

Др Катарина Пантовић

КАФКИЈАНСКА АТМОСФЕРА У *КОРИ* ВАСКА ПОПЕ

У раду анализирамо различите аспекте који образују специфичну атмосферу (Шмиц, Беме) у Попиној поезији, особито у првој збирци песама *Кора* (1953), коју смо препознали као кафкијанску, према писцу Францу Кафки. Ово поређење, које је у методолошком смислу засновано у теорији типолошких аналогичности (Жирмунски, Гиљен), има за циљ да покаже да надирећа опасност која креира језовиту атмосферу нарочито у циклусима „Опседнута ведрина“ и „Предели“ има заједничке особине са атмосфером у Кафкиним препознатљивим делима, као што су роман *Процес* или приповетке „Пресуда“ и „Преображај“. Она је у Кафкиној прози материјализована у нешто суптилнијим сигнаlima, док се у Попиној раној поезији разгранавала у интензивним, сугестивним песничким сликама у којима се свет сасвим директно и анимално обрушава на песничког субјекта.

Кључне речи: Васко Попа, Франц Кафка, студије атмосферичности, гротеска, типолошке аналогичности.

Разматрање поетичких конвергенција између Франца Кафке (Franz Kafka, 1883–1924) и Васка Попе (1922–1991) неизбежно се сучељава са темељним методолошким проблемом који произлази из наглашене дистанце међу њиховим опусима. Наиме, реч је о ауторима који се разликују како по жанровској оријентацији, тако и по припадности различитим књижевноисторијским оквирима, као и језичким и културним срединама: Кафка, прозни писац и прашки Јеврејин, стварао је на немачком језику у првим деценијама двадесетог века, све до своје смрти, док се Попа, српски песник румунског порекла, афирмише у оквиру књижевног простора тадашње Федеративне Народне Републике Југославије објављивањем 1953. године збирке *Кора*. На плану књижевног израза, Кафка је био доследни прозаиста,¹ његова је

¹ 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 (КАФКА

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, уочљиво је да се у уводним разматрањима научних студија и критичких текстова посвећених Кафки и Попи изнова појављује сродан интерпретативни образац: доследно наглашавање чињенице да њихова дела пред читаоца и тумача постављају изразит херменеутички изазов. Тај изазов произлази из поетичког начела које се код оба аутора артикулише кроз затвореност у самореференцијални свет и наглашену семантичку загонетност, чиме се процес тумачења нужно усложњава и отвара простор за вишеструке интерпретативне и значењске исходе. У овом раду покушаћемо да покажемо да наглашени, специфични осећај *нелајде* и *језе* при читању и тумачењу дела ове двојице аутора има истоветно, заједничко порекло, те да нужне разлике које се читавају на површини не потиру њихове сродности по дубини.² Веза између Кафке и Пове, у том смислу, посматра се као органски процес и *трансфигурација одређеног књижевног наслеђа и доживљаја света*, а њихове поетичке сродности у овом истраживању нису засноване на методама конвенционалне генетско-контактне компаратистике, нити су последица књижевне рецепције и интертекстуалности, већ су фундиране у теорији историјско-типолошких аналогичности (В. Жирмунски) и савремене компаратистике (К. Гиљен). Те типолошке сродности огледају се пре свега у начину на који су обојица доживљавали, а онда и разградили познат 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-јоље* (1956), које су и профилисале Попу као инхерентно *модернистичког јесника* 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 човековом положају у свету који реферише о савременим крајносним околностима, притом активирајући древне, митске слике и обрасце.

1958: 5), *Чувар гробнице* (*Der Gruftwächter*), 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 превео ју је Боривој Герзић. Види: *Tri drame: Kafka – Šnicler – Brust*, Trorog, Beograd, 1988.

² 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 научних радова *Поезија и јогејичка мисао Новице Тадића*, Институт за књижевност и уметност, Дучићеве вечери поезије, Београд/Требиње, 2025, 163–203.

Када се говори о кафкијанској атмосфери, углавном се мисли на надирну опасност, претњу, осећај нелагоде, тескобе и померене реалности.³ 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 (ЖМЕГАЧ 1982: 124). 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 утиска. Због тога о фантастичној причи не смемо судити толико према намерама писца и механизмима заплета, већ то морамо чинити у зависности од степена емоционалне напетости коју она изазива. Прича је фантастична једноставно онда када читалац дубоко осећа страву и ужас, присусује необичних ствари и сила“ (TODOROV 1987: 39, истакла К. П.).

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“ (КОНСТАНТИНОВИЋ 1963). Петер Хандке (Peter Handke) одлично примећује да је Кафкина „панично назупчана реченица“ вербално-синтаксички израз искључивања идеје одморишта у тексту, и да тензија опстојава све време (HANDKE/RADAKOVIĆ 1986: 26). Та атмосфера резултат је, дакле, сложених односа више структурних и језичких елемената текста и 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“ (ПАНТОВИЋ 2025: 16). Другим речима, у питању је свемоћан и недокучив ауторитет који исцрпљује и ослабљује протагонисту у психолошком и физичком смислу (уп. BRADY & HUGHES 2002), а посебно је збуњујуће што се кафкијански, невероватни догађаји (присетимо се „Преображаја“ и *Процеса*) дешавају „са дашком неизбежности, без икаквог објашњења“ (ROBERTSON 2005: 26). Уместо тога, Кафка прибегава паралисању времена, и то у толикој мери да може, очигледно без икакве унутрашње тешкоће, да обрне след узрока и последице, чиме се његова проза 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

³ О значењу појма „кафкијански“ и о кафкијанској атмосфери писали смо у: Катарина Пантовић, „Прилог разумевању придева *кафкијански*“, *Књижевна историја*, год. 57, бр. 184, 2025, 9–38.

вези са филм ноаром (ADAMS 2002: 140–157). Узнемиреност изазвана у гледаоцима, односно читаоцима, потиче од дисторзије стварности услед огрешења о конвенције литерарног реализма, што производи апсурдне ситуације (ADAMS 2002: 144–145), а специфична атмосфера у Кафкиним делима често је ношена апсурдом, парадоксом и гротеском. Другим речима, кафкијанска атмосфера постиже се стављањем читаоца у „стање напетости“, до којег долази уклањањем психолошких тачака ослоња у тексту.

Опште одређење атмосфере у књижевном тексту подразумевало би постојање преовлађујућег емоционалног тона који усмерава читаочева очекивања поводом развоја догађаја (ABRAMS & HARRIS 2009: 17), а односи се и на специфичан стил, тон или расположење (GUMBRECHT 2012: 5). У креирању атмосфере неког књижевног текста, у целости или у одређеним пасажима, учествују како „екстерни“ фактори, попут приказаних простора, околине, метеоролошких услова, доба дана, тако и они који се тичу нараторских 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 *атмосфера* у другој половини 20. века постала основни теоријски појам нове феноменологије (*Neue Phänomenologie*) Хермана Шмица (Hermann Schmitz),⁴ 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 (SCHMITZ, 2014). 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 даности који може обиљежити више менталних садржаја“ (ROGOVIĆ 2017: 456). Шмиц, тако, атмосферу поставља као оно *између* субјекта и објекта, чиме је наглашена њихова *просјорна* компонента уместо темпоралне, а осећања престају да се разумеју као нешто што припада

⁴ Шмицова теорија атмосфера први пут је изложена 1969. године у књизи *Просјор осећања* (*Der Gefühlsraum*). У овој раној Шмицовој студији појам атмосфере још увек није средишњи, већ представља једну од значајнијих теоријских потпора за теорију емоција (уп. ROGOVIĆ, 2017).

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“ (GRIFFERO & HISAYAMA 2025: 14). Другим речима, сва осећања су, 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.⁵ У традиционално схваћеном појму атмосфере, видљиво је како се нешто, углавном схваћено на субјективни 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 (BRADIĆ 2017: 514). Атмосфера се дакле генерише и из *ипростора* који субјекта окружује – у овом аспект 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 који су његови станари, као што и станар приписује материјална и афективна својства простору и његовим границама (BAŠLAR 2005: 27–29). Другим речима, описани простор у књижевном тексту може се доживети двосмерно: као одраз или *симбиом* јунака, то јест његовог стања, који га насељава, или као фактор који *мења* јунака, као што се конституисање простора одвија у зависности од динамике и квалитета које му јунак додели.

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

⁵ 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“ (BRADIĆ 2017: 514).

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“ (Пантовић 2020: 155–168), 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 (пепељара, кутија) или 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“⁶ којом почиње прво издање *Нейочин-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“ (Попа 1956: 11). Занимљиво је да се тај свет предочава праисконским 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 је готово увек у спрези са *џелом*, што је нарочито приметно у збиркама *Кора* или *Ѕиоредно небо* („Гвоздена јабука / Теме ми је стаблом пробила [...] / Лишћем ме оковала“ [песма „Гвоздена јабука“, циклус „Опседнута ведрина“, *Кора*, Попа 1997: 11]; „Са јасика у грудима твојим / Лишће не опада // На небу твојих речи / Сунце не залази“ [п. „15“, ц. „Далеко у нама“, *Кора*, Попа 1997: 61]; „Изравнао брегове у теби / Равнице ти у брегове претворио // Завудио ти годишња доба / Одбио све стране света од тебе“ [п. „11“, ц. „Врати ми моје крпице“, *Нейочин-џоље*, Попа 1997: 118] итд). Зоран Мишић мишљења је да су Попине поетске визије „скоро увек сводљиве на своју рационалну суштину и увек се могу до краја одгонетнути“ (Мишић 1998: 19; слично ће приметити и Ђ. Вуковић, 1998), а да је херметичност његове поезије друге врсте – у елиптичности израза, разгранатости асоцијација, смелости метафоричних спрегова, максималној кондензованости поетских слика,

⁶ Претходно објављене у циклусу „Препреке“ у часопису *Књижевности* 1952. године.

апстрактности. „Колико год да је метафора Васка Попе на први поглед херметична и загонетна, она је заправо изванредно конкретна, чулна, сва од честица видљивог света, опредмећена до засићења“ (Мишић 1998: 19).⁷

Попини простори представљају контакт између лирског субјекта и света, који је најчешће обележен претећим, злослутним, потенцијално разарајућим, али у сваком случају изазивајућим:

Не заводи ме модри своде
Не играм
Ти си свод жедних непаца
Над мојом главом
(„Познанство“ [„Опседнута ведрина“, *Кора*], Попа 1997: 9).⁸

Изазивачка деструктивност околиша пренета је на читав космос, оличен у синтагми „модри свод“, и антропоморфизована у халапљивој глади и жеђи којима прети да угрози лирског субјекта. Полазишна тачка ове надире опасности, у Кафкиној прози материјализована у нешто суптилнијим сигнаlima, које можемо окарактерисати као „прикрадајуће“ или „скривене“, у Попиној раној поезији разгранана се у интензивним песничким сликама у којима се свет сасвим директно и анимално обрушава на песничког субјекта. У том смислу, прва Попина песничка збирка *Кора* (1953) уводи визију човека у десакрализованом свету без средишта и осовине, суоченог са претњама, бесмислом и чудовиштима у свакодневици (Лалић 1998: 33), а графичко знамење *Коре*, шапа звери, може бити један од могућих кључева за дешифровање њене загонетности. У неколицини песама првог циклуса „Опседнута ведрина“ та *звер* представљена је као способна да се преображава у више облика и прилази и прети песничком субјекту са свих страна, које лирско Ја ипак успева да обузда и контролише бацајући јој сопствене кости, пре него што га зјапећа празнина, и спољашња и унутрашња, надвлада и прогута да од њега само урлик остане. Сличан је крик Кафкиног јунака у краткој причи „Несрећан живот“, у којој му једну ноћ у посету долази дете-авет, чиме се апострофира чак и хорорична атмосфера: „[...] и кад сам крикнуо, само да бих чуо крик, коме се ништа не одазива и коме ништа не одузима ни снагу кричања, те се тако пење увис, без противтеже, и не може престати чак ни када занеми [...]“ (КАФКА 1984: 91). Овај мунковски врисак илустрација

⁷ Мишић такође тачно примећује да су, читајући Попину поезију, наше перцептивне моћи повремено преоптерећене – до те засићености долази тамо где су у монотоним низу метафоре поређане једна за другом – у циклусима „Далеко у нама“ и у *Усјавној земљи* готово до нивоа манира. Тамо где постоји осећај за меру, где је утишан превише гласан говор метафоре, та су места, сматра Мишић, најуспелија („Списак“, „Предели“, „Белутак“).

⁸ Све песме биће наведене према Попа: 1997, сем уколико није другачије назначено. Ово издање посматрамо као коначно и интегрално, иако задржавамо свест о значајним уредничким изменама којима је Попа био склон. У загради наводимо наслов песме, затим циклус у ком се песма налази, и напослетку назив песничке збирке, као и број странице.

је монструозности модерног света који је у сукобу са појединцем – при чему је можда и најважнија модернистичка *осећљива субјективност* појединца који свет перципира као такав – те се олако приписивање егзистенцијалистичких предзнака овој поезији (појединац у сукобу са светом и усмерен против њега) преокреће у ситуацију у којој је свет тај који упозорава, гони и кажњава субјекта, врло слично као код Кафке:

Празна соба стане да режи
Увучем се у своју кожу

Таваница стане да скичи
Хитнем јој једну кост
Углови стану да кевћу
И њима хитнем по једну кост
Под стане да завија
Хитнем и њему једну кост
[...]

Празна соба стане да урла
И сам празан
Без иједне кости
У стоструки се одјек
Урлика претварам

И одјекујем одјекујем
Одјекујем
(„Одјекивање“ [„Опседнута ведрина“, *Кора*], 12).

Својеврстан рефрен, или стиховни и семантички „прстен“ који уоквирује почетак и крај песме „Одлазак“, почива на парадоксалној слици кретања у некретању, или присуства у одсуству, који су у целости резонантни са Бланшоовим описом Кафкиног писања као „кретања у некретању“ („Bewegung im Unbeweglichen“; BLANCHOT, 1993). Овај одлазак један је вид субјектовог непристајања на (тај и такав) живот, који се уобличава у имагинарном напуштању непривратљиве стварности:

Нисам више ту
С места се нисам померио
Али ту више нисам
[...]
С места се нисам померио
Али сам већ далеко
Тешко да ће ме стићи
(„Одлазак“ [„Опседнута ведрина“, *Кора*], 13).

Слично као и у више Кафкиних кратких проза, нарочито оних које имају поставку параболе или загонетке, елементи сновидног, фантастичног,

као и „реалистичног“ сударају се у стварности која измиче логичној или узрочно-последичној експликацији. У целости циклус „Опседнута ведрина“, његов параболични смисао, оснажен овим парадоксалним или апсурдним исказима, почива у напору јунака да измакне властитој судбини с једне стране, али и да је спознају с друге. Фатум их, међутим, напослетку и често без много очевитног смисла и разлога, ипак сустиже – као што сустиже Кафкине јунаке Јозефа К., Грегора Самсу или Георга Бендемана. Стога помало параноичан лирски субјект песме „Одлазак“ успева да умакне кафкијанским *онима*, или *неким*, лицима својеврсне инспекције, било стварне, умишљене или симболичне, које пркосно и цинично позива да „уђу“, „прегледају“ и „претраже“. Ова песма је тако и „иронични подсмех прогоњеног упућен гониоцима“ (Антонилевић 1996: 20), чија хајка постаје беспредметна када је заустави хладно присуство ишчезнућа, или чак смрти. За њим су остали само празнина и опушци у пепељари као доказ да је некад постојао и заиста био ту где га сад траже, транспоновани кроз сугестивне слике које уводе и мотив тела („воденица у сенци ребара“, „облачно грло“) и апстрактних, сентименталних појмова („опушци јевтиних снова“, „пар незрелих речи“).

Присуство представника злог из спољашњег света присутно је и у наредном циклусу *Коре*, „Предели“. У „Пределима“, као и у „Списку“, јунак песама је одређен и пројектован у ствари и материјалне објекте, чиме је наглашена њихова отпорност и стабилност у поређењу са човеком, а у сваком предмету води се драма људских размера. Описи излазе из оквира свакодневне реалности и прерастају у надреалистичку мртву природу (Милошевић 2008: 61). Предели, који се појављују и у последњем циклусу „Далеко у нама“, изазивају језу и грозу: „Дворишта излазе из капија / И дуго гледају за нама“ („4“ [„Далеко у нама“, *Кора*], 50); „Куће нам се крију / Иза уских леђа“ („7“ [„Далеко у нама“, *Кора*], 53). У многим песмама „извесна потајна језа долази управо из ове замене, метонимијског обликовања човекове присутне одсутности“ (Петковић 1998: 93). Куће и дворишта нису приказани као физичке структуре или статични елементи пејзажа, већ као оживела, анимизована бића, субјекти с вољом и *јонашањем* који не само да реагују на промену, већ је и иницирају, замењујући улоге с човеком. Исто тако, Попа преокреће уобичајене просторне односе у алогичним и парадоксалним спојевима, вршећи замену места елементарних логичких односа (Вуковић 1998: 110). Циклус „Предели“ обележен је, дакле, просторном димензијом у већој мери него остатак збирке услед саме формулације наслова и „смештања“ објеката певања: „У пепељари“, „На столу“, „На чивилуку“, „На зиду“, „У уздаху“ и тако даље; али важност простора – а у том смислу, и *ајмосфере* – предочена је и фреквенцијом предлога у самим песмама. Предлози попут *у, на, ѿод, ѿоре, доле, насред*, не само да су често употребљавани, већ су потпуно слободни, при чему се ствара представа и *ајмосфера* о једном простору у ком је све испремештано и у ком се уобичајене просторне релације преокрећу, чиме се укида психолошки ослонац и ствара утисак потпуне премрежености стварности неком необјашњивом мрачном силом. Ови микропростори пројектују

се у макропросторе на начин тако што се непосредни предметни свет из чо- векове околине (из ентеријера) преображава у макрокосмичке замке. Попини предели обележени су слутњом смрти и сасвим директним алузијама на са- бласне пејзаже уништења и пустоши: у песми „У уздаху“ описује се нестак друмова, усева, њива и поља, док у песми „У пепељари“ већи, насилни свет надвладава над мањим, камерним и интимним:

Мајушно сунце
Са жутом косом од дувана
Гаси се у пепељари
[...]
Зеленци од пепела њиште
Заустављени у пропњу

Огромна рука
Са жарким оком насред длана
Вреба на видуку
(„У пепељари“ [„Предели“, *Кора*], 17).

У „Пределима“ предмети и појаве оживљени су пак неком врстом емо- ције, слутњом или стравом, и понашају се као да су на опрезу или у одбрани: из предела пепељаре види се, дакле, огромна рука која вреба, а на чивилу- ку су „оковратници прегризли вратове обешених празнина“ („На чивилуку“ [*Кора*], 21). У овом циклусу све се „или припрема на међусобно сукобља- вање, или је већ у сукобу“ (Велмар Јанковић 1998: 48–49). Песма „У јауку“ доноси пејзаж света који је представљен као беспомоћан, заробљен и спутан („немоћни лепет крила“, „слепо гребане шапа“, „нејак лампице шкрга“, „немушћо запомагање алги“, 20, истакла К. П.) уз наглашену вертикалу горе–доле која је у инверзији: под земљом лете птице, а под облацима за- вијају алге и рибе, чиме је апострофиран „погрешан“ размештај елемената, општа дислоцираност који у читаоцу изазивају утисак кошмарне нелагоде и дезоријентисаности. Атмосфера страве, језе и тескобе постигнута је, ме- ђутим, и *тродесетним* призорима у којима су укрштени феномени и појаве принципијелно супротних значења или „природа“. Гротескну атмосферу⁹

⁹ 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, предра- суда и општих места. Пошто се наше опажање физичког света мења, јер је сам свет проме- њен технологијом, ратовима и урбанизацијом, неке ствари које су се појавиле као изобличе- ња у неком ранијем периоду сада су опажене као општа места. Другим речима, свако доба редифинише гротескно у одредницама онога што угрожава осећај суштинске хуманости. Гротескно је, свакако, најнејаснија од свих језичких категорија, али је вероватно најпресуд- нији и најмерљивији аспект јесте ефекат који гротескно производи код читалаца, слуша- лаца или гледалаца, јер су се форме гротескног мењале кроз векове, а емотивни комплекс означен овом речју остао је прилично константан (уп. HARPHAM 2004: 49–57).

разумемо у смислу у којем ју је Волфганг Кајзер¹⁰ (Kayser, *Гројтескно у сликарсџиву и њесниџиву*) описао, особито њено психолошко дејство на читаоца, односно посматрача:

У нама се буде очевидно противречна осећања, ми се смешкамо због очигледних 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 (КАЈЗЕР 2004: 37).

Песма „На чивилуку“ можда понајбоље дочарава гротескну кафкијанску атмосферу, изазивајући у реципијентима осећање понорности, језе и nelaгоде у тренутку сусрета са чињеницом да се урушава свет заснован на одређеном реду и устројству. Штавише, закључује Кајзер, доживљава се *оџуђени* свет, који као на Бошовим сликама провејава на рубу пакленог, док код Бројгела доспева у средиште ствари, где се деформисани свет види и посматра хладно и незаинтересовано: „Гротескни свет је наш свет – а с друге стране опет није наш свет. Са смешком помешано осећање страве има своје исходиште управо у сазнању да се наш, нама добро познати и наоко на чврстом поретку засновани свет отуђује под притиском неких понорних сила, да бива ишчашен и избачен из равнотеже, те да се растаче и подлеже неком другом поретку ствари“ (КАЈЗЕР 2004: 46). Готово с дашком неизбежности, уобичајени систем ствари преображава се и отуђује, одједном се откривајући као стран и страшан:

Оковратници су прегризли
Вратове обешених празнина

Задње мисли се легу
У топлим шеширима

Прсти сутона вире
Из обудовљених рукава

Зелена страва ниче
У питомим наборима
(„На чивилуку“ [„Предели“, *Кора*], 21).

Језовитост овог потмулог света, који као да се јавља током катаклизме, „зоне сумрака“, или је бар најављује, почива не толико на непосредно претећим сликама као што су „прегрижени вратови обешених празнина“ или „задње мисли“, већ на благим сликама „топлих шешира“ и „питомих набора“ уведеним као њихова контратежа која их додатно сенчи и појачава. У по-

¹⁰ О Бахтиновој критици Кајзерове концепције гротеске види више у: Мустеданагић 2006: 212–225.

ступку који наликује Кафки, Попа деформише један део стварности док други део остаје нетакнут, уобичајен и равнодушан према фантастичним дешавањима. Апсолутни катаклизмични, деструктивни свет јесте застрашујућ, али је и мање вероватан: стога Попа „разблажује“ интензитет питомим сликама предмета који мирују у свом незнању да им се прикрадају сутон, задње мисли, зелена страва. Ове апстрактне, нематеријалне појаве суштински представљају *ајмосферу* околиша, све оно што се налази ван предметне стварности али што је окружује и опкољава, стежући је у гротескном обручу. У питању су готово замрзнуте слике, у вакууму или у *slow motion*-у, мртви пејзажи из којих је човек уклоњен, језиви свет предмета који, под окриљем нејасне, мрачне силе, прете да оживе у својој немости и преузму контролу над животом, а самим тим и над човеком.

Слично као и код Кафке, стиче се утисак да је Попин свет строго условљен, елементаран и поједностављен: у њему је опстала флора са најоскуднијом морфолошком грађом, али зато и најотпорнија у свом пркосном трајању. Стога су његови одабрани флорални мотиви у трећем циклусу *Копе*, „Списак“, кактус, пузавица, маховина и кромпир. Карло Остојић у овоме препознаје „виталистички аскетизам“¹¹: у питању су биљке, непокретне, с чврстим кореном у земљи, наклонене шкртом и рационалном начину живота (Остојић 1962: 13–16). Ова вегетација, са својом злослутном животном снагом, гради слику света у којој се чини да сама природа жели да поништи разлику између људи и других бића. Наведене биљке су у потпуности антропоморфизоване¹¹ и живе живот који је оплемењен емоцијама, сновима, жудњама, меланхолијом и болом:

Најнежнија кћи
Зеленог подземног сунца
Побегла би
Из беле браде зида
Усправила би се на сред трга
У свој својој лепоти
Змијском својом игром
Вихоре занела
Али јој плећати ваздух
Руке не пружа
(„Пузавица“ [„Списак“, *Копе*], 36).

Последњи циклус *Копе*, „Далеко у нама“, иако номинално циклус љубавних песама, отвара се неколицином лирских написа који су такође обележени егзистенцијалном ставом. У другој песми циклуса, тамна сила која се попут тешког облака спушта на лирског субјекта и друго, женско лице, чиме се дотадашње прво лице једнине мења у прво лице множине

¹¹ Под антропоморфизацијом подразумевамо књижевни поступак у ком се не-људским бићима, предметима, животињама или природним појавама приписују људске особине, мисли, осећања или понашање.

појачавајући утисак заједништва, те заједничке борбе и опстојавања упркос нагризајућој страви, именовано је сасвим дословно:

Ево то је то непозвано
Страно присуство ево га
(„2“ [„Далеко у нама“, *Кора*], 48).

Као у кошмарном, фантастичном сну, долази до потпуне инверзије поретка ствари и замене места: „улица се пење у небо“, „кровови силазе у земљу“, „ноћима нестаје тама“. Субјекат, односно човек, у овако бизарно организованом и преображеном свету постаје објекат, у чему се огледа основна модернистичка раван Попине поезије: „Челичне гране хватају / Пролазнике за руке“ („5“ [„Далеко у нама“, *Кора*], 51). Занимљиво је да се то страно, неименовано присуство појављује и у трећој Попиној збирци *Сјоредно небо* (1968), а проминентно је у другом циклусу „Знамења“ у виду различитих елемената који се читаоцу објављују већ у првој строфи, а према којима су дати и наслови песама. То је *уљез* у овоземаљском свету, предочен у облику сабласне „капи крви у углу неба“, злогласног знака с неба: „Шта тражи кап крви у углу неба / У томе ћоравом углу неба“ („Уљез“ [„Знамења“, *Сјоредно небо*], 145), или „белог безобличног завежљаја“ који се креће „по ведром небу“ („Тврдоглав завежљај“ [„Знамења“, *Сјоредно небо*], 147). Завежљај, и то безобличан, изазива језу јер су у симбиози насумичан, енигматичан предмет и астрално, ведро небо; он имплицира да је у њему нешто скривено и потенцијално опасно, можда људском оку сасвим непознато и знак с неког, или из неког, другог света који нисмо у стању да препознамо, разумемо и растумачимо. Можда најбизарнија и грозоморнија слика јесте она у којој одсечена глава лута око земље са цветом међу зубима („Глава бескућница“ [„Знамења“, *Сјоредно небо*], 148).

Ове гротескне слике, сигнали или упозорења, у поетичком, па и у филозофском смислу блиске су кафкијанском доживљају стварности у случају изоловања централног деформисаног предмета или појаве, његове антропоморфизације и слојевитости његовог значења, односно *знамења*. Како Кафкини Одрадек („Домаћинова брига“), полумачка-полујагње („Мелез“), Грегор Самса („Преображај“), коњи који у спаваћој соби њиште над болесником с отвореном раном („Сеоски лекар“), пси који свирају („Истраживања једног пса“) и остала бића својеврсног пандемонијума, тако и Попина бића из циклуса „Списак“, али и шире, „наг сивооки бодеж“, „одсечена глава“, „крилата свирала“ или „бели безоблични завежљај“, иако далеко апстрактнији од Кафкиних, садрже различите импликације упркос својој непрозирној загонетности и зачудности пред којима се читалац једноставно пита: „Шта ово, заправо, значи?“ Док се Кафка у највећој мери задржава на очућавању и антропоморфизацији животиња, изузетно појединих предмета, Попа отуђење и очуђење одводи корак даље, на читав околни *предметни* свет. У том смислу, важно је разумети да је *основа структуре и осећања свети*

Кафкиног и Попиног слична, не нужно и једино по својој тематско-мотивској поновљености, већ по алогичним и „ишчашеним“ законитостима и особинама, односно *успјројсѣву* према ком тај свет функционише и бићима која тај свет насељавају.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АНТОНИЈЕВИЋ, Дамњан. *Мий и сѣварносѣ – ѣоезија Васка Поѣе*. Београд: Просвета, 1996.
- БЕЛМАР ЈАНКОВИЋ, Светлана. Васко Попа, чудотворац. *Градац*, 128–129–130 (25), 1998, 43–66.
- ВУКОВИЋ, Ђорђије. *Ars combinatoria*. *Градац*, 128–129–130 (25), 1998, 103–112.
- КАЈЗЕР, Волфганг. *Гројѣеско у сликарсѣву и ѣесниѣѣву*. Нови Сад: Светови, 2004.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. Загонетне визије (предговор). У: *Франц Кафка, Приѣо-вѣѣке*. Београд: Народна књига, 1963, 345–356.
- ЛАЛИЋ, Иван В. Поезија Васка Попе. *Градац*, 128–129–130 (25), 1998, 30–35.
- МИЛОШЕВИЋ, Петар. *Поезија аѣсурга*. Београд: Службени гласник, 2008.
- МИШИЋ, Зоран. Поезија опседнутих ведрина. *Градац*, 128–129–130 (25), 1998, 19–22.
- МУСТЕДАНАГИЋ, Лидија. „Гротескно – један од основних естетских појмова“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 54 (1), 2006, 212–225.
- ПАНТОВИЋ, Катарина. Кафкина микропроза као песма у прози“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, година LXVIII (1), 2020, 155–168.
- ПАНТОВИЋ, Катарина. Прилог разумевању придева *кафкијански*. *Књижевна исѣо-рија*, 57 (184), 2025, 9–38.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. Увод у тумачење Попине поетике. *Градац*, 128–129–130 (25), 1998, 89–103.
- ПОПА, Васко. *Неѣочин-ѣоље*. Нови Сад: Матица српска, 1956.
- ПОПА, Васко. *Сабране ѣесме*. Избор и поговор Борислав Радовић. Вршац: Друштво Вршац лепа варош, 1997.
- ABRAMS, M. H.; HARPHAM, Geoffrey. *A Glossary of Literary Terms (9th Edition)*. Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2009.
- ADAMS, Jeffrey. Orson Welles' The Trial: Film Noir & the Kafkaesque. *College Literature*, 29 (3), 2002, 140–57.
- BAŠLAR, Gaston. *Poetika prostora*. Čačak/Beograd: Umetničko društvo Gradac, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *Von Kafka zu Kafka*. Aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort von Elsbeth Dangel. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.
- BRADIĆ, Stevan. Atmosfere i estetski rad: „nova estetika“ Gernota Böhmea. *Filozofska istraživanja*, 37 (3), 2017, 513–528.
- BRADY, Martin; HUGHES, Helen. Kafka adapted to film. *The Cambridge Companion to Kafka*. Cambridge University Press, 2002, 226–241.

- GRIFFERO, Tonino; HISAYAMA, Yuho. On the Atmospheric Between. A Cross-Cultural Adventure. *Sophia*, 2025, 1–20.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung*. Palo Alto: Stanford University Press, 2012.
- HANDKE, Peter; RADAKOVIĆ, Žarko. Razgovor. *Književna kritika*, 1 (1), 1986.
- HARFAM, Džefri. Groteskno: prvi principi. *Polja*, 49 (429), 2004, 49–57.
- KAFKA, Franc. *Celokupne pripovetke*. Preveo s nemačkog Branimir Živojinović. Beograd: Nolit, 1984.
- OSTOJIĆ, Karlo. *Između stvari i ništavila*. Beograd: Prosveta, 1962.
- POPOVIĆ, Una. Pojam atmosfere u novoj fenomenologiji Hermanna Schmitza. *Filozofska istraživanja*, 37 (3), 2017, 449–464.
- ROBERTSON, Ritchie. *Kafka. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2005.
- SCHMITZ, Hermann. *Atmosphären*. Freiburg/München: Karl Alber Verlag, 2014.
- TODOROV, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Nolit, 1987.
- ŽMEGAČ, Viktor. *Istina fikcije: nemački pripovedači od Thomasa Manna do Guenthera Grassa*. Zagreb: Znanje, 1982.

Katarina Pantović

KAFKAESQUE ATMOSPHERE IN VASKO POPA'S *BARK*

Summary

In this paper we analyse different aspects that participate in shaping the specific atmosphere (Schmitz, Böhme) in poetry of Vasko Popa, especially in his first poetry collection *Bark* (1953) which we recognize as kafkaesque, after the writer Franz Kafka. This comparison, which is methodically founded in theory of typological analogies (Zhirmunsky, Guillen) aims to prove that the emerging sense of danger, which creates the eerie atmosphere especially in cycles “Besieged Serenity” and “Landscapes”, shares roots with the atmosphere in Kafka's known prose works, such as in the novel *The Trial* or stories “The Judgment” and “The Metamorphosis”. In Kafka's oeuvre it is materialised in slightly more subtle signals, whereas in Popa's early poetry it is presented in intense, suggestive poetic images in which the world is quite directly and animalistically crashing down onto the lyrical subject.

Keywords: Vasko Popa, Franz Kafka, Atmospheric Studies, grotesque, Typological Analogies.

Др Катарина Пантовић
Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, Београд
katarina.pantovic@ikum.org.rs