроса, који приказује дебелог капиталисту и обесправљеног сиромаша, одбија такво директно, алегорично тумачење друштвеног система принуде као „непотпуно“ јер „зависност“ прожима све: „одозго нагоре и одозго надоле“¹³². Заверена трајању које је непомирљиво са променом, она је заверена против сваког преображаја, па тиме и против сваке делатности која не може да буде друго него делатност промене. Ова делатност је само привид делатности: не само што је лишена делатног субјекта него је и окренута против њега.

Дух закона из приче о његовом чувару јесте дух парадоксалности, али и свести о њој. Када проговори кроз уста вратара, слово закона открива своју алогичну природу која је, како се у први мах може учинити, артикулисана само „зато да би покретала ваздух“¹³³, јер је њен крајњи израз потпуна равнодушност. Закон је ту као сукоб свести са бићем, са доказима своје „смилености“, непрестано обећавајући оно што непрестано ускраћује. Парадокс, као основна фигура Кафкиног мишљења и приповедања, не представља, међутим, бесмисленост. Он је неразрешеност, тачка у којој се стичу с подједнаком снагом и смисао и бесмисао, те отуда из ње и резултира безизлазност која сваки покушај разрешења осуђује на неуспех. Прича садржи у погледу „уласка у закон“ две

¹³² Janouch, стр. 205 sqq.

¹³³ V, стр. 218.

важне изјаве вратара, једну на почетку, а другу на крају. Једно место гласи: да му сада „не може дозволити приступ“, а друго: тај улаз је „одређен само за тебе“.

Кафкино наглашено инсистирање на начелној нерешивости парадокса има свој гносеолошки и поетолошки корен, чија је функција несумњиво повезана. Гносеолошки: јер загонетност његовог дела, које измиче рационализацији, представља одговор на посвудашне подвргавање света постварењу и облик отпора према схематизму заробљене, аутоматизоване свести у којем ствари и феномени нису оно што заправо јесу, него обесмишљени предмети утилитарне праксе. Поетолошки: јер спроводи анализу проблема на начин који и у својим ширим, концентричним круговима одликује дело у целини. Неразрешивост смисла закона је неразреживост јунаковог коначног циља, а *циљ његовог пута и јесте да пронађе пут до свога циља*¹³⁴. Структуру *парадоксалног круга* има зато и јунаков пут. Он је кретање које га враћа на почетну тачку, у незнању о томе, чему ће уследити знање да је то био круг, али знање које је прожето колико пренеражењем толико и надом да је до свега дошло захваљујући некој *погрешци* која може да се исправи, и тако је он неисцрпан, и управо том неисцрпношћу кружан, затворен у себе.

Простор и време

Карактеристично је да се на граници између „реалности“ и фантазије, у уобичајеном смислу њихове подвојености, налази и простор романа, измерљив једино одредбама близу и далеко. Као анархија светло-тамног, која показује

¹³⁴ Овај мотив круга обрађује прича *Полазак* (IV, 398) кроз разговор слуге и господара: „Куда јашеш господару?“ - „Не знам“, рекох, „само даље одавде, само даље одавде“.

само претрпаност или празнину, топика овог романа одавно је постала знамен Кафкиног приповедања. Довољно је сетити се загонетног суда са марионетским чиновницима и аветињског колорита прашњавих канцеларија, смештених у поткровља стамбених зграда, на чијем патосу се налази рупа „довољна да се у њу упадне целом ногом“¹³⁵. Овде се не може избећи питање: заснивају ли се ствари и догађаји у њима на суспензији искуственог начела, на укидању такозваног књижевног емпиризма, као што то бива, раније и другачије, у маштовитим, веома литераризованим бајкама романтичара, или је у питању слика света која се ипак може уклопити у искуствени репертоар? Ако се, поред Кафкиног облика доживљавања, који се у *Дневницима* описује као „непрестано треперава граница између обичног живота и на изглед стварнијег ужаса“¹³⁶, има у виду и његов облик описивања, лако је установити да се простор налази на поменутој граници не само због тога што је у свакој описаној перцепцији садржано имагинарно, него и због тога што је Кафка, у складу са својом „перцепцијском поетиком“, прибегавао описивању *изворног* опажајног искуства, свеједно да ли је био присиљен или вољан да узме у обзир како саму „изворност“, тако и њена неминовна искривљења. Свеједно: најпре због тога што простор кроз који се креће Јозеф К. није замишљен као неко безваздушно „унутрашње царство“ слободе кроз чију танку опну непрекидно продире „нељудска“ спољна стварност, као провала ирационалног у један привидно сигуран и сатуриран свет, како се обично тврди¹³⁷ и како би се у неком краткоспојном закључку могло рећи на основу јунаковог несналажења у свету, јер је тај свет његов свет, свет

¹³⁵ I, стр. 113-14.

¹³⁶ VI, стр. 204.

¹³⁷ На пример Beda Allemann, *Der Prozess, u: Der deutsche Roman II*, Düsseldorf 1963, стр. 234-290.

како га он види, а затим зато што стваралачки чин уопште говори против таквог предодређења.

Гледано из перспективе његове сопствене заокупљености својим проблемом, за који се искрено жртвује, Јозеф К. је заточеник своје свести, интроверзије свих животних садржаја. Основни облик овог процеса под надлештвом огромне судске организације, која, као што је већ цитирано, у суштини „вечно лебди уваздуху“, описан је међутим веома конкретно; он је закључен већ у сваком опажању које душевни свет везује за перспективно гледање у простору: психички живот постаје очигледна, чврста, предметна стварност, сликовито, у себи затворено биће, реалност која се намеће, па према томе и надилази све оно што је Кафка означио као гетеовски „мирно, буквално пејсажно мишљење“¹³⁸. Међутим, као што појединачни предмети у простору не поседују никакву суштинску самосталност, тако се и њихово набрајање не своди на пуку инвентаризацију. Њих, пре свега, одликује функционалност, како у односу на ток радње, тако и на јунаково сазнање света, а тиме губи сваку плаузибилну основу она наоко убедљива теза, по којој предмети код Кафке добијају ону аутономију коју личност губи, јер простор у овом делу увек остаје предмет и израз доживљавања личности. Њиме Кафка сликовито, снажније него иједним другим средством, изражава унутрашњи живот јунака, тегобе унутрашње скучености. „Све је маштарија“, каже Кафка у својим *Дневницима*, „породица, канцеларија, пријатељи, улица, све је маштарија, даља или ближа, жена; најближа истина, пак, само је то што главу прибијаш уза зид ћелије без прозора и врата“¹³⁹.

Кафка у простору не види само метономијски или метафорични израз карактера, његово продужење

¹³⁸ V, стр. 59.

¹³⁹ VI, стр. 178.

(„Чинила ми се претерано обучена, не само у своје хаљине него у целу суседну собу...“);¹⁴⁰ његово сликање појавне стварности граничи са оном врстом „афективне онтологије“, по којој су брига, страх и ужас ништа мање него објективна својства материјалне стварности. Сlike простора прелазе границе своје просторности, оне обавијају јунака као *друга кожа*, изазивајући обично два опречна пејзажа душе“ и који опет, уједињује осећање изгубљености и угрожености: празну бесконачност (лабиринт ходника, степениште које се губи у даљини) и „тамницу“ у којој се појединац гуши (скупчене, претрпане просторије у којима људи главом додирују таваницу и кроз чије прозоре - који су најчешће неприступачни или не могу да се отворе - продиру магла и дим).

Очигледно је, при томе, да простори у којима се главни лик креће немају само уобичајени смисао допунске симболике душевних стања. Иако се догађаји одвијају у њима, не буди се осећање оријентације мерљиво скупношћу читаочевог искуства; простор је искривљено огледало рефлексија, инвентар побуњене и уплашене свести која непрекидно мења визуру од опипљиве и разговетне близине предњег плана до далеких, сливених хоризоната. Ништа мање карактеристична није ни *просторна инверзија* у којој просторни планови измењују своја места. Стојећи на њиховој флуидној граници, „налакћен на прозор“¹⁴¹, Јозеф К. размишља о оном што се налази иза њега: о соби коју ће отказати да би „казнио“ власницу пансиона, госпођу Грубах. Спољни и унутрашњи свет такође измењују места: „пуста улица“ прелива се у осећање унутрашње празнине и крајње пасивности. Степениште, праг и предсобље добијају, аналогно овој „граници“, значење тачке где долази до кризе, промене,

¹⁴⁰ V, стр. 61.

¹⁴¹ I, стр. 27.

неочекиваног обрта, и где се само на изглед доносе трајне одлуке, прелази забрањена црта, док се, у бити, ништа не мења. Кафкин јунак, у својој суштини, живи, пре свега, на прагу. У том смислу се и код Кафке може говорити о посебном типу „дијалога на прагу“, („Schwellendialog“)¹⁴², широко распрострањеног у историји старе европске књижевности. Домет ове просторне симболике може се исказати на једноставном примеру: чувена симболична „драматургија врата“, која се нагло отварају и затварају са лупом, задржава у оквиру књижевног дела своје функционално значење какво не може имати у свакодневном животу, али већ сама чињеница да се кроз једна врата не може проћи, иако остају отворена, добија много шире идејно значење кпо саставни део модела света који читалац прихвата као модел општег значења изван оквира књижевног дела.

Осећајући овај и овакав *horror vacui*, Јозеф К. иде из епизоде у епизоду, из незгоде у незгоду, у низу сценских прелаза обележених снажним светлосним ефектима који наговештавају да је свет који види само позорница за стална понављања свеприсутних недоумица и привида свести: оних недоумица које човека чине само гротескном приказом чија је моћ свести ограничена, а судбина стално неизвесна. Не изненађује што, и сам аутор ову „загонетност стања“ објашњава светлосном метафориком: „Могуће је да ја ствари донекле осветљавам као што то чини рефлектор на напола замраченој позорници“¹⁴³.

¹⁴² М. Бахтину припада заслуга што је пробудио интересовање за овај заборављени топос књижевног наслеђа (уп. његове радове *Стваралаштво Ф. Раблеа и народна умет. средњег века и ренесансе и Поетика Достојевског*). Сценама застајања на прагу обилују и Кафкини *Дневници* и у њима записане прозне скице (стр. 254, 269, 293, 339, 366, 368, 376, 393, 413, 417, 436, цит. према изд. СКЗ Бгд, 1969). Анализу „сцена на прагу“ у Кафкиним *Писмима* и њихову упоредивост са „вратима закона“ изводи К. Ramm, *Reduktion als Erzählprinzip bei Kafka*, Frankf. a. M. 1971, стр. 150 sqq.

¹⁴³ Janouch, стр. 38.

Међутим, ово поређење се аутору *Процеса* чини недовољним, па чак и погрешним јер у извесном смислу преокреће право стање ствари: иако је дословно и доследно спроведено у роману, ово поређење ипак храмље као *поређење*, јер је стварни узрок свих поменутих недоумица садржан управо у потпуној заслепљености свести, назначеној већ и у сцени пред вратима Закона: „То, међутим, није тачно! У стварности позорница уопште и није замрачена. Она је испуњена дневним светлом. Зато људи затварају очи и виде тако мало“¹⁴⁴.

Роман *Процес* је одређен једном *визуелно-драматуршком* структуром, оном формом, наиме, која је Кафки изгледала најпогоднија да изрази мисаону сложеност тиме што ће ограничити (или проширити) свест јунака на физичку присутност простора. Јозеф К. - изражено поентира но - не мисли мислима, већ гледиштима која се приказују, непредметно-јединственим системом мисли, већ свешћу која се уметнички артикулише у објектној, просторној сфери. Прецизно описивање простора, техника именовања нијансе и готово претеране јасноће детаља, могло би да наведе - и наводило је - на помисао да је реч о „фотографији надреалног“, о „натурализму подсвести“ и „протоколима снова“. Тај простор, међутим, производи надреалистичке ефекте јер се налази под, истина неутралном, али ипак контролном инстанцом једне перспективе приповедања, која се, с једне стране, саобразно ауторовој естетици шока, супротставља очекивањима читалаца, а с друге испуњава тај простор дисконтинуираном свешћу јунака која познаје празнине, скокове и елипсе, која није спрегнута појмовним одређењима („Бескрајно ваљање затворених очију, изложено неком отвореном погледу“)¹⁴⁵, него је описана

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ VI, стр. 141.

низањем просторних слика. Њихово низање преузима улогу именована. Оне пружају очигледност без које, кантовски речено, појмови остају „празни“.

У којој мери је простор у овом роману демате-ријализован, у којој мери је Кафка способан да мисли јунака оживи у сценском простору и то путем кинетичких, акустичких, визуелних знакова, најјасније илуструје „сценска скрипција“ из недовршеног поглавља *Кућа*, у којем се „језиком сцене“ развија тензија односа између сликара Титорелија и Јозефа К. Овај седи у својој канцеларији и „ниже опажање за опажањем“¹⁴⁶: „К. се подигао и у души је осетио неко свечано расположење, али Титорели није сада трпео ничег свечаног, обгрлио је К. и журно га повукао за собом. Створише се у судској згради и појурише преко степеница, али не навише већ горе-доле, без икаквог напора, лако као лагани чамац на води. И баш сада док је К. посматрао своје ноге и дошао до закључка да тај лепо начин кретања не пристаје више уз његов досадашњи бедни живот, баш сада над његовом обореном главом, десила се промена, светлост која је досад падала одостраг променила је правац и синнула је одједном спреда заслепљујућим блеском. К. подиже очи, а Титорели му климну главом и окрену га“¹⁴⁷.

Овај посебни мизансценски аранжман, у једном за роман карактеристичном декору, са готово кореографски регулисаним покретима ликово-лутака ослобођених гравитације, то јест уобичајене детерминације, јасно говори да Кафка надилази психолошку анализу, дајући све више простора ритуализацији, у којој, на крају, целати са ренготима и цилиндрима, „приљубивши образ уз образ, посматрају извршење пресуде“¹⁴⁸. Јуна-

¹⁴⁶ I, стр. 236.

¹⁴⁷ I, стр. 238.

¹⁴⁸ I, стр. 219.

ково постојање у суштини не познаје простор и време; његово кретање у свету измиче се свим образложењима, а душа свеколикој психологији. Тачније: простор и време немају ничег што перспективно мења и слаби, а спољни и унутарњи разлози поступака никада нису одређени њиховом суштином. Они чак могу стајати у обрнутом односу, као у слици којом је Кафка (у писму Максу Броду, Цирау 1915) описао свој однос према вереници Фелиси: „Ја је држим, али не могу да је задржим. Трчим око ње и лајем на њу као нервозан пас око неке статуе, или, да покажем супротну слику која је у истој мери истинита: посматрам је као што нека пуњена животиња гледа човека који мирно живи у својој соби.“

Овде се разоткрива целокупни механизам Кафкине перспективе, измењљиве тачке гледишта: облик и идеја слике у потпуности зависе од активног, односно пасивног става, при чему су оба једнако вредна, еквивалентна. Ако нагласак треба да лежи на сопственој статичности и спутаности, човек се осећа попут безживотног предмета, а партнер се креће; ако је, пак, пресудна дезоријентација и захукталост начина живљења, онда као мисаона фигура ступа у први план слика статуе чији мир и стабилност остају недостижни¹⁴⁹. У овом перспективном релативитету, као битном принципу уметничког одликовања, треба потражити заједнички корен свих оних померања свести које налазимо у Кафкином делу, померања између димензија времена и простора, површног виђења и контемплативног посматрања, између различитих видова постојања. Релативирањем оног што је просторно, перспективно гледање добија нови значај, при чему, наравно, није реч о такозваном „рђавом“ релативизму - као што код Хегела постоји „рђава бесконачност“ - који би, означавајући

¹⁴⁹ Н. Binder, нав. дело, стр. 634.

индиференцију вредности, могао да се схвати као релативност свега бивствујућег, као синоним за скепсу. То што је привидно једносмислено одређени аспект сваке ствари релативан, што је и *супротност* истинита, не значи само да је она могућа, него и да је оправдана, да не означава потирање, него проширење: „Све што је могуће, то се и догоди“¹⁵⁰.

Слика лица или мимике, слика целе фигуре или пантомимике, открива морални и духовни хабитус говорника чак и независно од његовог говора, а најчешће у *супротности с њим*: уздигнуте руке са раширеним прстима прате изговарање свакодневних примедби а најтеже оптужбе су дате тоном узгредног обраћања. Она не открива понашање у смислу „психолошког портрета“, него посебан начин јунаковог постојања у свету, јер управо та стална неадекватност његове личности и његовог опхођења указује на његову суштинску искљученост из: обичних људских односа. Најзад, ако је задатак Кафкине перцепцијске поетике садржан у томе да, као што смо видели, учини видљивом везу свести са светом, њено присуство у телу, онда су гестикулација и мимика нарочито подесне да покажу ову посебну повезаност духа и тела и израз једног у другом („поглед који је упадљиво подједнаком снагом севнуо из оба ока, очи просто затегао, погодио мене и косо се зарио у земљу“)¹⁵¹.

То је одговарало Кафкином постулату да суштини предмета и људи треба прићи као опипљивим просторним феноменима, пре свега кроз оптичку перцепцију. Понашање ликова Кафка не објашњава психолошки, изнутра, него споља, соматским пропратним појавама и анимацијом простора, чврсто уверен да су њихова стварна расположења боље репрезентована кроз зачуд-

¹⁵⁰ VI, стр. 8.

¹⁵¹ VI, стр. 246.

ност покрета и непредвидљивост њихова држања, него директним именовањем њихове нутрености која је, опет, скоро искључиво дата у просторним сликама: „Ја као од дрвета, једна у средину сале угурана вешалица за одела“.

Не само простор, него и време је подређено субјективној феноменологији свести, и постаје елеменат унутрашњег искуства, унутрашњег збивања које се испоставља као збијено или екстензивирано вањско. Ако се има на уму Кафкин отпор према разумском схватању које све поима статички, које непрекидни хераклитски ток бивања пресипа у непокретне мисаоне облике и појмове помоћу којих мисли да може ући у суштину света, у непрекидност трајања, онда се у његовом приказивању процеса свести, који се не могу објаснити разумом, фактор хронос нужно јавља као крајње специфичан естетски чинилац. Условна хронологија и узрочне везе, које иначе у највећој мери држе у јединству прозни заплет, овде нису у потпуности негиране (смена годишњих доба као условни оквир једногодишњег трајања процеса), а ипак, време Кафкиног романа није хронометарско -време календара и природне науке, већ душевна стварност чији је ритам многострук и чији квалитет и ток стоје у садејству са променама атмосфере, стања осећања, чак и просторне околине.

„Часовници се не подударају“, каже Кафка у једној забелешци из 1922. године, „унутарњи јури ђаволски или демонски или свакако нељудски, спољни запињући иде својим обичним ходом. Шта се може догодити сем да се та два различита света раздвоје, и они се раздвајају или се бар трзају узајамно на стравичан начин. Плаховитост унутарњег хода свакако има различите разлоге, али највидљивији је самопосматрање, које ни једној представи не допушта да се умири, сваку најури, па да онда и њега самог опет као представу најури ново

самопосматрање¹⁵². Зато се Кафка готово и не користи релативно континуираним историјским и биографским временом, то јест строго епским временом: он прескаче преко њега, усредсређује радњу у тачкама прелома и самопосматрања, када се тренутак по свом унутрашњем значењу изједначаје са „ванвременским“, када, дакле, губи своју временску ограниченост. Ово релативирање просторно-временског континуума, које нужно води растварању величине кретања, тематизирају приповетке *Сеоски лекар*, *Свакодневна забуна* и *Најближе село* која се састоји од само две реченице: „Мој деда је имао обичај да каже „Живот је зачудо кратак. Сада, кад га се присећам, он ми се толико сажима, да на пример, једва свхатам како се неки млади човек може одлучити да одјаше у најближе село, без бојазни да - уопште не узимајући у обзир могуће несрећне случајеве - већ и трајање обичног живота, који срећно протиче, ни близу неће бити довољно за један такав пут“¹⁵³.

Очигледно је једно: ова метафизика не подноси никакву физику. Кафка одриче простору и времену сваку самосталну реалност. Али је битно и друго: Кафкина уметничка аргументација окренута је, слично елејским учењима, против сврховитог, умно промишљеног кретања и улази у склоп његових бројних побијања механицистичких схватања стварности помоћу једног сликовитог *regressus ad infinitum*. Брехт, који је, у разговору са Валтером Бењамином¹⁵⁴, у овој скици први уочио „неку врсту пандана“ уз трећи Зенонов доказ о немогућности кретања (Ахил и корњача), замера Кафки што се, апсолутизацијом субјективно доживље-

¹⁵² VI, стр. 183.

¹⁵³ IV, стр. 290.

¹⁵⁴ Cit. према Н. Pfothner, *Ästhetische Erfahrung und gesellschaftliches System. Untersuchungen zum Spätwerk* W. Benjamins, Stuttgart 1975, стр. 114.

ног „тренутка“, ослања само на „спутану“ индивидуалну егзистенцију. У село ће зато стићи неки други јахач. Брехт, међутим, превиђа да Кафка кроз ову немогућност да се пређе зацртани пут не указује на дељивост и рашчлањавање *простора и времена*, већ обратно: оживљавајући све оне загонетке које садрже супротност разума и зора, Кафка их употребљава да би доказао несавршеност *појединца*, као једног у себи ограниченог бивства које не поседује „животно јејединство“. Бењамин, пак, у својим забелешкама уз дискусију, заузима посреднички став према овом питању, стављајући у први план реч сећање“ - уједно један од централних појмова своје естетике - : старчев поглед уназад говори о томе колико је људски живот лишен смисленог континуитета. Он се спознаје тек из „супротног смера“, са краја, и то у последњем тренутку „сећања“, када је већ касно. Ово тумачење Кафкине апсолутизације „тренутка“ донекле, али само донекле, задржава своју важност. Јер и тај „последњи поглед“, каже Кафка на другом месту, говорећи о „суштини пута кроз пустињу“, „може да има само смисао предочавања колико је човечков живот несавршен тренутак, несавршен јер такав живот могао би да траје бесконачно, па ипак се опет не би добило ништа друго до тренутак. Мојсије не стиже у Ханан не зато што је његов живот био сувише кратак, него зато што је то био човечји живот“¹⁵⁵.

И Брехт и Бењамин уосталом, нису могли знати да је Кафка већ 17.12.1910. године, управо да би апсолутизацијом тренутка доказао метафизичку „суштину“ стварности и човека, заиста парафразирао једну од апокрија Парменидовога ученика Зенона, која говори о лету стреле: „Кад су га салетели питањем: има ли нечега што мирује, Зенон је рекао: Да, стрела која лети мирује“¹⁵⁶.

¹⁵⁵ VI, стр. 177.

¹⁵⁶ V, стр. 25.

Одмах ћемо видети да Кафка другачије решава смисао ове апорије од великог Елејца који је увидео противречност између суштине ствари и њене појаве, између мировања и кретања, али није био у стању да ту противречност разреши јер је полазио од једног јединственог непроменљивог бића које у себи обухвата све, те је нужно морао негирати свако кретање и мењање у свету и огласити га за привид. Зенонова „Стрела“ говори о следећем: стрела која лети налази се у сваком тренутку у једној тачки простора; пошто се увек налази у одређеној тачки, она мирује, дакле не лети. За разлику, на пример, од дијалектичко-материјалистичких решавања ове апорије (Лењин), која превазилазе изоловане противречности времена и простора (тј. њихове дељивости и недељивости у исто време), указујући на њихову дијалектику која ипак омогућава кретање, Кафка, на изглед, даје Зенону за право: „Да, стрела која лети мирује“. Међутим, Кафкина категорија „мировања“ такође подразумева јединство кретања и мировања које не представља ни повлађивање ни антитезу елејском супротстављању Хераклитовој концепцији непрестаног мењања, него „суштину стварности“. Само у свом кретању стрела показује своју стабилност. Као што чигра¹⁵⁷, у истоименој Кафкиној прозној скици, открива старом филозофу своју ванвременску, „непромењљиву“ суштину тек у непрекидном окретању, тако би и стрела лишена намене представљала само „глупи комад дрвета“¹⁵⁸. Није, дакле, реч о чулном привиду у духу античког парадокса. Само „стрела која лети“ одговара свом појму, само она мирује¹⁵⁹.

У оквирима Кафкине стваралачке концепције ова категорија „мировања“ изражава следеће: Кафкина

¹⁵⁷ Der Kreisel. Kafkini biografi Wagenbach и Pasley датирају ову скицу у 1920. г.

¹⁵⁸ IV, стр. 390.

¹⁵⁹ Види о томе Ј. Кобс, нав. дело, стр. 440-5.

слика стварности није светковина времена коме припада, него покушај да се време савлада, обузда, превазиђе. Аналогија по сличности између ауторове поетике и општег поимања временско-просторног континуума оставља при томе, трага и у интимним забелешкама. Говорећи о односу између прошлости и будућности, Кафка налази да „преимућства која будућност има у погледу свога обима надокнађује прошлост својом тежином, и при свом крају то двоје се више не може разликовати, најранија младост постаје касније светла као што то је будућност, а крај будућности постаје нешто што смо својим уздасима заправо већ искусили, постаје прошлост. Тако се готово затвара овај круг, дуж чије ивице идемо. Додуше, овај круг нам припада, али припада нам само дотле док га држимо, и ако само једном скренемо у страну, услед самозаборава проузрокованог било чиме, услед расејаности, страха, чуђења, замора, већ смо изгубили тај круг, изгубио се у простору“¹⁶⁰.

Затим, већ поменути његов принцип усредсређености на „тренутак“ изражава жељу да се тема концентрише на краћим временским релацијама, а односи међу ликовима одреде што сажетије, али и што уопштеније. У тој одлици лежи сродност свих облика казивања којима се служио - од микроструктуре до макроструктуре, од афоризма до приповетке и романа; у њима, подједнако јасно одјекује ауторова концепција „немања времена“ да се граде пространа подручја за испитивање реалности, па је и „наше схватање времена“ заправо „преки суд“¹⁶¹ оно је скепсом осенчено наличје животно-филозофске нужности да се у несталној измени чулних опажања, жеља и осећања стабилизује нешто чврсто, нешто што омогућава стални и јединствени живот. Најзад, као Достојевски, и Кафка замишља свет у просторној, а не у

¹⁶⁰ V, стр. 19.

¹⁶¹ VI, стр. 377.

временској визији: трабант мировања или акције, простор је увек пројекција збивања у јунаковој свести; уместо класичног развоја радње и „унапређења“ ликова, он уводи категорију коегзистентности и унутрашњи ритам одјека „реалности“ у свести који замењују наслућивање заплета. Тиме Кафка даје предност ритму кретања свести о свету над фабулом света.

Структура

Покушај да се одреди структура Кафкиног романа подсећа на онај злослутни „кавез“ из Кафкиног афоризма, „који је пошао да тражи птицу“¹⁶². При анализи склопа и уметничког значења дела, као склада појединости и оригиналне целине, пада у очи пре свега, да у свим Кафкиним романима постоји „прича у причи“, једна сажета приповест која, у односу на целину дела, поседује функцију епске интеграције (Терезин извештај у Америци, Олгин детаљни опис породичне ситуације у *Замку*). Тако је, по свом формалном устројству, али и по својој идејно-садржајној концепцији, и прича о човеку пред вратима Закона (*Процес*) аналогна бесмисленом „јуришу на последњу земаљску границу“¹⁶³ који предузима прокуриста банке Јозеф К.; она је резиме несхватљивих ситуација што владају светом романа који је у потпуности омеђен границама јунаковог виђења, јер овај и није ништа друго до персонифицирана свест: „Сопствена чеона кост му препречује пут, челом до крви удара о сопствено чело“¹⁶⁴. Епска интеграција је несумњиво покушај стварања једне додатне структурне окоснице („Како да од одломака саставим

¹⁶² VI, стр. 374.

¹⁶³ VI, стр. 184.

¹⁶⁴ VI, стр. 336.

полетну причу?¹⁶⁵), која спречава да се „стварност“ дела напросто распадне на конгломерат неприповедних чињеница на које пада поглед јунака, као и покушај да се избегне онај „варварски утисак бесмислене целине“¹⁶⁶ који је аутора непрекидно доводио до стваралачког неспокојства означеног као „несрећа непрекидног започињања, недостатак заваривања како је то само почетак, па чак ни почетак“¹⁶⁷.

У исти мах, међутим, иконографско значење, што га прича о дверима закона добија варирајући основну ауторову тему „неуспелог приспећа“¹⁶⁸, одговара, рекло би се, јунаковом предлогичком гледању, које ствари прејасно фиксира, инсистирајући на детаљима и пренаглашем димензијама, али их истовремено види окружене необичним „контекстом стварности“, што готово неизбежно доводи до промашаја у судовима. Радикализујући „алогичну сликовитост“ експресионизма, оно истовремено приказује и скрива, стварајући атмосферу трајног неспоразума у којој се главном лику необичне и алогичне ствари приказују као обичне и логичне, и доводећи до ситуације у којој ликови говоре „један мимо другог“. Сем тога, већ се из јунакових речи види да он ни саме разлоге за забринутост не види као сасвим извесне а поуздано утврдљиве; налик на расправу око боје седефа, оне су производ подозрења што представља неку врсту „прага“ или прелазног степена у сагледавању чињеница, стадијум недоумица и несигурности у процењивању околности, што за последицу има колебљивост сваког закључка. Свест јунака овде постаје становиштем читаоца: више се не можемо ослонити ни

¹⁶⁵ VI, стр. 136.

¹⁶⁶ VI, стр. 168.

¹⁶⁷ VI, стр. 175.

¹⁶⁸ Up. Fr. Beissner, *Kafka der Dichter. Ein Vortrag*, Stuttgart 1958, стр. 13 sqq.

на постојаност ствари о којима је реч, нити се можемо поуздати у стабилност начина приказивања које непрестано завањава и поставља непредвиђене замке.

И сама реч Кафкиних ликова и њихово доживљавање дати су другачије него у традиционалним „биографским“ романима са уобичајеним социјално-типичним или индивидуално-карактеролошким спектром значења. Речи јунака леже на истој равни са речима других ликова. Ово одсуство дистанце испољено је у читавом низу других карактеристика. Услед тежње ка равноправном односу свих важнијих елемената унутар прозне структуре, и њихова функција је нужно измењена. Ни језик, ни тема, ни композиција, ни перспектива приповедања, ни неки други елементи структуре, посматрани издвојено, немају оно значење које су имали у прози XIX века. Ови измењени односи и функције нарочито су видљиви у променама које су, између осталих, захватиле књижевног јунака: он, наиме, полази од једног осећања живота и остаје у њему неизмењен до краја текста; он се не мења много, нити доживљава преокрете у односу према свету. Па ипак, Јозеф К. није затворен, изнутра завршен лик, као, уосталом, ни други ликови романа, па се стога и не може потпуно ситуирати у Прокрустову постељу фабуле чији развој и јунак и приповедач третирају као условну могућност и, према томе, као случајан за јунака. Међутим, овде свакако није реч о оној врсти незатворености јунака каква је, на пример, карактеристична за романтизам, за дела Бајрона, Шатобријана или Хајнеа. Незавршеност не произлази из вањских фактора, јер је од почетка дата у структури приповедања.

И поред тога што задржава карактер као средиште структуре, Кафка одустаје од мотивације његових поступака и догађаја, а категорије времена и простора губе своје уобичајено важење, тако да стичемо утисак о ало-

гичности света у којем је појединац немоћан. Ретко се назире излаз или алтернатива - а она је увек негативна. Само се у завршним секвенцама, на путу ка губилишту, дакле у најнеподеснијем часу, главном лику указује визија срећног, ничим непомућеног живљења, која је, међутим, у двоструком погледу обезвређена стварношћу „садашњег тренутка“: прво, својим визионарским карактером који од аутора изискује један неуобичајено „романтични“ стил, а затим, погледом који је окренут унатраг, у прошлост, а не у будућност, наслућујући земаљске рајеве тек када су неповратно изгубљени: „Вода која се на месечини пресијавала и подрхтавала рачвала се око једног малог острва на коме се као сабијено згрнуло лишће дрвећа и жбуња. Испод њих су, сада невидљиво, водиле путање посуте шљунком, а на њима беху удобне клупе на којима се К. лети често протезао“¹⁶⁹. Чак и у оним освртима датим у виду унутрашњег монолога или индиректног говора (VII поглавље) јунак се у *принципу* сећа само оног што за њега није постала прошлост: процес, непозната кривица, неутврђени грех.

Кафка је одабрао *асоцијацију* као основну полуту наративног хода. Логика, којом је овде његова свест у улози асоцијације у вредновању животних података повезана са улогом коју асоцијација игра као начин грађења текста, условљена је самом перспективом приповедања која приказује искључиво јунакову свест. Није отуда необично што принцип асоцијације одређује сам ток збивања. Јер, јунакова асоцијативна аргументација, као основни облик субјективне свести, није повезана само са спонтаним доживљавањем и реаговањем које најчешће искључује свако рационално размишљање, дакле, са феноменом који се код Кафке може пратити још од појаве прозних скица штампаних под насловом *Разматрања* (1908), него, по логици ствари, и са његовим поступцима који одређују

¹⁶⁹ I, стр. 217.

планове радње. Стоји неоспорно да се неком другом типу приповедне организације испречило и ауторово наглашено зазирање од „конструкције“. Предузимајући повремено „хајку на конструкције“¹⁷⁰, Кафка ће рећи да жели „спокојство, корак по корак, или трк, али не прорачунате скокове скакавца“¹⁷¹. Па ипак, из овог недостатка утврђеног плана и смера размишљања, из ове „драматургије асоцијативности“, не следи закључак да су све упечатљиве слике што видно одређују јунакову свест дате у облику Прустових „слатких мадленица“. Ако су Прустови романи јединствена реконатрукција доживљавања и нехотичног сећања, у којој недостаје само један фактор: воља, и у којој је свако стремљење за добрима и вредностима живота искључено, онда Кафкин роман показује њихово наличје: наглашену интенционалност свести што открива истрајни - мада и узалудни - волунтаризам.

Видели смо већ да описивање лавиринтске самосвести Кафкиних ликова не представља ни праву психолошку анализу ни откривање правих, „великих“ питања о животу у њиховом духовном оку, него објективирање њихове „унутрашњости“, која, будући лишена ослоња и изложена анонимним притисцима, на пејсажу душе открива само бесконачне ходнике, степенице и следе путеве што воде кроз „снежну“ (*Јахач на канти за угаљ*), „водену“ (*Ловац Грахус*), „пешчану“ (*Шакали и Арапи*) или „камену“ пустињу безличних крајолика и градова. Није зато необично што метафорика пута доминира Кафкиним делом: док је у приповеткама *Јазбина* и *Извештај* за једну академију лако уочљиво његово пренесено значење, дотле се, у романима *Процес* и *Замак* „сликовно“ и „материјално“ значење пута у тој мери укрштају и прожимају да је свако прецизно разграничење практично немогуће. „Између сло-

¹⁷⁰ V, стр. 303.

¹⁷¹ V, стр. 309.

боде и ропства укрштају се стварни, страховити путеви, нема никога ко би нас водио по следећој деоници, а оне већ преваљене, сместа се гасе. Таквих путева има безброј или само један, то се не може установити, јер нема никаквог прегледа¹⁷². Овакво осећање је трансмисиони ремен између идеје и књижевног лика. Стиче се утисак да Јозеф К. не може да уђе у живот до краја, да се потпуно оствари, да сагледа животну одређеност која га ограничава као човека, јер „осећа да запречује себи пут тиме што живи, а из те запреке онда извлачи доказ да је жив“¹⁷³. У њему као да нема животне крви и меса¹⁷⁴ који би му омогућили да се укључи у обичне људске односе: он као да остаје на тангенти животног круга. Парадоксално речено, он доминира фабулом романа, али не и властитим животом.

По речима сликара Титорелија, процес се „мора стално вртети у малом кругу“¹⁷⁵. Овај исказ обухвата, у виду мотивске споне, целокупну структуру романа. Како се она може одредити? У основи лежи као „празна матрица“ представа о фиксном средишту које је окружено путањама, о средишту круга и радијусу који се, као при окретању калеидоскопа, непрекидно испуњава различитим подручјима слика: „Чини ми се да је мени као сваком другом човеку било дато средиште круга, да сам као сваки други човек имао да се крећем одлучујућим радијусом. Уместо тога, ја сам се непрестано залетао да прећем полупречник, али сам морао увек одмах да га прекидам... у

¹⁷² V, стр. 315.

¹⁷³ VI, стр. 366.

¹⁷⁴ Идеја којој је овде све подређено могла би се означити као идеја о стагнацији живота у модерном свету: њиме је овладала статичност јер је свака динамичност обезвређена једноличношћу (чуварево играње са предметима који се налазе пред њим; штрикање госође Грубах). Практична потреба која стално опредељује и мишљење главног лика, па чак и његова осећања, схематизовала је његову свест и свела на неколико основних могућности.

¹⁷⁵ I, стр. 155.

средишту имагинарног круга све је испуњено радијусима који започињу, нема више места за нов покушај... и ниједан покушај више не значи завршетак¹⁷⁶. У епској конкретизацији овог основног модела нарочит нагласак добија слепо трчање у кругу. У приповеци *На галерији* циркуска јахачица, која је месецима гоњена у круг ударцима директоровог бича и „парним чекићима“ аплауза, виђена је на два начина, у „сивом“ и „ружичастом“ осветљењу, а посматрач на галерији очајава у сплету обмане и суштине, привида и истине, у свету полуистине, дакле, у којем је принуђена да живи грађанска егзистенција. Један фрагмент из 1920. године потврђује ову хитну микроструктуру Кафкине прозе: „Према овом лику сам био беспомоћан. Ходао сам кружећи око њега и осећао да ме дави. Око мене је ходао неко трећи и осећао да га ја давим. Око трећег је кружио четврти и осећао да га овај дави. И тако се то настављало све до путања звезда, па и даље. Сви осећају руку на врату“. Овај мотив померања психолошког средишта у бескрај спољашњег простора контаминиран је у *Процесу* бројним сликама несвестице и осећања притиска, беспомоћности и непробојности психолошке или предметне баријере. У поменутом конволуту из заоставштине нађени су, уосталом, и фрагменти са чувеном сликом концентричних кругова А, Б и Ц, који тако снажно утичу један на други да Ц више не зна шта је А рекао Б, а ипак мора да изврши наређење првог без директног примања на знање, при чему је недефинисани страх преобликован у просторне, физичке формуле. Њихова динамика је код Кафке скоро увек дата визуелно, као просторно лоцирана устремљеност лишена оријентације, као искуство једне скоро материјалне непробојности.

¹⁷⁶ VI, стр. 190.

Ово непрекидно кретање и понављање¹⁷⁷, које смо уочили на Кафкиним примерима стреле и точка, у потпуности одређује темпорални склоп дела. Јозеф К. не доживљава процес као свеобухватно јединство¹⁷⁸, него као смењивање дисконтинуираних, изолованих исечака неодређеног трајања. Време код Кафке познаје само један свој лик - тренутак, што окупља теме и ситуације подређене или супротстављене једне другима. Везивање за тренутак, у коме се гаси димензија прошлости и потиरे хронолошки низ, јесте доказ више ауторовог настојања да начином фабуларног саопштавања изненади, потресе, изведе из колосека уобичајеног прихватања животних истина. Јер, поред необичности и изненадности, овакав поступак оставља утисак згуснутости проблема на малом простору, у одређеним, издвојеним ситуацијама живљења, са претензијом да преко изневереног читаочевог тумачења света укаже како на неодређености животне стварности, тако и на испразност уобичајених модела тумачења света.

Изненађењима што му приређују анонимни учесници процеса, изненађењима којима, свакако, не недостаје учесталост - Јозеф К. није у стању да овлада „мировањем погледа“. Негативни корелати овог „привидног оградавања привидне ствари¹⁷⁹“ су несигурност, забринутост, расејаност и збуњеност, а пре свега доминантни мотив *затечености* и *неспремности*, из којег резултира неспособност да се адекватно „постави“ према суду којем увек полази за руком да га „предухитри“¹⁸⁰. Такво признање Јозефово има и приметно психолошко, и приметно гносеолошко, и приметно етичко значење. Поетолошко и естетичко значење тога признања теже

¹⁷⁷ Уп. и ауторове речи из 1912. године: „јер сваки човек, па чак и најништавнији, само кад боље погледамо, чини средиште извесног круга који се врти ту и тамо...“ (V, стр. 268).

¹⁷⁸ Види о томе Ј. Кобс, нав. дело, стр. 447.

¹⁷⁹ VI, стр. 373.

¹⁸⁰ I, стр. 158.

пада у очи: овде се „неочекиваност“ и „случајност“ уздижу до својеврсног принципа приказивања. Јер ако у фикционалном тексту заправо не постоји могућност да се „случај“ уверљиво миметички организује - сем када представља књижевнолошкој нужности¹⁸¹, онда Кафка очигледно тежи укидању оне свакој непредвиђености и случајности стране схематичности којој подлеже сваки фикционални текст који се служи модалитетима искуства.

Овај недотатак утврђеног плана размишљања и ова драматургија контингенције лако би нас могли завести да потражимо поетолошку потврду у једној ретко цитираној ауторској тези по којој се „мора писати као у мрачном тунелу, без знања о томе како ће се књижевни ликови даље развијати“¹⁸². Другим речима, обрти судбине књижевних ликова, њихове реакције и замисли морају у истој мери да изненаде и њиховог творца. Као што показује синопса неких делова дневника и писама, Кафка заиста није имао раније утврђене планове конструкције романа у смислу дефинитивно уобличене замисли; он је, слично Достојевском¹⁸³, и сам био заинтересован за то до чега ће довести конфликти замишљених ликова. Не изгледа битно другачије ни једно друго Кафкино запажање о психологији књижевног стваралаштва, поменуто у разговору са Густавом Јаноухом: „Може ли се предвидети како ће срце куцати у следећем тренутку? Не, то није могуће. Перо је, међутим, само сеизмографска писаљка срца. Потреси се њоме

¹⁸¹ О проблему случаја расправља Е. Köhler у својој познатој књизи *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München 1973. Види о томе и В. Жмегач, *Књижевност и контингенција*, „Умјетност ријечи“, 1977, бр. 1-3.

¹⁸² Ур. Max Brod, *Uyttersprot korrigiert Kafka*, у: „Forum“, 4 (1957), св. 47, стр. 265; види и М. Brod, *Über F. Kafka*, Frankf. a. M. 1966, стр. 349.

¹⁸³ В. Шкловски, *За и против. Белешке о Достојевском*, Москва 1957, стр. 172.

могу установити, али не и предвидети¹⁸⁴. Поклонцима „аутоматског писања“ и заговорницима сврставања Кафке у европски надреализам не би, на основу тога, било тешко да његове ставове доведу у везу са учењем Фројда и његових ученика који су развили принцип слободних асоцијација полазећи од Бернеовог огледа *Умеће да се за три дана постане оригиналан писац* (1823) у којем се адепту налаже да запише све што му „пролази кроз главу“ и упућује на Шилерово писмо пријатељу Кернеру (1.12.1788), у којем класик немачке књижевности упозорава да у „глави ствараоца“ разум мора „повући своје страже пред дверима“, како би идеје могле неспутано „провалити“ кроз њих.

Оваквим тумачењима стоје, међутим, на путу бројне тешкоће које у великој мери релативизују њихову спознајну вредност у обухватању какве-такве целине дела. Тешкоће не настају само онда када имамо у виду да дело никада није једнозначно и потпуно одређено намером уметника, па се такво разилажење хтења и учинка у процесу обликовања може вишеструко запазити и код самог Кафке¹⁸⁵, него и при - својевремено веома популарним - глобалним социоцентричним захватима у дело који су неке од његових недостатака схватили и као одређене предности, заступајући уверење да је у „фрагментарном времену“ несистематичност увек врлина. Ништа мање популарни нису били ни покушаји да се онтолошки, универзалне и, у основи, безузрочне схеме накалеме на конкретно, временско и динамично ткиво романа Франца Кафке. Тако тумачи егзистенцијалистичке провенијенције, не поштујући неке методолошке принципе за које су се, с добрим разлозима, и сами борили, долазе до

¹⁸⁴ G. Janouch, нав. дело, стр. 74.

¹⁸⁵ Види о томе Н. Binder, *Kafkas Schaffensprozess...*, „Euphorion“ 1976, стр. 129-134.

закључка да се Кафкини романи „могу наставити у бесконачност“¹⁸⁶, да се састоје од „статичних“¹⁸⁷, самосталних епских монада које радњу у роману никада не померају са почетне тачке приповедања¹⁸⁸. Тај закључак је, истина, тачан у односу на егзистенцијалну ситуацију јунака, који је већ на почетку свестан парадоксалне ситуације у којој се нашао, али не и у односу на структуру приповедања, јер не само да се неки мотиви у каснијој текстури даље развијају него чак налазе и своје разрешење.

Како, сем тога, ускладити поменућу тезу о несвесном са оном наоко супротном тврдњом у којој Кафка, размишљајући о композицији новеле, наглашава да свако дело мора већ на свом почетку да носи у „себи своју довршену организацију, чак и када се још није потпуно развила“¹⁸⁹. Међутим, за однос између интенционалности и неинтенционалности у *самом делу* не постоји никакав чврсти ослонац: све што је са становишта порекла дела истински неинтенционално може се у делу јавити као интенционално - и обратно. Очигледно је да су Кафкина дела пролазила кроз неколико

¹⁸⁶ Ова теза провејава пре свега кроз излагање W. Emriha у познатој студији *F. Kafka*, Bonn/Frankfurt 1958, међутим, сви који је заступају позивају се заправо на М. Брода који, у поговору уз прво издање *Процеса*, упозорава на усмено саопштено ауторово мишљење по коме процес никада није „имао да стигне до највише инстанце“, тако да се ни роман није могао завршити, тј. могао се наставити *in infinitum*. Чињеница је, међутим, да то није никакав аргумент који говори против фактичне заокружености *фабуле* романа. Убедљиву реконструкцију првобитног редоследа појединих поглавља *Процеса* даје Н. Binder, *Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater*, München 1976, стр. 160-194.

¹⁸⁷ В. Allemann, нав. дело, стр. 264.

¹⁸⁸ G. König, *Kafkas Erzählungen und kleine Prosa*, 1954, стр. 23.

¹⁸⁹ VI, стр. 93.

различитих фаза¹⁹⁰, присиљавајући га да „тече у два рукавца“¹⁹¹, али ни та чињеница, као ни околност да је аутор *Процеса* нека поглавља остављао незавршена у тренуцима застоја, да би одмах наставио са писањем следећих, не могу у потпуности да објасне структуру дела, и то не само због тога што се оно тиме објашњава уз помоћ фактора који се, као и читалац, налазе *изван* дела, него и због много важније чињенице да Кафкин роман као уметничко дело поседује једну иманентну логику развоја по којој - свеједно да ли према намери писца или не - поједине слике и мотиви у *динамичној* повезаности зраче у разилчитим правцима књижевне структуре.

Њихово повезивање и настављање је пример за Кафкин стваралачки метод који и поред низа тзв. „слепих мотива“ - у концентричним круговима продире и обухвата значењски свет дела, организујући одговарајуће „снопове“ интенција, извлачећи их из оног поретка који постоји у тексту, да би их укотвио у атмосфери трајног неспоразума. Нимало другачије не изгледа ни судбина бројних, гномски згуснутих исказа. Посејани у корпусу дела у виду поетско-мисаоних и иронично-критичких записа, искључиво везани за профил главног лика, они су често слични сажетости идеограма или загонетности криптограма, али увек достојни несмањене пажње. Већ смо видели да се у томе и састоји проблем разумевања Кафкиног текста. Ни у појеиначном исказу, као најмањој значењској једници, ни у целини дела нема ничег што би озаконило само једну могућност тумачења, а остале

¹⁹⁰ Кафкин стваралачки процес би се – у духу савремене аналитичке филозофије уметности – могао означити као кретање између пропусивног и финалистичког учења (према разлици коју је увео Barsdsley), при чему обе теорије тврде да је стваралачки процес делимично контролисан, али по првој, тај контролни чинилац као намера аутора постоји пре самог процеса и све време управља њим, а по другој – тај чинилац представља крајњи циљ.

¹⁹¹ VI, стр. 170.

потпуно елиминисало, јер сваку од ових могућности поткрепљује нешто из целине контекста, те се изненада обрћу „на сасвим супротну страну, као ветроказ у планини“¹⁹², постајући „могућа истина сваког говорења и учења“¹⁹³. Ову околност поткрепљују, уосталом, и свештеникови коментари из разговора у катедрали: „Тачно разумевање једне ствари и неразумеваче исте ствари не искључују потпуно једно дуго“¹⁹⁴.

У томе је, најзад, и смисао Кафкиног дијалога који је само на изглед алогичан, и само на изглед „дијалог“, док заправо разоткрива суштинску *изолацију* главног лика. Дијалог га враћа самом себи. Он је знак одсуства међуљудске комуникације који се снажно потенцира јунаковим упорним настојањима да запомене „стварни“ разговор, а ово безуспешно оствариваче заједништва и налажења „заједничког језика“ са „полунемом тупавом господом“¹⁹⁵ води до тога да у свим међуљудским односима влада закон дубоке супротности. Уместо на реч, Јозеф К. је наишао на нож.

У смени динамичних и статичних елемената структуре, веза се успоставља враћањем и „удвајањем“ истог, лајтмотивима садржине¹⁹⁶. Понављање је подређено уметничким циљевима целовитости: оно у исти мах и семантизира и веже у веће целине. Фабула наоко нараста, али је њено „задржавање“ спроведено у читавих девет поглавља из којих читалац, у ствари, не само што не дознаје шта ће се догодити, него и не слути правац кретања ауторове идеје. Фантастични бирократ-

¹⁹² V, стр. 18.

¹⁹³ VI, стр. 208.

¹⁹⁴ I, стр. 208.

¹⁹⁵ I, стр. 208.

¹⁹⁶ Јединство је изграђено по типу контрастних асоцијација у оквиру смењивања пасуса; контраст доминира, као што смо већ видели, и међу самим пасусима, остварујући се или јасно означеним мотивско-идејним копулама или променом типа наратије.

ски апарат тужилаца, адвоката, судија и субалтерних типова, који се изненада појављују и нестају у сплету ходника и просторија у поткровљима, има, при томе, функцију ретардације, успоравања и одлагања коначног разрешења неспоразума који се наставља и утврђује као једина истина трајања, као сукоб жеље за слободним и спонтаним доживљајем и немогућности њеног остварења у свету безличног логичког аутоматизма у стилу мишљења и живљења. Суд се, међутим, односи пасивно, јер је стварни иницијатор процеса јунакова свест која у њему персонифицира властите отпоре. Анонимни тужитељи, затворени у готове формуле јуристичког празнословља, невољни да своје право располагања туђом судбином објасне, служе се - како то изгледа јунаку - свим средствима да процес моралног и социјалног проверавања и вредновања јунакове личности оквалификују као кривични преступ, а његово стварно самоубиство, ту „једину метафизичку потребу“¹⁹⁷, као институционализовану егзекуцију. Овај проблем је Кафки већ раније дао повода за размишљање, доказујући сада своју постојаност: „Уместо да онда побегне, па макар и у овом последњем правцу, јер само га је бекство могло одржати на врховима ногу, а само су га врхови ногу могли одржати у свету, уместо тога он је легао, као што зими овде онде деца лежу у снег да би се смрзла“¹⁹⁸.

Већ у првом, незавршеном роману *Изгубљени*, објављеном под насловом *Америка*, елементи пикареског и образовног романа снажно наглашавају чињеницу да се ту ради о некој врсти њихове супротности о својеврсном „негативном“ *Entwicklungsroman*-у. Јер, иако дело не извештава о коначној судбини јунака, суштински предестинираног да пропадне у миљеу полусвета, мало је

¹⁹⁷ V, стр. 251.

¹⁹⁸ V, стр. 18.

вероватно да је Кафка планирао неки „позитиван“ исход, јер свет остаје непрозиран за појединца: он се у њему као „коначни“ и ограничени, то јест друштвено изоловани индивидуум, никада не може срећно остварити. Битно другачију структуру нема, у том погледу, ни последњи незавршени Кафкин роман *Замак*, који се сматра неком врстом пандана уз *Процес*, због сличне, мада - по неким тумачењима - изокренуте проблематике. Пошто касно стиже у једно забачено, снегом завејано и атмосфером сумње заоденуто село, главни лик романа, геометар К., више не може да стигне до замка грофа Вествеста. Он никада неће ни доспети до њега, потпуно у смислу ауторових афоризама: „Постоји циљ, али пута нема; што ми називамо путем, само је оклевање“¹⁹⁹; „Као пут у јесен: тек што је почишћен, поново га прекрије суво лишће“²⁰⁰. Као и у осталим романима, од неког позитивног исхода ништа не бива; сви главни ликови крећу са истим правима и са истом упорношћу, под сенком стрепње да њихов глас неће бити пресудан, сви гаје илузију да је њихова „логична“ позиција најближа последњем ставу о правди - истини, и сви на крају претрпе крах. „Роман и К.“, записаће Кафка, „недужни и кривац, напослетку обојица без разлике уморена за казну, недужни лакшом руком, више гурнут у страну него оборен“²⁰¹.

Личи на интерпретацијску неозбиљност, и одавде на необавезност, ако се, с обзиром на фрагментарни карактер романа, о њему говори у традиционалним естетичким категоријама „заокружености“ и „дефинитивности“. Међутим, у свим Кафкиним романима можемо запазити специфичан конфликт између унутрашње незавршености јунака и спољашње, компо-

¹⁹⁹ VI, стр. 375.

²⁰⁰ VI, стр. 374.

²⁰¹ VI, стр. 121.

зицијско-фабуларне завршености дела, коју, свакако, не ваља бркати са чињеницом да је дело остало фрагментарно. И смрт Јозефа К. у *Процесу* не представља, сигурно, никакав крај у класичном смислу завршног потенцирања садржаја и смисаоних одредница романа, као што, уосталом, ни незавршена поглавља, објављена као *appendicies*, не могу предствљати алтернативне завршетке, будући да и она нуде само заобилажење стварног проблема кроз потискивање или „заборављање“ на процес. Па ипак, стављајући роман у контекст осмишљавања неосмишљене стварности, Кафка мора да прикаже јунакову смрт онда када роман престаје да врши ту функцију, престаје јер губи ослонац у животу који нема ни почетка ни краја, нити се у њему будућност може извести из прошлости, па тако борба постаје само пука игра заваривања. Јер, „шта значе јучерашња тврђења данас? Значе исто што и јуче, истинита су, само што крв кап по кап исцури губећи се у жлебовима између великог камења ја закона“²⁰².

Неостварен живот стиче право на завршеност своје фабуле, и у финалу приче се заиста „све завршава“, јер ту се са ритуалном смрћу под „мирним сјајем месечине“ и сенком неког човека на удаљеном прозору крај „напуштеног и самотног“ коменолома, на брисаном простору уклето-усамљених монада лишених сваке шансе за додир, све и завршило, па општења нема, а још мање каквог преображаја, и јунаково осећање животне отуђености овде се неизбежно претвара у ван-односно, отуђено осећање „стида“²⁰³. Ова завршна катарза што доноси осећање стида, „који ће га надживети“ не интензивира се у представу о свету уопште, али се, индиректно, ипак надовезује на јунакова размишљања

²⁰² VI, стр. 185 sqq.

²⁰³ I, стр. 219.

која потврђују тежњу да превазиђе етички и сазнајни солипсизам, да победи осећање да је човек са комплексом сопствене свести довољан себи, да може бити „острво“. „Има ли приговора на које се заборавило? Сигурно их има. Логика је додуше непоколебљива, али она не одолева човеку који хоће да живи“²⁰⁴.

Нема сумње да Јозеф К. најзад увиђа и јасно именује погрешне претпоставке својих настојања. Слеп за све оно што пада изван видокруга његове „спознајно-логичке мономаније“ - како би се могла условно одредити његова упорна и трајна окупираност пажње - једним те истим подручјем мисли и интереса - он се у њу задубљивао на начин из којег произлази нешто још поразније: „он трчи за чињеницама као почетник у клизању, који осим тога вежба негде где је забрањено“²⁰⁵. Уместо спонтаног размишљања и опажања, ступа логика која није у стању да се отме противречност између фунгибилности и феномена. Стога, ма колико настојао, главни лик не може да схвати једноставан наук: смисао се тешко по рецепту осваја, а никако се не затиче на обавезујућим правцима тражења. Логички систем контемплативног сазнања, та „језивост пуке схематичности“²⁰⁶, како га назива Кафка, никада не може да дохвати суштину бића, непосредност живота, те су све метафизичке спекулације ума, будући да немају покриће у искуству, празне химере. То је могуће тек личном доживљају, јер сазнање, као код Кјеркегора, „гледа унатраг а ми живимо унапред“. Међутим, Кафкина агностичка и субјективистичка тенденција изражава се у двоструком погледу: најпре у одбијању могућности дефинитивног сазнавања предмета, а затим у осећању

²⁰⁴ I, стр. 219.

²⁰⁵ VI, стр. 380.

²⁰⁶ VI, стр. 30.

сложености самог процеса опажања у који улазимо оптерећени меморијским и другим „доживљајним“ материјалом²⁰⁷. Зато оно што се овде открива није скрушеност, није стање човека „баченог у ништавило“; то је стање крајње окрњености и недостатности и управо због тога стање дубокога стида јер су га свет и ствари победили на - у неку руку - негативан начин тиме што су се отргли његовој свести, то је стид због сопствене егзистенције јер јој је сазнање, а смим ти и свако самоиспуњење постало неостварљиво: човек је подлегао процесу који се одвија у њему и уместо оне тражене и сада недостижне идентификације, уместо чина најсавршенијег испуњења смисла јавља се животни пораз, импотенција живота по себи, стид због свега. То што овај стид „уједно има друштвене претензије“, што он, према једној Бењаминовој формулацији, „није само стид пред другима, већ може бити и стид због других“²⁰⁸, творећи тиме претпоставку за критику наивитета модерне свести која се врши отуђењем од потуђења, то јест будући реакцију одбојности према потуђењу и постварењу што захвата битне видове друштвеног искуства (рад, владавина) - то је само разлог више да се *Процес* зарад његових значењских и приповедних ефеката, означи као јединствено књижевно остварење XX века.

²⁰⁷ „Моја стара навика је да не пуштам чисте утиске, било да су болни или радосни, само ако су достигли ступањ своје највише чистоће, да се благотворно развију по целом моме бићу, него да их помутим и прогнам новим, непредвиђеним, slabим утисцима. То није зловна намера да сам себи нашкодим, већ слабост при подношењу чистоте утиска о којем је реч, али ту слабост не признајем, него више волим да јој, миран у души, помогнем привидно хитичким изазивањем новог утиска уместо да јој, што би једино било исправно, дозволим да се обелодани и призове друге силе које ће је подупрети“ (VI, стр. 94 sqq).

²⁰⁸ V. Benjamin, Ф. Кафка, у: *Есеји*, „Нолит“: Београд 1974, стр. 252.

Проблем разумевања. Рецепција

За разлику од усмене комуникације, песнички језик мобилизираи све елементе као носиоце значења целине, алл ова свеобухватна сематнизација уметничког записа нема само уски смисао познате изреке *verba Volant, scripta manent*. Већ 3. јула 1913. Кафка је записао раније цитиране речи: „Када нешто кажем, то смета и коначно губи важност, а кад то запишем, такође је губи, али понекад стиче нову“²⁰⁹. Роман *Процес*, попут многих великих књижевних остварења, многозначан је и отворен, он нуди несагледив регистар значења, а у исти мах је набијен конкретношћу која подстиче реализацију и актуелизацију у свести читалаца различитих епоха. Његов велики утицај данас заснива се на актуелизацији којој смо сведоци. Јер независно од тога што су и ранији тумачи веровали да су сазнали нешто од изворног смисла *Процеса*, те, дакле, садашњи интерпретатор тешко може полагати право на напредак ка вишој објективности, данас проблем лежи управо у томе је ли „изворни“ смисао *Процеса* - изразимо се прецизније: смисао који се испољио појавом Кафкиног дела - кадар да и нашем времену, још увек, или поново, нешто значи. Разуме се да актуелизација књижевност текста у свести јавности неће, у одређеном историјском тренутку, увек обухватити све компоненте текста, па ни сав тематски потенцијал који остаје изражајан и за познија времена; може се зато говорити о његовој „касној“, али не и о „закасној“ рецепцији. Овај феномен - позног прихватања Кафкине прозе може се објаснити *естетичком дистанцом* што је аутора удаљавала од устаљене књижевне традиције и укуса времена у којем је била написана, али она само потврђују наоко

²⁰⁹ V, стр. 282.

парадоксално правило по којем касније „откривена“ и прихваћена дела „делују“ много јаче ако њихови савременици нису увидели њихов значај.

У сваком књижевном делу је много тога што читалац умишља да се у самом делу налази, а потиче из његове субјективне свести: много утисака се не односи или, боље, не темељи ни на чему што би у самом делу објективно постајало. Представе, међутим, које Кафкино - дело буди разликују се међусобно толико да оне тешко могу имати рзаједнички објектни именоватељ. Овај распон је омогућен апстрактношћу самог језика, и он не даје само места међусобно веома различитим утисцима, представама и мислима, него и екстремно субјективним примислима и асоцијацијама. Јер, не може се порећи да је велики рзаговорнк опипљиве, чулне конкретизације свега апстрактног створио једну несхватљиву и злокобну „реалност“ која у својој „метафизици типичног“ носи печат универзалности, па према томе и апстракције. Но то није апстракција велике рационалности, није ни приказ нужности које се узајамно укрштају, разрешење сваке могућности која је потпуно, без остатка, него апстракција ирационалности, она којом владају потпуно неочекивани, изненађујући, превратнички тренуци, анализом тешко докучиви свет нереда, акаузалних момената.

Значењски учинак оваквог стања ствари утолико више добија на тежини што је свака порука апстрактним речима, било какво појмовно упућивање, туђе интенцији приповедања, што је у опреци са оним начелом уздржаности од коментарисања свога дела којем је Кафка толико привржен: он је стално зазирао од могућности да апстрактном поруком заглуши слух читалаца за причу коју треба чути. Ова околност, затим, делује утолико интензивније, јер се на истом терену одгонетања смисла бори и сам јунак коме се непрекидно

упућују „поуке“²¹⁰, што, у виду херменеутичких замки, упорно удаљавају смисао уместо да му га приближе. Ово „поучавање“ које, дакле, у суштини води изостајању утврдљивог смисла, почиње већ првог јутра у разговору са чуварима који се представљају као „нижи службеници“, али и као људи способни да проникну у смисао понашања суоје институције: „Наша власт... не тражи кривицу међу становништвом већ је, како - закон каже, кривица привлачи и она имора да пошаље тамо нас чуваре. То је закон“²¹¹. Јозеф К. одговара не разумевајући: „Тај закон ми није познат“. Иза тога следи објашњење чувара Франца: „Пази, Вилхелме, он признаје да не познаје закон а у исти мах тврди да је невин“²¹².

Слична „несналажења“ јунака изазива и свештеникова тирада у катедрали. Он изражава чуђење због Јозефовог захтева да се поступи у име закона: та је заимисао преширока, бесмислена, јер ко може знати вољу закона? Стога се „поука“ усмерава у једном правцу који из перспективе парадокласно монтираних и гномски згуснутих исказа изгледа једино могућ: много је важније енергично иступити из зачаране сфере „самозаваравања“²¹³ да не би умро у име једне правде коју брани, али која, силом једне апсолутне идеје, од невиног ствара кривца.

Сваки став разговора са свештеником у моћном барокном здању личи на стуб чврсто засноване филозофије и истовремено је израз пишчеве разуђено нијансиране неверице према универзалном важењу, према могућности да се неко од издвојених схватања задржи у кругу извесности. *Измицање смисла*, о којем говори прича о сељаку и закону, приближава се оном ставу

²¹⁰ I, стр. 17.

²¹¹ I, стр. 12.

²¹² I, стр. 12.

²¹³ I, стр. 205.

Кафкиног савременика, филозофа Фајхингера, према коме је „истина најцелисходнија заблуда“, јер је за аутора *Процеса* „истина недељива, па стога не може саму себе спознати; ко жели да је спозна мора бити лаж“²¹⁴.

Овакав механизам дијалошког проверавања идеје и „човека у човеку“ Иако може да наведе на радикалну оцену у свету где не важи узрочност и логички схватљив след појава, све је у исти мах могуће и стварно; могућност је, дакле, безузрочна, а „стварност“ у оној мери присутна у којој је логички неприхватљива, те се и смисао колеба између постојања и непостојања онога ка чему се упућивање врши. Па ипак, ова фиктивна стварност је видљиво саздана на аналогијама које су нам итекако блиске: ирациоотилни поступци, административне мистификације, фрустрације и опсене, изазване опредмећењем и отуђењем људских односа, сведоче о томе да Кафкин облик парадокса не представља ни бесмисао ни трансценденцију, јер има људско порекло и чврсто је срастао са историјом људских односа. Тумачења пишчеве тематике као сиимптома личних и друштвених антиномија лако се могу позвати на његове речи: „Окови напаћеног човечанства направљени су од канцеларијског папира“.

Но ако наше интересовање овде није везано за неко тобоже објективно тумачење „изворног смисла“, него је управљено ка скромнијем циљу - да се иза бројних наноса реконструише првобитни видокруг питања и одговора који је условљавао кривудава ток прихватања овог дела и непрекидно давао подстицај да се недовољност претходног тумачења преобрази у нов „одговор“ или књижевни облик што сада можда стоји на путу новој рецепцији - мора се поставити питање које је ношено свешћу да *смисао* уметничког текста није над-

²¹⁴ VI, стр. 381.

времена супстанца, него конвергенција текста и разумевања што се образује током историје: коју основну „конкретизацију“ захтева виртуелна структура текста да би се уопште развила као дело?

За такво питање није нужно потребна комплетна историја деловања овог романа. Смисао јунаковог слепог трчања у круг, које твори метафоричну основу његовог проблема разумевања процеса, има једну ширу херменеутичку претпоставку, која би се могла назвати „заимиисао потпуности“. А то је, очито, формална претпоставка што руководи сваким разумевањем; она претпоставља јединство неког смисла. Но ова антиципација потпуности не претпоставља само иманентно емисаоно јединство које води јунака у процесу разумевања, већ и да разумевањем читаоца руководе трансцендентна очекивања смисла, очекивања што произлазе из односа према веродостојности и убедљивости приказаног. Као што Јозеф К. схвата примљене информације о човеку пред вратима закона, и најпре на њих гледа очима онога који их изговара, то јест сматра истинитим оно што је написано у древном спису - а не покушава да разуме необичне мисли као такве - тако и читалац следи главни лик у разумевању на основу очекивања неког смисла, којег црпи из претходног односа према ствари. Тек неуспех покушаја да се оно што је речено очитује као веродостојно или „истинито“ води до настојања да се текст - психолошки или текстуално-критички - допуни или чак „исправи“ као мишљење неког другог.

Међутим, захтев Кафкиног естетског обликовања управљен је на осујећење сваког *коначног* логичког или мотивацијског склопа, а тиме је, нема сумње, у великој мери условљен и специфичан механизам његовог деловања на читаоца који се потврђује на више места шифрованим указивањем на идеје које, у суштини, припа-

дају деловању *текста*. Такво је размишљање певачице Јозефине: „И онда јој сметње долазе као поручене; све што се споља супротставља чистоти њеног певања и што она победује у лакој борби, па чак и без борбе, пуким суочавањем, све то може допринети да се гомила продрма и да се научи ако не разумевању а оно респекту који наслеђује истину“²¹⁵. Већ се и минимумом оваквих „сметњи“ постиже максимум значењског „померања“ и „онеобичавања“: истргнувши исечке стварности“ из присилних склопова, доводећи њихов „емпиризам“ до врхунца, Кафка нам ни за један тренутак не дозвољава да се заборавимо у „препотзнавању“ те стварности; он нас плаши управо зато што ремети, што избегавањем схематичности кида све то из закономерног ланца уобичајеног. Преносећи те „реалне“ исечке себи, тј. јунаку, акумулирајући у његову свест предметни свет, Кафка не преноси и природне везе нашег искуства. Стога се може рећи да је Кафкина литература мање је усмерена против објективне закономерности реалности него против имплицитног „реалистичког“ читаоца, како се он, као иманентна релациона фигура, обликовао кроз дуготрајно усађивање и седиментирање књижевних норми. *Јер тај читалац је једина права жртва нељудских односа у делу.*

Процес је несумњиво прича и о Кафкином стварању. Шифрованим указивањем на идеје које припадају тексту, он разоткрива смисао својих поступака, фигурацију имагинативног процеса, проблем комуникације. У једном сасвим одређеном смислу, проблем главног лика постаје проблем читаоца, тумача који се непрекидно суочава како са отпорима у разумевању тако и са испољавањима различитих могућности постојања књижевности. Отуда и сам роман *Процес* живи и

²¹⁵ IV, стр. 521.

храни се једном специфичном напетости која израста из сазнања јунака о свету и неподударна вредности, а из тог расцепа између неосмишљене стварности и осмишљеног а непостојећег, фиктивног света уметности, произлази и феноменологија књижевног дела. Другим речима: и „стварни“, „емпиријски“ свет који Јозеф К. види и свет романа, који је по дефиницији фиктиван, постоје само под условом да прихватимо да постоје. Свет Јозефа К. се одликује развојем високо организованог система обмана и тим деловима самог себе, том „огромном свету који држим у глави“²¹⁶, он приписује, тако рећи, објективно постојање изван себе. Оба света су прожета истом логичко-семантичком иструктуром, само на различитим нивоима. Како ће се, пак, свет приказаних предметности конституисати у појединачној рецептивној свести - за то постоје бројне могућности прибегавања алегорези или издвајању оних идеолошких конструката који се називају животном, моралном, друштвеном или егзистенцијалном проблематиком књижевног дела.

Примера ради, у критичкој литератури о Кафки недовољно је наглашена функција једног битног елемента приказивања, који, у некој врсти противтеже једнопланском и апсолутном устројству власти - онако како га приказује јунакова свест - нуди једну значајну нијансу *театрализације* и гротескне релативности ствари. Не треба, наиме, изгубити из вида да су друштвени односи дати у једом специфичном конкретно-чулном, полуреално-представљачком облику, који кроз ритуалну гестикулацију и маскарадно костимирање често укида озбиљност хијерархијског поретка и свих облика страха, пијетета и страхопоштовања везаних за њега. Епизодни, ефемерни ликови - иако не увек,

²¹⁶ V, стр. 280.

и мада не само они - искрсавају из сивила свакидашњице обучени као „борци са биковима“²¹⁷, или се пак крећу по стану у „старој и пренакићеној балској хаљини“²¹⁸ са дугачким ресама. Чак се и Јозеф К., иако свестан чињенице да ће га целати ускоро одвести на губилиште, не може отети утиску да та двојица у „реденготима, бледи и гојазни са цилиндрима који као да су били приковани за главу“²¹⁹, изгледају као „тенори“ и трећеразредни „глумци“, којима ће, потпуно озбиљан, поставити гротескно питање: „У ком позоришту играте?“²²⁰ Сигурно је да је у томе дата не само једна додатна доживљајна димензија процеса, који сада, на свом завршетку, губи своју демонску физиономију у тренутку његовог смиреног прихватања, него и обезвређивања хијерархијских дистанци, постајући наличје ауторовог увида да је несумњиво „чудно како комедија при довољној систематичности може да се претвори у стварност“²²¹. Али и један овакав, из самог дела изведени, угао гледања представља једнострано, алегоријско тумачење, као и одгонетање епски заоденуте доктрине ауторовог стварања. Па чак и онда када се приклонимо мишљењу да се процес „може интерпретирати само као оно што се не може интерпретирати“, као што тврди Емрих²²², постаје јасно да је он једнострано интерпретиран.

Важнији је увид да се устројство дела указује као вишезначан модел у којем се пред читаоцем - као и пред главним ликом - разоткривају само детаљи и аспекти, оно што је „појединачно“, а никада целина и

²¹⁷ I, стр. 237.

²¹⁸ I, стр. 217.

²¹⁹ I, стр. 214.

²²⁰ I, стр. 215.

²²¹ VI, стр. 191.

²²² Нав. дело, стр. 153.

синтеза, оно што је „опште“²²³: гледано из перспективе читаоца, Јозеф К. није нипошто усамљен у свом прегнућу да у својој свести конституише једнозначност „мировањем погледа“. Чињеница да се и сам Кафка - како извештава М. Брод - *смејао до суза* читајући пријатељима уводне делове *Процеса*, у којима се разастире управо она декомпозиција индивидуе у условима у којима влада само слепа сила са својим непојмљивим законима, речито говори како о „могућој истини сваког говорења и учења“, тако и о широкој скали могућности читања, па стога и о начелној семантичкој неумерености приповедања, у којој свако издвајање неких елемената смисла на рачун других тумачења неминовно одводи на пут једнозначне алегорезе. Укрштање различитих „рецепција“ уткано је већ саму јунакову свест, па је и „недореченост“, односно „отвореност“ дела утолико умесна уколико обезбеђује живље учествовање читаоца на кога се у једнакој мери односе значајне свештеникове речи о проблему тумачења текста: „Спис је неизменљив, а мишљења су често само израз очајања због овога“²²⁴.

У којој мери је тешко, али и нужно, одредити однос између интенције и смисла, објективне интерпретације и субјективне рецепције - указује последњи осврт на једну Кафкину параболу која тематизира став *читаоца*. У овој прозној скици, која је записана у *Дневницима* 3. јула 1916. године, и која у свакој слици и синтактичком

²²³ О овом споју *увида* и *заслепљености* говори Кафка и на другом месту, доследно примењујући свој стваралачки поступак конкретизације апстрактних мисли и представа: „... он је подељен надвоје: један део обухвата погледом целину, види да он ту стоји и да је извор поред њега, али други део ништа не примећује и у најбољем случају слути да први део све види. Али пошто ништа не примећује, не може пити“ (VI, стр. 371).

²²⁴ I, стр. 209.

обрту открива онај колико карактеристичан толико и двосмислен поступак „слушања“, постављају се два питања: питање о месту стварности у читаочевој свести и питање о могућности стварања једног значењски кохерентног текста. Ова питања добијају свој одговор кроз сликовито упућивање на системску принудност језика и на бесконачни задатак његовог методичног испитивања:

„Граничећи се једна с другом, три куће су образовале мало двориште. У том дворишту биле су смештене још две радионице у шупама, а у једном куту стајала је висока гомила малих сандука. Једне олујне ноћи - ветар је преко најниже куће оштро сатеривао плаху кишу у двориште - неки студент, који је у таванској соби још седео над својим књигама, зачу гласан јаук из дворишта. Скочи и послушну, али све беше тихо и остаде тихо. „Обмана јамачно“, рече студент самом себи и поче опет да чита. „Није обмана“, тако се после неколико тренутака просто саставише слова у књизи. „Обмана“, понови он и стаде да им помаже повлачећи кажипрстом дуж узнемирених редака“²²⁵.

Присуство конфликтних утисака о истој ситуацији чини драматично очигледним да код Кафке није реч о „реалности“ као таквој, већ различитим начинима осмишљавања реалности, о настојању да се стварност прикаже у самом разумевању, као примењивање логике питања и одговора на самом тексту. Очигледно је, исто тако, да Кафка није спадао у ауторе који би питање о начину рецепције и „конкретизације“ субјективног искуства и значења књижевног дела хтели да скину са дневног реда као психологизам или пуку социологију укуса. Но прозна скица очигледно говори и о нечему другом.

Већ је и досадашње разматрање показало да у стицању сазнајне функције дела равноправно учествују и

²²⁵ VI, стр. 140.

продуктивно и рецептивно искуство, а на тај начин и један заједнички видокруг чије је присуство на месту ишчезле обухватности смисла света кадра да обезбеди пре свега уметност. *Покрет читаочевог кажипрста који исправља „узнемирена“ слова у књизи јасан је „семантички гест“* којим сам читалац уноси у дело одређену интенцију што се спаја - очигледно не без противречности - са значењским јединством за које нису одговорни само писац и устројство какво је он унео у дело. Зато и задатак разумевања није нека тајанствена комунија душа, већ учешће у заједничком смислу. Тумачење које руку читаоца види као учешће у стварању смисла одговора, уосталом, и оном основном Кафкином антикартезијанском ставу. Наиме, мотив руке што учествује у мишљењу само је одлучна негација сваког метода мишљења који апстрахује од свег чулног искуства, који пропушта да схвати генералну тему Кафкине „перцепцијске поетике“: повезаност између конкретне присутности ствари и апстрактног поимања.

Слободан Грубачић

Литература

- Der Proceß : die Handschrift redet / bearbeitet von Malcolm Pasley ; mit einem Beitrag von Ulrich Ott. - Marbach am Neckar : Deutsche Schillergesellschaft, 1990. - 99 str. : illust. ; 21 cm. - (Marbacher Magazin ; 52/1990)
- Franz Kafka, Der Proceß / von Michael Müller. - [Durchgesehene Ausg.]. - Stuttgart : Ph. Reclam jun., 1996. - 224 str. : illust. ; 15 cm. - (Universal-Bibliothek. Erläuterungen und Dokumente ; Nr. 8197)
- Totalitarismus contra Kafka / Dušan Glišović. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Rezime // Филолошки преглед. - ISSN 0015-1807. - God. 27, br. 2 (2000), str. 9-29.
- Franz Kafka, Der Prozess, Das Schloss : Interpretationen und unterrichtspraktische Vorschläge / Ingeborg Scholz. - [4. Aufl.]. - Hollfeld : Joachim Beyer, 1996. - 124 str. ; 18 cm. - (Analysen und Reflexionen ; Bd. 42)