

МАШИНА ЖЕЉЕ И АПСУРД
ОДГОВОРНОСТИ: ДА ЛИ ЈЕ
КАФКА БИО РЕАЛАН?Филозофски факултет,
Универзитет у Новом Саду

Апстракт: Истраживање разматра односе књижевности, стварности и читалаца кроз призму модернистичке прозе, с фокусом на дела Франца Кафке. Кроз анализу „поетике неодређености“ и анти-миметичког приступа, указује се на то како модерна уметност ствара стварност уместо да је приказује. На примеру *Замка* показује се како Кафкина дела истражују бирократију као метафору апстрактне моћи и отуђења, подстичући читаоце на активно тумачење и преиспитивање граница разумевања стварности. Рад такође наглашава улогу језика у одразу дубље стварности и сумњу у комуникативну функцију језика, која остаје ограничена у модерним условима дестабилизоване перцепције. Уз помоћ теоријских увида Ролана Барта, Гинтера Андерса, Жила Делеза, Феликса Гатарија, Мориса Фридмана, Ђанија Ватима и Ђорђа Агамбена реконструише се Кафкина способност да испита односе појединца и друштва у контексту модерности.

Кључне речи: модернизам, неодлучивост, реалност, форма, поезика, *Замак*, жеља, читалац, истина, фикција

У једном драгоценом зборнику о уметности романа могу се прочитати следеће речи: „Роман је за нас велика антрополошка сила, која је читање претворила у задовољство и редефинисала осећај за стварност, смисао индивидуалне егзистенције, перцепцију времена и језика“ (Moretti 2006: ix). У западној поетици, књижевност је од самих почетака повезивана са стварношћу кроз концепт мимезиса – текст приказује специфичне елементе света помоћу којих разумевамо целокупност одређеног феномена; па ипак, то не води директно до тврдње да текст представља одсутне структуре као што су контекст или политичко несвесно. Као што упозорава Роман Ингарден, уколико би било могуће да књижевност приказује стварност без остатка, „морала би постојати могућност стварног преласка или пребацивања из представљеног простора у реални и обрнуто, што је очигледан апсурд“ (Ингарден 2006: 210).

Али, као што је знано, постоји ту још нешто, нешто више: иако је код Аристотела подражавање било израз стваралачке маште везане за приказ спољашњих „ствари“, с Бодлером почиње тенденција уметности да ствара субјективну стварност, што значи да се умет-

ничко дело више не повинује никаквој спољашњој логици. Модерно разумевање књижевно-уметничког дела подразумева да оно није обликовање представе о стварности, већ да оно обликује стварност и ствара стварност (Косик 1967: 138). Миметички елементи нису у служби приказа реалности, већ су тек аспекти унутар шире уметничке слике, односно форме која прожима читаво дело. Кад уметнички израз почне да даје естетску форму друштвеној реалности, мења се дакако и улога читаоца. У том духу, познати тумач модерне књижевности Ролан Барт спретно је поделио књижевне текстове на исписиве (*textes scriptibles*) и читљиве (*textes lisibles*). За читљиве текстове постоји ауторитативна интерпретација коју читалац треба да прихвати, док га исписиви текстови позивају да активно тумачи прочитано (видети Bart 1975). У позадини оваквог размишљања налази се Брехтова критика „кулинарског“ позоришта које од гледаоца тражи да конзумира драму седећи мирно на свом месту. Уместо пасивног посматрања, Брехт је тражио да гледалац активно учествује: боље је и да се разбесни него да седи умртвљених чула.

Познато је да текстови Франца Кафке нису нимало „кулинарски“: чак и кад нам се учини да су добро зачињени, они не само што пропитују границе књижевности и стварности, већ и покушавају да изразе поноре људске егзистенције. Велики писци налазе начине да се носе с празнином у нама, они, како истиче антрополог Дејвид Грејбер, „гледају у бездан, све док бездан не погледа на њих“ (Grejber 2016: 53). У Кафкином бездану постављени смо усред догађаја, видимо ону стварност коју главни јунак види и убрзо нас обузимају двосмисленост, збуњеност и несигурност. „Реалистички баснописац“ (Anders 2015: 12) створио је приповедни свет који је подвргнут властитој логици, а његова тежња да дезоријентише читаоце део је тенденције модернистичке књижевности којој припадају Џемс Џојс, Вилијам Фокнер, Семјуел Бекет, Вирџинија Вулф и Марсел Пруст. Грађанско друштво је нестало с генерацијом 1914. године, а последица је била „збуњеност без путоказа и бусоле“, трчање у сусрет неразазнатљивој будућности (Hobsom 2014: 5). Тако, као део истог процеса, и роман напушта своју столетну привилегију, разрађену у време реализма и натурализма, да прегледним током приче под надзором доброг приповедачаевог духа изразе могућност, односно веровање да се стварност и људски живот могу разумети као нешто структурирано, смислено и схватљиво.

Кафка нас, међутим, можда и више него други писци његови савременици, одводи у психолошку и епистемолошку загонетку. Па ипак, он није упамћен као велики формални експериментатор попут Џојса или Фокнера, који су употребљавали поступак тока свести, нративну технику која изражава у писаној форми несвесне мисаоне процесе ликова кроз асоцијативне скокове, деконструкцију синтаксе и шкрту или непотпуну интерпункцију. Речено Бартовим речима, ње-

гови текстови су у исти мах и читљиви и исписиви. Стога се у критици може прочитати да је Кафка конзервативни модерниста (Robertson 2004: 37–38). И заиста, његова проза је, површински посматрано, читљива, у њој нема много дугих реченица или комплексних поступака као што су диснаративност и мозаичко приповедање. Но насупрот жељи других модерниста да се истражи скривени унутрашњи психизам јунака, овде писац о човековом унутрашњем свету пише као да је он сâм, тај унутрашњи свет, стварност. У клопку нису упали само јунаци романа, већ и ми, читаоци, пошто нисмо сигурни да ли смо унутар фантазије или нам је предочена актуелна стварност. Стога је важно да разумемо да Кафкина загонетност није интерпретативне природе, већ је она конститутивна за његово дело, лишено уобичајене каузалности и психологије. Читање његових романа и прича је необично искуство у којем је, како се чини, стварност у исти мах енкодирана миметички и антимиметички. Овде је, како се чини, на делу обрнут процес од реалистичког романа где се човек „образује“ док ураста у овај свет. Код Кафке је свет описан споља, нема урастања, напротив, свет сâм је, како вели Гинтер Андерс, једна велика замка (Anders 2015: 33). Јунаци романа више нису „изнад“ света, већ ударају о зидове стварности коју не могу себи да објасне, а приповедање постаје симптом ширег неповерења у могућности ума да сазна свет и разочарања због необјашњиве загонетности људских мотива.

Кад је реч о антрополошком тумачењу Кафке, влада слика о „човеку који не ствара већ је стваран од стране анонимних свемоћних сила“ (Herling-Grudiński 2017: 65). Његова дела најчешће се баве неким обликом ауторитета, у *Преображају* су то породица и сфера рада, у *Процесу* је то суд, а у *Замку* државна бирократија. Иако је модернистички роман унео у овај жанр нови формални динамизам, он ипак није променио стари фокус усмерен на индивидуе и њихов однос према друштвеној стварности (Pavel 2006: 5). Стога се модернистичка уметност романа и даље бави сукобом између човека и света. Последица признања да нема стабилне стварности која би се могла приказати у реалистичком тексту јесте постојање различитих верзија стварности, тако да се сада приповедање усмерава на свест или тек на деловање ликова и на њихове покушаје да подаре смисао непрозирном свету. Кафка не мења фокус, али мења начин испитивања односа појединца и друштва. Његов однос према стварности може се описати кроз неколико кључних аспеката: стварност је приказана као апсурдна и бесмислена, а ликови се суочавају са ситуацијама које делују ирационално и које често не воде никаквом логичном решењу, чиме се изражава нејасан и необјашњив осећај немоћи и фрустрације. Ти исти ликови су у друштву изоловани, осећају се као странци у бирократизованом свету који их окружује, што води до осећаја отуђења и губитка друштвене улоге. С Кафком неодлучност индивидуе у књижевном делу задобија форму двосмислености.

Овоме се може додати да је Кафкина проза једним делом израз онога што је Марџори Перлоф назвала „поетиком неизвесности“, односно неодлучивости значења. Према овој ауторки, за разлику од симболизма, ова екстремна грана модернизма, чији је родоначелник Артур Рембо, не занима се чак ни за скривено референцијално значење, већ се ограничава на „презентацију“ слике, на чисто описивање или евокацију. Све то одвраћа читаоца од херменеутичког покушаја „разумевања“ (Perloff 1981: 37). На овај начин се успоставља јасна разлика између представљеног света и читаочевог света. Читалац, навикнут на реалистичку парадигму, тражи узроке деловања ликова. На примеру *Замка* се, рецимо, може лако показати да је проблематика неодређености и неизвесности главно начело структурирања романа, јер продире у све поре текста. Неодређености се могу набрајати унедоглед: да ли је К. изненађен што поред села постоји замак, или је он намерно дошао у село како би освојио свет замка? Да ли је К. заиста земљомер, или је то само смицалица којом се служи како би био прихваћен? Да ли је К. доиста код куће оставио жену и дете како би преузео дужност земљомера у непознатом месту? Ако је то тачно, како је могуће да има намеру да ожени Фриду? Да ли К. заиста има помоћнике који треба да стигну колима, како каже на почетку, или је то још једна стратешка лаж? И ко су, у том случају, Јеремија и Артур? Ако они нису његови стари помоћници, како је могуће да их прихвата као да они то јесу? На крају крајева, ако су село и Замак толико негостољубиви, шта мотивише К. да остане тамо и да толико жуди за признањем?

Кафкина проза је пуна наговештаја и сугестија који се не могу у потпуности испратити. Примера ради, како би појачао неодређеност у тексту, Кафка је више пута преиначавао рукопис *Замка* и брисао она места у којима су мотиви К. барем делимично објашњени. Обрисао је, рецимо, следећу реченицу, у којој К. схвата бесмисленост сукоба са замком: „На овај начин се не борим са другима, већ са собом“ (в. Grey 2005: 246). Брисањем наведене реченице, он је пропустио, у типичном маниру модернистичких писаца, читаоцима активну улогу у тумачењу текста, а покушаји да опишемо не само теме романа већ и основне елементе заплета и мотивације непрестано нас воде ка питањима без одговора. Још једном вреди истаћи да се, као читаоци, тако налазимо у сличној ситуацији као јунак романа: као што К. кружи око замка и никад не ступа у њега, тако и ми, читаоци, кружимо текстом, безуспешно покушавајући да га протумачимо. Оправдано превладава мишљење, како се истиче у једној енциклопедији посвећеној Кафки, да је *Замак* роман који је структуриран као парабла о загонеткама тумачења и о нужности неспоразума (Grey 2005: 246). Укратко, Кафка нас присиљава да читамо некулинарски.

Потребно је указати на још једно двојство: у *Замку*, како је уочио незаобилазни Гинтер Андерс, влада „дискрепанција између екстремне нестварности и екстремне тачности; ова дискрепанција пак

ствара са своје стране један шок, а овај шок опет осећај најакутније стварности“ (Андерс 2015: 24). Истовременост иреалитета и прецизности је тако типична за Кафку. У свом приступу бирократији, он излаже невидљивост власти као још једну важну особину модерних институција. Премодерне власти су свој ауторитет задобијале кроз јавне церемоније; чак је и кажњавање било јавно. У *Замку* су у позадини појавног невидљиви владари, који личе на савремене директоре и менаџере: традиционална владавина грофа Вествеста се помиње, али нема никакав садржај, а бирократе, нарочито Клам, уживају сујеверно поштовање које се некад поклањало краљевском височанству. Свест о обавези која је у темељу одговорности у Кафкином роману постаје свест о Замку. И сâм К. се труди да упозна и поштује прописе, па чак и да оправда неке нејасне и „неморалне“ захтеве власти. Као и много тога код Кафке, чини се да и одговорност непрестано измиче јер нема у чему да се утемељи. Уосталом, који тип одговорности је везан за недовршивост као њен услов (в. Гвозден 2023)? У свом делу Кафка ствара снажне слике суочен са стварним светом као препреком, а његови јунаци као да прате, према речима Гинтера Андерса, „налоге које је издао свет којег више нема“.

Имајући на уму фараоне и пирамиде, Луис Мамфорд је једном тврдио да су прве комплексне машине биле направљене од људи (Grejber 2016: 127). Читалац Кафкине прозе је позван да урони у стварност људске машине у којем се до непрепознатљивости преплићу жеља и одговорност: „Ући у машину, изаћи из машине, бити у машини, проћи дуж ње, приближити јој се, и даље чинити део те машине: то су стања жеље, какво год било њихово тумачење“ (Делез и Гатари 1998: 13). Француски филозофи Делез и Гатари у свом тумачењу *Замка*, акценат су ставили на празном, али можда баш зато толико делотворном (стварном?) језгру моћи: „(...) потребно је више но икад одрећи се идеје о трансцендентности закона. Крајње инстанце су недоступне и опиру се представљању не због бесконачне хијерархије својствене негативној теологији, већ због близине жеље услед које се све увек догађа у суседној канцеларији: близина канцеларије, издељеност моћи на сегменте замењује хијерархију инстанци и узвишеност суверена (већ се замак одаје као скупина неповезаних, збијених сеоских кућа, по моделу хабзбуршке бирократије и мозаика народа у аустријском царству)“ (Делез и Гатари 1998: 89). Они добро уочавају необичну иманенцију жеље на којој Кафка гради своје приповести: простор жеље је увек хијерархизован, а можда највећма онда када се врти око празнине. Свет Замка је на први поглед огољени свет дужности, а онда се у њему открива огромна снага жеље. Тиме се може објаснити и порекло одговорности бирократа и сељана према апстракцији власти. Како би рекао Ђорђо Агамбен у *Профанаацијама*: „нису одвратни појединци, него диспозитив“ (Agamben 2010: 108), схваћен као мрежа успостављена међу различитим елементима.

Кад је реч о тумачењу Кафке, влада слика о човеку који је „стваран од стране анонимних свемоћних сила“. Једна од тих сила којом располаже држава-Левијатан јесте бирократија, а како показује антрополог Дејвид Грејбер, „све бирократије су донекле утопистичке, у смислу да предлажу апстрактни идеал који људи у стварности не могу да остваре“ (Grejber 2016: 30). Стога би утопија недокучивог и разарајућег Замка (не-места), могла да се тумачи утопизмом саме бирократске контроле. К. се очигледно сусреће са *стиварним* животом као скупом бирократских правила. У *Замку* се сваки корак посматра као део некаквих протокола, али се ти протоколи никад не саопштавају. Роман је метонимија одговорности која се састоји од веза индивидуа са Замком, а супституције су поређане као падајући мени савремених рачунара: Клам је једноструко удаљен од Замка, Фрида двоструко, Пепи троструко... Ако бирократске структуре у роману нешто чине, оне производе и подржавају изразито ограничен хоризонт жеље, који се јавља у облику некакве одговорности према Замку која се, иако невидљива и нејасна, не доводи у питање унутар дате представе о стварности.

Насупрот идеји о свепрожимајућој неодређености код Кафке, мора се нагласити да код њега нису неодређени читави романи него само иницијални догађаји: након првобитне неодређености, читалац се креће унутар збивања која имају смисао у датом оквиру. Може се у том смислу говорити о две равни у *Процесу* или *Замку* – једно је оквирна раван неодређености, а друго је унутарња раван смисла који читалац ствара на темељу наратије усредсређене на деловање ликова. У причи „Сеоски учитељ“ осећамо да се у њој не ради о ономе о чему се на први поглед ради. Од прве реченице приповедач је анксиозан због своје неспособности да схвати ствари, или је пак реч о томе да се ствари, попут „дивовске кртице“, не могу никако схватити. Шта се стварно дешава? Доживљај ове приче се – уз честу употребу упитника и речи *ако, уколико, али* – у великој мери темељи на непријатном утиску да се оно о чему је реч не односи на свој предмет. Однос метафоре према стварности је истовремено загонетан и непобитан (Constantine 2002: 24).

Током читања Кафкиних романа видимо како процедуре чине и да се најпааметнији људи понашају попут идиота. Па ипак, Гинтер Андерс је управо у дистанци од света видео чврсту повезницу Кафкиног писања с естетиком: „сви језици ауторитета пружају обележја дистанце, која су неопходна за лепоту и узвишеност уметничког језика“ (Anders 2015: 102). Из овог угла би требало посматрати и К-ову стратегију која лежи у чињеници да је он земљомер, односно геометар. К. се одмах на почетку представља ко геометар што збуњује представнике Замка и побуђује велику пажњу становника села: „Видео је сељаке како се снебивајући прибијају један уз другог и дошаптавају – долазак земљомера није била мала ствар“ (Kafka 2022: 31).

Познато је да земљомери цртају границе и ре-конструишу физичку стварност. А проблем границе одводи нас у сферу права које почива на обележавању власништва над неком територијом, као и на разрешењу насталих сукоба. Свет какав јесте (стварни свет) незамислив је без граница. Осим тога, посао геометра почива како на математичкој апстракцији мерења и рачунања, тако и на уметничкој амбицији посматрања, уписивања и цртања. К. верује у важност своје професије управо због моћи којом располаже, а то је цртање граница (што је заправо основна делатност у делокругу моћи). Зато Агамбен тврди да Замак није, како многи сматрају (на челу с Кафкиним пријатељем Максом Бродом), прича о К-овом настањивању у селу и прихватању од стране Замка, већ прича о утврђивању и прелажењу граница. Ако Замак, како тврди Брод, игра улогу „божанског владара“ света, онда је један земљомер нужно укључен у борбу против Замка и његових службеника с циљем да ограничи њихову владавину (Anders 2015: 28). Но у томе је већ одавно Кафкина замак: рекло би се да је он, оголивши одговорност према нечему (замак) као рад жеље ка нечему (замак), показао да је нормалан или такозвани стварни свет у својој хиперинфлаторној производњи објеката жеље у ствари истински луд.

У једном од афоризама написаних током боловања у Цирауу, Кафка описује кантовски епистемолошки основ модерног света: „Можеш ли знати било шта што није обмана? Кад би обмана била уништена, не би могао да гледаш, ризикујући да се претвориш у стуб соли“ (Кафка 2011: 10). Видевши уништење Содоме, Лотова жена се претворила у стуб соли. Али шта се дешава пре тог преображаја? С једне стране, у свету влада напетост између истине и обмане; неке истине, онда кад бивају откривене, чине егзистенцију неподношљивом, што води закључку да човек не може поднети терет истине. С друге стране, фикције су толико дубоко укорењене у нашој стварности да би њихово потпуно брисање уништило и нас саме: „Све је обмана: питање је да ли тражити најмању могућу обману, златну средину, или стремити највишој“ (Кафка 2011: 5). Немамо никаквог другог избора осим да се, метафорички речено, нагодимо с фикцијама. Управо из овог угла Кафка критикује крајност субјективности. За њега, на једном месту у *Дневнику*, реалност никада и нигде није доступнија него у непосредном тренутку свакодневног друштвеног живота: „Тек по таквим крајностима запажамо како је сваки човек бесповратно изгубљен када се сав преда сам себи, и једино посматрање других људи и закона који влада у њима и свуда, може донети утеху“ (Кафка 1984: 8). Тако и ликови у његовој прози нису психолошки портрети, већ функције некаквих законитости.

Стога је, како се чини, главни јунак *Замка* само писање као потрага за правом књижевношћу и за „правом“ („стварном“) стварношћу. Вратимо се сада тези о модернизму и различитим верзијама стварности. Уметничка вредност *Замка* почива у необичном по-

везивању различитих елемената како би се створио паралелни свет. Као што замак у роману има различита значења у зависности ко га и одакле посматра, тако и читалац, у судару с различитим системима означавања којима се Кафка користи (реализам, алегорија, мит, еротски дискурс, интертекстуалне алузије), може да бира различите стратегије тумачења. Поврх тога, читалац непрестано доживљава тренутке досезања смисла захваљујући управо разликама међу тим системима: сатирични приказ бирократије смењују експресивне слике егзистенцијалне изолације, критика мушкости се преплиће с описима ауторитарних односа. Разуме се да исти ти тренуци онемогућавају потрагу за једним смислом романа.

Кафка је у *Дневнику* записао да је снажно примио оно негативно у свом времену (Anders 2015: 7), тако да код њега „сулуди свет важи као нормалан“ (Anders 2015: 11). Према речима Гинтера Андерса из познате књиге *Кафка: за и њрошив*, пишчев реализам потиче од екс-центричности где постојати у ствари значи „не постојати“, „вечито долазити а никад не моћи стићи“. Кафка је, наставља Андерс, живео у двосмисленој епохи „која се у свему што ради, у техници, привреди, политици, већ одавно одрекла 'смисла'; која је са 'смрћу бога' изгубила провиденцију, дакле оно 'чему', дакле смисао и више не верује чак ни 'прогресу' који смењује 'провиденцију' том последњем унуку појма о смислу“ (Anders 2015: 155-156). Као што показује Ханс Цишлер, на темељу једне белешке из Кафкиног писма Максу Броду из августа 1908. године, Кафка је рано формулисао епохални проблем с којим ће се убудуће суочавати: „шта се и како може 'задржати' под навалом слика? Проблем се тиче дестабилизације перцепције, али не толико у физичком колико у књижевном смислу“ (Cišler 2003: 11).

Кратка прича „Путник у трамвају“ има три пасуса, а први пасус нам је занимљив као наводни „исечак“ из „праве“ стварности:

Стојим на платформи електричног трамваја и посве сам несигуран у погледу свог положаја на овом свету, у овом граду, у својој породици. Ни онако успут не бих био у стању да изнесем које бих захтеве, у било којем смислу, био у стању с правом да поставим. Не могу ништа да призовем у своју одбрану због чињенице да стојим на овој платформи, да се држим за ову ручку, да допуштам да ме носи овај трамвај, и што се људи склањају пред њим, или иду мирно, или застају пред изложима. Додуше, то нико и не изискује од мене, али свеједно (Кафка 2022: 59).

Платформа електричног трамваја је метафора за недостатак упоришне тачке у непосредном окружењу субјекта. С обзиром на то да је у питању електрични трамвај, јасно је да ова ситуација субјекта повезана с модерношћу, с новином, а говори нам нешто о несигурности приповедача, с додатком „свеједно“ – свеједно ваљда пролазницима који творе анонимност велеградског живота или свеједно

субјекту који не може да нађе стабилно упориште. У сваком случају, Кафка препознаје дерегулацију перцепције, то јест надмоћ покретне слике која је у 20. столећу контаминирала фиксну слику. Заиста, како показује Вирилио, реалност се више не може разумети без оног што је можемо назвати „дромоскопија“, односно виђење брзине, виђење у кретању, кинематика (Вирилио 2012: 152).

Поставља се важно питање: колико је Кафка био реалан док је стварао изокренути свет дестабилизоване перцепције? У ствари, тај свет не само што га је стварао, већ га је и доживљавао, или је пак сам био створен од таквог света, као што пише у *Дневнику* 31. јула 1917. године:

Седети у возу, заборавити где си, живети као код своје куће, одједном се присетити, осетити снагу којом те воз одвлачи, постати путник, извући капу из кофера, понашати се према сапутницима слободније, господствено, са више усрдности, бити ношен у сусрет циљу без сопствене заслуге, осећати то детиње безазлено, постати љубимац жена, налазити се под дејством постојане привлачне снаге прозора, положивши увек бар једну испружену руку на даску под прозором. Оштрије скројена ситуација: заборавити да си заборавио, одједном постати дете које сасвим само путује у муњевитом возу, а око њега се вагон, тресући се од журбе, вредан чуђења и у најмањој појединости, склапа и диже као из руке неког опсенера (Кафка 1984: 152).

Но ако узмемо у обзир чињеницу да код Кафке постоји „дуалитет мрачне меланхолије и иронично-веселог самопонижавања“ (Мајровић и Крамб 2004: 25), не би требало да чуди што код њега постоје и другачији ставови:

Гледано са становишта литературе, моја је судбина веома једноставна. Тежња за приказивањем мог унутрашњег, сновима подобног живота померила је све остало у област споредног, па је ужасно закржљало и не престаје да кржљави. (...) Моја снага за то приказивање, међутим, сасвим је непрорачунљива, можда је већ заувек ишчилела, можда ће ми се ипак још једном вратити, моји животни услови нису, додуше, повољни за њу. Тако се ја тетурам, непрекидно узлећем ка врху брега, али једва могу за тренутак да се задржим тамо горе. (...) Али ја се тетурам тамо горе, то нажалост није смрт, али је вечна мука умирања (Кафка 1984: 68).

Узрок (или можда последица?) оваквих унутрашњих трвења је, како се чини, неповерење у комуникативну функцију језика, као и у чврсту повезаност језика и стварности. У приповеци „Јазбина“, јазвац говори о томе како у својој јазбини може о свему да сањари, па и о споразумевању, иако, како каже, добро зна да нешто такво не постоји (в. Anders 2015: 107). Као што је примећено, „све што је Кафка написао односи се на најпроблематичнији од свих односа: између језика и стварности и између језика и самог језика“ (Thorlby 2010: 29). Аутор и јунак ступају у естетски однос: први приповеда о

унутрашњем, сносилом животу, док је други функција односа унутар такве унутрашњости која се, кроз форму, мукотрпно ослобађа у језику романа и прича. Кафкина жеља за језиком који би се ослободио и преобразио увек је била праћена сумњама о учинцима и донетима властитог писања. Писац је страховао је да би његово писање могло бити нека врста јеретичког покушаја немогућег, забрањеног увида: „Несигурност, сасушеност, спокојство, у томе ће проћи све“ (Kafka 1984: 9). Коначно, то је увид који објављују „бучне трубе ништавности“ (Kafka 1984: 155).

„Наравно“, писао је Кафка 1919. године у последњој реченици *Писма оцу*, „ствари у стварности не могу се ускладити на начин како су оне усклађене у мом писму; живот је много више него игра стрпљења“ (Kafka 2005: 20). Ствари у стварности не могу се ускладити као у писању, али *Писмо оцу* је специфичан облик писања. Писмо није фикција, али већ одавно знамо да не-фикцијски текстови садрже фикционална моделовања; ово је најпре било добро истражено на терену аутобиографије, а данас се много пише о аутофикцији. Но ако се ствари могу боље ускладити у писму или аутобиографији него у животу, како се опходити према романима? Или причама? Шта значи рећи да се ствари у стварности не могу ускладити као у писању? Да ли је то значи да је главни проблем модерности криза стварности? Да ли ми, попут јунака из Борхесове познате приче, болујемо од не-стварности? Фикционални наративи су измишљени, они се, самим тим, не подударају са стварношћу, стога су они од мале вајде за саму стварност. Или, пак, постоји још нека стварност?

Како тврди један од Кафкиних биографа Жерар Жорж-Лемер: „Све његове књиге описују ужасе тајанствених неспоразума и нехотичних оптуживања међу људима. Он је био тако луцидан човек и уметник да је тежио да продре чак и тамо где се остали, равнодушни, осећају безбедно“ (Lemer 2007: 10). „Реалност“ оличена у типичним друштвеним „вредностима“ пословног и породичног живота се, за ноћног писца Кафку, тешко прилагођава оном заиста стварном животу који он, кришом, налази у уметности. Али та стварност је приступачна у обичним тренуцима свакодневице, као што је буђење у „Преображају“. Живот је фасада, постоји пробој иза ње. Кафка тако, упркос особености, припада традицији западне естетике „у којој су значај и идеализујућа важност уметности увек повезани с мање или више експлицитним поимањем видљивог света који не остварује потпуну суштину, у којем је та суштина нејасна и збркана, док би у уметности она у пуном смислу изашла на површину“ (Vatimo 2011: 134) Као што сажето казује Морис Фридман, према Кафкином разумевању, уметник је „човек који испољава оно што се не може испољити, који дефинише оно што се не може дефинисати, који види аспекте и унутрашње стварности нашег постојања

којих већина људи није свесна или не може да их изрази“ (Fridman 2012: 331). Ако је, како се тврди, и у модернизму идеолошки предуслов уметности остао да се свет посматра као хаос, као бесмислена збрка различитих неразумљивих, непријатељских и ирационалних сила које само уметничка стилизација кроз прерушавање може да учини подношљивим (Vatimo 2011: 85), онда је код Кафке на делу специфичан однос према таквом приказу стварности – он успева да је представи а да она при том и даље остане неподношљива. Оно нешто иза збрке, што је у корену самог задатка уметности по Канту или Хегелу, овде не постоји, али се ликови у романима понашају као да је то нешто ипак још увек ту.

Као модеран уметник, Кафка се придружује покрету исцрпљивања свежих негативности напуштајући сваку помисао да би уметност могла бити ужитак (Sloterdijk 2008: 116). Као вредни сакупљач крхотина модерности, он је у *Дневнику* записао да је снажно примио оно негативно у свом времену (Андерс 2015: 7), и потом додао: „Ја сам крај или почетак“ (Anders 2015: 7). Основано се може тврдити да је управо у сакупљању крхотина након пада једног наводно стабилног света, Кафка налазио основ за исписивање својих текстова, што могу потврдити и речи из *Дневника*: „Варварски је утисак бесмислене целине, варварство које сам ја, захваљујући својој слабости и поучен својим епигонством, избегао додуше“ (Kafka 1984: 165). Како читамо на једном другом месту, књижевност је вишак у односу на егзистенцију: „Мени је увек несхватљиво како је готово сваком ко уме да пише могућно да у болу опредмеђује бол, тако да ја, на пример у несрећи, можда још док ми глава гори од несреће, могу сести и неком писмено саопштити: несрећан сам. (...) И то уопште није лаж и не ублажава бол, то је једноставно милошћу дат вишак снага у тренутку у којем је бол ипак очигледно исцрпао све моје снаге, до дна мога бића које рашчепркава. Какав је то вишак дакле“ (Kafka 1984: 161). Другде је она, међутим, виђена као мањак: „Литература, исказана као предмет занимања, представља тако јако језичко скраћивање да је – можда се у томе од самог почетка крила намера – мало-помало донела са собом и скраћивање мисли које одузима правилну перспективу и чини да предмет падне далеко испред циља и далеко по страни“ (Kafka 1984: 155).

Модерност доноси сударе различитих семиотичких система, и осећај неприпадања све више погађа појединце који, будући да не знају где припадају, не знају ни куда иду. Кафку занима идеја „правог пута“, питање шта је то што појединац још увек може да учини у свету у којем се вишак и мањак не могу више лако разлучити. Кафка је данас за нас важан јер је међу првима показао како је инфлаторна производња објеката жеље у модерном свету непосредно повезана с тихим и неумитним пражњењем смисла егзистенције. „Стојим са стране са својим злим погледом“, записује писац у *Дневнику* док

гледа патриотску поворку и слуша говор председника општине (Кафка 1984: 68). Како каже Андерс, код Кафке „сулуди свет важи као нормалан“ (Anders 2015: 11). Али свет, био он сулуд или не, није само скуп људи и ствари, већ и ентитет који потражује (морално? правно? верско?) оправдање за своје постојање, а то оправдање је, по писцу, нестало или га је (у игри вишка или мањка) немогуће пронаћи. Коначно, чини се извесно да данас, сто година након смрти Франца Кафке, можемо, читајући његова дела, и даље проверавати наше склиске и нестабилне категорије нормалности и/или лудости света, али и сâм појам друштвене стварности.

ЛИТЕРАТУРА

- Гвозден, Владимир. „Модерност, одговорност и жеља: Замак као замка“. *Одговорност и савременост*. Ур. Алпар Лошонц. Нови Сад: САНУ, Огранак у Новом Саду, 2023, 79–98.
- Делез, Жил и Гатари, Феликс. *Кафка*. Прев. Славица Милетић. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
- Ингарден, Роман. *О књижевном делу*. Прев. Радослав Ђокић. Београд: Фото футура, 2006.
- Кафка, Франц. *Сабране њриче 1*. Прев Јовица Аћин. Београд: Службени гласник, 2022.
- Agamben, Đordo, *Profanacije*. Prev. Ivo Kara-Pešić. Beograd: Rende, 2010.
- Anders, Ginter, *Kafka – za i protiv*. Prev. Ivan Foht, Novi Sad: Kiša, 2015.
- Bart, Rolan. *Zadovoljstvo u tekstu*. Prev. Jovica Aćin. Niš: Gradina, 1975.
- Cišler, Hans. *Kafka ide u bioskop*. Prev. Aleksandra Bajazetov-Vučen. Beograd: Institut za film, 2003.
- Constantine, David. "Kafka's writing and our reading". *Cambridge Companion to Kafka*. Ed. Julian Preece. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 9–24.
- Fridman, Moris. *Problematicni pobunjenik: Melvil, Dostojevski, Kafka, Kami*. Prev Igor Javor. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Grejber, Dejvid. *Utopija pravila*. Prev. Lusy Stevens. Beograd: Geopoetika, 2016.
- Grey, Richard T. et al. *A Franz Kafka Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 2005.
- Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 2010, 23–36.
- Herling-Grudiński, Gustav. *O čemu je pisao Franc Kafka*. Prev. Biserka Rajčić. Vršac: Književna opština Vršac, 2017.
- Hobsom, Erik. *Kraj kulture: kultura i društvo u XX veku*. Prev. Aleksandar V. Stefanović. Beograd: Arhipelag, 2014.

- Kafka, Franz. *Aphorismen*. http://www.digbib.org/Franz_Kafka_1883/Aphorismen_.pdf, 2011 (датум приступа: 8.12.2024).
- Kafka, Franz. *Brief an den Vater*. www.digbib.org/Franz_Kafka_1883/Brief_an_den_Vater, 2005 (датум приступа: 11.1.2025).
- Kafka, Franc. *Dnevnici 1914–1923*. Prev. Vera Stojić, Branimir Živojinović. Beograd: Nolit, 1984.
- Kafka, Franc. *Zamak*. Prev. Predrag Milojević. Beograd: Laguna, 2022.
- Kosik, Karel. *Dijalektika konkretnog*. Prev. Krešimir Georgijević. Beograd: Prosveta, 1967.
- Lemer, Žerar-Žorž. *Kafka*. Prev. Bojan Savić Ostojić. Beograd, Clio, 2007.
- Majrovic, David Zejn i Kramb, Robert. *Kafka za početnike*. Prev. Biljana Šobajić i Aleksandar Dimitrijević. Beograd: Hinaki, 2004.
- Morreti, Franco. "On the Novel". In: F. Moretti (ed.), *The Novel. Volume 2: Forms and Themes*, Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2006, ix-x.
- Pavel, Thomas. "The Novel in Search of Itself: A Historical Morphology". *The Novel. Volume 2: Forms and Themes*. Ed. Franco Moretti. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006, 4–31.
- Perloff, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy*. Evanston: Northwestern University Press, 1981.
- Robertson, Ritchie. *Kafka: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Sloterdijk, Peter. *Kritika ciničnoga uma*. Prev. Boris Hudoletnjak. Podgorica: CID, 2008.
- Thorlby, Anthony. "Kafka's Narrative: A Matter of Form". *Franz Kafka: New Edition*. Ed.
- Vatimo, Đani. *Subjekat i maska: Niče i problem oslobođenja*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011.
- Virilio, Pol. *Čisti rat*. Prev. Dušan Đorđević Mileusnić. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2012.

Desiring-Machine and the Absurdity of Responsibility: Was Kafka Realistic?

Summary

This paper examines the relationship between literature, reality, and the reader, through the lens of modernist prose, focusing on the works of Franz Kafka. By analyzing the “poetics of indeterminacy” and the anti-mimetic approach, it highlights how modern art creates reality rather than depicting it. Using *The Castle* as an example, it demonstrates how Kafka’s works explore bureaucracy as a metaphor for abstract power and alienation, encouraging readers to actively interpret and reconsider the boundaries of understanding reality. The paper also emphasizes the role of language in reflecting a deeper reality and the doubt surrounding its communicative function, which remains limited in modern conditions that destabilize perception. The theoretical insights of authors such as Roland Barthes, Günther Anders, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Gianni Vattimo, and Giorgio Agamben are considered in relation to Kafka’s ability to explore the relationship between the individual and society, within the context of modernity. The writer points out the lack of stable foundations in the world, while also recognizing that art can be both an excess and a deficiency in relation to existence. Modernity in his works brings a conflict of different values and systems of signs, as well as a sense of alienation, while narrative art creates a space where chaos is attempted to be made bearable without diminishing its weight. Kafka’s vision of modernity, in which the meaning of existence is under constant pressure from emptiness, remains relevant, allowing us to reconsider our categories of normality and reality.

Keywords: modernism, indeterminacy, reality, form, poetics, *The Castle*, desire, reader, truth, fiction

Примљено: 17. 8. 2024.

Прихваћено: 21. 1. 2025.