

СЛОБОДАН ГРУБАЧИЋ

КАФКИНА ВЕСЕЛА АПОКАЛИПСА

Некада једноставан, некад биран и тражен, језик Франца Кафке представља чудну мешавину наговештаја и филозофске дубине која поражава наглим изменама перспективе. Писац блиставих књижевних минијатура често је на епској сцени изводио драматичне играчке који провоцирају обрнутом оптиком. У расутим списима, међу обрадама библијских митова у трећој свесци малог октава, скривена у обиљу афоризама и сазнајнотеоријских разматрања, налази се и једна кратка, провокативна парабола. То је, у ствари, једна крилата мисао која, буквално, узноси на небеса. Записана 25. октобра 1917. као прозни хаику, почиње као бајка, а завршава се као антибајка:

Било једном једно друштво ниткова, то јест, нису то били ниткови већ обични људи. Увек су се држали један другог. Када би, на пример, један од њих некога, неког странца, човека изван њиховог друштва, учинио несрећним на помало нитковски начин — дакле, опет, не баш на неки нитковски начин, него као да је то нешто уобичајено — и када би се потом исповедио пред друштвом, оно би га испитало, донело свој суд, прописало покајање, давало опрост, и томе слично. Намере им нису биле лоше; строго се пазило на интересе појединца и друштва, а покајник би добио онај комплимент чији је основни тон и показао: „Како? Зар због тога да се узрујаваш? Ма учинио си најприроднију ствар, урадио си оно што си морао. Све би друго би било непојмљиво. Само си пренапет. Дај буди опет разуман.” Тако су се увек држали један другог, друштво нису напустили чак ни после смрти, већ су се у колу уздигли ка небу. Све у свему, њихов лет био је приказ најчистије детиње невиности. Будући, међутим, да пред небом све бива

разбијено у своје саставне делове, суновратили су се, прави камени блокови.¹

И ова прозна скица камерна је музика, као и друге библијске приче Кафкине, намењене малом кругу читалаца, кругу који их разуме и уме да слуша. Овде као да се свет сагледава први пут, говорио је Херман Брох о великој уметничкој револуцији на почетку двадесетог века, о том језику који нам се обраћа „са непосредношћу својственом детету или примитивном човеку”, па тако, мада у нешто другачијој боји, и човеку који сања. Отуда и сам „начин изражавања света постаје сродан начину изражавања детета, примитивног човека или оног који сања: то је сам начин стварања једног новог језика”.²

Читалац се, међутим, пита у какву је то апокалипсу доспео – ведру и тешку у исти мах, јер у њој се управо одвија оно што је тешко сместити у слагалицу појма. У њој се принцип божанског права, *ius divinum*, који уређује однос између богова и људи, преобраћа у иронично начело друштвеног преображаја. Једно од објашњења дао је сам Кафка у својим дневницима. Претежак је већ био онај сањани живот у аустријском Прагу, због чега је ишчекиван суноврат, старозаветна Невоља, оно што је супротно узнесењу и благовести. Само је мртво друштво добро друштво. Његову су најављену пропаст многи очекивали као метаморфозу што води спасењу.

Да ли су ови пали анђели припадници виших слојева у Прагу? Градски патрицији који су се стропоштали са висина своје самосвести и сместа претворили у камење угледавши Медузу Горгону? Или тек смерни министранти аустроугарског чиновничког неба? Нека тиха мисао која провејава између редова ове прозне скице подсећа нас на персифлажу Судњег дана. О њему говори и ретко цитирани Кафкин афоризам: „Само нам наш појам о времену дозвољава да тако зовемо Судњи дан, а заправо је то преки суд.”³ А можда је само реч о живописном силаску у пакао?

Да је реч о побуњеним анђелима, суновратили би се громогласно с неба кроз проломљене облаке у метафизичку дубину. Да су то проклетни грешници, што звучи прихватљивије, задржали би и у тој својој „бачености” неки ранији облик. У свом се паду не би ни зауставили на земљи. Завршили би негде у Доњем свету, у казненој дубини намењеној бићима која, из лако објашњивих разлога, не завређују да бораве на Горњем.

¹ Franz Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1953, S. 80/81.

² Herman Broh, *Pesništvo i saznanje*, prev. Svetozar Janković, Gradina, Niš 1979, 18.

³ F. Kafka, o. c., *Aphorismus*, Nr. 40.

Тачан садржај овог спектакла посматраног као кроз далекозор открива нам анализа њихове гестике: њихово држање за руке – језик тела. Тако би се барем могло помислити ако се призову у сећање илустрације у правничким књигама из древних, „некњижевних” времена. Већ се ту види да Кафкини текстови представљају тачку пресецања различитих дискурса. Њима се мора прибројити и невербални језик као што је гестика – говор тела. И као што је опис одеће у књижевности често „тело тела”, које кријући разоткрива стање душе, тако се на основу покрета може донети суд о нечему обухватнијем.

Кафкине слике гестике зацело говоре о рђавој и несрећној механици света која утиче на ток профане историје. Те су стилизоване сличице носиоци смисла, насликане речи, прописане улоге. Треба имати у виду да писац *Процеса* ни овде не инсценира неко фикционално збивање са ликовима као моћним каријатидама на епском порталу. Он илуструје једну метафизичку тему сликама механичких тела, а она, покренута у својим шаркама, знају само да се држе за руке, обликујући коло у „најчистијој детињој невиности”.

А то је управо оно што их чини моћним. Дискурс моћи увек је код Кафке дискурс тела. Тело је медијум уз чију се помоћ увезују моћ, естетика и морални суноврат који постаје видљив у часу „меке репресије” – као реално-утопијски пројекат апокалипсе, у коме појединци покушавају да спасу смисао за себе тако што се савијају у кружницу, хватају у коло, а ипак пропадају, умиру, али очито не довољно, јер се читаоци увек враћају овом тексту, да још једном погледају ову загонетну апокалипсу.

Нема сумње: има извесног претеривања, и још више замагљивања, у оном што писац *Процеса* овде инсценира. Пре свега као лицемерје друштвене институције моћи – али он избегава да то изрази високопарно, следећи Ничеово упозорење да чак и здравица на немачком језику звучи учено. Има, уместо тога, интертекстуалног и параболног поигравања које намерно меша политичку фикцију и оглед, филозофску рефлексију и митолошке клишее. Притом је његов текст од такве лакоће, густине и релевантности, која не показује намеру да општу судбину човечанства илуструје као научник или теолог.

Према теологу Оригену, оснивачу алегоријског тумачења Светог писма, Бог је створио свет као неку врсту неумитног силаска (*кайџабасис*) на један нижи ступањ предвиђен за зле и безвредне душе. Њихов је пад брз и очигледан, и њима, по свему, пристаје груба стеновита материја у служењу овоземаљском свету.⁴ Кад

⁴ Origenes, *De principis*, III, 5, 4. – F. Crombie, *The Writings of Origenes*, transl., Edinburgh 1871, I, 256–258.

би на Земљу пале комете, касније назване метеоритима, обично би важиле за „небеске гласнике” и божанске објекте. Чак и за магично заштитно камење, Kometengestein, као код Парацелзуса.⁵ Од њих су доцније прављени обредни предмети.

Али када је, четири дана пре рођења овог легендарног алхемичара, код Ензишајма у Алзасу на Земљу пао најстарији забележени европски метеорит – био је ископан и буквално окован: „Бачен је у ланце и обешен, као што се то увек ради са вражјом работом, како би се избегла свака даља недаћа и зло.”⁶

Насупрот свему томе, Кафка, коме приликом посматрања, а поготово приликом писања, иронија управља догледом и пером, има на уму нешто друго. Мајстору параболичке нарације стало је до судбине појединца. У њему види камени отисак колективне идеологије. Претворен у колективни сингулар, појединац се на крају буквално распада. Јер ако је пао, од Бога је отпао. И у последњој реченици приче аутор га равнодушно „убија” заједно са другим безименим и међусобно заменљивим лицима, члановима заједнице зачаране у камени масив који се, пред ауторитетом неба, разбија, ломи и на земљу обрушава.

Другачије речено: Кафка приказује програмирану „кишу комета” у најкраћој историји космоса. Од пресудне је важности да та историја истовремено фингира епску потпуност: наиме приказ тоталитарног друштва. Отуда ни тотална апокалипса не долази случајно. И не из ведрога, већ из неког несазнатљивог, непојмљивог неба.

Лако се, ипак, може појмити због чега Кафка посеже за библијским топосима који потичу из канона некада обавезне лектире. Најзад, ту му је на располагању била два миленијума стара залиха слика која је већ у највишој мери нобилитирана. И чији је присни и лако разумљив језик близак не само образованој јавности. А ипак се добија утисак да је, својим збиром хришћанске есхатологије и грчке философије, Кафка намеравао да свој дискурс уздигне изнад бастиона грађанске образовне културе.

Са становишта позитивистичког истраживања извора, међутим, далеко од германистичке игре стакленим перлама, сцена се мења. Парабола нам изгледа животно приступачније, мада не и мање загонетно. Погледајмо сада, акрибично и детаљно, повест њеног настанка, све до последица које су за писца Кафку произашле из ње.

⁵ Paracelsus, *De meteoris*, I, 5 (ed. Sudhof), XIII, 253–254.

⁶ О догађају нас обавештава и један „летак у стиху” чувеног хуманисте Себастијана Бранта на латинском и немачком језику, упућен, 1492, цару Максимилијану I, Naturhistorisches Museum (Meteoritensaal), Wien.

Кафка је интензивно читао књиге свог универзитетског професора Кристијана фон Еренфелса, који је у психологију увео појам „гешталта”. Редовно је посећивао његове семинаре, а у годинама које су претходиле одлазио је на књижевно-филозофска предавања у кући Берте Фанта, супруге угледног прашког апотекара, где је и Еренфелс често гостовао. У марту 1912. гледао је представу његове хорске драме *Звездана невесџа* (*Die Sternenbraut*), а слику скупине „неваљалаца” (*Schurkenmotiv*) очигледно је, мада у модификованом облику, преузео из другог тома Еренфелсовог капиталног дела *Систем теорије вредности*:

Тако би, на пример, нека разбојничка дружина могла да одреди казну за сваког свог члана који би пропустио да искористи неку повољну могућност за непочинство. Норма понашања која почива на овој претњи казном представља, као што се лако може видети, тачну супротност једној моралној максими.⁷

Паралела сместа пада у очи. Кафка увек прибегава овако необичним аналогијама. Но ако бисмо најсажетијом формулом хтели да означимо оно чему заиста тежи, рекли бисмо да је то осуда Зла. Код свих моралиста у епохама кризе она је, по правилу, жестока и беспоговорна. И код мистичара, и код хришћанских ригориста, то је чест мотив. Никада међутим Кафка није помишљао на то да своје моралистичке параболе прошири, настави или преради, као што је то био случај са романима.

Питање је, притом, не преобраћа ли се његов концепт демоније, која се одиграва у „малим животним стварима”, у догму. Сигурно је само да би се ту могао наћи одговор на једно важније питање: шта је то што злоћудна бића – и преко смрти – тако чврсто повезује, или тачније и уопштеније: шта је то што цели друштвени свет тако неприродно, као уланчане индивидуе, држи на окупу, у мирној уверености у сопствену невиност?

Очигледан је покушај да се иза слике безазленог животног поуздања, иза универзалне идиле – у којој се сви држе за руке – разоткрије њен малигни, енигматско-елитистички карактер. При томе фантастични лет ка небу, успињање изнад социјалне стварности, разбуктава магијски реализам. Јер сви ови људи, који изгледају као да се спремају за службу божју, лете као месечари ка својој слепој, окрутној и злој судбини: праведно је небо окрутно, звона ћуте.

⁷ Christian von Ehrenfels, *System der Werttheorie*, II Bd. (*Grundzüge der Ethik*), O. R. Reisland, Leipzig 1898, 128. Из листе приручне библиотеке произлази да је прочитао све што се од Еренфелса могло наћи.

Као у некој врсти секте, касте или тајног удружења које хорски, униsono пева исту деоницу, одвија се, међутим, и гашење – замуклост индивидуације. Њу сликовито потврђује провокативна симетричност групе у астралној пловидби њихових сени – свеједно да ли као једноличност, као духовна симетрија или као равнотежа глупости. Баш као да Велики механичар покреће марионете и ставља у погон њихове полуге.

Барон фон Еренфелс, који се одрекао свог аристократског наслеђа: свих својих замкова, поседа и материјалних добара – да би се посветио научној аскези, песништву и филозофији, имао је, међутим, и једну амбицију о којој се мало говори. У својој *Космоџонији* (1916) он најпре истражује порекло, развој и будућност универзума у знаку верског дуализма. И закључује, према очекивању, да супротност хаоса и јединства у космосу објашњава присуство добра и зла. Али, препун идеја о усређивању народа, с погледом окренутим вечности, проговара и у великим пророчанствима. Опомиње нас да души, а не разбору, припада једна нарочита врста највишег знања, а он је њом овладао.

Била је то његова приватна религија. Она која је у стању да схвати виша откровења. Уверен да би морала бити доступна свима, он је, чак, 1929, у писму свом некадашњем колеги са студија, председнику Томашу Масарику, предложио да је прогласи за државну конфесију.⁸

Масарик је одговорио љубазно и елегантно; предлог је ипак одбио, иако су обојица, заједно с Хусерлом, Мајнонгом и Фројдом, студирала код харизматичног психолога и филозофа Франца Брентана. Но за Кафкиног најближег пријатеља, књижевника Макса Брода, све те мудрословне књиге о законима и смислу психичких феномена нису нудиле праве одговоре. Само је Еренфелсова *Космоџонија* била и остала прави документ „генерације која пркоси свему” (*Generation des Trotzdem*).

Та је књига први пут отеловила њихово заједничко расположење. Било је то расположење неизбежне пропасти – апокалипсе која непосредно предстоји, а коју је њихова генерација прихватила „без панике и страха”.⁹ Светлост која је падала на њих долазила је са угашене звезде. Није им нудила ни утеху ни поуздање, није их засула звезданом прашином, већ само знањем да једино Бог,

⁸ Christian von Ehrenfels, *Philosophische Schriften, IV. Metaphysik*, Fabian Reinhard (ed.), Philosophia Verlag, München und Wien 1990, 294 ff.

⁹ Tough without vanishing into fear”. Према: Guillaume, Fréchette, 2017, *Bergman and Brentano*, in: Uriah Kriegel (ed.), *The Routledge Handbook of Franz Brentano and the Brentano School*, Routledge, London and New York 2017, pp. 323–333, 325.

забављен стварањем хаоса и космичких апокалипси, „обликује” (gestalten) и уређује свет, како би показао да се виши живот, живот душе, одвија у нагчулној сфери, далеко од камене пустиње на земљи.

Чије то сени онда Кафка види како се, романтично-инфантилно, у астралној пловидби успињу на небо? Није ли очевидно, рећи ће неко, да тиме пародира Виландову „републику лепих душа”? Или Кантову „заједницу светих људи” која се, уместо горе, на небу, налази – у слободном паду? Ону морално-религијску повезаност људског рода која се указује као „истински највише Добро” чувеног Практичног ума? Видећемо.

Најпре треба рећи да се већина досадашњих анализа Кафкиног дискурса везивала за појам контраста и амбиваленције. Ту би се најлакше уклопила противречна слика ведрога, ритуалног успона на небо и суровог космичког пада у облику камења. У омиљене топосе критике спада, међутим, теза писца Мартина Валзера да Кафка не дозвољава ниједан коначан суд, ниједан дефинитиван исказ. Сва сила одричних, адверзативних везника нема, у суштини, никакву другу функцију: „Сва она наративна гигања у стилу ’додуше-мада’ и ’наравно-премда’ служе само зато да би се оно најгоре приказало као оно што је у том часу најбоље могуће.”¹⁰ А најбоље је, опет, оно што – чим заблиста у суперлативу – одмах добија тамни сјај.

Читајући *Процес* очима филозофа Теодора Адорна, Валзер тумачи и биографског Кафку као да је његов граматички хабитус истоветан са психолошким. Пример таквог „интерлинеарног превођења” налазимо у писмима која, као под лупом, описују његову животну ситуацију.

Кафка је, 1923, заједно са вереницом Дором Дијамант у „немилосрдној” метрополи Берлину. Обоје су без средстава, „као да живе на острву”. Он лежи у кревету, телефон је негде доле, што је „врло непријатно”, пише, „а опет сасвим пријатно, јер то онемогућава телефонирање”. Али тада се све завршава такорећи кафкијански – једном неотклоњивом представом ужаса: „Шта би се десило када би звао Праг, а Дора није код куће?”¹¹

То је, разуме се, психологизам најчистије врсте. У њему, слутимо, недостаје још много од онога што се приказује као пејзаж или скривени код Кафкине душе. Но таква су истраживања ипак

¹⁰ Martin Walser *Verschollenes in einem Pragaer Antiquariat entdeckt. Kafkas Stil und Denken*, in: „Zeit”, 26. Juli 1991, S. 44. „Allerdings ist das Beste auch das, was, sobald es in seinem Superlativ hat erscheinen dürfen, von der keine Position bestehen lassen könnenden Prosabewegung sofort, im Erscheinensmoment selbst, eingeschränkt wird, bis es gänzlich zerrieben ist und so wiederum das Schlimmste konstatiert werden muß. Aber doch auch nur, damit ihm widersprochen werden kann.”

¹¹ Ibid.

заслужна: откривају амбивалентну наративну структуру. С друге стране гледано, то само потврђује да ниједан модел, па ни издвојена појединост, не може угрозити укупан утисак. Све о чему Кафка пише актуелизује се на тако буран и тако неочекиван начин, јер у њему нема готово ничег што не пркоси интелектуалним обрасцима 20. века. Ничег што није стратегијски усмерено против неког естетичког или етичког консензуса. Начин, на пример, на који Кафка дословно узима метафорички говор, на који ослушкује скривено збивање тела напосто је непоновљив, мада се често опонаша.

Можемо ићи и даље. Можемо поставити питање: како то изгледа у појединим наративним секвенцама? Како се одвија пластично обликовање бајковито инсценираних догађаја код „минималисте“ Кафке? Код једног писца који своју прозу ровера, своје расуте скице и белешке размешта у разне свеске, да би их онда у виду поглавља скупио као конволуте?

Можда му је пред очима лебдела стара романтична представа о „чистом песништву“. О некој беспрекорној арте ровера – без икакве радње, без перипетије и без оне Лукачеве „трансценденталне топографије духа“ о којој је будан сањао, али са дахом и мирисом фрагмената из књиге *Цвећини њрах* песника Новалиса, испуњене дашком пресованих цветова међу страницама – као меланхолични наклон пред великим зборницима светских афоризама.

У позадини је свакако тињала нада да нарација лишена пртљага води дубље у средиште књижевне истине. „Претерана употреба речи“, писао је у *Свадбеним њријремама на селу*, „никада неће проникнути у скривене односе њене вечите тајне”.¹² Но већ је Бруно Бетелхајм утврдио да су модерне бајке чисто „литерарни феномени, а не терапеутски“. Они приказују „проблеме који важе за цело човечанство”.¹³ Никада се, зато, не сме превидети општост њихових порука.

Али се, исто тако, не сме превидети ни политички резонантан простор у Кафкиној антибајци. Оно што у друштвеном погледу изгледа проблематично, овде постаје „саморазумљиво“. Неприлични поступци које наизглед безазлено друштво ниткова признаје за нормалне и позитивне вредности, а који очигледно омогућују трајање саме заједнице, описани су као „убичајени“, чак „саморазумљиви“.

Око тога се све врти, ако уопште настојимо да размрсимо то клупко социјалних односа. Њихови зачеци пониру у најдубљи слој библијског етоса. Пуки закон води до лицемерја. Исус осуђује фари-

¹² F. Kafka, o. c., 54.

¹³ Бруно Бетелхајм приликом чувеног предавања у Бечу, 22. октобра 1987.

сеје – „књижевнике” којима је стало само до тога да се, ходајући „у дугачкијем хаљинама”, придржавају норми. Против њих говоре његове речи: „Божју заповест укидате да свој обичај сачувате” (По Марку, 7, 9).

Откривајући, мирна срца, да је оно што вреди као нешто – а није нешто, него ништа – пуки привид; свodeћи на нулу појмове морала, савремено „кротитељско” друштво у samozадовољном маразму памети налази свој доследни идеал. То је начин на који јавно мњење постаје „лажна свест”. Таква је и општа судбина која се не мења од памтивека: умртвљена је критичност појединца, појачана хистерија послушности, учвршћена месијанска самоувереност власти. Кафка упозорава да је стварна *Проиасиј зайага*, о којој, исте године, пише Освалд Шпенглер, у томе што колективне идеологије гуше личност и њено поимање морала. И зато нема ничег погрешног у том и другим моралистичким тумачењима његове антибајке као алегорије лоше владавине. Само што се алагоричност овде естетски читује кроз чудесне и нерегуларне облике ратне апокалипсе из 1917. године, која ће повући Европу у крваву анархију. Оно што ће, на пример, код једног Томаса Бернхарда постати програм и циљ жестоке осуде, код Кафке је уметничка сублимација.

У Прагу је, у Кафкино време, цветала сјајна аустроугарска сатира. Типична за период пре два светска рата, једна омиљена шала говорила је о релативности јавног морала и грађанских слобода. У Прагу је, на пример, дозвољено све што није забрањено; у Немачкој, оно што није дозвољено, забрањено је; у Француској је све дозвољено, па тако и оно што је забрањено; само је у Русији забрањено чак и оно што је дозвољено.

Кафкина критика је, ипак, дубља. Катастрофично напуштање душе приказано је као нужност вишег реда. Као плод практичног резонувања. „Све би друго било непојмљиво”, стоји у тексту – „Ма учинио си најприроднију ствар, урадио си оно што си морао. Дај, буди разуман”. На делу је мрачна страна емоционалне интелигенције. Груби, огољени утилитаризам поништава све. Сврховитост је постала ритуал мисли. Ту се не издаје само непојмљиво за појмљиво, необично за уобичајено, рђаво за нормално. Још је ефикаснија иронија стилског дистанцирања. Оно се одвија у виду потискивања појма разумности. Наглашена, али смештена на сам крај реченице, разумност и сама признаје да је празна реч.

Посебну одлику друштвене синтаксе представља и реторичко питање: „Како? Зар због тога да се узрујаваш?” То је, разуме се, питање које подразумева сагласност свих чланова бизарног савеза. Лажној сагласности ове врсте, погубној у животу група и читавих народа, супротставио се, убедљиво, велики самотник, историчар

цивилизације Норберт Елијас, у свом последњем делу *Друштво индивида* (1987), које већ у наслову искључује сваку дилему.

Суштину је, ипак, најавио Кафка својим алегоријским и параболним дискурсом. Јер то што појединци у овом тексту нехајно изговарају у огољеном, циничном виду, не настаје у неком неповратном, јединственом тренутку. Дискурс колектива чини прегршт општих места, баналних мисли. Будући унапред обликован, презет, он није израз нечије непоновљиве индивидуалности. Социјални печат утиснут је у сваку реч и мисао, нудећи базичне, мада проблематичне вредносне судове, са којима се братство слаже. Са којима, штавише, спроводи своју социјалну синтезу као накарадни модел пословне, емотивне и животне солидарности. То се огледа у начину на који разговара са оним ко им се исповеда. С њим се, наиме, разговара као с инфантилним бићем без својстава – што вероватно и заслужује јер се не држи максиме: Блажени муж не иде на совјет нечастивих!

Делујући на њега разорно, корозивно, то биће постаје „дисоцирано”. Ломно је и растворљиво, како то већ живописна слика распада сугерише. Тиме се исконска носталгија за небесима преобраћа у негативну апотеозу.

Испада да је њен стварни узрок у двострукој верској обмани под дејством Сотоне. Најпре у веровању у самодовољност и независност („Постаћете као богови” – *Посијање* 3, 5), а потом у бесмртност. Братски савез – приказан у дирљиво-сентименталној метафори летећег кола као социјални кич првог реда, као симбол обреда који свом чинодејству препушта субјекте атоме као пале духове – зацртан је, сходно томе, већ приликом првобитног пада људског рода у грех.

У монотеистичким културама, брисање греха из небеског књиговодства искључива је привилегија Бога. Осим тог духовног, метафизичког опроштаја, моћнијег, разуме се, не само од давнашње продаје опроста, индугенције, већ и од савременог бирократског искупљивања и заборављања греха, постоји код Кафке и једна општа тема која просијава и у овој малој параболу. Цео његов опус стоји у знаку институције исповедања и праштања кривице.

Али какво политичко значење може имати спектакл на небу? Кафка је потпуно чедо свог времена, кад су цветала тајна друштва од којих се много очекивало. Да ту ипак није реч о необавезним шифрама или о баналном примеру „илустроване политике”, види се већ на први поглед. Сваки дубљи увид наћи ће своје исходиште у „духу доба”. А он је дефинитивно производ оне чудне лабораторије коју је Роберт Музил, у роману *Човек без својства*, назвао „весела европска апокалипса”.

Доба великог пораста политичке моћи открило је немоћ појединца. Век великих научних открића открио је и велику празнину у појединцу. Осетљив на питања индивидуалне слободе, писац *Процеса* несумњиво је осећао да ће и коначни расплет у паклу Великог рата који управо бесни око њега само увећати неизвесност и тежину. Само ће довршити урушавање цивилизације која је имала задатак да се стави у службу највиших вредности. Да их учини етички плодотворним, како би се могле пренети на појединца као на оног који јесте и треба да буде: личност.

Стога и потпун одговор зависи од спремности читаоца да у симболичном документу друштвеног пакта препозна – дупло наративно књиговодство. Оно, додуше, има кодирани језик који, пре свега, захтева читавање. Као код лектире светих списа: оно што текст хоће да каже остаје неверницима скривено, а открива се верницима. Али ни овима једнозначно, већ у параболома и бројним парадоксима. Ко тај језик не препознаје, не види ни смисао који управља реториком текста – песимистичку, апокалиптичку негацију света. Слом духовне вертикале као сумрак земаљских богова.

Две су кључне теме које Кафка покреће. Обе су религијске природе: тема бешчашћа и тема спасења. Другу тему сажима песма Х. М. Енценсбергера у духу Кафкине критике спасења: „Упознај се прво с малом издајом, свакодневним прљавим спасењем.”¹⁴ Као и увек, неприлике почињу већ с овим преношењем светог у световно, сакралног у профано. Тешкоћа је, наиме, у томе што, у топологији психизма, оба регистра упућују један на други.

Али сличности без разлика ионако нису могуће. На таквим местима, уосталом, избија оно што Кафку посебно занима: промена диоптрије, перцепције. Кроз преломе и пукотине назире се неки нови путеви у виши свет и разумевање душе. Тражење је притом важније од самог налажења, чији исход увек поражава, као у афоризму: „Ко тражи не налази. Ко не тражи, њега налазе.” Зато највећу пажњу привлаче Кафкини путеви трагања, замишљени као сатирање позитивног искуства, који преокрећу смисао библијских изрека.

Сви знамо да „Беседу на гори” из Јеванђеља по Матеју чини низ Исусових учења изговорених пред окупљеним апостолима и ученицима. Међу изрекама које се помињу и данас налази се и она о тражењу и налажењу, односно о куцању и отварању. Кафка варира ову изреку тако што мења њен логички, узрочно-последични низ. Формулисан као пандан библијској изреци, његов афоризам гласи: „Ко тражи не налази, ко не тражи, њега налазе.”¹⁵ Нема ту

¹⁴ Hans Magnus Enzensberger, „Ins Lesebuch für die Oberschule” (1957). Песма је штампана у збирци *Verteidigung der Wölfe. Gedichte*, Frankfurt am M. 1981.

¹⁵ Franz Kafka, *Das Werk*, 1. Aufl., Das dritte Oktavheft, Zweitausendeins, Frankfurt am Main 2004, S. 665.

никакве будућности, осим катастрофе. Нема опроштаја, нема спасења, нема очекивања; само гашење позитивног животног искуства и свест о коначној апокалипси. Свест која, по правилу, изоштрава читаочево искуство за конфликте и противречности.

Људски род као друштво „безазлених ниткова”? Узлет на небо као сценски пример литерарне антропологије, у којој појединац лети и посматра себе док лети, а притом види своју околину док она гледа како он себе посматра док лети? Својом притајеном иронијом Кафкина парабола показује сличност са различитим жанровским одликама. То не изненађује јер њен веома образовани писац има ванредну способност да памти и суверено повезује не само разнолику грађу него и различите жанровске моделе који под његовом руком добијају нови сјај и наједном постају изнова употребљиви, сада већ непоновљиви. Текст личи тако и на пародију, на контрафактуру сасвим одређеног литерарног жанра. Највише на сатиру малограђанског тихожитија какву је, столеће раније, писао Аугуст фон Коцебу.

Његови *Немачки малограђани* (1802) не виде да постају оруђе подражавања. Нису ни свесни социјалног патернализма и неупадљиве дресуре, а притом су сасвим беспомоћни у односу на друштвену манипулацију, пристајући, беспоговорно, на деспотизам круте и, у суштини, наредбодавне обичајности, приказане као урођена мана.

На овом степену тумачења дозвољено је рећи да се, по значењу и намери, код Кафке ради о шифрованом апелу за спас појединца. Могло би се закључити и да је развио образац који одређује друштво опозитним појмовима „меке моћи” и безобзирног разарања – невидљиви спој који потреса државе и друштва и располажује појединца.

Није то, додуше, она видљива рука социјума као у свету Чарлса Дикенса. Али је суштина ипак у покоравану појединца, у сузбијању индивидуалне воље. Пољима моћи влада облик унутарње присиле која подрива и коначно разара „*principium individuationis*” – често једва приметно, али постојано и неумитно. Чак се и пријатељство испољава као изразит пример поробљавања другог човека. Категорију воље за власт над другим детаљно су описали рани Жан Пол Сартр и психоаналитичари.

Кафка је то свео на једноставну, убојиту формулу: „Све су врлине индивидуалне, сви пороци социјални.”¹⁶ Тај сјајни, језгровити афоризам, премда је и непорецив, ипак сужава могућности тумачења. Препустити се искључиво једној верзији тумачења нај-

¹⁶ „Alle Tugenden sind individuell, alle Laster social”, записао је Кафка у фебруару 1920, Franz Kafka, *G. W., Tagebücher*, Bd 11, III, Frankfurt am M. 2008, 183.

више нам забрањује есхатолошка иронија која покрива целину приче. Есхатолошка је, на пример, и зато што се њено значење асоцијативно преноси и на друге области уметности.

Ко би, на пример, са сигурношћу могао рећи да Кафка није имао ликовне асоцијације? Да није мислио на *Паг ѿишана* Ђулија Романа? Разлике и аналогije су и овде очигледне. Блага несвестица хвата посетиоца када се, у чувеној палати Те у Мантови, нађе пред насликаном апокалипсом у просторији звучног назива *Sala dei Giganti*. Драматични играказ који се одвија на големој панорамској фресци силази са зидова, склапа се око њега као шумни талас, прети да испуни целу салу и са собом однесе и њега. Ако неким чудом остане присебан, посетилац ће, ивицом свести, имати андрићевски доживљај. Имаће утисак да чита сликовницу без краја чије се „странице окрећу саме”.¹⁷

Стубови се на њима ломе, траверзе урушавају; волте, архитраве плове небом, сударају се и ломе; камене плоче, стубови и греде руше се и слежу у дубинама. Као да се и све што је уметност изумела за тектонско савладавање грађе сручило као каква натприродна сила. А они који горе, у највећој висини, у лучном распону небеског свода, надмоћно, с тријумфалним осмехом посматрају васионску катастрофу коју су сами изазвали – они лебде и не знају за милост.

То је слика апокалипсе. Богови Олимпа уништавају титане који су се усудили да се супротставе Зевсу и његовом небеском царству. Нападно је и овде присутан дискурс власти и моћи – „гиганти” ће завршити под рушевинама сопствене архитектуре. Страшна тежња ка монументалности и гордоумљу једнако одговара одлучности са којом створитељи обзнањују апокалипсу: Ми смо вас створили, ми ћемо вам и пресудити.

Додуше, када Романо у својој панорамској слици сахрањује титане под рушевинама, он има на уму и нешто друго. И нешто сасвим другачије. Независно од митологије коју уводи да би осудио тадашњу политику, независно и од локалног уметничког програма, он у фреску уграђује систем своје поетике. Романо није срушио архитектуру антике и ренесансе, али је, разломивши њене форме, играјући се, изнова употребио њене остатке. Ту онда нема никакве суштинске разлике у односу на Кафкину песимистичко-ироничну варијацију познате тезе Вилхелма фон Хумболта, записане давне 1797. године: „Уметност се састоји у уништавању природе као стварности и у њеној обнови као производу маште.”¹⁸

¹⁷ Ivo Andrić, *Sabrana dela*, 1–17, XIV, Prosveta (i dr.), Beograd (i dr.) 1981, 242. Сви цитати према овом издању.

¹⁸ Wilhelm von Humboldt, *Werke in fünf Bänden*, V, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2002, V, 52.

Никакво чудо што се и данас чита Кафкина проза, његови „уништавајући” парадокси, оксиморони и лавиринтске мисаоне фигуре које стоје у знаку циничне критике есхатолошког мишљења. Све је ту састављено од делића изокренуте и деконструисане стварности. Кавез који је „кренуо да тражи птицу”; чигра као симбол филозофије која се врти у месту; цео један свет анонимног надзирања испуњен инсектима и залудним земљомерима; „непомична олуја” у срцу и апокалипса у души немоћног појединца; замак као отуђени, екстериторијални простор; најзад, свест да „постоје сазнања у истом човеку, која се упркос потпуној различитости односе на исти објекат, тако да се опет мора извести закључак о постојању различитих субјеката у истом човеку”¹⁹ – то су тек неке формулације и мисли које су ушле у фразеолошки фонд читавих генерација читалаца.

Слична решења друштвене формуле налазимо и у Кафкиној причи „Заједница” („Die Gemeinschaft”), насталој тачно две године касније. У слици заједнице петорице отпадника, социјалних аутсајдера који оклевају да у своје друштво укључе и шестог члана, пада у очи положај тог аутсајдера који се осећа двоструко изопштен у свом настојању да им се придружи.

Један други мајстор параболичне нарације, Бертолт Брехт, дао је другачији – политички – смисао причи о заједништву. Унео је, у једној сасвим ретко цитираној параболу, идентичну шему збивања и ликова, једнако бизарних и бескрупулозних. У њој је, наиме, аутор ратних драма описао стварне ратове на Балкану као однос појединца и заједнице.

„Рат на Балкану”

Неки оронули старац ишао је селом кад га нападоше четворица младих дрзника и узеше му све што је имао. Растужен, старац настави својим путем. Али на следећем уличном углу, изненађен, виде како се тројица разбојника окомљују на четвртог да би му отела део плена. Током борбе, међутим, плен паде на земљу. Старац га весело дохвати и журно се удаљи. Али, у суседном месту буде ухапшен и изведен пред суд. Тамо затече четворицу дрзника који су се били договорили да га оптуже. Судијина одлука је гласила: Старац је дужан да младићима преда сву имовину која му је још остала. „Иначе”, рече тај праведни и мудри пресудитељ, „четворица младих неваљалаца била би кадра да посеју раздор у земљи”.²⁰

¹⁹ Franz Kafka, *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*, Surkamp, Frankf. am M. 1970, S. 195–205.

²⁰ Прев. Јовица Аћин. Овом причом започиње збирка *Ракови северној мора*, где су сабране приче које је Брехт писао између 1913. и 1927. године, а први пут је објављена у Немачкој 1965. године.

Није нам у овој Брехтовој причи од пресудне важности тумачење по којем би се могло закључити да је реч о персонификацији балканских народа. О политичким субјектима као „дрзницима” који свој плен, а заправо своју самосталност, настоје да остваре у балканским ратовима отимајући га од „болесника на Босфору”. Још мање о неком небески „праведном и мудрој пресудитељу”, што би, опет, требало да буде Берлински или какав доцнији конгрес, који пресуђује да се имовина има разделити „младим неваљалцима”, спремним да, у супротном, учине много гору ствар – да „посеју раздор у земљи”.

Брехт се, узгред речено, радо позивао на Гетеа, по коме зараћене стране увек хитају да зграбе плен, да пљачкају, да се узајамно надмудрују тајно се договарајући, кршећи реч уз крајње егоистичну политику.

Овде нам је важно поређење са Кафкиним судом. Његова је пресуда драстичнија. Замишљена је као космички скандал. Као казна за моралистичку фарсу засновану на неком неискреном интересу помоћу којег друштвена заједница – која се представља као геније разумевања за сваки душевни порив – покушава да заблуделог појединца, спремног да добровољно исповеди своје скрупуле, извуче из зачараног круга његових пометњи. Не треба заборавити да је Херодот сматрао како је круг неопходан због „баланса хибри-са и немезиса”, моћи и ризика. Али, пренети у „видљиве околности”, појмови као што су „закон”, „суд” и „кривица” излазе, и овде, из уобичајеног апстрактног контекста.

А кад се још уклоне и небеске кулисе, у многим погледу постаје јасније и шта Кафка замера својим нитковима. Урамљена истим интересом, у земљи влада интересна заједница, велико помирење истомишљеника. Јасно је и да репресивна структура владајућег моралног кодекса представља једини разлог због којег се увек држе један другог. Али заједничко „узношење на небо у колу” није тек провокантан мотив губитка индивидуалности.

Цело то приказане балансира у Кафкиној параболи између патоса и комике, претварајући мало „чудо свакидашњице” у мистичну загонетку – метод који има доста сличности са Џојсовим епифанијама, Бенјаминовим профаним просветљењем и Андрићевим васионском огњем који озарује попут муње. То је онај чудесни тренутак који „подиже и носи све што дође у додир са његовим кружним таласима, тако да све остаје иза њега, спасоносно измењено и очишћено”.²¹

Преображај је кључни појам Кафкине прозе. Да је ико икада запитао најзагонетнијег писца прошлог века какви му циљеви

²¹ I. Andrić, *Sabrana dela*, 545/6.

лебде пред очима, одговорио би да постоји само један проблем о којем вреди размишљати, а то је проблем преображаја. Претварање мртвог у живо, материјалног у духовно могло би навести на закључак да је литерарном свету Кафкином најближе – „метафизичко сликарство” Ђорђа де Кирика, чија је поетска енигматичност за неке постала предмет кушње и подозрења. Доследно алогично и гротескно-иронично, оно одражава трансформацијску моћ над-реалистичких визија. Па тако и Кафкину мистерију претварања у камење.

Када би камен умео да говори, рекао би да сваки покушај да се досегне апсолутно има за последицу разарање привидно складног социјалног поретка. Његове лажне хармоније. Привид да се тако испуњава круг бивствовања сасвим замагљује лудило, ирационалност социјалног живота – иако све указује на то да су етеричне форме ликова чије се сени успињу ка небу само танка копрена над инферналним понором. На делу је разбијање затвореног, окамењеног система, модус распада и пропасти. При чему је уздрман, померен, како угао посматрања тако и границе уходаног погледа на свет.

Дискурс фантастичног открива нам тајну метаморфозе. Крије се у самом лету политички складне и етички размрвљене заједнице. У кретању које непрестано ревидира тачку посматрања али и угао тумачења. Тако како Кафка приказује апокалипсу, сликали су Бош и Лука Кранах, и тај доживљај апокалипсе као ведре катастрофе, та инфернализација безазлене свакодневице звала се *ђаволија*: *diablerie*.

Са Кафком је параболична књижевност изменила своје лице. Уздрман је појам „светог” – кључни појам Краљевства небеског, који се, изведен из религијског, естетски може упоредити с етички узвишеним, а социолошки и политички с лажним идолима и митологемама отеловљеним у касти „ниткова”. Профано, овоземаљско паразитира на светом, сакралном. Узлет на небо личи и на гимнастичку вежбу и на верски обред. Рушећи границу између стварности и мита, Кафкина књижевна апокалипса навлачи на себе одору верске фантазије – једине фантазије с претензијом на апсолут. Утолико се гротескнијим чини очекивање ниткова да га досегну. Видећемо зашто се и читалац притом осећа као Фауст коме од лепе Јелене у рукама остају само њена хаљина и вео.²² Као што од Андрићеве лепе Јелене, жене које нема, остаје само мирис и влас плаве косе.

Мит је, наиме, место на којем се ово прерушавање одвија. Живо заинтересован за тамну страну душе, Кафка у суштини амалгамира

²² *Фауст*, стих 9945.

митологеме и већ ритуализоване делове светих списа – па чак и онај мит код јеванђелисте Луке (10, 18), који чини само једна реченица. Након пада у грех, Исус каже: „Видех Сотону што пада с Неба попут муње.” Када се део светог сабора небеских сила одвојио, у пад и погибао одвучени су и многи од виших анђела – отргнути од господстава, начела и власти (*Посланица айосћола Павла Ефесцима*, 6, 12). Стога је наш рат, каже даље Исус, „рат са поглаварима и властима, и с управитељима таме овога свијета, с духовима пакости испод неба”.

Застрашује начин на који Кафка гради аналогију с Исусовим речима. Види се и овде, можда највише, колико сличности има у порукама ова два, по свему, толико различита дискурса – верског и књижевног, сакралног и световног – како у самој осуди ниског, подлог и притворног, тако и у чудесној мешавини: у двојству трпељиве благодати и оштре безусловности. Сличности има чак и у крајњем исходу. Јер, ако је опипљива близина апокалипсе представљала заблуду, она је изнела на видело истину с којом се човечанство трајно суочава. Слама се сваки поредак, све споне људскости, као и смисао разумних моралних закона.

Начин на који Кафка дословно или на асоцијативно криптички начин призива делове неке дубље, и не увек разумљиве, духовне традиције не представља новину у низу његових жанровских минијатура и моралистичких фрагмената. Има га, уосталом, и код Андрића и код Томаса Мана, који једну од својих прича завршава речима: „Нека све лебди неодређено.”²³

Али свакако је ново то што, у овој стваралачкој фази, алегориски преобликоване и склопљене митологеме и елементе сага – узима иронично. И док су његове заносне сирене и храбри Одисеј – у параболома насталим у исто време – примери демитологизације традиције: укидања мита и, у исто време, парадоксалног преиначења класичног мотива, овде се свакодневно понашање не само деструира или демонтира него и потенцира.

Ако бисмо у књижевности потражили исказе аналогне овако безобзирној машти, наишли бисмо на речи Панталиде, пратиље лепе Јелене, из другог дела Гетеовог *Фауста*. На крају средишњег поглавља, ова предводница хора одлучује се на најстрашнију казну, узвикујући: „Ко није стекао име и ко племенитом циљу стремио није, / место му је међу елементима; зато одлазите” (9981).²⁴

Анатема погађа Коретиде, хор тројанских девојака. Осуђене да заврше у Доњем свету, прогнане у Хад, оне отеловљују како осред-

²³ Staniša Tutnjević, *Sveske ZLA*, 24, 2007, 261–272.

²⁴ „Wer keinen Namen sich erwarb, noch Edles will, / Gehört den Elementen an; so fahret hin” (9981).

њост живљења тако и недостатак индивидуалности, интегритета и – чврстог обличја. Већ у животу обезличене, оне се поново враћају у прасвет елемената.

У томе је основна сличност овог митског хора с Кафкиним негативцима. Тешко да се може замислити већа подударност: будући да нису целовите личности, да нису „персоне” (9986), несрећне девојке постају Ореаде – о „каменим литицама” и „стеновитим зидовима” је реч (9999) – јер не поседују ентелехију. Код Гетеа доминира мисао да лепа Јелена, као Велика ентелехија, васкрсава „из елемената”. Реч је о аналогној варијацији митске шеме. По њој је реинкарнација већ једном рођена из елемената и – преображена – „остала на ведрој површи живота”.²⁵

Коретиде, међутим, не поседују ентелехију. Не садрже у себи властити активни принцип који стреми нечему вишем. А кад је тај принцип лажан или изневерен, као код Кафкиних „ниткова”, казна је иста. Редом ће, и не знајући, своју душу продати каменим монолитима, поставши и сами оруђе и део апокалипсе.

И митови, додуше, имају своју историју. По својој популарности, уосталом, по свом утицају, по своме значају најзад, и сâмо дело Кафкино има готово митску, ванвременску димензију. Његова је проза ускрснуће речи. Обновила је и за себе резимирала два миленијума европске књижевности. Но, да ли се у наведеној прозној скици заиста крије и одјек читања *Фауст*а?

Очигледно је да се не може говорити о простој рецепцији античког митологема у Гетеовом тумачењу. Још мање о мистичном пропламсају пелазгијско-телурских митова које Кафка обнавља захваљујући некој својој урођеној моћи наслуђивања психолошких архетипова.

Тачно је да завршетак ове „стенопоетске” прозне скице урања у митску природу, у неисторијску, „натповесну” слику стеновитог масива. Видели смо и да је надреалистичка слика, амалгамисана као метафора, заједно са сликом ометене реинкарнације, делом митолошки инспирисана, делом потекла из секуларизоване хришћанске сфере. Јер она, како текст каже, „прописује покајање и даје опрост”. У супротном би одвајање појединца из заједнице верујућих значило, као у цркви, његово „одлучење”.

Овај скептично-иронични став учвршћује живот мита у новом агрегатном стању. Са њим све поприма и тривијални, не само бајковито-инфантилни колорит. Велике теме временског и надвременског, елементарног и духовног, природе и етелехије, јављају се

²⁵ Johann Peter Eckerman, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* – Kapitel 79, Donnerstag abend, den 29. [25.] Januar 1827.

другачије осветљене. Метафизици овде недостаје прави смак света, екстатична пропаст. Преображај „палих богова” заправо је разлагање на „елементе”. Заједница ниткова, тај парадоксни плурални субјект, уједно је нуклеус и завршни продукт. Крај и почетак непрекинуте, вертикалне генерације, чији је васкрс инсцениран као њен – нестанак.

Поента је јасна: оно што реинкарнација обећава није приспеће вечности. Није улазак рода људског у ванвременско трајање, јер само аутентичност значи бити поново рођен. То је, напротив, „други долазак” сувишних егзистенција – из анорганског, из камења. И то као патогенеза лажног живота. Тиме је све преокренуто у негативну вечност: у хегеловски неизменљиву „рђаву бесконачност”.

Али – изменити свет? Поправити друштво? „Књижевност не може да промени постојећи поредак, може само да га повреди”, опомињао је Кафка у једном свом афоризму. Ангажовану књижевност држао је за неку врсту писане „Марсеље”²⁶. Није у њој видео ни задатак ни позвање. Све се, говорио је, ионако одвија у симболичкој димензији, на другој једној позорници и под другим знамењем. Исказана као псеудомитска проповед и бајколики проглас, као обзнана и предсказање апокалипсе, његова прича спуштена је на тле са митских висина и поново уздигнута као непрозирна али и трајна, „онтолошка структура људског света”.

Очигледне су, међутим, наративне маске – нагле и противречне „гримасе” на прозном лицу Кафкиних ликова; безгласне мутације у језику тела као симбол погрешног умовања; патологија цивилизације приказана визионарски у слици друштвене апокалипсе. Писани у једном времену када је уметност тежила ширењу свести, Кафкини текстови својим суптилним облицима теже супротном. Повезују антипсихологију („Последњи пут психологија!”)²⁶ с отпором према сваком интелектуализму у служби психоаналитичких и социјалнополитичких објашњења.

Остаје болни парадокс да се уметност и живот не могу превести једно у друго: „Наша је уметност заслепљеност истином. Истинито је само светло што пада на исцерено лице које узмиче, ништа друго.”²⁷

Као да читамо Иву Андрића: уметност увек садржи елемент непрозирног, нуминозног, недокучивог. У његовој позној новели *Слејац*, поново је алегорија та која говори о тајни уметности. Она

²⁶ F. Kafka, o. c., 51.

²⁷ „Unsere Kunst ist ein von der Wahrheit Geblendet-Sein: Das Licht auf dem zurückweichenden Fratzengesicht ist wahr, sonst nichts”, Franz Kafka, *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*, Suhrkamp, Frankf. am M. 1970, S. 195–205.

„засењује до слепила, а потом чини видовитим”. То одређује и високу цену читалачком искуству.

Све, међутим, има своју цену. Бесплатна је само смрт. А она кошта живота. Таква нас здраворазумска истина неприметно води до питања: на који начин космогонијска машта Кафкина осветљава тамно дно друштвене егзистенције? Она у негацији види начело које снажније од афирмације поставља ствари на своје место. Циљ је ове технике укидање позитивне слике појединца ометеног у етичком бивању човеком. Не мање и слике колектива на коју данас пада сенка предсказаног отуђења. Језик тела, гестови и знакови, као и манифестација моћи описани у Кафкиној скици, добијају ново значење у времену пандемије. Афекти и страховања везана за телесни додир доносе нове норме личног и колективног опхођења. А тиме и нове напетости међу људима и духовним световима. И то би била, за оног коме је потребна, порука ове параболе која говори о апокалипси као о људској комедији.