

МИРАН ЈАРЦ О ФРАНЦУ КАФКИ

Апстракт: Рад тежи да представи и анализира есеј „Франц Кафка” Мирана Јарца, објављен у љубљанском часопису *Dom in svet* 1931. године, и укаже на његов значај у ширем књижевно-историјском контексту, имајући у виду да је овај текст први осврт на великог писца у југословенској књижевности. Јарц, као истакнути међуратни словеначки песник, приповедач, есејиста, критичар и преводилац, изврстан познавалац светских књижевности, а особито српске и хрватске, један је од зачетника експресионистичког покрета у словеначком и југословенском контексту. У есеју Јарц разматра неколико кључних елемената Кафкине књижевне уметности. Стога Јарчев текст представља прво значајно вредновање Кафкиног дела у југословенској књижевности, уз покушај мапирања основних идеја његове поетике, које ће касније додатно развити неки од најважнијих проучавалаца Кафкиног дела: од Делеза и Гатарија, до Мелетинског и Андерса.

Кључне речи: Франц Кафка, Миран Јарц, експресионизам, словеначка међуратна књижевност, есеј, мит, (пра)кривица, поетика простора, слика жене, кратке књижевне форме.

Есеј „Франц Кафка” словеначког међуратног песника, приповедача, есејисте, критичара и преводиоца Мирана Јарца (1900–1942) објављен је у љубљанском часопису *Dom in svet* 1931. године, свега седам година након Кафкине смрти и представља први есејистичко-теоријски осврт на овог великог писца у југословенској књижевности. Значај овог текста, који је из непознатих разлога остао скрајнут и готово анониман у српској и југословенској књижевној критици и теорији, несумњиво је вишеструк: како с аспекта далекосежног вредновања и тумачења Кафкине прозе, те њеног критичког моделовања у оквирима експресионистичке поетике, тако и с аспекта рецепције Кафкиног дела у Југославији. Како ће анализа есеја показати, Јарчево тумачење Кафкиног дела није важно искључиво за југословенски контекст већ и много шире, с обзиром на то да словеначки есејиста врло рано уочава поједине поетичке особености код Кафке, које ће деценијама касније приметити и артикулисати неки теоретичари и писци с германског, француског и англо-америчког говорног подручја, а чије ће интерпретације у књижевној историји остати запаженије.

Франц Кафка (1883–1924) пут до југословенских читалаца у Краљевини Југославији нашао је између два светска рата, и то управо преко Словеније, чија је љубљанска Шентјаковска књижница набавила последњу Кафкину књигу коју је припремио за живота, и то у години своје смрти. Збирка прича *Умјетник* у

ілаговању (*Ein Hungerkünstler*) излази 1924. године, а љубљанска библиотека набавља је 1928. године (Jensterle-Doležal 2009: 164). Већ 1931. појављују се први критички чланци о Кафки у Љубљани, Загребу и Сарајеву, али током тридесетих година прошлог века рецепција остаје релативно спорадична и ограничена на појединачне кратке осврте, да би се о потпуној рецепцији Кафке на југословенском простору, као, уосталом, и у остатку света, могло говорити тек након Другог светског рата. Рецепција се либерализовала нарочито педесетих година, и 1953. објављен је роман *Процес* у преводу Виде Жупански Печник у издању београдског Новог поколења. Међутим, у првим деценијама након Кафкине смрти, за његово дело уочава се интересовање управо словеначких књижевника, теоретичара и професора, које је неретко повезано са артикулисањем спона са експресионизмом. То би могло објаснити појаву да је о њему на српском језику сразмерно мање писано, нарочито ако на уму имамо тезу да експресионизам у српској књижевности није имао природу програмски формулисаног правца, са изузетком *Манифеста експресионистичке школе* Станислава Винавера, објављеног у часопису *Процес* 1920. године, на начин на који је то било артикулисано у словеначком и хрватском експресионизму.

Раздобље модерне у прози хрватске, словеначке и српске књижевности није било једнако ни по поетичким претпоставкама, ни по естетским учинцима, али им је „заједничка тенденција у раслојавању постојећих, углавном реалистичко-миметичких прозних врста у правцу све наглашеније субјективизације и фрагментаризације прозног дискурса” (Stojanović Pantović 2003: 18-19). Како се експресионизму као покрету и у југословенској и у европској књижевности не може строго утврдити стилско-поетичка хомогеност, пре свега на равни естетичких и идеолошких својстава и циљева, тешко је пронаћи *differentiis specificis* која би окупила све националне експресионистичке поетике у једну глобалну схему, о чему се у много наврата писало (Вучковић, Палавестра, Флакер, Стојановић Пантовић, Јовић, Тешић). Стога се, када се говори о експресионизму у југословенским књижевностима, најчешће прибегава формулисању одређених фаза, током којих аутори своје стилско-поетичке и идејне особености и оријентације формирају у динамичном и поларизованом односу на осу модернизам-авангарда – односно, негде између. Премда се експресионистичке тенденције могу препознати још код А. Г. Матоша (*Уморне људе*, 1909), у хрватској прози у другој деценији двадесетог века као најизразитији представници експресионизма истичу се Јанко Полић Камов, Франо Галовић, Улдериго Донадини и Мирослав Крлежа, а у словеначкој Миран Јарц, Славко Грум, Срећко Косовел, Едвард Коцбек и други, код којих се препознају нови модели приповедања (дисторзија, развијено „ја” приповедање, есејизација, афористичка иронија) и стилско-жанровских комбинација (мозаичко-фрагментаран текст, песма у прози, стилска обележја хиперболичног и метафоричног, те алегоријско-параболичног језика, фантастика). Теоретичари и критичари модерне у српској књижевности неретко истичу одсуство истински модерног прозног концепта у деценијама крајем 19. и почетком двадесетог века, што Радован Вучковић назива „недостатком

артизма и провинцијализмом, односно регионализмом” (Vučković 1979: 86). Тек са појавом Винаверових *Прича које су изјубиле равнојезу* (1913), збирком *Сайујиници* Исидоре Секулић (1913) и нешто касније Андрићевим *Ex Pontom* (1918) и *Немирима* (1920) може се говорити о радикалнијем раскиду с традиционалним приповедањем (Stojanović Pantović 2003: 20). У том смислу, од двадесетих година у српској књижевности почиње да се све снажније артикулише експресионистички покрет, што се огледа и у програмским написима и захтевима нове литерарне генерације (Б. Токин, С. Миличић, Т. Манојловић, М. Црњански, Р. Петровић, С. Винавер, Р. Младеновић, Р. Драинац и други).

*

Интересовање словенацке заједнице за Кафку, како уметничке, тако и академске (Pirjevcs 1967, Hribar 1985), потврђено је још једном 1963. године на чувеној конференцији о Кафки у Либлицама у Чехословачкој, када је Југославију представљао германиста и професор Душан Лудвик, пишући о рецепцији Кафке код Југословена (Ludvik 1966). После Лудвика, о овој теми писали су и Томислав Бекић 1971. и Миодраг Вукчевић 2023. године, без темељнијег придавања значаја тексту Мирана Јарца, док се поједини аналитички коментари овог есеја могу наћи у студијама Бојане Стојановић Пантовић *Поетика Мирана Јарца* (1987) и *Морфологија експресионистичке прозе* (2003).

Иако написан поводом романа *Замак*, Јарчев текст о Кафки не представља конвенционалан књижевни приказ или критику, већ својом формом и садржајем одговара есеју, и садржи теоријске импликације и читав дијапазон важних тема које су подвргнуте интерпретацији и проблематизацији. Наиме, Јарц разматра неколико кључних елемената Кафкине књижевне уметности: његову поетичку припадност, митографску структуру света, егзистенцијалну и делатну покретачку динамику његових јунака (која је повезана са „пракривицом”, „тражењем легитимације” и „оправдањем живота”), простор у Кафкиним романима, и тумачи слику жене и њену позицију у овим делима. У уводном пасусу Јарц вели да је:

Један енглески критичар изјавио да је сва овогодишња енглеска књижевна продукција прилично просечна и да је међу свим тим делима само једно, и то толико изнад свих других, да га уопште није могуће уврстити у уобичајену лепу књижевност, наиме, реч је о енглеском преводу романа *Замак* који је током 1919/1920. написао аустријски писац Франц Кафка. (Јарц 2024: 316)

Јарц не наводи име споменутог енглеског критичара, а превод који је у питању јесте превод романа *Замак* који су 1930. године сачинили шкотски преодиоци Вила и Едвин Мјур (Willa and Edwin Muir), иначе први и најважнији преводиоци Кафкиних романа на енглески језик у овом периоду. Јарц пажњу испрва посвећује појединим биографским детаљима из Кафкиног живота, као и чињеници да је наложио да целокупна рукописна заоставштина буде спаљена након његове смрти, о шта се оглушио Макс Брод: „За то морамо захвалити

писцу Максу Броду, који не само да није био извршилац пишчеве последње воље већ је чак припремио све, неке крајње фрагментарно сачуване рукописе за издање сабраних Кафкиних дела” (Јарц 2024: 317). Пре него што се усмери на питање припадности експресионизму, Јарц наводи цитат немачког филмског критичара и сценаристе Вилија Хаса (Willy Haas), Кафкиног савременика, који апострофира Кафкину повезаност са немачким романтичарима попут Новалиса, и то не само због „исте болести од које су обојица млади умрли”, већ њихову блискост види пре свега као поетичко питање: „Морамо га уврстити у исти круг као тог великог романтичара, јер су се обојица удубљивала у под-свесне лавиринте унутрашњег живота, да им не преостане ниједно друго светло осим светла смрти, која је такође једна врста светлости...” (Јарц 2024: 317). Премда неочекивано, Кафкина поетика довођена је у везу са романтизмом на основу специфичне употребе имагинацијских потенцијала, која подразумева артикулисање света из субјективне, неретко изобличене перспективе јунака, оснажене продором у танатолошки, ирационални, опскурни и езотерични свет какав је виђен у поезији Новалиса, Вилијема Блејка или С. Т. Колриџа.¹ Као Кафкин романтичарски претходник нарочито се наводи Хајнрих фон Клајст, ког је Кафка детаљно читао и реализовао одређене аспекте свог стила под утицајем овог немачког романтичара: „У отуђеном, равнодушном, понекад чак и у готово правнички сувопарном маниру, Клајст и Кафка говоре о поремећају и пропасти људског живота потакнутим силама које су ван човекове контроле или разумевања. Они нас суочавају са неоправданом катастрофом за коју смо упркос свему некако одговорни” (Furst 1970: 82).

Јарц сматра да је Кафку у књижевноисторијском смислу суштински немогуће ситуирати, иако га већ тада поједини теоретичари (Marholz) убрајају у експресионисте. Ова дилема преовладава у књижевној теорији и у германистици и дан-данас. Вреди подсетити се да је Кафка задржавао уздржан однос према било ком правцу и да се ни о једном покрету није благонаклоно изјашњавао,

¹ Романтизму и експресионизму заједничка је, између осталог, тежња за обновом и променом социјалне и политичке стварности: устаје се против рата, лажног патриотизма и лажног грађанског морала, који ослобађају различите идентитетске манифестације. Поводом романтичарског наслеђа у експресионистичкој поетици, Бојана Стојановић Пантовић у *Морфологији експресионистичке прозе* примећује следеће: Романтичарско наслеђе огледа се код експресиониста управо у њиховој тежњи да преовладају болне дихотомије које у себи носе. Они својим писањем захватају унутрашњи руб логоса, клизећи кроз прозирну опну језика, да би описали његову осу и са спољашње стране: према означеном и према мрежи означитеља. Експресионистички писци на тај начин наглашавају егзистенцијалну дихотомију свога субјекта и узалудни напор да постигну његову интеграцију кроз еротику, колективну друштвену акцију или непосредно обраћање богу. Због тога, модел експресионистичког прозног текста не сугерише првенствено оспоравање традиције или ‘оптималну пројекцију’ будућности, већ застрашујућу људску празнину, која се може превладати једино тренутним, готово чудесним и стога привидним преображајем [...]. Поступак одуховљења материје, о коме је први проговорио Кандински, постаје тако универзално смисаоно исходиште експресионистичког прозног текста (Stojanović Pantović 2003: 66).

а експресионизму је замерао гласноћу, сталан пѧтос и претерану метафоризацију, односно, критиковао је сва обележја експресионизма по којима је писање екстреман и експлозиван чин (уп. Žmegač 1986: 135). Треба приметити пак да се ово највероватније односи превасходно на експресионистичку поезију и драму, а не прозу: већина истраживача (Sokel, Knapp, Scheffer, Paulsen, Krull, Вучковић, Стојановић Пантовић) констатује да је проза остала у сенци експресионистичке лирике и особито драме, која је и обележила његове почетке.² Премда се Кафка конвенционално најчешће именује као типичан представник књижевне модерне, заједно са Џојсом, Вулф, Прустом и другима, неоспорно је да његово дело нарочито у раној фази садржи елементе експресионизма, а у појединим аспектима антиципира и различите тематске, стилске и наративне тенденције које ће се доцније развити у авангарди (деперсонализација, дефабуларизација, дехуманизација, раскидање веза између бића, језика и ствари, фасцинација машинама и технологијом, тематизација еротике без љубави), посебно у надхумору 1940. године.

Јарц, дакле, сматра да је Кафка експресиониста „у оној мери у којој је иначе сва уметност експресионистичка – експресивна у том смислу да је *израз* одговор човека који осећа повезаност између себе и вишег у космосу” (Јарц 2024: 317). И заиста, када се начини покушај да се Кафкина проза уклопи у неку од експресионистичких парадигми, које се најчешће означавају као апстрактни експресионизам, с једне стране, и активистички, критички, односно ангажовани експресионизам, с друге, јасно је да се она ни у један од ова два поетичка модела не уклапа у потпуности, већ поседује карактеристике и једног и другог. Валтер Зокел је становишта да је преимућство ипак остварено на фону критичког експресионизма: Кафкина дела јесу критика друштвеног поретка и човека, али она (некад у већој, некад у мањој мери) садрже и карактеристичне елементе апстрактног експресионизма, под којим се подразумевају астрална пројекција човека и његово преливање на космос, стапање с космосом и превазилажење предметне стварности. Када је реч о интуитивном осећању света, оно је у Кафкиним делима остварено на крајње минималистички начин и тешко га је раздвојити од комплексних филозофских и религијских импулса,

² Као и у случају неких других стилских формација и праваца, посебно романтизма, реализма и симболизма, и овде се задржало убеђење критичара да су поједини књижевни родови и врсте примеренији одређеним поетикама. Као последица тога, усталило се схватање да је за романтизам и симболизам специфична поезија, за реализам проза, а за експресионизам у првом реду драма и лирика. „Како у предговору своје књиге запажа А. Дирик, разлог што се о прози мало или неадекватно писало лежи у томе што су се на њено истраживање примењивали критеријуми остала два рода, лирике и драме, те је проза постала ‘жртва’ покушаја да се експресионизам дефинише терминима стила или Weltanschauung-а. У том смислу, критичари су још одавно запазили да прозу одликују сасвим другачији поступци и реторичка средства него лирику и драму, у првом реду одсуство патетичних и екстатичних екскламација које су прихваћене као најочљивије одлике експресионистичког стила” (Stojanović Pantović 2003: 22).

који су у његовом делу реализовани у највећој мери под утицајем егзистенцијалистичке филозофије и јеврејско-хришћанске традиције. „Повезаност између себе и вишег у космосу” у Кафкиним делима најчешће је заустављена на кораку неексплицитног признања да виша инстанца постоји – она је наслућена и испосредована путем других инстанци, задржавајући јунаке на граничној позицији непомирљивости иманенције и трансценденције. Стога Јарц и примећује да је основни покретач Кафкиних активности и есхатолошке усмерености „човек и апсолутна празнина која вреба над њим” (Јарц 2024: 317), односно човек и експресионистички схваћена разорена цивилизација која субјекту прети уништењем, и по духовном стремљењу га смешта у кружну раван „два највећа мислиоца хришћанства – Блеза Паскала и Серена Кјеркегора” (Ibid.: 317), истичући њихову повезаност централним мотивом непрекинуте човекове кривице пред Богом. Важно је нагласити, међутим, да се Кафка од оба велика мислиоца суштински разликује у томе да „не жртвује временскост за бесконачност”, да, дакле, не доживљава оштар дуализам између материје и духа, већ ствара својеврсну инверзију и „доживљава материју као отеловљени дух и дух као крајње дисоцирану материју” (Јарц 2024: 318). У том смислу, овај однос присутан је и на формално-садржинском и на стилском плану у Кафкиним делима: јаз између индивидуе и њеног окружења, као и дијалектика између сазнања и стварности, самосвести и бића, језика и света постају предмети књижевне конструкције.

Овакав доживљај света близак је *миџографском* и митотворачком: „Кафка стога доживљава и приказује живот као мит”, а митови су његови велики романи у којима се „преплићу, преливају и прожимају реалност и надреалност” (Јарц 2024: 318). Јарц већ 1931. године као један од кључева за разумевање Кафкиног дела истиче специфичну литерарну обраду мита, чиме ће се каснији истраживачи тек подробно бавити: у првом реду Курт Вајнберг у прекретничкој студији *Кафкина поезија: иправесције миџа* (Kurt Weinberg, *Kafkas Dichtungen: Die Travestien des Mythos*, 1963) и Е. М. Мелетински у *Поезији миџа* (1976), те је овим увидима потребно посветити посебну пажњу. Јарц увиђа да у Кафкином свету сваки предмет, појава, човек и ствар живе „чудно видовито у међусобној повезаности, у атмосфери вековног усуда” (Јарц 2024: 318). Ова опаска као да антиципира оно што ће седамдесетих година двадесетог века Жил Делез и Феликс Гатари назвати „Кафка машином” у покушају систематизације различитих специфичности у његовом делу помоћу универзалне „формуле”. Они су настојали да пронађу једну једину инстанцу на коју се може свести готово комплетан опус овог писца, закључивши да „Кафка машина” функционише на начин да се налази у средишту структуре Кафкиних дела и представља једно магнетно поље, или конструкцију, систем, који, био он за ликове опипљив или не, прожима сваки кутак света у којем се налазе (Делез и Гатари 1998: 13, 71). Јарчево схватање митског устројства Кафкиног света повезано је са мотивиком религијског, нарочито старозаветног спектра, те он пракривицу, која Кафкине јунаке онемогућава да живе у статисти равнотеже већ у непрекидној динамици, разуме као „садржај митских (не само симболичких) повести” (Јарц 2024: 18).

Другим речима, Кафкини јунаци траже милост и легитимацију, али се изно-ва испостављају као грешници којима следују казна, пропаст или погубљење. Тражење управо те *леитимијације* (живота, али и још даље: самог рођења) јесте Кафкин „прамотив”, сматра словеначки експресиониста, анализирајући роман *Замак* и цитирајући неколико његових фрагмената, који у најдубљем немиру доживљава човек који је изопштеник: „Не спасење, већ само оправдање живота једна је од основних идеја Кафкине поезије” (Ibid.).

На овом трагу, Вајнберг распоређује Кафкине ликове у четири групе разли-читих религијских архетипова.³ С друге стране, Мелетински се у својој књизи, пишући о Кафкином митотворству, позива на Вајнбергове увиде, које сматра за тренутак настанка драгоценим и важним, али у појединим аспектима и мањка-вим: симплификовање Кафкиних идеолошких противречности скоро искључиво на религијску област, проналажење дословних алеорија тамо где Кафка користи многозначне песничке симболе, и приказивање Кафке као писца који је, попут Џојса, градио причу свесно се поигравајући са традиционалним митолошким мотивима и скривеним интертекстуалним везама (уп. Meletinski 1983: 350). Уместо тога, Мелетински је становишта да Кафка готово никада не прибегава непосредним митолошким паралелама и рационалном експериментаторском поигравању са традиционалним митовима и њиховим различитим религијским и филозофским тумачењима, скривеним цитатима и фонетским сазвучјима, што га у потпуности раздваја од Џојса или Елиота, па и Мана (уп. Meletinski 1983: 351). Он Кафкину приповедачку снагу, уз дубоки интелект, сагледава као уметнички интуитивну и спонтану, а фантастично преображавање света сва-кидашњице у његовим делима тумачи као спонтано митотворство „или нешто слично митотворству” (Ibid.).

Поред наведених теоретичара, Чарлс Симић је још један од аутора који су приметили Кафкино митотворство, доведши га у везу са српском књижевно-шћу. У свом предговору изабраним песмама Васка Попе на енглеском језику *Homage to the Lame Wolf: Selected Poems* (Oberlin College Press, 1987), Симић констатује: „Ово је доба *миџоџафа*. Век Кафке, Борхеса, Мишоа, надреалиста, и још многих других тог уверења. Још од антике није било нечег таквог. Чак и Паунд припада том друштву. А и Васко Поја. Он је последњи међу великим иноваторима” (Simić 1987: 9, истакла К.П.).

У наставку есеја, подстакнут размишљањем о митографској структури света, Јарц се дотиче питања простора у Кафкиним делима: „Простор у ком

³ Божанске фигуре које греше приликом стварања, представљајући „сумрак богова” (чиновници у *Процесу* и *Замку*, отац у „Преображају” и „Пресуди”); лажне месије-зло-срећници који јуришају на небо предодређени да посрну, пошто их је завео тобожњи позив (геометар К. из *Замка*, Грегор Самса из „Преображаја”); јунаци формално привр-жени старозаветној вери, који се супротстављају хришћанској перспективи „спасења” (Јозеф К. из *Процеса*, Одисеј из „Ћутања сирена”) и женски ликови, који симболизују теолошке врлине (веру, наду, љубав), јунакову душу, цркву и разне видове односа према религији спасења.

се одигравају ти врло чудни догађаји је сасвим сањарски, али опет сањарски у посебном смислу” (Јарц 2024: 319). Како је и Мелетински касније приметио, Кафкини простори наликују древним световима описаним у митологији између осталог захваљујући одсуству конкретног, именованог простора или времена, што доприноси универзалном значају прича. У том смислу, сижеи његових прича нису пројектовани у митску прошлост, али су ипак искључени из свакидашње историјске временско-просторне окоснице. Већина прича одиграва се у затвореном простору – у становима, различитим просторијама, собама, канцеларијама, таванима, ходницима, што оснажује осећај клаустрофобичности и недостатка ваздуха и доприноси тескобној атмосфери. С друге стране, један део корпуса кратких и микроприча, које смо на другом месту именовали као „градске прозаиде”⁴, 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. Адорно (Theodor W. Adorno) примећује да се Кафкини наративи увек одигравају у „истом беспросторном простору у ком су све рупе тако чврсто запушене да се човек стресе кад год се спомене било шта што од тога одудара, као што је спомињање Шпаније или јужне Француске у једном моменту у *Замку*” (Robertson 2011: 147, према Adorno 1967: 256). Оно што је, међутим, још важније, јесте да је Јарц описујући Кафкине просторе међу првима понудио својеврсну дефиницију „кафкијанског”, атрибута који је и данас истраживачима провокативан, сложен и на извештан начин неухватљив:

‘Свет по дану’ одређен хиљадугодишњим учењем и навиком посматрања се, наиме, одмах претвара у ‘ноћни, сањарски свет’, чим се десило нешто што је суштински супротно законитости у коју верујемо после хиљадугодишње навике и наученог посматрања. Чим напустимо тло које је подлога наше животне оријентације на пет чула, деси се то: [...] одмах се потпуно мења уобичајена слика света. Сваки предмет губи своју присносћ, ојасно и нејомично іледа у нас својим зајонетним ликом скривених десірукіивних сила – све је добило сіјрани израз сіјраве и вребања, све је ірожеіо неким злонамерним флуидом іјајне уроіе іроіив нас. Канцеларија, ітелефон, іисаћа машина, кола, свейіілка, сіейенице – украіко, сваки іредмей који нам је служио іоіуіі слуіе се осамосііалио и само чека када ће нас униіііііі. (Јарц 2024: 320, истакла К.П.)

Даље пише Јарц: „То је свет прашњавих и мрачних бироа, канцеларија и чекаоница, судова, катедрала, где владају немилосрдни, загонентно ћутљиви или варљиво причљиви, злобни чиновници свих врста, слейи у служби невидљивој іоілавара” (Ibid., истакла К.П.). У многим доцнијим студијама о Кафки писано је поводом тематизације анонимног центра моћи у његовим делима (Brady and Hughes 2002, Robertson 2005, 2011), који је некад именован, а некад није. Међутим, чак и онда када јесте именован, индикативно је да изнад њега постоји још

⁴ Види: Катарина Пантовић, „Кафкина микропроза као песма у прози”, *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, година LXVIII, свеска 1, 2020. 155-168.

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. У питању је свемоћан и недокучив ауторитет који исцрпљује и ослабљује протагонисту у психолошком и физичком смислу (уп. Brady and Hughes 2002: 230), а јунаци не само што доживљавају свет као неподношљиво збуњујућ, већ установљавају да су њихови потези неадекватни и ношени кривицом.

Надовезујући се на запажања о моделовању простора и атмосфере у Кафкином делу, Јарц на примерима различитих ситуација из романа *Процес* и *Замак* анализира Кафкин стил, односно језичке и изражајне стратегије: „Такво гледање је наложило Кафки и тако својствен облик изражавања, у ком се сваки предмет приказује у сневаној слици: до крајности реалистичан, толико да започиње да живи свој властити живот” (Ibid.). На том трагу, слично као Волфганг Кајзер (Wolfgang Kayser) у књизи *Гројескно у сликарству и њесништву*, објављеној само две године након Јарчевог есеја (1933), и Гинтер Андерс (Günther Anders) у својој прекретничкој студији *Кафка: за и њројив* (1982) запажа да код Кафке не узбуђују предмети и догађаји као такви, већ чињеница да његова бића на њих реагују као на нормалне предмете и догађаје (Anders 2015: 17). Андерс *нејановном експлозијом* 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. Пошто Кафка своје тобоже нестварне слике исцртава до најситнијих детаља, дискрепанција између екстремне нестварности и екстремне тачности производи шок, у чијем корену лежи – парадоксалан осећај најакутније стварности (Anders 2015: 24). Кафкин реалистички метод, верује Андерс, функционише тако што он своје предмете ставља у „вештачку средину” и посебне положаје како би се „могла уочити и издвојити њихова *ненормалност*” (курзив К. П.) која је иначе прикривена навикама и просеком” (Anders 2015: 190), што чин писања чини готово покусним поступком. Овакве, типично кафкијанске, поступке дескрипције Емрих описује као „стапање егзактности описа и неразумљивости описаног” (Emrich 1965: 33). У Кафкиним приповестима, дакле, присутна је једна врста језовитог *хијерреализма*, и читалац се не сусреће са „измишљеним пределима” или „дантеовским рововима”, али такође не бива изненађен ни окултним приказима какве познајемо у делима Мејринка, Поа, Хофмана, него „нашим дневним светом у устострученој снази и важности, да нас пред њим обузме страва” (Јарц 2024: 320). Кафкина бирократска прецизност у језику, понекад и хладна и равнодушна у својој разложности и тону саопштења, „последња [је] изоштреност мисли која је згуснута на тако дубок степен хладноће пред ничим, да тај мраз делује једнако као усијана врућина страсти” (Ibid.: 321).

Најзад, Јарц разматра слику жене у Кафкиним књижевним текстовима. Њу повезује, подстакнут сугестијама Макса Брода, са прамитским и праисторијским представама и са семитском традицијом, наводећи да су све жене приказане у Кафкиним делима (сељанке, девојке, слушкиње, чиновнице, жене писара и

чуvara) у власти „небројених господара”, које „сваки трен морају бити покорне и као да у себи носе неку закониту послушност, јер се добровољно подају” (Ibid.: 321). Јарц ову интерпретацију оснажује увидима Вилија Хаса, који је сматрао да је Кафка „представник свог семитског народа у најтамнијим и заборављеним дубинама”, те да се овај специфичан телесно-еротски мотив у његовим књигама понавља као остатак, или сувишак, колективног несвесног, односно јеврејског наслеђа и традиције уписане у сâмо његово биће. Стога и Кафкини лавиринти „подсећају на замршене и компликоване појмовне лавиринте образаца, верских вежби и разјашњења у Талмуду, који је подсвесна основа Кафкиних дела” (Ibid.: 322)⁵, док запажа да постоје извесне сличности у конципирању женских јунака са Богомилом из Прешерновог романтичарског епа *Кришћење на Савици* из 1836. године (Ibid.).

У истраживању женских родних улога у литератури током трајања експресионистичког покрета најважније је осврнути се на начине на који су феминини атрибути и родни клишеи тада конструисани, односно каква је улога припадала женама у једном предоминантно мушком покрету (Kanz 2002) какав је био експресионизам.⁶ Концептуализација жене у оквирима дихотомије светица-блудница („die Heilige und die Hure”) дубоко је утемељена у поетици експресионизма и садржана у претпоставци да се еротско и сексуално најчешће уоквирују као парови супротстављености на релацији мушко насупрот женском, у ком се „жена доживљава као антагонистичко биће чија снага може да угрози мушкарчев интегритет” (Стојановић Пантовић 1998: 12). У том смислу, важно је осврнути се на увиде Делеза и Гатарија, који се у поменутој студији о Кафки баве женским ликовима у седмом поглављу „Спојнице”. Спојницама

⁵ Проблем јеврејства представља једно од најзамршенијих аспеката Кафкиног дела. Јеврејство и Кафкин однос према томе, скоро као и све остало у његовој поетици, карактеришу велика амбивалентности, парадоксалности и недоследности. Без претходног знања и контекста о коренима и почецима његовог јеврејства, односно о почецима Кафкиног занимања за њега, незахвално је сврставати га у ове или оне редове писаца и тумачити његове литерарне текстове. Кафка је био Јеврејин, то се не доводи у питање. Његово, међутим, лично осећање јеврејства, идентификација са јудаизмом и урођеност у ту традицију било је нешто што је код овог аутора на смену изазивало позитивне и негативне рефлексе. Немогуће је у потпуности реконструисати његов аутентичан однос према јеврејству из разлога што је сам Кафка био изузетно контрадикторан у свом односу према њему. Како у овом раду нема простора за дигресију о аспектима Кафкиног јеврејства, види текст: Катарина Пантовић, „'Вероватно Јеврејин' – питање јеврејства Франца Кафке”, Зборник радова *Јевреји* са међународног научног скупа *Српски језик, књижевности, уметности*, књига II/1. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, 2021, 157–168.

⁶ Кристине Канц (Christine Kanz) напомиње да се, узимајући у обзир данас прихваћени канон експресионистичких текстова, може стећи утисак да се ради о „чисто мушком покрету” у ком жене нису заузимале значајно место као стваратељке, док је у књижевним текстовима њихова репрезентација углавном ограничена на традиционалну дихотомију светица / блудница (Kanz 2002: 158), односно на улоге сестре, мајке или проститутке.

они називају младе жене које закупају Кафку, односно његове протагонисте, а које сваки пут „умножавају везе жеље у пољу иманенције” (Делез и Гатари 1998: 111). Премда се њихова анализа односи превасходно на роман *Процес*, двојица постструктуралиста сматрају да су одређене особине женских фигура свакако присутне и у другим Кафкиним текстовима, понајвише у приповеткама „Пресуда” и „Преображај”. Они запажају да је у његовим делима доминантна увек млада жена, која „налази споредна врата и обнавља или успоставља моћ непрекидног” (Делез и Гатари 1998: 113). Другим речима, млада жена је та која изнази решење, која преузима ствари на себе и од које зависи успешност и стабилност датог поретка. Младе жене код Кафке нису слабе, крхке и субмисивне, сматрају Делез и Гатари – оне су заводљиве, еротичне и често доминирају над мушкарцем. Делез и Гатари наводе три најчешће типа младих жена у његовим делима: сестре, које, иако најпре припадају породици, највише прижељкују да закаче „породичну машину”, затим служавке, мале службенице и жене сличног позива које су „захваћене бирократском машином”; и, најзад, курве, у којима се укрштају „све машине, породичне, брачне, бирократске” (Делез и Гатари 1998: 115–116). Међутим, ниједна од ових манифестација нема вредност сама по себи, јер је потребно да све три буду у исти мах обједињене, по могућству, у истој особи. Једино тад може да се уобличи „необичан спој о ком сања Кафка”: видети жену као сестру⁷, али ништа мање и као служавку и као блудницу.

У закључним пасусима есеја, Јарц поклања пажњу различитим другим Кафкиним радовима који су у том тренутку били доступни само у оригиналу, на немачком језику: „Градња кинеског зида”, „Проблем закона”, „Градски грб”, „Мост”, „Истраживања једног пса”, збирка афоризама и крилатица и тако даље, увиђајући да је управо у најкраћим формама садржано жариште које по својој јеткости и оштрини потцртава „Кафкину неумољиву борбу за вечитом хармонијом” (Јарц 2024: 322), што открива Кафкин суштински песнички сензибилитет. Стога га Јарц у више наврата назива управо *йесником*. Кафка је један од ретких *йесника*, закључује Јарц, чије дело је аутентично и оплемењено посве новим изразима и уметничким решењима, упркос фрагментарности (недовршености) књижевне заоставштине и упркос његовој раној смрти.

*

Јарчев есеј о Кафки, по дужини релативно кратак, али по садржају изразито засићен опсервацијама, усредсређен је на аспекте Кафкиног дела који су

⁷ Док је сестра једна врста двосмислене кокете, неговатељица и тиранка, носилац маскулних обележја и животног елана, мајка је најчешће маргинализована и предочена искључиво у оквирима традиционалног патријархалног поретка. Њена репрезентација у приповеткама (па и у романима) никад није изражена и детаљна, тек је наговештено да је и она један од ликова и њен значај је махом позадинске природе. У том смислу, може се закључити да су жене у Кафкиним делима, уопште узев, или сексуалне или мајчинске (Пантовић 2023: 114).

се касније у књижевној историји и теорији испоставили као чворишна места његове поетике, која и данас заокупљају истраживаче, али су и путоказ ка разумевању одређених аутопоетичких импликација. У контексту поетике експресионизма, Јарц тачно примећује да Кафкина позиција није коначна, већ амбивалентна, и повезује га са тенденцијама и остварењима апстрактног, космичког експресионизма више него са критичким. Ако бисмо за критеријуме експресионистичког текста узели искључиво језик и стил, какви су остварени у експресионистичкој поезији и драми, Кафка би се тешко уклопио у ту парадигму. Јарц, међутим, тумачи приповедачку перспективу и модус јунака, као и њихову егзистенцијалну позицију и онтолошко безнађе, у чијем корену примећује утицај хебрејске религијске мисли. Он истиче и необичну фантастичност Кафкиних текстова, која је реализована несвакидашњом перспективом из које се околни свет посматра, у потпуности пребојеном сложеним и конфликтним осећањима као што су страх, тескоба, кривица, кајање, ишчекивање помиловања, али још више хаоса. Кафкина спонтана митотворачка машта, која се не служи концептима из корпуса традиционалних митова, утолико адекватније и уверљивије изражава модернистичко стање свести и света у којем је живео Кафка: отуђење, егзистенцијалну усамљеност и унезвереност појединца у савременом друштву, као и расцеп између тела и духа. Описи атмосфере и простора у Кафкиним делима, те митографске структуре света које је Јарц понудио у свом есеју први су те врсте у југословенској књижевности и отварају врата уметничкој и академској рецепцији Кафкиног дела на овим просторима. Поред Бенјамина, који је почео да се бави проучавањем Кафке одмах по његовој смрти, 1925. године, Јарчева анализа из 1931. године на више начина представља пионирски подухват. Она готово да најављује многа потоња истраживања и тумачења теоретичара и филозофа као што су Адорно, Делез и Гатари, Вајнберг, Андерс и Мелетински, који су у историји (из ове перспективе, на изврстан начин и неправедно) остали записани као важни проучаваоци Кафкиног дела, а чије увиде смо у раду представили.

Литература:

- Adorno, Theodor W. 1967. "Notes on Kafka". *Prisms*. Trans. by Samuel Weber and Shiery Weber. London: Neville Spearman. 256.
- Anders, Ginter. 2015. *Kafka: za i protiv*. S nemačkog preveo Ivan Foht. Novi Sad: Kiša.
- Brady, Martin and Helen Hughes. 2002. "Kafka adapted to film". *The Cambridge Companion to Kafka*, Julian Preece (ed.). Cambridge University Press. 226-241.
- Weinberg, Kurt. 1963. *Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos*. Bern und München: Francke Verlag.
- Vučković, Radovan. 1979. *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*. Sarajevo: Svjetlost.
- Делез, Жил и Феликс Гатари. 1998. *Кафка*. С француског превела Славица Милетић. Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Emrich, Wilhelm. 1965. *Franz Kafka*. Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum Verlag.

- Žmegač, Viktor. 1986. „Aspekti tumačenja Kafkinog djela”. U: *Težišta modernizma: od Baudelairea do ekspresionizma*. Zagreb: SNL. 135–170.
- Јарц, Миран. 2024. „Франц Кафка”. Са словеначког превела Бојана Стојановић Пантовић. *Лейбойус Майице српске*. 514.3. 316–323.
- Jensterle-Doležal, Alenka. 2009. „Kategorija tesnobe v kratki prozi: Slavko Grum in Franz Kafka”. *Primerjalna književnost*, 32.1. 163–175.
- Kanz, Christine. 2002. „Differente Männlichkeiten. Kafkas *Das Urteil* aus gendertheoretischer Perspektive”. In: *Kafkas ‚Urteil‘ und die Literaturtheorie: Zehn Modellanalysen*. (Hg.) Oliver Jahraus u. Stefan Neuhaus. Stuttgart: Reclam. 152–175.
- Ludvik, Dušan. 1966. „Kafka bei den Jugoslaven”. *Franz Kafka aus Prager Sicht*. Ur. Eduard Goldstücker. Prag: Akademia Verlag. 229–237.
- Meletinski, E. M. 1983. *Poetika mita*. S ruskog preveo Jovan Janićijević. Beograd: Nolit.
- Пантовић, Катарина. 2023. *Актуелна чињања Кафкиној дела*. Београд: Службени гласник.
- Robertson, Ritchie. 2011. „Kafka, Goffman, and the Total Institution”. *Kafka for the Twenty-first Century*. Stanley Corngold and Ruth V. Gross (ed.) Rochester/New York: Camden House. 136–150.
- Simić, Charles. 1987. *Homage to the Lame Wolf: Introduction*. Oberlin College Press.
- Стојановић Пантовић, Бојана. 1998. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска.
- Stojanović Pantović, Bojana. 2003. *Morfologija ekspresionističke proze*. Beograd: Artist.
- Furst, Lilian R. 1970. “Kafka and the Romantic Imagination”. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. 3.4. 81–89. (JSTOR) <http://www.jstor.org/stable/24776234>

MIRAN JARC ON FRANZ KAFKA

Summary: This paper attempts to present and analyse an essay by Miran Jarc „Franz Kafka”, published in Ljubljana’s literary magazine *Dom in svet* in 1931, as well as to point to its relevance in a broader literary-historical context, having in mind that this essay is the first outlook on Kafka in Yugoslav literature. Jarc, a distinguished interwar Slovenian poet, writer, essayist, critic and translator, proficient knower of the world literature, especially Serbian and Croatian, is one of the founders of the Expressionist movement in Slovenian and Yugoslav context. This text represents the first significant valorization of Kafka’s prose and poetics in Yugoslav literature, but is also a path to understanding autopoetic implications. In this essay Jarc considers several essential aspects of Kafka’s literary work, paving a path for later theoretical and analytical endeavours by philosophers and scholars whose analyses have maintained as pioneer and important in literary history, such as T. Adorno, Deleuze and Guattari, K. Weinberg, E. M. Meletinskii and G. Anders.

Keywords: Franz Kafka, Miran Jarc, expressionism, Slovenian interwar literature, essay, myth, guilt, poetics of space, image of a woman, short prose forms.