

Јелена КНЕЖЕВИЋ*

ЧОВЈЕК-ЖИВОТИЊА – КАФКИЈАНСКО ОДЉУЂИВАЊЕ У РОМАНИМА МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА

Апстракт: Преображен у бубу Кафкин Грегор Самса као буба и умире, жалосном смрћу са иструлилом јабуком у леђима – симболом потенције, виталности, али и гријеха неживљења живота достојног човјека. Приближавајући се смрти, међутим, он добија прилику да поврати своја хумана обиљежја – интуитивно разумијевање музике и умјетности уопште, осјећање блискости према другоме, потребу да рашири сужењени видик.

Суштински сједињени с карактеристикама животиња са којима их је аутор већ у наслову спојио, Булатовићеви јунаци, међутим, до краја својих судбина, спољашњим обличјем остају људи. Различит је само тип фантастике, животиња је интериоризована, а покушај да се „постане човјек” – и у Мухаремовом и у случају Грубана Малића једнако жалобно-смијешан и мучан.

Послије велике срамоте Мухарем у село може да се врати само са пијетлом у рукама који на себе преузима његов пркос, али и потенцију. „Али ја хоћу да сам човјек, и да нисам мртав”, „Ништа ми не можете док ми је њега!”

Убојита слика Грубана Малића како на Хорацију слободно напушта окупирано Бијело Поље посљедњи је тренутак *херојевог* привидног тријумфа у покушају да се издигне од животиње и постане човјек – јер човјек заступа идеје, а животиња се расплођава. Кад нестане са позорнице романа, животиња се потпуно сели у унутрашњи простор лика и херој више није *на мајарцу* него је магарац – сам! Тако су, слично као у Кафкином *Новом адвокату*, процес интериоризације и Малићева дехуманизација доведени до краја.

Посебно сложен је однос људи и паса и свиња у *Људима са четири њрсиа*, по себи довољан за самостално истраживање које би без сумње превазишло оквира овог рада, а додатно освијетлило и Булатовићеву везу са Деблиновим експресионистичким сликама Берлинског подземља.

Кључне ријечи: *Преображај, дехуманизација, иманентна фантастика, интериоризација, њројеска*

* Филозофски факултет Никшић

„Када се Грегор Самса једног јутра пренуо из немирних снова, угледао је себе у постељи претвореног у огромну бубу.” (К, 121) Реализована метафора на почетку Кафкине приче свједочи да се преображај већ догодио. Оно што изостаје је реакција чуђења пред неприродним, која нам свијет Кафкиних јунака одмах открива као фантастичан¹, а мотивацију радње као модернистичку, далеко од могућности успостављања икаквог рационалног слиједа. Губљење људског, физичког обиљежја је спољашња манифестација разљуђивања, дехуманизације које код Кафке треба разматрати у непосредној вези са темом изопштености и неспособности да се успостави однос према другоме, да се живи *као човјек*. Човјек је једва карикатура људскости, смијешна и трагична у исти мах, која не успијева да успостави аутентичну комуникацију са друштвеном заједницом која га окружује, не види другог, па не види ни себе осим са аспекта сопствених потреба и угрожености. Поистовјећивање човјека са животињом код Кафке реализује се у оквиру дословно-фантастичног обрасца, у којем трговачки путник може да се физички преобрази у бубу, коњ да говори, пас да истражује, а мајмун да пише писмо за пријем у академију – а да то никога из њиховог окружења не запрепасти, али и кроз поступак интериоризације: карактеристична животињска обиљежја испуњавају човјеков унутрашњи простор отјеловљујући његов нељудски страх, самодеструктивну бригу или апсолутну потенцију неповјерења – у *Јазбини*, на примјер, или причи *Домаћинова брија*.

Слично је и у романима Миодрага Булатовића, чији јунаци – већ у наслову суштински сједињени са животињама, остају у сталном напору да се потврде као људи. Код Булатовића, међутим, нема дословне, наивне фантастике бајки². У *Хероју на мајарицу*, *Пејлу*, па и у *Људима са четирри њрсџа*, на снази је иманентни фантастични образац: нехумана, жи-

¹ Према Тодорову, фантастични ефекти у књижевности заснивају се на опозицији природни – натприродни свијет која читаоца увијек држи у недоумици, он се све вријеме колеба између онога што је стварно и оно што је надреално. „Текст треба да примора читаоца да свет књижевних ликова сматра за свет живих људи и створења и буде неодлучан између природног и натприродног објашњења описаних догађаја” (1987: 19 и даље). Та неодлучност за јунаке, међутим, није нужни услов.

² Према Лапшину, типологији наивна и иманентна фантастика су два радикална типа фантастике, између којих стоји трансцендентна фантастика. У наивном-фантастичном обрасцу натприродне појаве постоје у стварном свијету, док иманентна фантастика подразумева да се натприродни свијет у свијету дјела објашњава пијанством, сном, лудилом, измијењеним стањем духа уопште, па изостаје утисак да је фантастичан. То код Тодорова одговара разликовању *чудесној* – бајковитог од *чудној*, гдје све дјелује запањујуће, али се може рационално објаснити.

вотињска обиљежја су у људима и нико их не види, али их се нико и не стиди на начин на који се, малограђански притворно, породица Грегора Самсе стиди његовог физичког одљуђења.

Мухарем је лик најсличнији Кафкином Самси. Послије своје велике срамоте, у село се враћа тек када га „пето лето однекуд донесе: изди усред дана с црвеним петлом у наручју” (*Петтао*, 88). Иако ова сцена повратка сижејно не стоји на почетку приче, тај тренутак Мухаремове историје треба посматрати као тачку у којој се преображаја већ догодио. Мухаремов пркос, али и потенција³, срчаност, које његова природа и полагај убогог сушичавца и падавичара са друштвене маргине не осветљава, похрањени су у пијетлу. Симбол пијетла, вишеструко утемељен у традицији, потврђује амбивалентни – истовремено демонски и рајски – егзистенцијални статус понижених и увријеђених, на које заједница реагује интуитивним страхом, као пред необјашњивим демонским силама, те отуд прогон, али и сажаљење – не нужно притворно, које проистиче из свијести да ће потоњи бити први, као у метафори буђења и наговјештаја вјечног дана по другом Христовом доласку⁴.

Мухарем је, баш као и Грегор Самса, помирен са својим положајем, који прихвата као нормалан, али не и непромјенљив. Он сањари о другом и другачијем свијету у којем ће бити способан за љубав и заједништво са другим бићем у љубави. Његова ситуација је додатно иронизована тиме што је његов идеал отјеловљен у Иванки, вјечној удавачи која чврсто (масивно!) стоји на земљи и празног погледа и полуотворених уста посматра свијет, сама потпуно онеспособљена за саосјећање.

Боже, како сам срећан, ѿмисли Мухарем. Пијта ме [Иванка] зашћо ѿлачем. Значи да мисли на мене и да је ѿеку моје сузе. Нисам се ѿреварио: сћало јој је до мене.

(...)

³ Због сталне спремности на парење пијетао је јасан симбол мушкости, потенције, плодности.

⁴ Иако је још у Старом завјету пијетао симбол памети која је од Бога, позитивна симболика пијетла превагнула је од раног хришћанства, због поистовјеђивања са Христом који наговјештава нови дан вјере. Истовремено буди уснуле – оне који још нису пробудјени – и навјештава повлачење ноћи пред свјетлошћу и сунчаним сјајем (соларна симболика), а опомиње на надменост, као у новозавјетној сцени одрицања Светог Петра. Пијетао је и симбол добродушности, јер позива, опомиње упозорава друге, а због борбености симболизује храброст.

Иванка се мрштила не кријући њађење. (...) Баш су моли и да ми ја [Мухарема] не доводе, њомисли. (Пеџао, 135)

Једнако је узалудно и погрешно Кафкина џиновска буба сањари о сестринској љубави, о томе да га сестра вољно пригрли и позове да о њему води рачуна.

Сесџра њак неће код њеја осџајџи љринудно неја добровољно; седеће љоред њеја на канабегџу, обориџи љаву к њему и онда ће јој он љовериџи како је имао чврсџу намеру да је љошаље на конзерваџиориј (...). После ове изјаве сесџра би од љануџосџи љрунула у љлач, а Греџор би се љојео до њеној рамена и љољубио је у враџи. (К, 168)

Идеал сестре као заштитнице је у најужој вези са Грегоровом потребом да буде човјек, да разумије, да осјећа, да ода признање другоме и сам добије уважавање:

А сесџра је љијак џако лејо свирала. Лице јој је било извијено у сџрану, љојлед јој је љажљиво и џужно ишао љо редовима ноџа. Греџор оџџуза још мало унаџред, љриљубивши љаву уза сам љод, како би, ако је моџуће, срео њен љојлед. (...)

Био је решен да љриђе сесџри, да је љовуче за сукњу и да јој џако сџави до знања како би свакако џребало да са својом виолином љређе у њејову собу, јер јој овде за њено свирање нико не одаје љризнање онако како би јој он одао. (К, 168)

Попут Иванке, Грета је слика извитопереног идеала, што постаје јасно већ у њеном све израженијем немару према буби у којој више не види ни биће, а камоли људско биће, брата, ближњег који за њу мари. У вријеме када јој је Грегор најприврженији, она удјеђује родитеље да се без гриже савјести, ради сопственог угледа и слободе у заједници, ослободе Грегора.

„Драџи родџиџељи”, рече сесџра, и у знак увода луџи шаком љо сџолу „овако више не може. Ако ви џо можда не увиђаџије, ја увиђам. Не желим да љред овим чудовиџиџем љоменем име свој драџа, и сџоја ћу само ређи: морамо љокушаџи да ја се оџарасимо. (К, 170)

Радикализам Кафкиног поступка је у томе што Самса не мисли о себи као о буби, нити о гудљењу свог људског обличја, него осјећа страх и кривицу што такав какав сад јесте не може да удовољи захтјевима породице и послодавца⁵, захтјевима које му поставља људско друштво. Самсино пре-

⁵ Кајзер Гротеску доводи у везу са појмом отуђења човјека јер не може да испуни очекивања друштва. „Гротескно је отуђени свет. (...) Оно што је било познато и при-сно одједном се открива као нешто страно и загонетно” (2004: 258 и даље).

обраћање у животињу могуће је тумачити и као реализацију пројекције његове околине која га, упркос томе што он *ћине* у напору да савјесно оба-вља посао и материјално одржи породицу, и даље третира као лијену бубу, ниско и безначајно створење без карактера и емоција, које не само да јесте, него *мора* увијек за њих да буде ту. Они који сами показују више нељудских карактеристика, парадоксално Грегора одувијек виде као животињу.

Сличан је и положај Грубана Малића у *Хероју на маџарцу*, када овај, пригрливши нову идеологију, снабдијева своје наводне партијске колеге и другове, чиме не само да не задобија њихово повјерење и поштовање, него заслужује подсмјех и додатно потврђује животињску атрибуцију: испада магарац! Своју моралну неподопштину трговца прљавом робом правда потребом да снабдијева Црногорску петсто прву, баш као што Самса скученост своје егзистенције на зарађивање новца, правда потребом да одржи матичну породицу и ради свој посао. Суженост њиховог погледа који са нетрпељивошћу и осудом посматра свијет око себе, у процесу дехуманизације реализује се као губитак људске перцепције – за Грегора Самсу у дословном смислу, кратковидошћу која се граничи са сљепилком, тако да му се свијет с друге стране прозора претвара у бескрајну пустињу; за Малића у иронично-пренесеном значењу: поглед му није замаглила само идеологија, него и голи животињски страх, када се једном нашао на удару сваке од страна у комичном порнографском рату:

Малић се ѿлоако сниза низ сламу, докоѿа се коѿрива и куѿињака. Сав у ѿаучини и чађав он улеѿе у ѿрай. (...) „У ѿрају се налази живо биће!” саоѿиѿи младић командиру: „Одѿкринуо сам враѿанца, биће је одонуд сѿало ѿуѿиѿаѿи необичне ѿласове! Час је лајало, час маукало, а час ѿиѿиѿало као каква дарска ѿѿица! Биће ѿаклено смрди! Побацали смо ѿушке! Жив мрѿвац, конѿрареволюѿија, неѿиѿо ѿако...” (Херој, 425)

Исто је и са губитком људског разумијевања: у смислу разумијевања језика људи, јер породица не вјерује да је Грегор способан да их разумије, кад не може да говори, али и у смислу разумијевања људског поретка у карневалски изокренутом и суровом свијету који Малића и Мухарема окружују. Такав свијет реалистично може да се прикаже још једино гротеском која кулминира спајањем човјека и животиње: главних ликова и животиња из наслова.

„Него шта сам него магарац, жено, кад сам овудије нељего...” (Херој, 427), каже Малић кад захваљујући димензијама свог полног органа и ратној усамљености удовица нађе још једно склониште.

Код оба Булатовићева јунака животињска је и пренаглашена полност у смислу потребе за расплођавањем. Малићеву „обдареност” која га непомредно изједначује са животињом из наслова, непрекидно истичу и фиктивни приповједач и други ликови, док је Мухаремова изражена потреба да реализује сопствену мушкост пројектована у пијетла којег носи свуда са собом. Она је истовремено одраз витализма и снажне жеље за животом.

Нишџа ми не можџе, џомисли оџиџавиши џеџла. Нишџа ми не можџе док ми је џеџа.

– Мрџав је, зар не видиџе! – заурла Мркоје џрчеџи џрема џуџу. Никада неџу биџи мрџав, џомисли Мухарем... (Петџао, 91)

Кафкина опсесија човјековим биолошким витализмом, у *Преображају* је поготово у посљедњој слици очигледна, када *ослобођена* након Грегорове смрти, Грета са родитељима одлази на излет ван града и „на циљу њихове вожње, прва устаде и протегли своје младо тело” (К, 177). Витализам је код Кафке увијек у вези са конформистичким и (мало)грађанским⁶, што у Булатовићевим романима, формално радикалније, своју накарадну страну открива у сликама преждеравања и безобзирне распомаљености свадбара, која кулминира силовањем – Мухарема и Маре, као и у гротескним порнографским сликама баханалија у Малићевој и у пуковниковој *руји*. Свака есенција узмиче пред егзистенцијом, тјелесно добија апсолутни примат, а у условима близине смрти, као у свакој малограђанској средини, *џорноџрафија* постаје *суроџаџи слободе*.

Близина смрти не читује се међутим само у попуштању свих кочница и опруга, налик онима на справи за вјежбање пуковника Алегретија. У близини смрти Грегора Самса добија прилику да многоструко потврди своју људску суштину кроз њему сасвим ново осјећање музике и љепоте умјетничког предмета – слика даме с крзном – који грчевито брани.

Да ли је он животињџа кад музика џџако делује на џеџа? Осеџао се као да му се указује џуџи ка жуђеној неџознаџој храни. (К, 168)

Тек као буба, када се готово одрекао људске хране, тачније остатака хране које му породица сервира, након својих дугих заједничких обједџа, Грегор Самса открива духовну храну. Ово је поново, у вези са малограђанским, одраз превласти материјално-тјелесног начела у животу испражњеном од свих душевних и духовних садржаја, а слично је и са амбивалентним сликама преждеравања Булатовићевих свадбара, у ко-

⁶ Реченица прије: „Све ћутљивији, готово несвесно се споразумевајући погледи-ма, [родитељи] помислише како је сада дошло време да за њу потраже неког ваљаног мужа” (К, 177)

јима принцип материјалног и тјелесног тријумфује до самопорицања, а које је, истина, могуће схватити и бахтиновски, у духу реалистичне гротеске и народног хумора, као афирмацију живота⁷.

У том смислу откривања духовне хране се Малићева грчевита приврженост идеји, каква год она била, такође може читати као његова потреба за потврђивањем људског идентитета – јер човјек брани идеје, а животиња се расплођава.

Најзанимљивија је свакако потреба дехуманизоване индивидуе да се приближи другим људима, потреба која отвара мали простор за повратак људског – можда и одвише људског – осјећања припадања и присности. Малића и Мухарема повезује и потреба да незнано поријекло замјене самопотврђивањем у оквирима заједнице, што њихову потребу за другим додатно наглашава. Мухарем се нагонски приближава људима, ма били они и пијани, бахати свадбари или од глади обневидјеле скитнице-филозофи и та његова потреба стоји у истој равни са потребом Грегора Самсе да га прихвати породица, која се малограђански притворно крије иза затворених врата његове собе и жеље и да он што прије „угине”, као и да се сестра вољно одлучи за живот са њим. Он их срамоти, на исти начин на који Мухарем срамоти свог оца одајући својим постојањем тајну његове људске слабости.

Истовјетна Самси и Мухарему је и фигура оца као прогонитеља, која простор приче, односно романа, додатно семантички проширује деконструкцијом мита о оцу и сину. Отац се појављује као мучитељ, директно и индиректно одговоран за патње и смрт свога сина, које посматра не предузимајући ништа. Када би се на крају можда и одважио да устане у заштиту Мухарема, старац Илија више нема физичке снаге за то него постаје окамењена статуа, илустрација оца, који немоћних руку посматра патње свог сина, док је отац⁸ Грегора Самсе онај који сина „каменује” као најгорег међу људима, повлађујући – не различито од старца Илије – увријеженим представама лажног морала. Чињеница да је Малић копице, без оца додатно подвлачи да је он и сам потомак животињског нагона за расплођавањем, а не спајања двоје људи у љубави.

Убојита слика Грубана Малића како на Хорацију слободно напушта окупирано Бијело Поље – распојасани кентаур, понајмање мудар – по-

⁷ Стихијско материјалистичко и стихијско дијалектичко схватање живота, карневалски став о којем Бахтин говори када средњевјековну и ренесансну гротеску карактерише као реалистичну.

⁸ Овдје је, даље, могуће размишљати о критици историјске и религиозне слике хришћанског Бога, оца који воли своју дјецу, али који се, у критици антитеиста, проглашава или немоћним или невољним да их заштити од зла у свијету.

сљедњи је тренутак *херојевог* привидног тријумфа у покушају да се издигне од животиње, са којом полна обиљежја дијели од прве директне карактеризације у роману, и да постане човјек – који заступа идеје и има људске храбрости да их брани. Кад животиња нестане са позорнице романа, покошена рафалном митраљеском паљбом, она се потпуно повлачи у унутрашњи простор лика и херој више није на коњу са знаменитим римским именом, чак ни на магарцу из наслова, него је магарац сам! Тако су, слично као у Кафкином *Новом адвокату*, процес интериоризације и Малићева дехуманизација доведени до краја.

Грегор Самса као буда и умире, жалосном смрћу са иструлилом јабуком у леђима – симболом потенције, виталности, али и гријеха неживљења живота достојног човјека. Његов покушај освајања хуманих обиљежја, привођења у људскост, жалосно пропада, баш као што и некрофилни чин Мухаремове обљуде и помамно расплођивање Грубана Малића по селима у којима се крије и од ове и од оне војске – умјесто човјека, потврђује животињу у њему. Булатовићеви и Кафкини јунаци до краја својих судбина остају гротескне и смијешне наказе, које у себи крију животињу. Различит је само тип фантастике, а покушај да се „постане човјек” и у Мухаремовом, и у Грегоровом, и у случају Грубана Малића једнако је жалобно-смијешан и мучан.

У реалности Булатовићевих јунака мало је хронике, мало историје, сасвим мало фолклорне сентименталности. Ту у плитком и тривијалном свијету влада потпуна дезоријентација и нема никаквог источника, ни наде. Једнако као и код Кафке, стварност коју писац претаче у књижевно-умјетничку форму, толико је невјероватна да њена проста мимеза резултира фантастичим приказом. Такву стварност је немогуће приказати другачије него као гротескни композитум, „конгломерат супротности које се узајамно искључују, но које ипак успијевају да својом повезаношћу изазову један амбивалентан, али – и покрај све амбивалентности – јасно уобличен утисак.” (Урошевић 2008: 52)

У *Људима са четири њрсџа*, гдје је од хуманог тако мало остало, тај утисак је сложен најмање једнако као и однос људи, паса и свиња – по себи довољан за самостално истраживање које би, без сумње, превазишло оквири овог рада, а додатно освијетлило и Булатовићеву везу са Деблиновим експресионистичким сликама Берлинског подземља.

ИЗВОРИ

- [1] Булатовић, М. 1998. *Људи са четири њрсја. Пећи њрсј*. Београд: Верзал пресс.
 [2] 2005. *Црвени њсјао леји њрема небу*. Београд: НИИ. (У тексту цитирано као: Пе-
 тао, бр. стране)
 [3] 2006. *Херој на мајариу*. Подгорица: Вијести. (У тексту цитирано као: *Херој*, бр.
 стране)
 [4] Кафка, Ф. 2009. Преображај. У: *Целокујне њријовейке*. Подгорица: Нова књига.
 121–177. (У тексту цитирано као: К, бр. стране)

ЛИТЕРАТУРА

- [5] Бахтин, М. 1978. *Стваралаштво Франсоа Радлеа и народна култура средњега века
 и ренесансе*. Београд: Нолит.
 [6] Гатари, Ф, Делез, Ж. 1998. *Кафка*. Сремски Карловци: ИК Зорана Стојановића
 [7] Кајзер, В. 2004. *Гројескно у сликарству и њесништву*. Нови Сад: Светови.
 [8] Лапшин, И. 1981. *Естетика Досјојевској*. Београд: Слово Љубве.
 [9] Тамарин, Г. Р. 1962. *Теорија гројеске*. Сарајево: Свјетлост.
 [10] Тодоров, Ц. 1978. *Увод у фантасијичну књижевност*. Београд: Рад.
 [11] Урошевић, В. 2008. *Чуда и чудовишта*. Чачак: УГ Надежда Петровић

Jelena KNEŽEVIĆ

MENSCH-TIER – KAFKAESKE DEHUMANISIERUNG IN DEN ROMANEN VON MIODRAG BULATOVIĆ

Resümee

In einen Käfer verwandelt stirbt Kafkas Gregor Samsa wie ein Käfer eines traurigen Todes, mit dem verrotteten Apfel in seinem Rücken. Der Apfel fungiert hier als Symbol der Potenz und der Vitalität, aber auch der Sünde eines würdelosen Lebens. Sich dem Tode nähernd, hat Gregor Samsa jedoch die Gelegenheit, seine humanen Eigenschaften zurückzubekommen: das intuitive Verständnis der Musik und der Kunst überhaupt, das Gefühl der Nähe zu den anderen sowie den Bedarf seinen engen Horizont zu erweitern.

Auch Bulatovičs Helden sind mit den Eigenschaften der Tiere, mit denen sie der Autor schon in dem Titel verknüpft hatte, wesentlich zusammengeführt, obwohl sie bis zum Ende ihrer Schicksale, die menschlichen Gestalten behalten. Nur die Art der Fantastik ist unterschiedlich. Das Tier ist interiorisiert und der Versuch „ein Mensch zu werden“ ist sowohl bei Muharem, als auch bei Gruban Malić – tragikomisch und mühsam.

Nach der großen Schande kann Muharem nur mit dem Hahn in seinen Händen ins Dorf zurückkommen. Der Hahn übernimmt seinen Trotz, aber auch seine Potenz. „Ich will der Mensch sein und nicht tot sein“, „Ihr könnt mir nichts, solange ich ihn habe.“

Das effektive Bild von Gruban Malić, der frei auf dem Horaz das okkupierte Bijelo Polje verlässt, ist der letzte Moment des scheinbaren Triumphs des Helden bei seinem Versuch, über das Tier heraufzukommen und Mensch zu werden. Der Mensch vertritt die Ideen und das Tier vermehrt sich. Wenn das Tier von der Bühne des Romans verschwindet, zieht er in

den innerlichen Raum des Protagonisten um. Dann ist der Held nicht mehr auf dem Esel, sondern er selbst ist der Esel! So sind, ähnlich wie in Kafkas Erzählung *Der neue Advokat*, der Prozess der Interiorisierung und die Dehumanisierung von Malić zu Ende gebracht.

Besonders komplex ist die Beziehung von Menschen, Hunden und Schweinen in dem Roman *Menschen mit vier Fingern*. Das wäre aber eine neue eigenständige Analyse, die zweifellos den Rahmen dieser Arbeit sprengen und zusätzlich die Beziehung zu den expressionistischen Bildern des Berliner Untergrunds erleuchten würde.

Schlüsselwörter: *Verwandlung, Dehumanisierung, immanente Fantastik, Interiorisierung, Grotteske*