

Оригинални научни рад
УДК 821.163.41.09-31 Шћепановић Б.
Примљен: 31. марта 2021.
Прихваћен: 3. маја 2021.
<https://doi.org/10.46630/phm.13.2021.18>

Андријана А. Николић¹

Факултет за црногорски језик и књижевност Цетиње

ПРИМИЈЕЊЕНО КАФКИЈАНСТВО У ДЈЕЛУ УСТА ПУНА ЗЕМЉЕ БРАНИМИРА ШЋЕПАНОВИЋА

„Свијет какав смо створили представља ток нашег размишљања. Не може се промијенити без промјене начина на који размишљамо“
Алберт Ајнштајн

Роман *Уста пуна земље* је универзална прича о људској самоћи и страдању. Приказ је прогоњеног и гонитеља који су у датом моменту, услед недостатка комуникације, створили кафкијанску атмосферу надреалнога свијета у којем се распадају сви планови у сукобу са (не)видљивом силом која се не може побиједити. У жељи да прикаже људску усамљеност, писац залази у дубље слојеве личности Безименог који је прогоњен. Кроз ретроспекције и интроспекције Безименог читалац урања у свијет апсурда којим је обојена јунакова судбина. Писац је овим романом приказао бесмисао и усамљеност на којима често почива живот, а смисао свакога живота, по њему, започеће и завршиће у тачки из које је започео, враћање мјесту рођења. Концентричним круговима изнијеће нам психолошку увјерљивост и симболику људске судбине над којом се може примити кафкијанство у компаративном проучавању ликовова, догађаја, простора, осјећања и судбине јунака у роману *Процес* и *Уста пуна земље*.

Кључне ријечи: кафкијанство, отуђеност, усамљеност, прогоњени, смрт, лов, егзистенција

Увод

Уста пуна земље, књига која је са десетим издањем на српском језику прешла тираж од 100.000 примјерака, објављена у 27 иностраних издања и преведена на све значајније свјетске језике. За ову је књигу 1974. године Бранимир Шћепановић добио Октобарску награду града Београда. У моменту када се појавио роман *Уста пуна земље* 1974. у другој половини XX вијека неопходно је истаћи друштвени и историјски оквир у којем се налазила тадашња Југославија. До 1948. године када је одјекнуло Титово не Стаљину, књижевност је у највећој мјери била у духу национално-ослободилачке свијести. Једнопартијско увјерење није одмицало од идеје да народноослободилачка борба са свим доприносима и жртва-

1 friendlyhand@t-com.me

ма за слободу буде јединствена у књижевној поруци и идеји, препознатљива по аутентичности и несклона промјени.

„Систематски је уништавано критичко мишљење генерације и намећана пројектована слика свијета једног система као најбољег могућег, са генијалним вођом на челу. Пропао је Бекет, скинут са позоришног репертоара. Да не квари омладину бесмисленим надама и чекањем. Кога?“ (МИЛАНОВИЋ 2008: 34)

Овакав дух се знатно разликовао од књижевности након Првог свјетског рата, која је у својим дјелима пропагирала прекид са традицијом и израз чисте умјетности којом се излазило из ратног вихора. У том погледу вриједно је поменути Милоша Црњанског који је свој суматраизам ослободио стега политичких трактата и социјалног утилитаризма. За разлику од књижевности након Првог свјетског рата, књижевност иза Другог свјетског рата слави ратне походе и побједе, велича жртве које су пале у борбама за слободу. Ипак, књижевност која се постепено развијала од педесетих година прошлог вијека носила је на својим једрима мисао о новом, малом, сасвим обичном човјеку, ван побједоносних поља и херојских поклича. Сазрело је вријеме стварносне прозе или прозе *критичког миметизма* Крешимира Багића у којој се прозаик интересује за стварност, али и позиционирање спрам стварности.² Вријеме је дефинитивно било наклоњено Висковићевом неореализму, Павичићевом новом натурализму, односно прози новог стила Љубише Јеремића. Књижевност која се рађала своја је поетска начела утврђивала на дискурсу односа стварног и књижевног, односно, између књижевног текста и збиље која је у стварносној прози била окидач за националне и патриотске идејне творевине, које су опет, кроз књижевност најлакше продирале до читалаца. Свакако да је стварносна проза или критички миметизам слиједила путању друштвеноисторијских, а самим тим и политичких дешавања, у овом случају³, поратне књижевности. У педесетим годинама XX вијека Комунистичка партија већ је почела да ограничава свој директни утицај у сфери културе. О томе Јасна Драговић–Сосо пише:

„Пошто је у октобру 1952. на Шестом конгресу одлучено да Партија више неће играти улогу директног управљача и наредбодавца у економском, државном или политичком животу, трећи Конгрес Удружења југословенских писаца, сазван исте године у Љубљани, обиљежио је почетак прогресивног (иако никад довршеног) повлачења Партије из културне сфере“ (Драговић–

2 Крешимир Багић објашњава да се миметичност реализује кроз прикупљање и литераризацију свакодневних мотивско-тематских евиденција, а критичност се очитује посредством дискурзивне интонације приче (која варира од хумора преко гротеске до недвосмисленог полемичког оспоравања).

3 Обзиром на то да се у раду бавимо књижевношћу поратнога периода (након Другог свјетског рата) ограничено је дискурсно поље анализе.

Кључни догађај на Конгресу (5 – 7. октобра 1952) био је говор Мирослава Крлеже, чији ауторитет није никад био упитан код Јосипа Броза Тита. Крлежин реферат настао је дефинитивно у договору с Титом јер је обликовање културе по руском моделу одбацио с индигнацијом.⁴ Тај говор се начелно узима као преломна тачка у напуштању социјалистичког реализма (ВИСКОВИЋ 2001). Стварносна проза шездесетих на седамдесете знатно је одступала од прозе педесетих из више разлога. На првом мјесту то су политички разлози када је на партијском конгресу 1964.године Јосип Броз Тито са највише државничке позиције прокламовао потребу да се паралелно са процесом југославенизације подупиру и засебности националних култура (PROSPEROV NOVAK 2004: 10). Јасмина Лукић ће о феномену југославенских књижевности казати да су:

[...] „у седамдесетим и осамдесетим годинама ХХ века на југословенску књижевност посебно утицала два таласа: постмодернистичка парадигма и феминистички покрет. Из данашње перспективе, јасно се види да су постмодерним стратегијама писања и читавом скупу постмодернистичких поетика наклоњенији били аутори који нису били претежно окренути ка националној перспективи“ (ЛУКИЋ 2017: 279 – 280).

„И једно и друго били су изворно европски и северноамерички феномени, да би касније постали глобални, али ниједан посебно утицајан у комунистичком свијету. Југославија је била изузетак због своје позиције између Истока и Запада. У то време, оба таласа деловала су као више изолована и мање утицајна него што то изгледа када се данас

4 Крлежин реферат који је наставак теза из његових предратних текстова (предговор Подравским мотивима из 1938. и *Дијалектички антибарбарус* из 1939.године) оцјењује се до данас као почетак плурализма хтијења на подручју културног стваралаштва, као важној међуфази у нашој новијој повијести (Никола Батушић) и као дефинитивни свршетак сукоба на књижевној левници, започетог давне 1928. године. Управо ће тај реферат постати *magna charta* нове културне политике Југославије која ће одлучно раскрстити са канонима претходнога раздобља. Резултат Крлежине нове визије југославенске културе бит ће поступно, али сигурно мицање с репертоара совјетске драме, а за неко вријеме, с већине ће наших позорница сићи и руска класична дјела. Задатак критике, нагласио је Крлежа у свом реферату, је да аналитички, а не општим фразама детаљно проучава *елементе наше властите конзервативне свијести у свим њезиним видовима*. Више него јасно, хрватска књижевност мора се ослободити страних узора и проговорити властитим гласом. Крлежа се залагао за лијеvu опцију сагледавања друштвених и људских проблема, али без десних, естетичистичких и лијевих соцреалистичких рецепата у смислу партијске умјетности која ограничава стваралачку слободу. *Потребно је створити властиту књижевност, која ће бити плод дара, знања и укуса индивидуалног и талентираног књижевног ствараоца: једино тако може настати наша оригинална умјетност, закључио је у љубљанском реферату.* (<http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=373>)

погледа уназад“ (ЛУКИЋ, 2017: 279 – 280).

Вријеме након Другог свјетског рата је одмицало и сигурно је зашло у другу деценију која је донијела и нове стилове у књижевности, а са новим стиливима и субјекат прозе добија другачије стилске одреднице и креће се у другачијим оквирима умјетничког свијета. Дакле, већ крајем педесетих година прошлога вијека проза се развијала у сасвим новом правцу који је заобилазио славу жртава рата, а у средиште својих опсервација постављао се човјек и његов унутрашњи свијет. Унутрашњи свјетови човјека који је претрпио рат неизоставно је био усложњен новим психолошким стањима. Од страха погибије и заробљавања, до маничних и маличних стања људске душе, појединци су градили своје менталне свјетове.⁵ Страхови су условљавали другачије одговоре појединаца који су самим тим у фокусу заједнице, а смрт није вребала кроз нишан хладног оружја, већ се наговјештавала у аутосугестивним размишљањима до самоуништења. У кратком временском периоду, од човјека који се налазио у ратном вихору, сусрећемо се са човјеком који тешко проналази излаз из датих ситуација. И тај човјек, од некадашњег „великог човјека“, „хероја“, одједном је „мали човјек“ ухваћен у свијету самодеструкције, а у таквом амбијенту његова размишљања су рефлексивна, у кратким бљесковима, али са присутном дубином онтолошког, антрополошког и епистемолошког. Из наведеног произилази тврдња да су ликови модерних романа итекако свјесни ноетичности, на чему се већином и темељила поетичка снага прозног стваралаштва стварносне прозе. Роман је веома згуснуте форме, што се поклапало са тадашњом критичарском мисли да се формалним квалитетима посвећивала велика пажња, док је друштвени аспект умањен (ВОЛАС, 2016: 13). Тадашњи роман се разликовао од осталих књижевних врста тиме што је садржајем, али темама, представљао живот у свим разноврсностима у којима је своје мјесто пронашао егзистенцијализам.⁶

„Дјело Бранимира Шћепановића, *Уста пуна земље* дјелује као закашњели ехо егзистенцијалистичког романа, као да је продужетак камијевски концепиране повијести, будући да се бави неким егзистенцијално

5 Ментално здравље Свјетска здравствена организација дефинисала је као стање добробити у којем појединац остварује своје потенцијале, може се носити с нормалним животним стресом, радити продуктивно и плодно, те је способан придоносити заједници. Према оваквом приступу ментално је здравље дио општег здравља и афирмативни простор за актуализовње властитог живота, а не једноставно одсуство болести

6 Егзистенцијализам је настао након Првог свјетског рата као филозофски правац, а питања којима се бави су човјек појединац, његова слобода, самоостварење појединца, његов егзистенцијализам. Овај правац се јавио као одговор на филозофију постојања, са могућношћу да се надвладају идеализам и позитивизам.

психолошким проблемима човјека савремене цивилизације, његовим отуђењем и посљедњим покушајем да се осмишљавањем смрти осмисли за јунака готово већ сасвим протекли живот (IVANOVIĆ 1978: 94).

Ликови и простор у роману

Главни јунак дјела *Уста пуна земље* у задњим сатима свог живота подложен је интроспективном и ретроспективном сагледавању своје прошлости, без визије будућности, чиме је његова агонија достигла врхунац. Карактеризација лика или атмосфере поприма елементе фиктивности (KALEZIĆ-ĐURIČKOVIĆ 2015: 203 – 209), односно, ситуација када се збиљско претвара у нестварно, чинећи хегемонију једног дјела у згуснутом ткиву иреалитета и прецизности, те шок реалитета који произилази кроз дискрепанцију и згуснуту форму. Шћепановићев поступак најбоље можемо описати кроз Кафкин поступак.

„Попут конструкције романа *Процес* у којем иреално, зачуђујуће, колизија, шок реалности достижу степен стваралачког усијања, знакови и значења збиље посве су се пореметили, преплели. Стварно се час представља као нестварно, а нестварно као стварно, он жели на стваралачки начин посредовати у новом дубљем виђењу збиље“ (DONAT 1971: 87).

Почевши од развојне линије овога дјела, већ на самом почетку ћемо се сусрести са двије приче три наратора, односно, са причом неименованог јунака и са причом двојице кампера који се представљају као Јаков и Ја-односно Ја је замјена за главног наратора овога двојца. Формално гледано, штампање дјела је одрађено на два начина: курзивом је одштампан текст који припада главном безименом јунаку-прогоњеном, а стандардно, гармондом је штампан текст двојице пријатеља-кампера, касније прогонитеља. Мисли двојице кампера изнесене су приповједном техником у *ја форми* гдје нам један од њих преноси колективне мисли, док је главни јунак своје мисли и осјећања исприповиједио казивањем у *он форми*. Већ тиме писац нам је дао слику нетипичног јунака који се својим мислима наметнуо као негативни јунак. Српски теоретичар књижевности, мислилац и филозоф, Никола Милошевић у својој књизи *Негативан јунак* објашњава

„Стављајући неког свог јунака у први план литерарног остварења, писац га на тај начин у извесном смислу натура нашој пажњи, па тиме свакако утиче и на то хоћемо ли дати извесну предност том јунаку. И обрнуто, потискујући неког јунака у споредни план књижевног дела, аутор као да нам индиректно сугерише неповољну оцену таквог једног књижевног хероја. [...] Привлачност негативног књижевног хероја могла би, значи, имати своје најдубље разлоге у извесним структуралним комбинацијама које се налазе у власти самога писца. Већ према томе

како ће комбиновати односе појединих ликова у склопу књижевног дела, писац ће са мање или више успеха изазвати симпатије читалаца према овом или оном свом негативном јунаку“ (МИЛОШЕВИЋ 1965: 21 –22).

Топос воза и симболика броја

На самом уводу, писац је поставио лајт мотив воза којим путује Безимени, док се у наредном тексту упознајемо са чињеницом да су и кампери стигли возом до локације на којој ће се недуго касније и упознати са Безименим. За књижевну тематизацију њиховог случајног сусрета воз је веома погодан топос, посебно због чињенице да у питању није локални воз, те да се дужина пута може еквивалентно мјерити са изненађењима која су извјеснија на дугим релацијама, а у категорији првог степена су изненадни сусрети и познанства. У одржавању овог атрибута хронотопа пута (случајни сусрет, превоз возом, вријеме и простор) воз је превозно средство које искључује ексклузивност и на неки начин, у овом дјелу детерминише категорију путника који воле усамљеност, на што нас упућује текст Безименог *о загушљивом купеу путничког воза број 96* и ђутљива дуга возња возом којим су се довели кампери. Поред искључења високе луксузности, као превозно средство, воз је јавни топос, али само оквирно јер нуди ону могућност приватности коју не нуде ни аутобус ни авион. Затворени купеи, одијељени уским и најчешће мрачним ходницима, већ на почетку романа сугеришу на затвореност јунака и њихову потребу за осамостаљивањем. Ни број воза 96, није случајан. Симболика бројке 9⁷ је у опраштању и безусловној љубави, али и идеалистичком погледу на свијет, што ће се у развиту приче показати као једна од одлика Безименог. У *Рјечнику симбола* проналазимо дубљи смисаони слој значења овога броја који је *мјера дозријевања, или један од бројева небеских сфера и број њима симетричних кругова пакла, али и уништење цијелога тијела* (SNEVALIER, ГНЕЕВБРАНТ 1983: 117 – 118). Број 6⁸ симболише лојалност, савјесност и истинољубивост, односно потребу за љубављу и да буде вољен. Оба броја одаће црте карактера Безименог.⁹ Ако

7 <http://www.simboli.rs/simbolika-broja-9-devet/>

8 <http://www.simboli.rs/simbolika-broja-6-sest/>

9 У *Рјечнику симбола* наилазимо на објашњење бројева 9 и 6:[...] Claude de Saint Martin види у броју девет уништење цијелог тијела и својства цијелог тијела. [...] У масонској симболици број девет начином писања упућује на клијање према доље, дакле на материјално, док број шест предочава клијање према горе, дакле духовно. Та су два броја почетак спирале. На људској је разини број девет, број мјесеци да се развије фетус, који је већ потпуно обликован након седмог мјесеца. [...] Број 6 је број завршетка стварања, које досеже врхунац шестог дана, када се појављује човјек). [...] Број 9 је обухваћао три тројна принципа: први је обухваћао *Ноћ, Небо, Вријеме; други Етер, Свјетлост, Зви-*

бисмо збројили 9 и 6 добили бисмо број 15 који ће нас увести у лавиринт размишљања главног лика, а у том лавиринту осјетиће се снажан порив за духовним и материјалним смирењем субјекта, који је свијет гледао са посебне, универзалне тачке гледишта. Овај став је оправдан кроз рашчлањивање бројке 15 на 1^{10} и 5^{11} док ћемо сабирањем $(1+5)^{12}$ у бројци 6 добити доминацију духовног над материјалним, што ће нам Безимени приказати кроз интроспекције свога духовног бића.

Интроспективно и ретроспективно

Шћепановић је комплетан наратив Безименог подвргао интроспективном и рефлексији кроз које овај прозни јунак преиспитује свој живот и лична достигнућа, враћа минуле дане у сјећање, вршећи оштру анализу својих поступака. Кафка је у свог прозног јунака Јосефа К. од почетка романа уградио и процес самооутуђења, а објашњење можемо потражити у једном његовом значајном афоризму из књиге *Размишљања о гријеху, патњи, нади и истинском путу*:

„У истом човјеку постоје сазнања која уз потпуну различитост ипак имају исти објекат, тако да се на основу тога мора извести само закључак о различитим субјектима у истом човјеку“ (КАФКА 2008).

Као што се Кафка борио да у свом дјелу разоткрије присилу друштвеног идентитета, која је опет дата из визуре субјекта и као таква није провјерљива, тако се и Шћепановић потрудио да нам понуди лик другачији од типичних јунака. Антијунак Кафкиног *Процеса* и дјела *Уста пуна земље* очито су свеобухватна размишљања самих аутора о *друштвеном животу* који се непрекидно збивао у кругу, у којем се сажимало искуство, у талогу људских и историјских радњи и њихових узајамних подржавања, али и супротности. Црна Гора, завичај, давно је усјечен у памћење Безименог, а жал за врховима Прекорнице тјерали су га да се врати постојбини, као што се тијело враћа земном праху. Усамљеност главног лика огледала

језде; трећи Сунце, Мјесец Природу. Ти су принципи сачињавали девет симболичких аспеката свијета.

10 <http://www.simboli.rs/simbolika-broja-1-jedan>

11 <http://www.simboli.rs/simbolika-broja-5-pet>

12 У *Рјечнику симбола* проналазимо следећа тумачења: Симболизам броја 5 произилази из чињенице да је он зброј првога парног и првога непарног броја $(2+3)$, а и да је средина првих девет бројева. Знак је сједињења, свадбени број, како кажу питагорејци, он је број средишта, склада и равнотеже. Спој је небеског принципа (3) и земаљског принципа (2). [...] Симбол је човјека раширених руку.(497)

Број 1 симбол је усправна човјека. [...] Један је симболичко мјесто бића, извор и свршетак свега, козмичко и онтолошко средиште. [...] Један је мистичко средиште из којег зрачи дух, попут сунца.(223)

се кроз више компоненти, а на првом мјесту је изостанак *друштвености* јер је интроспективним сагледавањем свога постојања схватио да никада није имао времена за друге, не зато што је био прекомјерно обузет радом, већ зато што су му рад и истраживачки послови постали садружи у свакодневици. **Психолошки и физички** се отуђио од свијета људи и спољашњих предметности, затворивши се у радну собу, а једина оправдана филозофија његовога исцрпљујућег рада почивала је у идеји да би могао нешто оставити покољењима, нешто вриједно и научно што ће славити његово име. Тек је у гоњењу схватио да нема супругу која ће га оплакати, нити има насљедника који би могли да продуже његову лозу, чиме се установљава и *социолошка* компонента. Међутим, усамљеност кампера и усамљеност Безименог у тренутку случајног сусрета отвориће нове видике људске психе који произилазе из вртоглаве промјене размишљања, док ће егзистенција прогоњеног добити упитност. Њихова усамљеност је идејна луча која освјетљава ово дјело, као порок модерног човјека, и у тој лучи треба тражити искре Шћепановићевих идеја којима је био вођен док је писао. Оно што је писац желио да докаже јесте да усамљеност није досада или изолованост, већ унутрашње стање незадовољства које је преовладало бићем и које не дозвољава ни радовање ни ишчекивање. Мртвило духа пројигираће се на умртвљеност свих чула, а самим тим и нагона. Тек, када је Безимени схватио да је постао плијеном прогонитеља, прорадиће нагон за преживљавањем који ће га извјесно вријеме држати у предности пред прогонитељима. Запажајући парадоксе људске природе, у интерпретацији Шћепановићевог дјела, Никола Милошевић је записао:

„Има нечег суровог и мучног у томе да је чак и јунак ове повести, иначе већ увелико обречен на смрт, ипак до те мере подложен рефлексима страха и безглаво бежи од људи што га гоне као да тиме може да сачува тај свој живот што се гаси“ (МИЛОШЕВИЋ 1996: 182).

Апсурд као почетак и завршетак

При првом судбоносном и изненадном сусрету, Безимени је оставио да поздрави кампере, при чему је у очима кампера деградиран културни образац тог *човјека у одијелу и са шеширом на глави*. Први контакт, умјесто пријатељског упознавања, десио се у ћутању и окретању леђа, када је Безимени одлучио да побјегне од људи којима се најмање надао у исконској природи. Најважнији развој појединца дешава се у примарној заједници-породици, одакле крећу упознавања са спољашњим свијетом. Стога је свака врста изолације, било да је она реална (самица у затвору) или субјективни доживљај да се не припада средини у којој се живи, представља непријатно и негативно искуство за човјека. У опозицији човјек - друштво лежи једна велика непомирност, али и условљена

повезаност у којој ће најприје страдати човјек, тај кафкијански јунак који је свему и ничему крив. И од њега ће кренути и завршити стварносна проза. Како би дубље зашли у проблематику апсурдне стварности романа *Уста пуна земље* и романа *Процес* потребно је схватити два кључна појма која карактеришу Кафкину књижевну поетику, а то су: апсурд којим се „човјекова потрага за сврхом и смислом показује као јалова и безуспјешна“ (ПОПОВИЋ 2010: 55) и гротескни реализам као изражајно средство које су посебно авангардистички писци користили да дочарају осјећање апсурда (ПОПОВИЋ 2010: 251)¹³. Српска теоретичарка књижевности, Тања Поповић, у дјелу *Хармс и Гогољ или реалност апсурда* објашњава да је главни задатак књижевног дјела да што вјеродостојније пренесе саму стварност и отвара питање о односу фикције и реалности умјетничког свијета. Онај свијет „без логике и етике, чија атмосфера одише нелагодом и страхом“ препознаје се код Кафке, посебно у његову роману *Процес* и причи *Преображај* (Поповић 2007: 173) Исти тај свијет „без логике и етике“ преовладао је у роману *Уста пуна земље* у потјери за Безименим. Кафкина *литерарна фикција* створена је из апсурда, као:

[...]„спој сасвим различитих, некомпатибилних ствари, непрестано приказивање фикције као да је реалност, стварање света с необичним јунацима, несвакидашње спољашњости и чуднога понашања. У тако уобличеном свету нема се чему чудити, тамо је све могућно: он не само што не познаје законе каузалности, већ игнорише и моралне принципе који уређују поредак и општење међу људима“ (Поповић: 2007: 157).

Подражавање стварности више се не заснива на *принципу огледала* чији је одраз јасан и свеобухватан, већ се умјетник користи *искривљеним стаклом*, те је „одраз спољашњег света заснован на принципу извртања“ (Поповић 2007: 167). Хрватски теоретичар књижевности, Миловој Солар, препознаје елементе бајке, есеја, параболе и загонетке.

„Кафка је успио да измијени однос између структуре и претпостављених функција па изненађујуће које никог не изненађује, својствено бајци, доби-
 13 Према *Речнику књижевних термина* апсурд (лат. абсурдум – немогуће, бесмисао) је „философска доктрина заснована на уверењу да су основна обележја света ирационалност и бесмисленост, те да је људска потреба да у таквом свету пронађе ред осуђен на неуспех и да води непомирљивом сукобу између појединца и света. Апсурд, као поглед на свет утицао је на појаву многих књижевних дела, која су догађаје или поступке јунака тумачили са таквог становишта. Из те тенденције развија се апсурдна књижевност.“
 На тај начин апсурдна књижевност „изражава идеју да је човекова егзистенција у основи бесмислена и да она може бити изражена само у делима која су сама по себи апсурдна. [...] На француску апсурдну књижевност значајно утичу и нека књижевна остварења и феномени с краја XIX и почетка XX века, међу којима се по важности издвајају драма *Краљ Иби* (1896) А. Жарија, *Преображај* (1915) и *Процес* (1925) Ф. Кафке, књижевни покрети, попут експресионизма и надреализма, као и филозофија егзистенцијализма [...]“
 . стр.54 – 55.

ва тако функцију почетне ситуације романа, а образлагање хипотеза, својствено есеју, добива функцију коментара који би имао објаснити збивање; парабола добива функцију удвостручавања почетне загонетке, а загонетка – која изворно припада процесу иницијације – добива улогу покретача радње“ (SOLAR 1985: 172–173).

Код Шћепановићевог јунака параболу проналазимо у ћутању његовог јунака која је појачана патњом због ситуације у којој се нашао, али и због ситуације која је претходила. Почетна ситуација романа *Уста пуна земље* у којој почиње потјера за Безименим тежишна је тачка када се апсурдно почиње расплињавати читавим романом, чинећи ситуацију Безименог и апсурдном и гротескном.¹⁴ У моменту када је на њега кренула хајка са свега два хајкача, Безимени се није толико питао разлозима њиховог гоњења, које је настало из чисте радозналости неспоразума. Међутим, у сатима који су уследили, хајкачима су се спорадично придружили чобан, ловци, жене у црнини, случајни излетници, те је апсурд хајке појачан наводима нових хајкача који су одобравали прикључење гоњењу, осуђујући Безименог за оно што није урадио. Узевши у обзир временски интервал дешавања и наводне злочине, почињене на различитим локацијама, за које су га оптуживали, сасвим је извјесно да у том времену Безимени није могао да буде на назначеним мјестима. Хајка на човјека без кривице о коме сви све знају, иако га претходно нису упознали један је од момената култног *Процеса* у којем се главном лику дешавају непријатности на сличан начин. Сви хајкачи имају своје разлоге да ухвате Безименог, али сви они посједују градативну острашћеност у „обећањима“ како ће казнити човјека када га ухвате. Готово нагонски изнијансирана глад за осветом у овим људима будила је анимализам који се откидао у различитим облицима од особе до особе.

„Није мање суморно ни сазнање да се гомила његових гонитеља обара ма њега попут чопора подивљалих паса и не знајући ама баш ништа о мотивима што га нагоне на бекство“ (МИЛОШЕВИЋ 1996 : 182).

14 Гротеска (фр. *grotesque*; итал. *grotesco* од *grotta* – пећина) „означава свако уметничко остварење у којем се налази спој неспојивог. Стога се гротеска која је по форми и композицији често фантастична, описује још и као оно што је чудно, настрано, необично, наказно. [...] Тумачење гротеске добило је неколико различитих видова. Најутицајније двадесетовековно схватање гротеске развио је В. Кајзер тврдећи да она изражава отуђени свет, пошто је свет у којем живимо изненада нарушен поремећајима који укидају његове законе и чине га непрепознатљивим. [...] Као илустрацију таквога схватања, он наводи примере попут осамостаљивања носа мајора Коваљива у Гогољевом *Носу*, необјашњивог хапшења Јозефа К. у Кафкином *Процесу* или трансформације Грегора Самсе у бубашвабу у приповеци *Преображај*.“ Такво спајање „реалног и гротескног виђења света“ Михаил Бахтин је сажео под термином „гротескни реализам“. Преузето из *Речник књижевних термина* (РОВОЋ 2007: 250 – 253).

Пред Безименим се отворило мноштво препрека које је требало да савлада, не би ли преживио, као што се испред Јосефа К. отворило небројено судова и суђења које је требало да испоштује, унапријед осуђен и спреман на пораз. Роман *Процес* и *Уста пуна земље* посједовали су свој фиктивни свијет у којем се јунак, односно антијунак, одвојио од традиционалног јунака европског романа у којем се залагало за неприкосновену афирмацију јунакове индивидуалности (ГРУБАЧИЋ 1983: 33). Оба дјела преносе искривљену реалност свога времена, па се с једне стране код читаоца ствара нејасан утисак пун језе и ужаса док са друге стране, опет, сусрећемо књижевни свијет који личи оној свакодневици из које је проникао. Ријеч је, дакле, о реалном апсурду који је често истинитији од стварности која нас окружује или о *неочекиваном реализму*.¹⁵

У духу стварносне прозе

У модерном друштву које наилази након радничких залета, буке стројева и срећног радничког осмијеха стварао се модерни човјек који је све више постајао роб законитости рада, а све мање слободан човјек. Да је писац имао визију скоро тридесет или четрдесет година испред свога времена, сасвим је извјесно јер психолошким профилем усамљеног човјека најбоље је дефинисао отуђеност појединца. Желећи да заборавимо на доктрине досадног по којима се досадност може превазићи кроз богат културни и друштвени живот, књижевник је успоставио норму усамљености јер је психолошки и ментално далеко тежа за суочавање. Изостанком стручне помоћи новонастало душевно стање повући ће појединца у суноврат без повратка. Бесмисао егзистенције у умјетничком тексту у овом случају је детаљ стварносне прозе којом је остварен концепт апсолутне артикулације проблема на свим наративним нивоима, од почетка до краја дјела. У том концепту је уједно драмско и трагично, као допринос новонасталој ситуацији у којој је Безименом преостало још свега три мјесеца живота. Умјесто да достојанствено сконча у родној Црној Гори, прозни јунак постаје прогоњени без кривице, попут Кафкиног Јосефа К. који преиспитује себе и своју евентуалну кривицу, не дајући простора да мисао усмјери супротно, како би себе сагледао у сасвим другом свјетлу. Као да је током писања ишчитавао Кафкин роман и Шћепановић ће у једном моменту употрејибити поредбу *понижен као пас*, појачавају-

15 Објашњавајући апсурдност свијета који доминира литературом Хармса и Гогоља ауторка Поповић исту слику препознаје и у дјелима Ф. Кафке. На крају своје студије она поентира тако што наводи анегдоту везану за Ђерђа Лукача: „чувени мађарски теоретичар и један од најистрајнијих марксиста, запао је у совјетски затвор 50-их година прошлог века. Прича се да је по изласку са робије, приметио да се целог живота бавио реализмом у књижевности, а све до тада није схватио да је највећи реалиста међу приповедачима – Франц Кафка“

ћи бесмислену, али и срамну ситуацију у којој се пронашао прогоњени. Пишући о осјећају стида који се појављује у модерном осјећању живота Мило Ломпар се пита: „Има ли, дакле, у стиду неке прекомерности која надилази човекову смрт? [...] То тешко одредиво осећање стида свакако је припадало егзистенцијалном апелу који је ситуиран у модерној књижевности“ (ЛОМПАР 2015: 10). „Оно по чему се модерна осјећајност разликује од класичне осјећајности, то је што се ова храни моралним, а она метафизичким проблемима“ (КАМІ 1989: 114).

Толико помињана синтагма *достојанство смрти* у овом дјелу је достигла врхунац у супротности непроживљеног достојанства живота и наметнула се Безименом кроз својеврсну молитву у којој „мора бити потпуно сам, да би се смирен, спокојан, чиста ума и чиста срца, опростио са васколиким светом; из тог немилостивог и чудесног света који никада ваљано није ни упознао – мора отићи с љубављу, а не с мржњом“ (ШЋЕ-ПАНОВИЋ: 197). И Кафкина и Шћепановићева естетика су у функцији изненађења и шока којима се ови писци користе како би необичности и изненадности концентрисали на одређеном простору, у издвојеним животним сценама, са циљем да укажу на другачије животне стварности. Кафка и сам каже да би требало читати само *књиге које нас уједају и боду* и то само с једним циљем: да пренеразе читаоца и покажу да је свијет лавиринт без јасног излаза.¹⁶

С обзиром на чињеницу да је роман *Процес* настао између 1914. и 1915. када је критика свијета често била покушај корекције или дотјеривања „културне фасаде у херојском наступу појединца који претендује на то да нам одреди облик и мјеру свог постојања“ (ГРУБАЧИЋ 1983: 33), Кафка је такву критику приказивао као илузију коју треба напустити. Суштина сличности оба лика, и Јосефа К. и Безименог лежи у чињеници да обојица не познају своје могућности док се не подвргну искушењу: суђењу, односно потјери. Наоко скројен јуристички процес суђења саједињује и одсуство правде и интелектуалну „пажњу“ за Јозефом К., док се Безимени налазио далеко од правде, испред безумних гонича. Свијет, у којем се суди Кафкином јунаку и свијет у којем се прогони Шћепановићев јунак, представљају слику стварнога свијета с једном разликом. У

16 Расправљајући о естетици шока хрватски теоретичар књижевности, германиста и кроатиста, професор и књижевник Виктор Жмегач износи садржај Кафкиног писма Оскару Поллаку из 1904. године: „Сматрам да би уопће требало читати само такве књиге које нас уједају и боду. Ако нас књига коју читамо не буде ударцем песнице по глави, зашто је онда читамо? Да нас усрећи...? Забога, били бисмо сретни и да нема књига, а књиге које нас усрећују могли бисмо за нужду писати и сами. Али потребне су нам књиге што на нас дјелују попут несреће која нас јако боли, попут смрти особе коју смо вољели више од себе, као да су нас одагнали у шуме, далеко од људи, као самоубојство; књига мора бити сјекира за замрзло море у нама.“ (ЖМЕГАЧ 1982: 141).

Кафкином свијету постоји моћ бирократије „претпоставка за немоћ човјека изван власти“, како писац сам каже или „човјек који је само једном постао предмет подозрења никада више није слободан“ (ТОМОВИЋ 1979 : 16), као што је слобода Безименог нестала у часу када је постао објекат подозрења од стране двојице кампера. Зато је Жмегач мишљења да је бесмислено трагати за било кавим „схематским током збивања“ у роману који је продукт свијета, у којем је истовремено све могуће и ништа није могуће, када противрјечје није изузетак него правило (ЏМЕГАЏ 1982: 134 – 135). У критичкој литератури о Кафки наилазимо на податке да је Кафкина књижевна збиља попут мучног сна. Многа дешавања у роману *Процес* више су налик на снове који испуњавају страхом, док нас на туробне снове упућују текстови у којима су описане предметности онакве какве јесу, али односи међу њима су необични и поремећени (ЏМЕГАЏ, 1982: 135), као што поједини ликови имају функцију уљеза у неким описаним просторима. Шћепановићев јунак потражио је спас у природи, а у таквом амбијенту смјештени су и нови ликови: жене у црнини које наричу и које симболички наговјештавају смрт Безименог. Природа и лелек жена представљају слику горштакког амбијента, а предсказивање смрти је наглашена компонента из више менталитетских одлика краја у којем је Шћепановић смјестио догађај. На обронцима Прекорнице, далеко од цивилизације, један човјек ће вјечно угасити бакљу живота, без потомства, без жене, без научних рефереци, умријеће не остављајући ништа за собом. Овим је писац сугерисао на анонимност током живота, али и у смрти. Лик Безименог дат је у визури симболизације стања, а не предметности, кроз колективну, а не појединачну психологију (IVANOVIĆ 1978: 112). Дајући простора симболици језичких варијација, Шћепановић је буквално изједначио симболичку и транспарентну, информативну језичку нарав, обликовавши их у јединство семиотичког језгра из којег се извила основна тема дјела-усамљеност.

Усамљеност као центар кружнице

У књизи *Филозофија усамљености* (SVENSEN 2017)¹⁷, аутор дефинише усамљеност као непријатност или бол усљед некаквог недостатка у односу према другима. Усамљеност је емотивна реакција појединца на незадовољену потребу за заједништвом. Важно је утврдити да је усамље-

17 Лаш Фр. Х. Свенсен. професор филозофије на Универзитету у Бергену и пројект менаџер у истраживачкој организацији Цивита, објавио је низ књига које су преведене на двадесет четири језика. Најпознатије су *Филозофија досаде* (1999), бестселер преведен на петнаест језика, *Уметност* (2000), *Филозофија зла* (2001), *Човек, морал и гени - кристика биологизма* (2001), *Шта је филозофија* (2003), *Истинито, добро и лепо – увод у филозофију* (2004, у коауторству са Симом Сетелеом), *Филозофија моде* (2004), *Филозофија страха* (2007), *Филозофија рада* (2008), *Филозофија слободе* (2013).

ност осјећање, иако се често објашњава појмом самоће. Бити сам, и бити усамљен, два су различита феномена, по Свенсену, па ћемо усамљеност категорисати као стање Безименог и Јосефа К. Насупрот њиховој свакодневној усамљености, Шћепановић је поставио кампере који бјеже из градске верве, не би ли се осамили. На самом почетку романа писац је дао основне тежње једне и друге стране, а односе се на тежњу за миром, одмором и ћутањем, с том разликом што су кампери засићени канцеларијског живота и траже мир у природи, далеко од града, а наш јунак тежи да у миру оконча задње дане живота, након сазнања о дијагнози неизлечиве болести. Из размишљања контрапунктно постављених прозних јунака издвојила се основна тема овога дјела, усамљеност. Иако долазе из различитих дијелова тадашње државе, сва тројица бјеже у осаму, коју траже у природи, без обзира на различите разлоге осамостаљења. Дакле, усамљеност није индивидуална, иако је пројигирана кроз појединачне ситуације, већ је она у суштини колективна. Појединачно несвјесно у датим околностима бива дио колективног, на што је писац у дјелу сугерисао неколико пута, посебно увођењем нових ликова који се придружују потјери и који као појединци, одједном постају дио колективног, без обзира на пређашње стање. Усамљеност је сугерисана и пејазажом којим се креће Безимени уз константне смјене сунчеве свјетлости кроз тамну шуму, што додатно утиче на рефлексије и интроспекције Безименог. Од самог почетка дјела у којем је приказан Безимени у купеу воза, загледан у тмину августовске ноћи, писац је сугерисао на жељу за осамостаљењем зарад унутрашње тјескобе, указујући на унутрашње „гушење“ човјека. Два човјека с једне стране (кампери) и један човјек са друге стране (Безимени) створиће кружну организацију дешавања која ће започети изненадним сусретом (који ће се претворити у неспоразум) из којег креће драмска радња романа, која ће се завршити опет у једној тачки, у сусрету живих са мртвим. У једној тачки симболичне кружнице живота сажет је почетак и крај, идеја романа о животу и смрти. Оба дјела, саздана су од кругова којима је подложен текст. Било да је у питању кружница живота и смрти или хајка у невидљивом кругу планинских ланаца (*Уста пуна земље*) или суђења у кружном поретку безизлаза (*Процес*) Грубачић цјелокупну структура *Процеса* одређује као низ кругова који се налазе један у другоме (Грубачић 1983 : 68). Солар увиђа да се „кретање у кругу“ огледа на два основна плана: с једне стране се увијек понавља иста збиљска прича, док је са друге стране увијек присутно мисаоно кретање у кругу јер К. изнова размишља и анализира ситуације, али увијек с поразним резултатом да би му се на крају чинило да не зна ништа више него што је знао на почетку“ (СОЛАР 1985 :164). Код Шћепановића се кругови стварају попут прстенастих наставака, а у сваком од њих сусрећемо се или

са новим хајкачима или са допуњеном мржњом прогонитеља, али изнад свих прстенова које ствара једна страна романа, Безимени је тај који је својим реминисцентним бљесковима изнио суштину своје празнине и бесмислености постојања. Кругови његове прошлости освијетлиће нам човјека садашњице. Као да је рођен без смисла и умријет ће далеко од познатих, у бесмисленој хајци која се формирала из чистог бесмисла и отуђености, без намјере да се неко понизи или увриједи. Разлика између овог и Кафкиног круга јесте у дијелу свијести јунака. Док је Безимени свјестан своје прошлости и своје усамљености, Јосеф К. нема реминисцентни корак уназад да би покушао освијетлити значај тренутка садашњице, његов круг тумачења нема моћ индуктивне свијести за разлику од Шћепановићевог јунака. У прекиду комуникације полазишна је тачка кафкијанства која ће се кроз дјело све више испољавати у понашању ликова, посебно придружених хајкача, у потјери за Безименим, који ће преиспитивати себе и свој живот, своје ставове и убјеђења, у моментима између бјесомучне хајке и испрекиданих пауза препуних страха и мучнине. У простору између гомиле, гладне за туђом приватношћу, и појединца који никада није припадао гомили, Шћепановић је скоцентрисао психологију запарложеног менталитета, који је обрадио и у новели *Смрт господина Голуже*

„Он је тај менталитет разложио на два антигона: с једне стране је гомила коју карактерише незајажљива радозналост (глад за туђом приватношћу), безразложна, али нимало наивна сумњичавост, латентне наслаге анималне мржње агресивна острашћеност, сваког тренутка спремна да претвори у жртву, у предмет своје агресивности, све сачим не може да се идентификује, што не може да стане у њене скучене малограђанске оквире и калупе поимања; с друге стране, усамљени и из те исте (по психолошкој истоветности) гомиле издвојени појединац који пати од комплекса мање вредности и немоћи за праву комуникацију“... (ГЛУШЧЕВИЋ 2001: 6).

Закључак или објашњење за „умјетнички шок“

Дјело *Уста пуна земље* посједује специфичну наративну композицију, те је подложно микроанализи којој подређујемо преображавање *малог човјека*, кроз стварносне детаље и језик. Док је Шћепановићев језик језгровит, препун поредби у којима се сагледава његова естетска димензија, Кафкин језик има особеност шокирања јер се служи језиком/изразом који је „бестрасно миран, објективан, привржен детаљима, несклон метафори и често безбојан, тако да подсјећа на црно-бијели филм“ (ЏМЕГАЋ 1982: 135). Ипак, обојица су тежила за умјетношћу менталног шока, поручујући да умјетност открива необичне животне аспекте и на

тај начин нас подстиче да појаве и предметности гледамо другачије или из више углова, како бисмо успоставили принцип *новог* гледања. Овим принципом читалац се обавезује на спекулативно, а не једнообразно или аутоматско (често и друштвено условљено) размишљање. Иако је теорија модерног романа углавном била заснована на критичким догмама одређене историјске ситуације (која је у књижевности условљавала ограничавања) морамо издвојити мисао Цлауда Едмонде-Магну који је најбоље описао апсурд у роману *Процес*, када је изјавио да је свијет за Кафку представљао *саблазан*, додаћемо, као што је то био за Шћепановићевог јунака. И Кафка и Шћепановић су конструисали један свијет на којем су дуго и зналачки радили јер не постоје случајности, посебно не у књижевном дјелу. Оба писца његовала су у својим дјелима структуру која је сложена али и схваћена као „облик чувања загонетке“ (ŽMEGAČ 1987: 410 – 411)¹⁸, а она велика и нерјешива загонетка–смрт, и даље је присутна над човјековим усудом, разапетим између моћи и немоћи, између земље и неба, сазнања и ограничености (IVANOVIĆ 1978: 114). Упознали су нас са искушењима једног дедуктивног свијета и „могућностима“ које су у њему постављене. Искушавање појединца представља чин искушавања колектива, па границе између постојећег и замишљеног, овоземаљског и оноземаљског нису нигдје јасно повучене. Кафка у свом *Процесу* и Шћепановић у свом дјелу *Уста пуна земље*, своде све и ништа у једну тачку и ако постоји све, постоји и ништа, јер једно без другог немогуће је увезати, како у антонимски пар, тако и у животу човјека.

Цитирана литература

- ВИСКОВИЋ, Велимир. „Крлежолошки фрагменти.“ У: Крлежа између умјетности и идеологије. Загреб: Конзор, 2001.
- ВОЛАС, Мартин. „Теорије романа од 1945. до 1960.“ У: Новије теорије приповиједања. Београд: Службени гласник, 2016.
- ГЛУШЧЕВИЋ, Зоран. „Нагон за истином: искушења и катарза.“ У *Најлепше новеле Бранимира Шћепановића* (избор и предговор). Београд: Просвета, 2001.
- ГРУБАЧИЋ, Слободан. „Франц Кафка.“ У *Портрет књижевног дјела*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1983.

DONAT, Branimir. „Pristup Procesu Franca Kafke.“ У: *Temelji modernog romana*,

18 „Метанаративно дјело, сасвим супротно, одбацује илузију па се побуђује дојама да писац, тако рећи, ставља своје карте на стол, позивајући читаоца да и он са свога гледишта просуди ситуацију. Приповједачи осамнаестог и, дијелом, деветнаестог стољећа обављали су то откривање поступка, како су руски формалисти назвали ту појаву, много отвореније, уз јаснију расподјелу улога и компетенција између трансценденталног приповједача, сфере фигура и имплицираног читаоца. Сувремени аутори метанаративне прозе прошли су, ипак, кроз школу модернизма, упознавши дисоцијацију традиционалних категорија, што није остало без јасних трагова и у њихову стваралаштву.“

- Zagreb: Školska knjiga, 1971.
- DRAGOVIĆ-SOSO, Jasna. „Intellectuals and the Collapse of Yugoslavia”: The End of the Yugoslav Writers’ Union. Yugoslavism: in Dejan Djokic, ed. Histories of a Failed Idea 1918-1992. London: Hurst & Company, 2003.pp 268 – 285
- ŽMEGAČ, Viktor. „Svijet Franca Kafke“ U: Istina i fikcije , Njemački pripovjedači od Thomasa mana do Guntera Grassa. Zagreb: Znanje, 1982.
- ŽMEGAČ, Viktor. „Povijesna poetika romana”. Zagreb: grafički zavod Hrvatske, 1987.
- IVANOVIĆ, Radomir. „Simbolična povijest o ljudskoj usamljenosti.“U: *Ljepota pisanja*, Titograd: Pobjeda, 1978: str.93-114.
- КАФКА, Франц. „Размишљања о гријеху, нади, патњи и истинском путу.“ приредио и превео Јовица Аћин, Београд: Службени гласник, 2008.
- KALEZIĆ - ĐURIČKOVIĆ, Sofija. „Poetički portret Branimira Šćepanovića u kontekstu savremene crnogorske proze.” U *Croatica et Slavica Iadertina* , Zadar: Sveučilište u Zadru, Odjel za kroatistiku i slavistiku, 11/1 2015. str.203 – 210.
- КАМІ, Alber. „Mit o Sizifu”. preveo Nerkez Smailagić, Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost, 1989.
- ЛУКИЋ, Јасмина. „Род и миграција у постјугословенској књижевности као транснационалној књижевности.” (Gender and Migration in Post-Yugoslav Literature as Transnational Literature) У: *Реч*, 87/33 , 2017: стр.273-292.
- МИЛАНОВИЋ, Миролуб. *Пола века ћутања*. Пожаревац: Едиција Браничево, 2008.
- МИЛОШЕВИЋ, Никола. *Негативан јунак*. Београд: Вук Караџић, 1965.
- МИЛОШЕВИЋ, Никола. „Шћепановићев тамни вилајет.” У: Књижевност и метафизика (зиданица на песку II). Београд: Филип Вишњић, 1996.стр. 180 – 187
- NOVAK Prosperov, Slobodan. *Povijest hrvatske književnosti*. Split: Slobodna Dalmacija, Marijan tisak, 2004.
- ПОПОВИЋ, Тања. *Речник књижевних термина* (друго издање). Београд, Логос Арт/Едиција, 2010.
- ПОПОВИЋ, Тања. „Хармс и Гогољ или реалност апсурда.“ У: *Потрага за скривеним смислом* (компаратистичка читања). Београд: Логос Арт, 2007.
- СОЛАР, Миливој. „Парадокси тумачења – Франц Кафка.“ У: *Мит о авангарди и мит декадџенцији – Аспекти тумачења прозе двадесетог столећа*, Београд: Нолит, 1985.
- SVENSEN, LAŠ. *Filozofija usamljenosti*. Beograd: Geopoetika, 2017.
- ТОМОВИЋ, Слободан. „Правни аспект сумњичења у Кафкином роману *Процес*“. У: *Дело – месечни часопис за теорију, критику и поезију*, број 5, Београд: Нолит, 1979, стр. 11 – 20.
- CHEVALIER, Jean. - Gheerbrant. Alain. *Rječnik simbola (mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi)*. Zagreb: Nakladni zavod МН, 1983.
- ШЋЕПАНОВИЋ, Бранимир. *Уста пуна земље*. Подгорица: Вијести, 2006.
- ШЋЕПАНОВИЋ, Бранимир. *Оно друго време* (изабрана проза, предговор Мило

Ломпар). Београд: Српска књижевна задруга, коло CVII књига 721,
стр.VII – LXXXIV

Електронски извори

<http://www.simboli.rs/symbolika-broja-9-devet/>

<http://www.simboli.rs/symbolika-broja-6-sest/>

<http://www.simboli.rs/symbolika-broja-1-jedan>

<http://www.simboli.rs/symbolika-broja-5-pet>

<http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=373>

Андријана А. Николић

**APPLIED KAFKIANISM IN THE WORK *MOUTH FULL OF EARTH* BY
BRANIMIR ŠĆEPANOVIĆ**

The novel *A Mouth Full of Earth* is a universal story of human loneliness and suffering. It depicts the persecuted and persecutors who at a given moment, due to lack of communication, created a Kafkaesque atmosphere of a surreal world in which all plans fall apart in conflict with an (in) visible force that cannot be defeated. In order to show human loneliness, the writer reaches into the deeper parts of the personality of the Nameless One who is persecuted. Through retrospections and introspections, the Nameless One, the reader is immersed in a world of absurdity that colors the hero's destiny. With this novel, the writer showed the meaninglessness and loneliness on which life often rests, and the meaning of every life, according to him, will begin and end at the point from which it began, returning to the place of birth. In concentric circles, he will present the psychological persuasiveness and symbolism of human destiny over which Kafkaesque can be applied in the comparative study of characters, events, space, feelings and the destiny of heroes in the novel *Process* and *Mouth Full of Earth*.

Keywords: Kafkaesque, alienation, loneliness, persecuted, death, hunting, existence