

КАТАРИНА ПАНТОВИЋ

КАФКИЈАНСКА АТМОСФЕРА У НЕПОЧИН-ПОЉУ ВАСКА ПОПЕ

САЖЕТАК: У раду анализирамо различите аспекте који образују специфичну атмосферу (Шмиц, Беме) у Попиној поезији, особито у другој збирци песама *Непочин-поље* (1956), коју смо препознали као кафкијанску, према писцу Францу Кафки. Ово поређење, које је у методолошком смислу засновано на теорији типолошких аналогија (Жирмунски, Гиљен), има за циљ да покаже да у циклусу „Игре”, односно у његовом естетском механизму, у формирању крајњег естетског учинка значајну улогу играју атмосфера и осећање непријатног и сабласног. Игре између субјеката, односно објеката, у својој гротескности и обезличености доведене су у овим песмама до крајности, чиме добијају један вид кафкијанског апсурдног аутоматизма и деперсонализације услед одсуства природног, људског и емоционалног.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Васко Попа, Франц Кафка, студије атмосферичности, поетика простора, типолошке аналогије

„Али, у исто време, и ја то овде истичем са посебном радошћу, може се на свим странама света, где се пишу стихови, учити стварање једног универзалног језика поезије. Овај догађај, тако редак у историји литературе, а у овим размерама поготову досад непознат, изгледа ми као неки свеопшти празник песника, као нека завера њесника из целога света *пройшив свих зала и мрачних снаја нацета времена.*”¹

¹ Васко Попа, „Поверење речима”, *Књижевне новине*, 39, 7. јануар 1954. Истакла К. П.

1. Уводна разматрања

Писање о поетичким сродностима Франца Кафке (Franz Kafka, 1883–1924) и Васка Попе (1922–1991) неминовно се суочава са основним методолошким изазовом који произлази из њихове очигледне удаљености. Реч је, наиме, о ауторима који су се огледали у различитим жанровима и припадали различитим књижевноисторијским контекстима и језичким и културним срединама: Кафки, прозаисти и прашком Јеврејину који је писао на немачком језику током првих деценија двадесетог века, односно до своје смрти, и Попи, српском песнику румунског порекла који ступа на књижевну сцену тадашње Федеративне Народне Републике Југославије 1953. године збирком *Кора*. На плану књижевног израза Кафка је био доследни прозаиста,² његова је реченица рационална и одише званичношћу; Попа је био доследан песник компресованог, фигурама богатог стиха. Површински гледано, Кафкин и Попин литерарни израз и језик немају готово ништа заједничко. Ипак, занимљиво је да се увиђа велика сличност уводних поглавља у научним студијама и текстовима о овој двојници аутора, а то је незаобилазно истицање чињенице, и подсећање на њу, да тумачење ових књижевних дела представља својеврстан херменеутички изазов јер се као основно начело стваралаштва и код Кафке и код Попе намећу *зајвореност* у *власитији свећ* и *зајонетност*. Те недоумице, али пре свега специфичан осећај *нелајог* и *језе* при читању и тумачењу, имају истоветно, заједничко порекло, те нужне разлике које се читавају на површини не потиру њихове сродности по дубини.³ Веза између Кафке и Попе, у том смислу, посматра се као органски процес и *трансфигурација одређеног књижевног наслеђа и доживљаја свећ*, а њихове поетичке сродности у овом истраживању нису засноване на методама генетско-контактне компаратистике, нити су последица књижевне рецепције и интертекстуалности, већ су фундиране у теорији историјско-типолошких аналогичности (В. Жир-

² Као изузетак може се навести једини драмски комад који је Кафка написао током 1916. и 1917. године у оквиру својих плавих *octavo* свезака и делимично на машини, *Чувар гробнице* (*Der Grufwächter*), а коју је Макс Брод објавио 1936. у књизи Кафкиних прича *Опис једне борбе* (*Beschreibung eines Kampfes*). Ова драма-фрагмент написана је у периоду када је Кафка интензивно читао Шекспира. На српски језик преведена је и објављена 1988. године у оквиру издања „Три драме: Кафка – Шницлер – Бруст”. С енглеског језика ју је превео Боривој Герзић. Види: *Tri drame: Kafka – Schnicler – Brust*, Trorog, Beograd 1988.

³ О сличној сродности између Кафке и Новице Тадића писали смо у раду „О неколико генолошко-типолошких сродности у поетикама Франца Кафке и Новице Тадића”, зборник *Поезија и поетичка мисао Новице Тадића*, Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, Београд – Требиње 2025, 163–203.

мунски) и савремене компаратистике (К. Гиљен). Те типолошке сродности огледају се пре свега у начину на који су обојица доживљавали, а онда и разградили познати свет, изврнувши га, такорећи, наопачке, а своје јунаке ситуирали у тај свет прожет осећањима нелагоде, тескобе, вребајуће опасности, из ког извиру хибридна, гротескна бића која су некад животињског, а некад нејасно људског порекла. Изразито кафкијански кодиран свет препознајемо најпре у првим Попиним песничким књигама, *Кора* (1953) и *Нејочин-йоље* (1956), које су и профилисале Попу као инхерентно *модернистичкој ђесника* који је у својој поезији уобличио посве ново естетско искуство модерног света. На тај начин посматрана, Попина поезија се доживљава као особена ауторска разрада полазне представе каква је виђена у Кафкиној прози: суштински мрачан исказ о човеком положају у свету који реферише о савременим крајносним околностима, притом активирајући древне, митске слике и образце.

Када се говори о кафкијанској атмосфери, углавном се мисли на надирућу опасност, претњу, осећај нелагоде, тескобе и умерене реалности.⁴ Виктор Жмегач у тексту „Свијет Франца Кафке” бележи да израз „кафкијански” одмах у мисли позива слику малог, безименог човека заробљеног у егзистенцијалном кошмару из ког нема излаза ни буђења.⁵ Пишући о фантастичном, Цветан Тодоров (Tzvetan Todorov) цитира Х. П. Лавкрафта (H. P. Lovecraft), који је о атмосфери у делима фантастике забележио следеће:

Атмосфера је најважнија, јер коначно мерило за изворност фантастичног није структура заплета него стварање особеној ујтиска. Због тога о фантастичној причи не смемо судити толико према намерама писца и механизима заплета, већ то морамо чинити у зависности од степена емоционалне најтећости коју она изазива. Прича је фантастична једноставно онда када читалац дубоко осећа страву и ужас, ђрисусјтво необичних светиова и сила.⁶

Зоран Константиновић мишљења је да све Кафкине приповести предочавају једну „стравичну слику света” и „одишу посебном атмосфером, која неизбежно буди утисак апсолутног очајања и безнадежности”.⁷ Петер Хандке (Peter Handke) одлично примећује

⁴ О значењу појма „кафкијански” и о кафкијанској атмосфери писали смо у: Катарина Пантовић, „Прилог разумевању придева *кафкијански*”, *Књижевна исцлорија*, год. 57, бр. 184, 2025, 9–38.

⁵ Viktor Žmegač, *Istina fikcije: nemački pripovedači od Thomasa Manna do Guenthera Grassa*, Znanje, Zagreb 1982, 124.

⁶ Svetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Nolit, Beograd, 1987, 39. Истакла К. П.

⁷ Зоран Константиновић, „Загонетне визије” (поговор), Франц Кафка, *Прицловейке*, Народна књига, Београд 1963, 345–356.

да је Кафкина „панично назупчана реченица” вербално-синтаксички израз искључивања идеје одморишта у тексту, и да тензија опстојава све време.⁸ Та атмосфера резултат је, дакле, сложених односа више структурних и језичких елемената текста, произилази неретко из делања или реаговања јунака те консеквентно и из читалачке реакције на наративна дешавања. Њу често производи и анонимни центар моћи у Кафкиним делима, који је некад именован а некад и не; али чак и кад јесте именован, индикативно је да изнад њега постоји још један, хијерархијски на вишој лествици, који је немогуће досегнути и који се никада не обелодањује нити (нам) се обраћа, а њиме је прожето читаво јунаково окружење.⁹ Другим речима, у питању је свемоћан и недокучив ауторитет који исцрпљује и ослабљује протагонисту у психолошком и физичком смислу,¹⁰ а посебно је збуњујуће што се кафкијански, невероватни догађаји (присетимо се „Преображаја” и *Процеса*) дешавају „са дашком неизбежности, без икаквог објашњења”.¹¹ Уместо тога, Кафка прибегава паралисању времена, и то у толикој мери да може, очигледно без икакве унутрашње тешкоће, да обрне след узрока и последица, што његову прозу приближава ликовним уметностима, што је већ приметио Гинтер Андерс (Günther Anders), а посредно и филмској. Занимљиво је да се можда и најпрецизнији описи кафкијанске атмосфере могу наћи у текстовима о кинематографским елементима у Кафкином делу и о њиховој вези са филм ноаром.¹²

2. Студије атмосферичности и простора

Опште одређење атмосфере у књижевном тексту подразумева би постојање преовлађујућег емоционалног тона који усмерава читаочева очекивања поводом развоја догађаја,¹³ а односи се и на специфичан стил, тон или расположење.¹⁴ У креирању атмосфере неког књижевног текста, у целисти или у одређеним пасажима, учествују како „екстерни” фактори, попут приказаних простора, околине, метеоролошких услова, доба дана, тако и они који се

⁸ Peter Handke, Žarko Radaković, „Razgovor”, *Književna kritika*, 1 (1), 1986, 26.

⁹ Катарина Пантовић, „Прилог разумевању придева *кафкијански*”, 16.

¹⁰ Martin Brady & Helen Hughes, „Kafka adapted to film”, *The Cambridge Companion to Kafka*, Cambridge University Press, 2002, 226–241.

¹¹ Ritchie Robertson, *Kafka. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York 2005, 26.

¹² Више у: Jeffrey Adams, „Orson Welles’s *The Trial*: Film Noir & the Kafkaesque”, *College Literature*, 29 (3), 2002, 140–57.

¹³ Уп. М. Н. Abrams and Geoffrey Harpham, *A Glossary of Literary Terms (9th Edition)*, Wadsworth Cengage Learning, Boston 2009, 17.

¹⁴ Уп. Hans Ulrich Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung*, Stanford University Press, Palo Alto 2012, 5.

тичу наратолошких и стилистичко-лингвистичких одлика једног текста, односно његова приповедна и реторичка решења, сликовност и одабир лексичких јединица. Потребно је, међутим, тај појам ближе одредити у теоријском, односно филозофском смислу, будући да је *ајмосфера* у другој половини 20. века постала основни теоријски појам нове феноменологије (*Neue Phänomenologie*) Хермана Шмица (Hermann Schmitz),¹⁵ који од њега касније преузима Гернот Беме (Gernot Böhme), у покушају да објасни процес опажања и устројство чулне стварности. Појам атмосфере какав је у феноменологију увео Шмиц на специфичан начин повезује субјективно и објективно, односно осећања и спољашње догађаје, и показао се као изузетно употребљив не само у филозофији већ и у оквирима интердисциплинарних студија.

Наводећи разлику између појма атмосфере у смислу физике и метеорологије, односно атмосфере у физичком смислу и атмосфере као душевног стања, односно у психолошком смислу, Шмиц смера на јединственост и хоризонталну нит која спаја, а по могућству и превазилази традиционалну дихотомију субјект–објект.¹⁶ Могућност за то пружа управо конотација двоструке употребе појма „атмосфера”, јер она не означава нити представља име за неко биће, неки ентитет или нешто супстанцијално ни када је реч о физичким, ни о психолошким аспектима. Ипак, када говоримо о атмосфери у контексту психолошког домена, „не мислимо ни на неко конкретно осећање, ни на неку конкретну мисао – прије мислимо на опћи утисак, опћи *начин даносџи* који може обиљежити више менталних садржаја”.¹⁷ Шмиц, тако, атмосферу поставља као оно *између* субјекта и објекта, чиме је наглашена њихова *јросџорна* компонента уместо темпоралне, а осећања престају да се разумеју као нешто што припада искључиво психолошким механизмима. „Неспособна да концептуализује измичућу флуидност ’између’, европска онтологија изнедрила је многе мутне, флуидне и ’атмосферичне’ феномене који се тичу (фиктивног) унутрашњег приватног света, попут душе, ума и разума”.¹⁸ Другим речима, сва осећања су,

¹⁵ Шмицова теорија атмосфера први пут је изложена 1969. године у књизи *Просџор осећања (Der Gefühlsraum)*. У овој раној Шмицовој студији појам атмосфере још увек није средишњи, већ представља једну од значајнијих теоријских потпора за теорију емоција. Види: Una Popović, *Pojam atmosfere u novoj fenomenologiji Hermanna Schmitza*. Доступно на: https://www.researchgate.net/publication/325296379_The_Concept_of_Atmosphere_in_Hermann_Schmitz's_New_Phenomenology.

¹⁶ Више у: Hermann Schmitz, *Atmosphären*, Karl Alber Verlag, Freiburg–München 2014.

¹⁷ Una Popović, „Pojam atmosfere u novoj fenomenologiji Hermanna Schmitza”, *Filozofska istraživanja*, 37 (3), 2017, 449–464, 456.

¹⁸ Tonino Griffiero and Yuho Hisayama, „On the Atmospheric Between. A Cross-Cultural Adventure”, *Sophia*, 2025, 1–20, 14.

заправо, атмосфере које прожимају *између*-простор и поседују сопствену специфичну живљену димензионалност.

С друге стране, Гернот Беме такође као полазиште своје нове естетике бира појам атмосфере који преузима од Шмица.¹⁹ У традиционално схваћеном појму атмосфере видљиво је како се нешто, углавном схваћено на субјективан начин (попут осећања), десубјективизује, па је говор о „доброј” или „лошој атмосфери” истовремено покушај успостављања вредносног суда који се приписује догађају, тако што се његова произвољност умањује или поништава позивањем на оно што је „у ваздуху”, а не у посматрачу. Атмосфера се дакле генерише и из *иропјора* који окружује субјект – у овом аспекту Беме се такође надовезује на Шмицова схватања, наглашавајући притом да се и осећања и атмосфера производе из човековог ослањања на властиту телесност и материјалну стварност, и у односу на њих.

Уколико разумемо да атмосфера значајним делом произлази из предметне стварности, те да је људско опажање условљено простором, Башларова феноменолошка концепција простора надовезује се на описане „студије атмосферичности” (*Atmospheric Studies*) у смислу разумевања начина на који се простори доживљавају, памте и поетички преображавају у људској свести. Простор није скуп геометријских и физичких координата и углова, већ својеврсно имагинативно и егзистенцијално искуство. Он непобитно утиче на формирање својстава особа које у њему бораве или које су његови станари, као што и станар приписује материјална и афективна својства простору и његовим границама.²⁰ Другим речима, описани простор у књижевном тексту може се доживети двосмерно: као одраз или *симбиом* јунака који га насељава, то јест његовог стања, или као фактор који *мења* јунака, као што се конституисање простора одвија у зависности од динамике и квалитета које му јунак додели.

3. Попино *Нејочин-џоље* као кафкијански свет

Кафка у својим причама и романима изузетно ретко описује екстеријер, а пејзажи и особито описи природе или временских

¹⁹ Беме је становишта да је нова естетика „општа теорија опажања”, при чему се опажање јавља као релација између субјекта и објекта, као „начин телесног присуства за нешто или за некога, или нечије телесно стање у одређеном окружењу”. Изворно се, верује Беме, не опажају ни форме, ни објекти, ни њихова међусобна констелација, већ се опажају *атмосфере*, на основу којих „тек можемо разлучити ствари као објекте, форме, боје и слично”. Више у: Stevan Bradić, „Атмосфере i estetski rad: 'nova estetika' Gernota Böhmea”, *Filozofska istraživanja*, 37 (3), 513–528, 514.

²⁰ Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, „В. Кukić” – Gradac, Beograd – Čačak 2005, 27–29.

прилика и неприлика у његовом делу упадљиво су ретки: као неки од изузетака могу се навести ране приче „Опис једне борбе”, „Деца на друму” и „Сеоски лекар”. Већина прича одиграва се у затвореном простору – у становима, собама, канцеларијама, таванима, ходницима, што оснажује осећај клаустрофобичности и недостатка ваздуха и доприноси тескобној атмосфери. С друге стране, један део корпуса прозаида, које смо на другом месту именовали као „градске прозаиде”,²¹ садржи урбани пејзаж и градску средину. Али уопште узев, за Кафкино дело карактеристично је то да су простор (географски, али и ентеријерни/екстеријерни), као и време (у смислу периода, метеоролошких услова, али и доба дана) посве у другом плану. С друге стране, Попина поезија богата је различитим облицима простора, како спољашњим (природа, дивљи амбијент, градски амбијент), који се неретко протежу и на космичко и апстрактно (небо, небеска тела, недефинисан астрални простор, заборав, уздах), тако и унутрашњим (собе), а у *Кори*, примерице, некад су и сасвим мали, интимни предмети поприште одигравања лирске ситуације (пепелара, кутија), или су то делови тела (дланови, руке, груди, па и крв). Међутим, ако је Кафкин простор суштински географски неодређен, а радње се одигравају у полумраку ентеријера (чиме се упућује на симболичку уопштеност средине, али тамно обојену), ни код Попе нема конвенционалне, емпиријске околине, већ је у питању апстрактан простор, неодређена слика чији се простор емоционално и имагинативно евоцира и гради. Полазиште Попиног песничког искуства јесте суочење са бесмислом и констатација о човековој усамљености у „очухински равнодушном” свету са којим не успева да успостави везу, о чему сведоче и несумњиво кафкијански интонирани искази из „Песме”²² којом почиње прво издање *Нејочин-џоља*: „Осврнеш се и погледаш: све је већ ту, и дрво и змија и камен и сунце. Ништа на тебе није чекало, ништа се на тебе не осврће, ништа тебе не пита. Све то стоји и иде по своме.”²³ Занимљиво је да се тај свет предочава присконским елементима из природе. Ипак, Попин простор природе није класичног пејзажног типа, већ су у питању слике, односно тропи чији је бар један члан синтагме природни елемент или појава, који су готово увек у спрези са *џелом*, што је нарочито приметно у збиркама *Кора* или *Сјоредно небо*.

Атмосфера страве, језе и тескобе постигнута је, међутим, *тројеским џризорима* у којима су укрштени феномени и појаве

²¹ Види: Катарина Пантовић, „Кафкина микропроза као песма у прози”, *Зборник Мајице српске за књижевности и језик*, год. LXVIII, св. 1, 2020, 155–168.

²² Претходно објављене у циклусу „Препреке” у часопису *Књижевности* 1952. године.

²³ Васко Попа, *Нејочин-џоље*, Матица српска, Нови Сад 1956, 11.

принципијелно супротних значења или „природа”. Гротескну атмосферу²⁴ разумемо у смислу у којем ју је описао Волфганг Кајзер (*Гројескно у сликарсџву и њесниџџву*), особито њено психолошко дејство на читаоца, односно посматрача:

У нама се буде очевидно противречна осећања, ми се смешкамо због очевидних деформација, ми осећамо мучнину због нечег стравичног и чудовишног, али нас [...] истовремено прожима својеврсно осећање језе, беспримерне тескобе, суочени са чињеницом да се свет више не креће својим уобичајеним током и да више нисмо у стању да му нађемо одговарајуће упориште.²⁵

Слично као у збирци *Кора*, песме из збирке *Нејочин-џоље* уметничка су транспозиција компликованог положаја човека у свету који је испуњен различитим појавама и стварима, што у субјекту песама изазива солипсистички страх, слутњу или пак сасвим конкретан доживљај нагризајућег ништавила и увек присутне претње побуњених, хуманизованих предмета. Кафкијанска атмосфера, која се најчешће постиже стављањем читаоца у „стање непетости”, до којег долази клањањем психолошких тачака ослонца у тексту, приметна је нарочито у овој раној Попиној поезији. У том смислу, фантастична, гротескна бића која учествују у образовању специфичне кафкијанске атмосфере могли би представљати дехуманизовани и деиндивидуализовани људи, актери у циклусу „Игре”, као и кости у циклусу „Кост кости”, чудо у циклусу „Врати ми моје крпце” и белутак у циклусу „Белутак”. Као најупечатљивије кафкијански кодиран скуп песама доживљавамо циклус „Игре”, те ће у овом раду највише пажње њему бити посвећено.

Први циклус „Игре”,²⁶ који се може означити као језовита апотеоза животне дијалектике, представља дубок продор у свет

²⁴ Потребно је задржати свест о *флуидности* значења гротеске. Како Џефри Харфам (Geoffrey Harpham) наводи, гротескно не зависи само од физичких услова деформације која је наступила, а коју већина људи може препознати, већ и од наших уверења, предрасуда и општих места. Пошто се наше опажање физичког света мења, јер је сам свет промењен технологијом, ратовима и урбанизацијом, неке ствари које су се појавиле као изобличења у неком ранијем периоду сада су опажене као општа места. Другим речима, свако доба редефинише гротескно у одредницама онога што угрожава осећај суштинске хуманости. Гротескно је, свакако, најнејаснија од свих језичких категорија, али је вероватно најпресуднији и најмерљивији аспект ефекат који гротескно производи код читалаца, слушалаца или гледалаца, јер су се форме гротескног мењале кроз векове, а емотивни комплекс означен овом речју остао је прилично константан. Види више у: Džefri Harfam, „Groteskno: prvi principi”, *Polja*, 49 (429), 2004, 49–57.

²⁵ Волфганг Кајзер, *Гројескно у сликарсџву и њесниџџву*, Светови, Нови Сад 2004, 37.

²⁶ Наслов циклуса истовремено је и први члан генитивне синтагме за сваку песму, сем трију песама које служе као прелудијум („Пре игре”), интер-

ван хуманог, иако за разлику од циклуса из збирке *Кора* („Опседнута ведрина”, „Предели”, „Списак” и „Далеко у нама”) има „играче” за које се може наслутити да су људског порекла, јер се о њима говори у односу на њихова тела, односно делове тела, и иако је у њима све обележено динамиком и готово акробатским, сталним покретом, насупрот статичности и тишини поменутих циклуса *Коре*. У питању су готово фантастични, аутоматизовани људи који учествују у гротескним, шаманским играма. Читалац сведочи о промењеном свету и стању у ком, парадоксално, све врви од покрета и динамике, односно живота, али до уништења, до крајњих граница издржљивости тела, или до њихове деформисаности (мотиви отварања груди, опеченог тела, опадања главе, драња коже и слично):

Овај стално премешта своје очи
Стави их на леђа
И хтео не хтео пође натрашке
Стави их на табане
И опет хтео не хтео врати се наглавце
(„Између игара”).²⁷

Дехуманизованост актера игара појачана је сликама попут оне где играч врти главом док му она не отпадне, што је једини логичан исход ситуације уколико претпоставимо да је играч *лутика*. Ови мотиви често су део принципа дословности, односно дословно схваћене метафоре, чиме се сугерише одвојеност субјекта од свог тела која се материјализује на морбидан, црнотуморан начин. Попа рачуна на дословно значење израза и говорних фраза, па у датим песничким склоповима долази до стапања буквалног и метафоричног значења, што доводи до узајамног семантичког прожимања или укрштања: „у таквом споју сасвим је могућно заменити њихове позиције”.²⁸ Чини се да је тај принцип пренет на читаво

лудијум („Између игара”) и постлудијум („После игре”), које су и графички штампане курзивом, чиме се наглашава њихов посебан статус унутар циклуса. У питању су, дакле, (игре) клина, (игре) жмуре, (игре) заводника, (игре) свадбе итд. Једна библиографска напомена на крају Попиног зборника *Од златна јабука* (Попа, 1979) донекле открива извор Попине инспирације за ове игре: то је зборник српских народних игара Тихомира Ђорђевића и других аутора сакупљача (в. Тихомир Р. Ђорђевић, „Српске народне игре”, књ. 1, *Српски етнографски зборник*, књ. 9, Београд 1907). О овоме више у: Дамњан Антонијевић, *Мили и сиварносћ – поезија Васка Поје*, Просвета, Београд 1996, 68–69.

²⁷ Васко Попа, *Сабране песме*, избор и поговор Борислав Радовић, Друштво Вршац лепа варош, Вршац 1997, 87.

²⁸ Тања Поповић, „Поетика хијазма”, *Поезија Васка Поје: зборник радова*, Институт за књижевност и уметност – Друштво Вршац лепа варош, Београд – Вршац 1997 81–97, 82–83.

устројство овог готово фантастичног света, а не само на језички и сликовни план. Одвајање тела од духа, предочено у надреалистички интонираним сликама, упућује на то да се тело лако и брзопотезно може одвојити од личности, од суштине бића, јер се у питање доводи његова важност и легитимитет, што је идеја која садржи метафизичке, филозофске импликације:

Мајстори онда кажу
Не ваљају клешта
Развале им вилице поломе им руке
И баце кроз прозор

(„Клина”).²⁹

У играма учествују и оживљени предмети:

Један милује ногу столице
Све док се столица не покрене
И да му ногом слатки знак

(„Заводника”).³⁰

Занимљиво је да се актери игара за које се наслућује да су људи такође *прећиварају* и трансформишу у друге појаве, предмете, апстрактне појмове и ликове, чиме се оснажује представа хаотичног, карневалског света схваћеног према Михаилу Бахтину (Mikhail Bakhtin), у ком *све* из тог света учествује, односно представа хуманоидних актера који поседују неограничену моћ трансформације.³¹ У таквом свету више није познато *ко је ко*, или *ко је шта*, јер *било ко* може бити *било шта*, при чему долази до инверзије односа субјекат–објекат:

Неко буде ружино дрво
Неки буду ветрове кћери
Неки ружокрадице

(„Ружокрадице” [„Игре”, *Нейочин-йоље*]).³²

Битне карактеристике игре, како је о њима размишљао Јохан Хојзинга, подразумевају „добровољну радњу или дјелатност која

²⁹ Васко Попа, *Сабране њесме*, 82.

³⁰ Исто, 84.

³¹ У анализи задржавамо свест о митским импликацијама оваквог Попиног третмана тела: песник често, *трагећи* људско тело у песми, посеже за митским представама везаним за релацију тело–космос.

³² Васко Попа, *Сабране њесме*, 86.

се одвија унутар неких утврђених временских или просторних граница, према добровољно прихваћеним али и безизнимно правилима, којој је циљ у њој самој, а прати је осјећај напетости и радости те свијест да је она 'нешто друго', него 'обични живот'".³³ Код Попе је уочљиво придржавање ових начела, али на изврнут, гротескан начин. Његове „Игре” су изузетно сурове и трагичне, и за циљ немају афирмацију живота или живљење једног „другог” живота, већ је њихов *endgame* смрт, деструкција, ништавило, особито у последњој трећини циклуса. Улог ових игара су „делови сопственог тела, цело тело, живот, судбина”.³⁴ Еластичност и алгоричност симболике игара лежи у мучном сазнању да је све у свету једна врста игре, која се не игра ни за шта друго до за голу људску егзистенцију.³⁵

Актери су сасвим безлично именовани као анонимни „један” и „други”, као „овај” и „онај”, или „неко” и „неки”. Без обзира на потенцијално хуману димензију, стиче се утисак да је у питању одвијање бизарног, артифицијелног живота својеврсних аутоматизованих субјеката, јер ови играчи су сасвим дисциплиновани у поштовању правила игре до самог краја, у чему се може препознати сродност са суровошћу и ригидношћу Кафкиног бирократског света у *Процесу* или *Замку*: правила су наизглед непостојећа, бесмислена, бизарна и на штету онога ко у „игри”, односно процесу, партиципира, али та правила јунак напослетку прихвата, јер је то *иоредак* по ком тај свет функционише. Учесници игре не доводе у питање њену природу нити разлоге, те се на том трагу такође може уочити сличност с Кафкиним светом, у ком не узбуђују предмети и догађаји као такви, већ чињеница да његова бића на њих готово по инерцији реагују као на нормалне, подразумевајуће предмете и појаве.³⁶ Радоје Фемић, тумачећи Попину игру као израз егзистенцијалног става који исказује антрополошку скепсу према позитивном епилогу игре, сасвим експлицитно пореди свет Попиних игара са кафкијанским: „Наведеним ставом пјесништво Васка Попе задобија одлику дехуманизованог поретка, у којем се игра конотира као *кафкијански усуд*, а не начин симболичког изражавања

³³ Johan Huizinga, *Homo ludens. O podrijetlu kulture u igri*, Matica hrvatska, Zagreb 1970, 287.

³⁴ Дамњан Антонијевић, *Мит и сиварносћ – њоезија Васка Попе*, Просвета, Београд 1996, 69.

³⁵ Уп. Karlo Ostojić, *Između stvari i ništavila*, Prosveta, Beograd 1962, 26–28.

³⁶ О томе више у: Ginter Anders, *Kafka: za i protiv*, Kiša, Novi Sad 2015, 17. Андерс не*тајинном ексцелозијом* назива одсуство интензивне реакције Кафкиних јунака на страшно (Грегор Самса је више забринут што ће закаснити на воз за посао него што се пробудио претворен у огромног инсекта), што у неприпремљеним читаоцима изазива запањеност.

на који се добровољно пристаје.³⁷ У том свету води се непрекидна борба, или *игра* између субјеката односно објеката, а игре су у својој обезличености доведене до крајности, чиме добијају један вид гротескног аутоматизма и деперсонализације услед одсуства људског и емоционалног. У „Играма”, односно у њиховом естетском механизму, у формирању крајњег естетског утиска значајну улогу игра и осећање непријатног и сабласног, које услед своје непрекинутости и исцрпљивања нема снаге да се продужи, већ се преображава у сублимније стање на основу којег се надаље интерпретира књижевни текст. Правила игара сасвим су бизарна, гротескна, па чак и макабрестички обојена:

Једни одгризу другима
Руку или ногу или било шта

Ставе то међу зубе
Потрче што брже могу
У земљу то закопају
[...]

Нађу ли срећни своју руку
Или ногу или било шта
На њих је ред да гризу

Игра се наставља живо

Све док има руку
Све док има ногу
Све док има било чега

(„Јурке” [„Игре”, *Нејочин-џоље*]).³⁸

Атмосфера овакве „играчке” динамике по цену живота или смрти добија димензије сабласне страве, црне слутње, а да би та осећања била још сугестивнија, игре обилују надреалистички интонираним сликама: „Најзад се руке ухвате за трбух / Да трбух од смеха не пукне / Кад тамо трбуха нема” („После игре” [„Игре”, *Нејочин-џоље*]).³⁹ Слично као код Кафке, спектаклу ужасног придодато је осећање немира усковитланог свешћу о немогућности

³⁷ Радоје Фемић, „Номо ludens у поезији Васка Попе: култура игре или игра културе?”, *Поейски свейови Васка Поје, џемайски зборник*, Матица српска, Нови Сад 2024, 177–186, 178. Истакла К. П.

³⁸ Васко Попа, *Сабране џесме*, 88.

³⁹ Исто, 93.

да до краја продremo у суштину догађаја и разумемо разлоге за дешавања у књижевном тексту, па и само значење (или значења) које та дешавања носе. У том смислу, Попине „Игре” остављају читаоца пред сликом догађаја чији крајњи смисао остаје с оне стране логичног објашњења – јединствени одговори изостају, али не и слутња, некакав параболични, готово трансцендентални смисао.

Све песме из циклуса „Игре” прожете су невидљивим флуидом стравичног: чак и у стиховима у којима су покрет и тескобна садржина игара замењени мирним констатацијама осећа се присуство страве, које, међутим, не извире искључиво из садржаја песникове имагинације и слика које продиру у читаоце. Постоји још једно врело из којег таласи страве бивају емитовани: то је одсуство посматрача,⁴⁰ које се односи на збирку *Нейочин-йоље* у истој мери у којој и на *Кору*. Упркос појединим бестијалним и суровим играма које су приказане, и које је тешко замислити без пропратних бурних звукова, делује као да се Попине игре одигравају без тона, попут филма или приказа ком је искључен звук. Тој врсти тишине, која је већ сама по себи тескобна и узнемирујућа, придружује се и одсутност очију које би тај приказ посматрале: Попине игре не прати ничији поглед. У овоме се такође може препознати сродност Попиног поетичког поступка с Кафкиним: они на сличан начин прибегавају паралисању времена и апсурдној репетитивности, захваљујући којима и долази до замене узрока и последице и интензивног осећаја гротескне и померене реалности, што њихова дела приближава раније поменутиим ликовним или визуелним уметностима. Уметност је и пре Попе умела да се користи ефектом одсутности посматрача – упркос различитим изражајним механизмима којима се користе сликарство и поезија, у сликарству, Ђорђо де Кирико (de Chirico), Макс Ернст (Ernst) и донекле Салвадор Дали (Dali) покушали су да из својих слика, у којима на истоветан начин влада тишина, елиминишу поглед било којег живог бића. Њихове слике игноришу посматрача и ми то интуитивно осећамо,⁴¹ а човек, као део природе, осетиће нелагоду и језу пред једном таквом нарочитом пустоши, слично као код Кафке. Игре се, најзад, могу разумети и као активност својствена деци, а имајући у виду (ауто)деструктивност и суровост описаних игара, њихова компонента дечјег и наивног увећава гротескност. Марк Спилка (Mark Spilka) сматра да се ефекат гротескног постиже и кроз инфантилну перспективу: с једне стране, дечји поглед на свет је дословно искошен, он стоји испод линије погледа активности одраслих, за

⁴⁰ Karlo Ostojić, *Između stvari i ništavila*, Prosveta, Beograd 1962, 48.

⁴¹ Исто, 50–51.

које је позорница изграђена. С друге стране, дејчи поглед је често анимистичан – неретко му мањка „контрола унутрашњих подстицаја које пројектује на позорницу пред собом, као што то чинимо у сновима”. Тиме се апострофира детиња афективна невиност у свету који око њега пуца и руши се.⁴²

4. Закључни коментари

Поетике Франца Кафке и Васка Попе сродне су по свом модерничком сензибилитету – њихова дела остављају утисак једног страног, необичног тела отпорног и непопустљивог према анализи, где је стварност деформисана а литерарни текстови компоновани на начин који би се могао назвати *нејприродним*, тако да њихови чулни, естетски квалитети, иако на махове могући, остављају утисак *немоћуће*, невероватног и зачудног. Обојица аутора полазе не у толикој мери од самих бића и предмета, већ од манифестација *њихових разноликих сјања*, афеката, или од последица које оне имају по људски свет. Атмосфера ових светова је тескобна, злокобна, упозоравајућа; под окриљем те атмосфере јавља се необјашњива, затамњена инстанца која утиче на радикалну промену правила одвијања света какав је *наш* и познат, трансформишући га у гротескан универзум који функционише према законитостима сна. И Кафка и Попа саопштавају, односно дочаравају ове светове *јегним џордим, равнодушним ласом*, који остаје имун на фантастичне призоре, чиме се гротескна атмосфера појачава. Попине песме, као и Кафкина проза, откривају нове садржаје и приказују *ново* човека *нове* епохе која је започела ратним дешавањима и скупом различитих догађаја везаних за модерност, успон и кризу грађанског друштва, а наставила се бескрајно умноженим сплетом противречности и немилосрдности савременог света.

Мср Катарина Н. Пантовић
Институт за књижевност и уметност, Београд
katarina.pantovic@ikum.org.rs

⁴² Mark Spilka, *Dickens and Kafka: A Mutual Interpretation*, Bloomington – Indiana University Press, Indiana 1963, 64.