

КАФКА, ХУМОРИСТ

Јасна Котеска

Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје, Македонија

Keywords: Franz Kafka, humor; Walter Benjamin, Deleuze and Guattari, David Foster Wallace; Sigmund Freud; miniaturization, animalism, asceticism, children, food, knife, machine; Charlie Chaplin, Benito Mussolini.

Summary: Kafka, the Humorist

The most persistent reading of Kafka's work identifies Kafka as an author of intimism (the Freudian nuclear family), nihilism (everything eventually amounts to the impossible exits from the unidentifiable and unfair Law), and pessimism. The study *Kafka, the Humorist* proposes that Kafka should be read as a humorist, for at least two reasons. 1) Kafka distanced himself from the bitter mode which dominated the 20th century interpretations of his work as pessimistic. The most amusing passages in Max Brod's biography of Kafka are devoted to describing the humorous, clownish mode in which Kafka read parts of his novel *Trial* to the audience at Brod's literary meetings in Prague, and the audience responds with an "unrestricted laughing"; 2) Reading Kafka as a humorist, rather than a pessimist, actually has a longer and also a more credible tradition.

As early as 1934, Walter Benjamin in his study *Kafka* suggested jesting as the most adequate approach to Kafka's work. Deleuze and Guattari following Benjamin's advice in their 1975's book *Kafka* spoke about "a very joyful laughter" in Kafka, but also noted that this mode passed mainly unrecognized by Kafka's critics. Finally, David Foster Wallace in his review *Laughing with Kafka* from 1998 writes about the complexity of Kafka's funniness, claiming that his humor has a "heroically sane" quality. The study *Kafka, the Humorist* tests the directions given by Benjamin, Deleuze and Guattari and Wallace, and tries to interpret the humor with regard to some of Kafka's more frequent topics: animalism, miniaturization, asceticism; but also: children, food, knife, machines, to Kafka's portraits of some of the more notorious figures of his time (among others, his commentaries about Charlie Chaplin and Benito Mussolini, which strike the reader with their unusual similarity).

Клучни зборови: Франц Кафка, Валтер Бенјамин, Делез и Гатари, Дејвид Фостер Волис, Зигмунд Фројд; анимализам, минијатуризација, аскетизам, деца, храна, нож, машини; Чарли Чаплин, Бенито Мусолини.

Резиме: Најупорните читања на делото на Кафка го идентификуваат Кафка како автор на интимизмот (Фројдовото нуклеарно семејство), ниҳилизмот (се евентуално се сведува на невозможниот излез од недефинираниот и нефер Закон) и песимизмот. Студијата *Кафка, хумористот* предлага дека Кафка треба да се чита како хуморист, најмалку заради две причини: 1) Самиот Кафка се дистанцирал од горчливиот модус што ги доминираше толкувањата на неговото дело како песимистичко. Најзабавните делови од биографијата за Кафка на Макс Брод се посветени на опишување на хумористичниот, клоунски начин во кој Кафка ги читал деловите од својот роман *Процес*, пред публиката, на литературните читања во станот на Брод во Прага, а публиката одговарала со „несопирлива смеа“. 2) Читањето на Кафка како хуморист а не како песимист, парадоксално, има и подолга и покредибилна традиција.

Уште во 1934 година, на десетгодишнината од смртта на Кафка, Валтер Бенјамин, во својата студија *Кафка*, предлага неговото дело да се чита на хумористичен начин. Делез и Гатари следејќи го советот од Бенјамин, во својата студија од 1975 година *Кафка*, зборуваат за „многу весела смеа“ кај Кафка, но забележуваат дека овој совет за читање на Кафка останува речиси незабележан од неговите критичари. Конечно, Дејвид Фостер Волис, во својот текст *Смењето со Кафка*, од 1998 година, пишува за комплексноста на хуморот кај Кафка тврдејќи дека неговиот хумор има „херојски нормален“ квалитет. Студијата *Кафка, хумористот* на Котеска ги тестира насоките дадени од Бенјамин, Делез и Гатари и Волис и се обидува да го интерпретира хуморот кај Кафка преку некои од неговите најфреквентни теми: анимализмот, минијатуризацијата, аскетизмот; но и: децата, храната, ножот, машините; конечно до портретите на Кафка за некои од најпознатите фигури на неговото време (меѓудругото, неговите коментари за Чарли Чаплин и Бенито Мусолини, кои го изненадуваат читателот со необичната сличност во нивните описи).

1. Кафка на суд: „Килограм Кафка“

Иднината ги исполнува сонштата на минатото. Тоа го гледаме на примерот на Кафка - целиот живот градел судница, а самиот постхумно влегол во неа. Пред неколку месеци, во октомври 2012 година, судот во Тел Авив пресуди дека книжевната оставина на Франц Кафка станува сопственост на Националната библиотека во Ерусалим. Тоа беше конечната, цинична завршница, на едно долго и мачно патување на грандиозниот автор на 20-тиот век, кој, сиот свој живот го посвети на проучување на безвоздушниот простор на судниците. Како се случи Кафка да заврши токму таму каде што го смести најголем дел од својот опус - на суд?

Како што е познато, Кафка објавил многу малку во својот живот. Откако пред смртта уништил најголем дел од своето творештво, останатите ракописи му ги предал на пријателот Макс Брод со една јасна инструкција: да ги уништи по неговата смрт. Наместо да го исполни заветот, Макс Брод ги сочувал ракописите и меѓу 1925 и 1927, најнапред ги објавил романите *Процес*, *Замок* и *Америка*, а во 1935 и собраните дела на Кафка. Кога со преселил во Палестина, во 1939 година, Брод со себе го зел остатокот од ракописите и таму ги чувал сè до својата смрт, во 1968 година. По смртта на Брод, ракописите ги наследува неговата секретарка и љубовница Естер Хофе, која во 1988 г., на јавно наддавање го продава ракописот на *Процес* за два милиона долари. Тогаш е веќе јасно дека Кафка не е само култен автор на современата цивилизација, туку и лукративна стока на пазарот. Естер умира во 2007 година, а десетиците илјадници страници ракописи на Кафка, што ги наследуваат нејзините две ќерки Ева и Рут, ги депонираат во приватни сефови, во банките во Тел Авив и во Цирих, и во 2007 година ги понудуваат на јавно наддавање, а цената ја воспоставуваат според простата равенка: сите текстови на Кафка ќе имаат иста пазарна вредност, а цената по ракопис ќе се одредува според тежината на кутиите. Тоа значи дека наддавачот што ќе понуди најмногу пари по килограм ракопис, ќе стане новиот сопственик на Кафка! Апсурдната завршница на најбрилијантниот современ опишувач на апсурдот е двојна. Пред пет години, на пазарот на стоки, беше понуден *килограм Кафка* за најбогатиот наддавач, а истовремено во битката за посед над Кафка набрзо се вклучи и државата Израел, со барање Кафка да биде третиран како наследство на еврејскиот народ. Проблематичноста од ова решение брилијантно ја разработи Џудит Батлер во текстот *Кој го поседува Кафка?* (Butler, 2011). Батлер, и самата Еврејка, во текстот го постави прашањето за легитимноста на т.н. *закон на враќањето*: кому всушност му припаѓа културното наследство на еврејската дијаспора: на државата Израел или на самата дијаспора? (Butler, 2011: 3-8) Фактот дека Кафка сиот свој живот зазирал токму од припадноста, го направи правото на припадност над постхумниот Кафка уште потегобен.

Спорот за сопственоста над Кафка се водеше пред *семејниот суд* во Тел Авив, пред единствените две институции (*семејството* и *судот*), на чие разобличување Кафка му го посвети целото свое дело. Освен Ерусалим, за вдумување на оставината на Кафка, меѓу 2007 и 2012 се бореше уште една институција - германскиот книжевен архив во

Марбах, истиот архив кој во 1988 година го откупи ракописот на *Процес* од аукциската куќа Сотсби за три и пол милиони долари. Како чешки Евреин, Кафка ги зборувал и германскиот и чешкиот јазик, но од неговата богата преписка јасно е дека и во двата јазика не се чувствувал удобно, во ниеден од нив не бил сосема *дома*. Иако Хана Арент го фали Кафка како најчист германски стилист, и иако самиот Кафка кратко време живеел во Берлин, Кафка јасно кажувал дека не се чувствува како дел од *германството* (барем не во општествена, дури ни во културна смисла). Од друга страна, иако бил Чех според територијата на раѓањето и го зборувал чешкиот јазик, Кафка не се чувствувал ниту како припадник на *чешката култура* (Милена Јасенска, во писмата до Кафка честопати го коригира неговиот чешки јазик, како што впрочем неговата свршеница Фелис Бауер го коригира неговиот германски јазик), а ниту пак сосема чувствувал дека припаѓа на *еврејската традиција*. Иако од 1911 година, Кафка, еднаш неделно, одел во јидиш театарот, ја читал Кабалата и ја дискутирал во своите дневници, потоа читал еврејски списанија и одел на предавања за ционизмот, сепак во своето семејство Кафка ретко слушал јидиш, а јазикот го третираше како источен и туѓ, додека желбата да се пресели во Палестина, за разлика од Макс Брод, кој бил активен Ционист, кај Кафка е повеќе фантазам од онаа страна на искуството, одошто планирана активност. И иако за Хана Арент фактот дека јазикот на Кафка е сосема исчистен од „стилското ѓубре“, го прави најчист доказ на германското, токму таа чистота го тера Макс Брод делото на Кафка да го прогласи за најтипичен еврејски документ.

Кому, значи, му припаѓа Кафка? Целиот опус на Кафка е ламент за невдоменоста во ниедна од трите култури (еврејската, германската, чешката), па Делез и Гатари, со право, на својата брилијантна студија за Кафка, едноставно насловена *Кафка* (1975), ѝ го дадоа поднасловот *Кон малата книжевност* (Делез и Гатари, 1998: 5-155). Кафка е автор на темелното отуѓување, но и на темелното неприпаѓање, освен евентуално на *малите* (култури, книжевности, идентитети). Сепак, познавачот на Кафка е осуден да спори дури и со Делез и Гатари. Кафка најтемелно не им припаѓа ниту на *малите* култури, јазици, идеологии, затоа што тој не само што не сака да ѝ припаѓа на каква било поткласа на човечкото; тој не сака да му припаѓа ниту на човечкото, а дури ниту да си припаѓа себеси – целиот негов проект е идеја за уништување на *биотичкото*, човечкото, дури и на најсингуларно ниво. Иако бил свршен, Кафка никогаш не се оженил.

Никогаш не поседувал ни една лична своина и немал свој стан. Конечно, Кафка не сакал да го поседува ниту сопственото дело оставајќи му на Макс Брод јасна инструкција да ги уништи сите негови ракописи по неговата смрт.

Проектот на Кафка е рафиниран обид да се *избие* од човечката циркулација на стоки, добра, љубов, омраза, предмети, смисла... Во таа смисла, припадноста кон „малата книжевност“, за која зборуваат Делез и Гатари, не е постоење во рамките на малите книжевности и култури „поразени но горди“, затоа што Кафка немал патетичен став за своето место во културата („поразен сум, мал сум, но сепак сум горд, постојам“). Не. И тоа не само затоа што Кафка не игра на мизерната карта на гордоста туку затоа што кај Кафка е во игра финалното прашање на постоењето. Тој темелно ја разработува идејата за *последниот* што ќе посведочи дека веќе нема постоење, *последниот* што посведочува дека постоењето повеќе „не постои“. Да се постои како последен, со идеја да се остави сведоштвото за прекиниот во постоењето, да се посведочи *непостоењето* – тоа е веројатно најсуштинската порака од творештвото на Кафка. Ако е така, логичното прашање гласи: зошто, тогаш, Кафка самиот не ги уништил сопствените ракописи, кога веќе бил сигурен дека сака неговото дело да исчезне заедно со него? Зарем не е најсигурно, ако тоа навистина го сакал, самиот да го запали својот труд, осигурувајќи се дека ништо од него нема да остане по неговата смрт? Дали пренесувањето на обврската на Макс Брод веќе не зборува дека Кафка најмалку калкулирал со можноста Макс Брод да ја одбие молбата од мртвиот Кафка и со тоа перверзно да ја оствари токму неговата најтемелна желба: „сакам да ме славите, но дури по мојата смрт, сакам да ме славите, но само како *комодитет* – тоа ќе биде мојата финална победа“? Ова прашање го поставуваат оние што оперираат со прагматичната логика и за кои славата или успехот се фактори на нечие постоење. Тоа кај Кафка е сепак премалку за да се разбере комплексноста на неговиот проект наречен К. За Кафка финалниот гест на деструкција мора да премине на друг (мора да премине на Макс Брод), затоа што само тој премин го гарантира *продолжувањето на апсурдот*. Гестот на Кафка за одложено уништувањето на ракописите е единствениот логичен исход од неговото творештво.

Кафка е *хуморист* на апсурдот и неговиот последен завет за деструкција на смислата *мора* да премине на друг, затоа што ако Кафка самиот ги запали своите ракописи, тој ќе го затвори кругот на

бесмислата, додека работата е секогаш во игра да остане можноста апсурдот да се пренесе како *минимална порака*, како *мала игра*. Во таа игра, Кафка го заложува целото свое дело. И во таа смисла, светот навистина го допре апсурдот на Кафка, кога претворајќи го неговото дело во стокова кавга пред семејниот суд, навистина ја потврди неговата маестрална дијагноза: дека цивилизацијата ќе станува само повеќе трогателно банална, но и повеќе патолошки опасна, дека во оваа култура, луѓето и делата само повеќе ќе бидат заменувани со предмети. Кафка се осигурува дека и *од онаа страна на постоењето*, на светот ќе му го упати своето прашање: Зарем не гледате дека ви ја оставив својата последна играчка како доказ за неприпаѓањето, а вие и понатаму се глодате кому му припаѓа таа играчка останувајќи слепи за пораката *од* мојот гест? Секако, во гестот на Кафка има извесна ароганција, но тоа не е ароганција на победникот, таа е во најмала рака ароганција на поразениот, ароганција на мудриот *од дното*. Гестот на Кафка е помалку хумор на директорот на циркусот, а повеќе хумор на клоvnот што веќе ја извадил шминката.

Кафка е првиот голем цивилизациски автор, кој јасно кажува дека човекот и делото во современиот свет стануваат предмети, елементи на небитието, докази за *не-постоењето*. Според сведоштвото на Јаноух, Кафка вели: „Повеќе сме предмет, одошто живо битие“ (Kafka,2011a:128). Како што напредуваат неговите дневници, така Кафка сè помалку себеси се опишува со термините на човечко битие, сè помалку со термините на отуѓен или мртов човек, дури и сè помалку со термините на животно (решенијата од расказите *Преобразба*, или *Дувло*). Доцниот Кафка има само еден опис за себеси, тој станува допадлив труп за мршојадците од градовите, шунка од совршениот супермаркет. Во дневникот на Кафка го читаме неговиот фантазам за „широкиот нож на месарот што брзо и со механичка регуларност сече во мене од страна тенки парченца (шунка) што летаат“ (Begley,2008:56), што Зејди Смит го нарече „совршеното парче Кафка... парма стил, pezzi di Kafka“ (Smith,2008:5).

Ете ја брилијантната перспекција на авторот, кој, неколку децении подоцна, а во нашето историско време, навистина заврши како *килограм Кафка* продаден на аукција, *килограм Кафка* за мршојадците од градот, кои пазаруваат спакувана смисла понудена како *храна*.

2. Кафка - хуморист

Кога велеме дека Кафка е *хуморист* на апсурдот, прашањето гласи: зарем е возможно по повод Кафка да зборуваме за каков било хумор? Како може за авторот на ужасно застрашувачката бесмисла да врзуваме каква било смеа?

Секој што, како мене, се нафатил да го предава Кафка во универзитетските училиници, знае дека Кафка е речиси невозможно да се предава. Кафка едноставно *не функционира* во училиницата. И најхаризматичниот предавач, опремен со соодветен методски арсенал, ретко успева да го совлада *одбивањето* со кое студентите редовно реагираат на Кафка, со неможнота да се пренесе *килограм* Кафка знаење врз „следните генерации“. Кафка во мојата училиница најчесто предизвикал тежобност, мачнина и она специфично лизгање на смислата во нашата работа на толкувачи на книжевните дела. Зошто е тоа така? Делото на Кафка е драматично развивање на логиката на секоја микро-заедница (во училиницата, во судницата, во болницата, во кланицата)... Студентите го одбиваат Кафка, заради тоа што чувствуваат дека Кафка ја разбива социјалната логика на заедништвото, врз кое училиницата се потпира. Студентите интуитивно чувствуваат дека дијалогот со Кафка е веќе извесен *дијалог на непријатели*, поточно дијалог со некој што сака да воспостави прекин во дијалогот. Кафка понекогаш навистина може да предизвика восхит, но тоа е секогаш восхит помешан со гадење, восхит кон некој што, иако е сè уште дел од нас, веќе истовремено е и некој што избил од човечката циркулација, некој што ја *оспорува* училиницата. Повеќе од кој било друг автор што го знам, Кафка предизвикува прекин во трансферот на знаењата, отпор кон *едиповската* трансмисија на човечкото наследство, од постар на помлад, најкратко - отпор кон педагошката традиција.

Сепак, прифаќањето на Кафка во училиницата е возможно под еден услов. Од моето скромно искуство, тоа е Кафка во училиницата да се предава како филозофски медитативен *хуморист*. Кафка не би опонирал на ова решение. Најубавите страници од биографијата на Макс Брод за Кафка, се посветени на присеќавањата кога Кафка застанувал пред читателите од прашкиот круг на Брод, кои на цел глас се смееле, додека тој комично ја читал првата глава од *Процес*. „Тие“, вели Макс Брод, „се смееле со *незауздана смеа*“ (Делез и Гатари, 1998:74). Пред своите слушатели, Кафка настапувал како Чарли Чаплин, свесен дека неговото дело може да се прими само преку

хумористичниот модус. Настапувал како клоун, кој ја соопштува вистината во паузата меѓу битката на човекот и лавот, меѓу битката на акробатот и гравитацијата. Кафка ги читал своите незавршени скици како забавно *интермецо*, во кое се разобличува целата грандиозна претстава на светот, како *пауза* додека циркуската управа го менува мизансценот, ги затегнува јажињата за следниот акробат, го реди декорот од ориенталниот Исток..., а само осамениот клоун, кого публиката најчесто го игнорира, се обидува да го сврти вниманието на раздразнетите и гладни гледачи за крв. Само во таа мала пауза, и само клоунот, ја имаат дозволата да ја соопштат вистината за суштината на нештата. Но, таа вистина не ја посакува речиси никој од публиката. Кафка не бил несвесен дека во театарската комичност постои онаа застрашувачка димензија на разобличувачкиот ужас. Пишувањето треба да е разобличување, пишува Кафка, и вака го дефинира театарот:

„(В)о (театарот) доаѓаат непријателите, а не публиката, снагите се тршат на споредни работи; од сето тоа, на крајот останува само напорот, напнувањето, а тоа речиси никогаш не раѓа со квалитет... Затоа и не одам во театар. Премногу е тажно“ (Кафка, 2011a:74).

Циркускиот, клоунски модус, во кој Кафка го читал сопственото творештво пред пријателите, парадоксално, е всушност најтешкиот тон за соопштување на суштината за нештата. Децата со ужас гледаат во клоунското лице. Мајките вознемирено ги изнесуваат расплачените бебиња од циркуските шатори, додека настапува клоунот. Илјадници луѓе сведочат за ужасот што интимно го чувствуваат од гледањето во лицето на клоунот, во таа кондензирана мешавина од тага и радост. Возрасните гледачи најчесто го игнорираат иритантното интермецо на клоунот. Додека во арената, техничарите местат јажиња за следната епска борба на дресерот со лавот, за следната драма на акробатот со гравитацијата, циркуската публика речиси без исклучок го *трпи* клоунот и тоа само заради *наградата* што знае дека ќе следи подоцна, кога ќе може да го видат *величествениот човек*, кој го совладува лавот, кој ја скротува змијата, кој ја победува гравитацијата... сите следни *точки* од рангот на победата на човекот... Во епската игра на светот, имено, човекот победува само затоа што научил да игра на нечесен начин, на нефер терен и со „наместени кулиси“. Не треба многу мудрост за да согледаме дека голоракиот човек никогаш не би

можел да го победи слободниот, ненаркотизиран лав од преријата, во рамноправна борба. И додека во циркусот се случува големата измама на светот, дотогаш само *кловнот* ја има најтешката задача. Само кловнот со своите *ситни, мали* потези *мора* да ја посведочува темелната бесмисла на победата, во која, (ако гледачот ја сфати во целата нејзина трагикомична димензија), ќе се распадне токму смислата на циркусот.

Американскиот писател Давид Фостер Волис, кој пред некоја година се самоуби, а кој беше еден од последните вистински големи наследници на кафкинската традиција во литературата, во извонредниот текст *Смееше со Кафка* (1998), исто така, пледираше Кафка да се чита како хуморист. Волис рече дека големите приказни и добрите вицови имаат една заедничка црта, да не бидат *информација*, туку *екс-формација* (Wallace, 1998:23). Дека добрата книжевност и добриот виц се виталноста која бега од означителните ланци на информациите, а која во шок-ефектот од *разбирањето* се случува одеднаш, сега и овде, во сознанието што отпосле предизвикува парализа на акцијата. Што имам сè уште да соопштам, откако Кафка го раскажал својот виц? Простата логика ни вели дека најлесниот начин да го уништиш вицот е да го објасниш откако си го раскажал. Истата логика важи и за Кафка: како да одам понатаму со толкувањето, кога текстот на Кафка самиот е веќе разобличување на логиката на толкувањето? Кај Кафка не функционира традиционалното толкување на симболите, декодирање на 'семантичките клучови' во сижето и сличните техники што вообичаено ги користиме за расчерекување на литературните дела. Како да го толкувам *вицот* кај Кафка? Кафка не ги сакал литературните теоретичари и критичари, не ја поднесувал книжевната машинерија што го задушува текстот.

Освен тоа, Кафка стои надвор од книжевните школи, од стилските правци. За разни автори може да кажеме дека „пишуваат како“ Кафка. Самиот Кафка можеби сакал да пишува *како* Роберт Валзер (единствениот автор кому вистински му се восхитувал). Но сигурно е - не може по повод Кафка да речете: „Аха, овој расказ на Кафка личи на Пруст, личи на Достоевски...“, како што за вицот не може да кажете дека личи на друг виц. Најдобриот виц секогаш е сингуларен, а ако е дел од низата слични вицови („оди мечка во шумата...“, или „малиот Мујо ја прашува учителката...“, или „Чак Норис може...“), тогаш тоа се одново низи од *сингуларни* вицови, тие не се „разговори“ со други такви вицови, затоа што вистинскиот хумор е прашање на *првнат*, на

чкрипење на материјалот, на отпор на ткаенината, новост што предизвикува пореметување на поредокот, предизвикува земјотрес во означителните ланци, затоа што е неочекуваност, и затоа што не личи на ништо пред и по нив. На истиот начин расказите на Кафка се сингуларни творби. Во нив хуморот е сув; хуморот не се базира на јазичната игра, ниту на сексуалната алузија, ниту на стилизираниот напор. Ликовите кај Кафка не се иронични коментари на ликовите од претходни литературни дела. Ликовите на Кафка се апсурдни и застрашувачки и тажни и сингуларни - неговите ликови постојат само во неговиот книжевен свет и доаѓаат *одникаде*. Затоа, хуморот на Кафка е најдалечен од хуморот на ситкомите, на пример, исто како што тоа не е хумор на блажените досетки, ниту на грубите подметнувања ниту е т.н. *хумор на ситуацијата* („сопругот го премести креветот и под него го виде голиот љубовник“) – тоа е премногу варварско за Кафка, но тоа не значи дека Кафка негувал суптилен хумор. Напротив, сосема обратно – хуморот на Кафка е сув и чист, и пред сè е анти(суптилен) хумор.

3. Помеѓу Чаплин и Мусолини (за хуморот на машината)

Хуморот на Кафка никогаш не се појавува како *слободна* смеа. Кафкиниот хумор никогаш не е виц како *забава*, она што денес го подразбираме под хумор („хуморот е она што ме забавува“), ужасното упростување на силата на хуморот. Кај Кафка хуморот се јавува речиси како обврска. Кафка пишува дека во безбожни времиња да се биде весел е речиси нужност. Хуморот не е нужност како манифестација на религиозноста (тоа би бил начинот на кој Буда е весел, Буда е весел, затоа што Буда е слободен!) – тоа е религиозниот хумор. А, Кафка не е религиозен автор, па сепак вели: „тагата е безизгледна“ (Кафка, 2011a:104), и во тоа Кафка е, сепак, сличен на Буда, кој смета дека сериозните не можат да гледаат со очите на Бога, значи со радост, со хумор. Хуморот на Кафка не е *грчевитата веселост*, што е потажна дури и од отворено признаената тага. Една од причините за *темелниот недостаток од отпор* кај ликовите на Кафка (тие трпат ужасни неправди, но не се бунтуваат), делумно треба да се бара и во Кафкинското разбирање на хуморот, неговото сфаќање на хуморот како речиси *обврска* да не се биде тажен! Во Прага, американските филмови се појавуваат по Првата светска војна, а Кафка, кој бил страстен љубител на неговиот филм, во разговорите остава вакво сведоштво за Чаплин:

„Како секој прав хуморист, (Чарли Чаплин) има вилица на свер-грабливка. И со неа се фрла во светот... И покрај белото лице и темните подочници, тој не е некаков сентиментален Пјеро, ниту е жесток критичар. Чаплин е техничар. Тој е човек на машинизираниот свет, во кој поголемиот дел од неговите блиски веќе не располагаат ниту со чувствата ниту со интелектуалното оружје, неопходно навистина да го присвојат животот кој им е даден. Без фантазија се. Чаплин, значи, се фрла на работа. Како што забниот техничар прави лажни вилици, така и тој прави протези за фантазијата. Тоа се неговите филмови. Тоа е филмот, воопшто.“ (Kafka,2011a:178)

Уште на почетокот на векот, Кафка го гледа Чаплин на големото платно и вели дека хуморот сè повеќе ќе ја губи цивилизациската вредност да биде единственото место, каде смислата колабира пред *вистината* за светот. Хуморот што Кафка го негува е хумор на генијот што ја предвидува целосната машинизација на смеата во нашата ера. Уште на почетокот на 20-тиот век, Кафка ја прогнозира машинизираната смеа од ситкомите, дресирањето на грчевитата веселост, ја прогнозира цивилизацијата што драматично го злоупотреби токму хуморот, хуморот го претвори во пропаганда, го обезвласти и од жестокоста и од сентиментот. За филмот Кафка вели: „Не го поднесувам (филмот), можеби затоа што сум премногу 'визуелен' тип. Јас сум човек на очите. Но, филмот го ремети гледањето. Брзината на движењето и брзината на промената на сликите ги присилува луѓето на постојано превидување... Филмот значи униформирање на окото, кое досега беше голо“ (Kafka,2011a:179).

И токму заради површното разбирање на хуморот денес, на прв поглед се чини бласфемично да тврдиме дека Кафка е хуморист. Но, тој е бездруго хуморист, самиот се доживувал себеси како хуморист, сепак Кафка е тип на хуморист што нашата цивилизација полека го заборава, оној квалитет што (веќе) престануваме да го асоцираме со хуморот, затоа што се разденивме во свет во кој хуморот се сфаќа како анестезија на смејачот. За Кафка хуморот е начин човек да остане буден, но будноста да не му предизвика ниту патетика (заради која би се сродил со лажната победа на човекот над гравитацијата), ниту да му предизвика бунт (оти во светогледот на Кафка, бунтот е секогаш веќе

реакција на поразениот). Кафка го сметал бунтот за потчинување. Исто така, Кафка не верувал во грубоста на јазикот. Јазикот не смее да биде пцост. Кафка пишува: „Навредите се нешто страшно... Секоја пцост го демолира најголемото човечко откритие, јазикот. Кој пцуе, тој ја навредува душата. Тоа е убиствен удар на милоста... затоа што да се зборува значи да се мери и ограничува. Зборот е одлука меѓу смртта и животот“ (Kafka,2011a:40). Затоа... „забавата за мене е крајно сериозна работа. Лесно би можело да се случи да бидам таму некој клоун тотално без шминка“ (Kafka,2011a:178).

Делез и Гатари, исто така, зборуваат за хуморот на Кафка, можеби први меѓу сите филолози и филозофи што го толкуваат Кафка. Тие велат дека е културна грешка Кафка да се чита како огорчен, литургиски автор, кој чемреел во самотија, интимизам, вина и несреќа. Напротив, велат тие, Кафка си поигрува со категориите на тагата, токму за „да ја задоволи својата смисла за хумор“. И велат: „Постои смеа на Кафка, многу радосна смеа, која, заради тие причини, остана сосема несфатена“ (Делез и Гатари,1998:73).

Што значат точно „*тие* причини“ за кои зборуваат Делез и Гатари по повод погрешното читање на Кафка како траорен автор? Ми се чини дека една од *тие* причини е тврдоглавото инсистирање животот на Кафка да се толкува паралелно со неговото дело. Изборот на животниот стил кај Кафка несомнено бил најблизок до она што денес и тогаш се подразбирало под категоријата „аскетизам“, но тој избор кај Кафка е најмалку врзан за чемерот, а парадоксално многу повеќе за *здодевноста*. Аскетот најретко го врзуваме за хумористот, но веќе Кјеркегор нè предупредува за парадоксите на психолошките парови: најмногу хумор има кај сувиот интелектуалец, најмногу идила кај дебелкото – идеалист, најмногу разврат кај светецот, најмногу чувство за религија кај грешниот (Kierkegaard,1979:22); читањето на Библијата во борделот, во *Злосторство и казна* на Достоевски, би било добар пример за сето ова.

Аскетизмот на Кафка

Кафка имал бизарен начин на организација на денот - во таа смисла, Кафка е, исто така, наш претходник. На пример, начинот на кој пишувал. Кога започнал да работи во Заводот за осигурување од повреди на работниците, во првите години Кафка работел во две смени, по 12 часа дневно, па немал време за литература. Две години подоцна, кога бил унапреден во шеф на чиновниците во Заводот за

осигурување, работел само во една смена, од 8.30 до 14.30, па својот ден го организирал на следниот начин: ручал во 15.30, потоа спиел до 19.30, потоа вежбал, па вечерал со семејството, а почнувал да пишува дури околу 23.00 часот. Според неговиот биограф Бегли, Кафка најпрво седнувал за да го пишува својот дневник, и на тоа трошел еден до два часа навечер (а „зависно од мојата сила, намера и среќа“ продолжувал со пишување до 01.00, 02.00 или 03.00 часот наутро, а „еднаш дури и до шест утрото“). Потоа вложувал „секаков видлив напор да заспие, или да се одмори пред да оди на работа во канцеларија“. Оваа рутина честопати го доведувала до работ од колабирање, но кога Фелиција му пишува дека е пожелно да се организира порационално, за денот да го искористи подобро, Кафка ѝ возвраќа со најтемелно одбивање: „Овој начин е единствениотвозможен; ако може да го издржам, дотолку полошо; но некако ќе го издржам“ (Begley,2008:35).

Зејди Смит со право го критикува мислењето на Макс Брод дека Кафка подобро би живеел ако родителите му изнајмеле мал пансион во близината на работното место. Неговиот биограф Бегли, обратно, вели дека желбата на Брод за „своје место под сонцето“ е целосна заблуда: неспособноста на Кафка да најде излез од „затворот“ на работното место и од „затворот“ на неговата соба во родителскиот дом, била токму онаа комбинација на живеењето, што парадоксално, најдобро му одговарала (Smith,2008:5). Тешко дека денес постои читател, кој, барем делумно, не разбира за каква нужност копнеел Кафка, и зошто никогаш не презел иницијатива да го промени својот ограничен круг на живеење; Кафка, чиј живот е обележан со напорот да ѝ се избега на пропагандата за препорачаниот животен стил, е и автор кој прв сосема јасно ни кажува дека задоволството/желбата се наоѓаат токму во перверзната комбинација на затворот и задоволството.

Токму во тој флуks на *двете соби*: собата-канцеларија и детската соба во родителскиот дом, Кафка ја разгатнува мистеријата на новото време: не е работата во тоа да избиеш од канцеларијата, не е работата во тоа да избиеш од родителскиот дом. Тие две бегства се само *начини, модуси* за покорување пред капиталистичката пропаганда за животниот стил што почнува да ги меле Европејците уште на почетокот на 20-тиот век, и Кафка е јасен глас за отпорот точно против таа рекламократија што сè повеќе завладува со нашата цивилизација во модерната. Работата е да *останеш* (во домот, во неподносливата бирократија на секојдневјето, итн., ...) и таму да се врзеш за *модусите*

на отпорот. Отпорот против домот може да се роди само во домот. Отпорот против собата да се роди само во осамата на собата.

Другата заблуда врзана за Кафка, имено, е околу неговата наводна аполитичност. Описот на Кафка како интимист, нихилист, симболист, писател на апсурдот, не е точен, велат Делез и Гатари (Делез и Гатари,1998:74). И тие се сосема во право. Кафка го гледа светот населен со автомати произведени во серии и тој е вознемирен. Парите и машините стануваат детерминанти на постоењето, а човекот станува едвај инструмент за зголемување на капиталот, реликвија на историјата. Кафка ни остава опис на војниците од раниот 20-ти век, дури и пред почетокот на Првата светска војна, и вели дека војниците сè повеќе личат на *танчерски единици*, ревијална демонстрација на силата, дека војничките групи, без поговор, секогаш се движат според туѓи команди. Кафка го опишува Мусолини и, интересно, но тој опис не се разликува драстично од описот за Чарли Чаплин. Големиот пародичар на Хитлер, Чаплин, во визурата на Кафка, не се разликува речиси на никаков начин од Мусолини – тие напротив - се спојуваат во едно! Чаплин за Кафка се спојува со својот оригинал, онаа непремостлива сличност меѓу комедијантот и диктаторот, сличност што во теоријата се разобличи дури во скоро време, преку работата на Аленка Зупанчич од словенечката психоаналитичка школа, во она што Кафка на почетокот на 20-тиот век го опиша вака. За Мусолини, Кафка пишува:

„Човек (со) квадратна муцка на скротувач на животни и стаклести очи на некое комедијантско преправало, кое глуми сериозност и длабочина“ (Kafka,2011a,144).

Како да се избие од машинизираниот свет и во војна и во забава? – тоа е најтемелното прашање на Кафка. Во својот дневник, во 1914-тата, Кафка пишува: „Денес Германија ѝ објави војна на Русија. А попладне, ќе пливам“ (Kafka,1988:301).

Толку во својот дневник Кафка има да каже за избувнувањето на Првата светска војна. Погрешно е, затоа што е прелесно, оваа реченица да ја дисквалификуваме како аполитична. Ова е една од најстравотните реплики за политичкото од почетокот на 20-тиот век! Кафка не е неодговорен автор, ниту е егоист, тој целиот свој живот го посветува токму на проучување на бирократската машинерија на *Другиот*. Кафка прв ги претчувствува, ги предвестува и ги опишува (и во таа позиција

тој е социјално активен социјалист и анархист) надоаѓачките машинери на фашизмот, на комунизмот и на технократијата. Ужасната машинерија на бесмислата што го обележи 20-тиот век. И потоа, Кафка одлучува да ја напушти! Кафка станува првиот голем цивилизациски автор на избивањето од човечката циркулација. Но, како што рековме, Кафка е номад. Дури и неговото избивање, што има јасни димензии на политичкиот анархизам, кому му припаѓал и фактички (добро е документирана неговата присутност на состаноците на прашката анархо-левица), не е израз на сувата интелектуалност, како што Кафка никогаш не бил неспособен да се соочи со животот, а во име на бегството во нихилизмот, како слабост.

Напротив, Кафка е првиот што со хируршка прецизност ги опишува американизмот, па потоа сталинизмот, и најпосле фашизмот, како надоаѓачки машини, тој е првиот голем европски автор, кој ги слуша звуците на машината на злотворот и непогрешливо го наоѓа модусот на отпорот: отпорот мора да има форма на хумор!

4. Минијатуризациите кај Кафка

Каде е тогаш отпорот? Постојат неколку модуси преку кои Кафка дава комплексен отпор против машинизацијата, но еден од најјасните модуси на отпорот е карактеристичното за Кафка – бегство во минијатуризацијата! Расказите на Кафка се во центарот на неговиот троен израз: писма – раскази – романи. Неговите раскази се секогаш многу повеќе од само неговите писма, а истовремено се веќе многу помалку од неговите романи. Расказите на Кафка стојат меѓу тој троен израз, а сепак сите три форми на наративниот отпор кај Кафка се дел од единствениот проект, од прашањето: каде/како да се *избие* од човечкиот садизам?

Сметам дека е заблуда (затоа што е прелесно) кратките афористични искази (раскази?) на Кафка да ги читаме само како израз на неговата виртуозност. Со право ги читаме како израз на хуморот, но тие се многу повеќе од само виртуозност, пред сè, затоа што Кафка секогаш темелно се опонирал против виртуозноста. За Кафка, виртуозноста е едвај жонглерска вештина, додека работата на исказот е да се породи. Кафка прашува: „Дали некогаш сте чуле дека некоја жена била виртуоска при породувањето? Виртуозноста важи само за *комедијантите*“ (Кафка, 2011a:182-3). Она што го сметаме за „расказ“, кај Кафка постои, значи, во *две* форми: 1. кратките и енигматични белешки, 2. т.н. животински раскази.

Малите раскази

Малото, според Кафка, е тип фина снисходливост што е најтешка: „сè што е мало, всушност, е најтешко“ (Kafka,2011a:5). Јаноух сведочи дека честопати го затекнувал Кафка во канцеларијата, во *Заводот за осигурување*, како црта на сива канцелариска хартија со долга жолта боица. Кога ќе ги нацртал цртежите, ги фрлал во кантата за отпадоци, или ги криел како најинтимни творби. Кафка вообичаено цртал: „(Не)обично мали скици – некако апстрактни и со едвај нагласено движење – човечиња кои трчаат, клечат, се мечуваат или се тркалаат по подот“ (Kafka,2011a:36).

Човечињата што ги цртал Кафка се повторувале во речиси сите неговии скици, а денес се сочувани десетици такви цртежи, а самиот ги сметал за тип на „примитивна магија“. (Во извесна смисла расказите *Одбивање*, *Новиот адвокат*, *На господата јавачи за размислување*, *Желба да се стане Индијанец*, *Излет во планина*, *Несреќата на стариот ерген*, *Најблиското село*, *Откажи се...* се таков тип кроки-цртежи, зен-форми - Кафка експериментирал со минијатурните форми, но кон нив имал двоен однос, како некакви индиски религиозни документи: истовремено привлечни и одбивни, дозиран отров што едновремено заведува и ужаснува. Јогините ги сметал за „лебдечка омраза кон животот“, а нивните верски вежби за „варијанта на песимизмот“ (Kafka,2011a:94)). Малите раскази на Кафка се, значи, експерименти, тестирања на јазикот. Главното прашање во нив е: дали јазикот може да зборува во минијатурни форми? Ако е минијатурна формата, дали таа нужно ќе пропадне во молчење? Кафка го имал искуството на машинизираниот хумор, гледал дека последното оружје полека ги напушта неговите раце и сакал да знае: дали натрупаните реченици (ги сметал за патетични, за „огромен копнеж по луѓето“), сепак, можат да го донесат потребниот мир? Кафка го ценел дрворезот. Сметал дека кинеските обоени дрворези, и покрај очигледниот пластичен порок на едноставноста (кичот, а со самото тоа и своевидниот *упростен хумор*), се краен израз на јаснотијата, чистотата и реалноста. Во нив го гледал, можеби, единственото оружје за неговото најсуштинско прашање, а тоа гласи: *Како, всушност, да се напуштат луѓето?!* За старите кинески слики и гравури, од чии параболи и мали приказни бил восхитен, Кафка пишува:

„Кај Кунгфу Це сè уште сте на цврсто тло; но потоа с повеќе се губите во темнината, изреките на Лао Це се орви тврди како камен. Ме маѓепсуваат, затоа што нивното јадро е достапно... Но потоа открив дека, како мало дете во игра со шарени џамли, може да ги тркалам од еден кош на мислите во друг, а со тоа нималку да не напредувам“ (Kafka,2011a:172).

Кафка бил свесен дека опасноста околу малите искази е во тоа што се нишаат помеѓу два пола: ако се впечатоци, тие сè уште не се уметност, туку „плашливо опипување на светот“, но кога се добри, тие треба да се како „Брановита линија на коноп што паѓа на тлото, тогаш зборовите се како јазли“ (Kafka,2011a:47-8). Пишување како згуснување, есенција, наспрема литературата што, честопати, е згуводнување, наркотик, како хуморот на Чаплин.

Тука има и меѓу-варијанта.

Малото, детето

Кафка го сака малото, но не во форма на *деца*, на пример. За Кафка децата се веќе зафатени со процес на *станувањето-возрасни*, никогаш не се целосно деца, секогаш се веќе вклучени во поредокот, навистина од позиција на загроени, но сепак вклучени. За разлика од Хајдегер на пример, за кого сите нивоа на човечките односи се секогаш веќе инфицирани, а спасот доаѓа од бледото лице на десексуалното момче (како кај Едвард Мунк, на пример, за кој пишува Жижек, кај кого ги имаме фрагилните момчиња, несексуалната фигура од *Крик*, на пример, фигурите налик на фетуси што лебдат, или дури и кај парадигматичните слики на преживеаните деца од Холокаустот, прегладнети, асексуални лица на ужасот) (Žižek,2006:69-71). За Кафка, обратно, спасот не може да дојде во форма на мини-луѓето, никогаш во форма на деца, затоа што „децата се веќе зафатени со неповратното станување возрасни“ (Делез и Гатари,1998:66), но повеќе од само: *веќе таму*, веќе кај возрасните, децата се всушност фатени во состојбата на *прерано* и *предоцна* (детето е беспомошно, секогаш е фрлено во светот прерано, кога е неспособно да се грижи за себеси, а сепак неговите преживувачки вештини се развиваат *предоцна*; истовремено, средбата со сексуализираниот Друг секогаш доаѓа *прерано*), како што пишува Жижек (Žižek,2006:20).

Ако детето е фатено во временскиот парадокс (прерано и предоцна, и како такво *не е виновно*), тогаш што е проблемот со детето кај Кафка? Кај Кафка детето е секогаш веќе *прерано*. Во *Процес*, на пример, децата се појавуваат во седмата глава, во ателјето на Титорели, сликарот на наочаните портрети, девојчињата на тринаесет години дремат на скалите од ателјето и сексуално му се закануваат и на К. и на Титорели, не во смисла дека К. или Титорели се привлечени од нив туку сосема обратно: девојчињата во К. и во Титорели гледаат *сексуален плен*. „Ни нејзината младост, ни телесната мана, не ја спречуваа *веќе* да биде расипана“, вели Кафка во *Процес* (Кафка, 2003:108). Девојчињата го *мамат* Титорели, кој иако грубо ги одбива, тие секогаш скришно доаѓаат во ателјето за да се шминкаат, за да му се пикаат под креветот - девојчињата кај Кафка се дел од подземните судски органи што владеат: „И овие девојчиња му припаѓаат на судот“, вели Титорели (Кафка, 2003: 114). Интимното чувство на Кафка е: *децата се зли*. Во време кога Фројд ги пишува своите први студии за инфантилната сексуалност, со кои детето го развластува од пиедесталот на кој го смести **романтизмот**, заедно со детскиот *невин однос*, неговата *ангелска природа*, за Кафка е обратно, детето е *веќе закана*, детето е *зло*. Во писмото до Милена, од мај 1920, наоѓаме ваков опис:

„Моите овдешни три мали пријателки (три сестри, најстарата има пет години) располагаа со остроумно сфаќање; тие секојпат кога ќе се сретнеме, на речниот брег или на друго место, се обидуваа да ме бутнат во вода, и тоа не затоа што, да речеме, сум им нанел некое зло, ни најмало. Кога возрасните така им се закануваат на децата, тогаш е тоа, секако, од шега и љубов, и најпросто значи: сега, за да се забавуваме, ќе ти ја раскажеме најневозможната работа на светот. Но, децата се сериозни и сметаат дека ништо не е невозможно; ни десет неуспеси нема да ги уверат дека единаесеттиот пат нема да им успее да ве бутнат во вода. Напротив, тие дури и не знаат дека претходните десетпати не успеале. Децата стануваат вознемирени ако на нивните зборови и намери им го припишете знаењето на возрасните. Кога некое четиригодишно девојче, кое изгледа како да е тука само за да биде сакано и гушкано, и притоа, силно како мала мечка, па уште и помалку со меша од времето кога било доено, ќе се

фрли на вас, од лево и десно потпомогнато од сестрите, а зад себе имате само уште заштитна ограда, додека нивниот татко, пријателски, и нивната убаво гоена мајка (како кај четиризапрежна кола) оддалеку се смеат и не сакаат дури ни да ви помогнат, тогаш со вас е безмалку завршено и едвај дека е возможно да опишете како сепак сте се спасиле. Остроумни и интуитивни, децата сакаа, без некоја посебна причина, да ме фрлат од брегот, можеби затоа што ме сметаа за некорисен, дури не ни знаеја за вашите писма и за моите одговори“ (Kafka,2011b:21).

Детето е закана за возрасниот, детето за Кафка веќе е дел од човечката циркулација и не е соодветен одговор на прашањето: каде треба човештвото да оди, како човештвото да се *спаси*?! Царството на децата не е решение за Кафка, детето е веќе дел од устројството на системот, веќе е дел од едипализацијата, всушност ја игра централната улога во големиот Едип. Но, затоа постои инстанца која е *доволно мала*, а не е зафатена со процесот на едипализација – а, тоа е животното. И тоа не кое било животно туку она што е *доволно мало, ситно* (бубачката, инсектот од *Преобразба*, или кртот од *Дувло*), само инсектот може да помине *незабележано*, само инсектот може да *избие*.

Животинските раскази

Уште Валтер Бенјамин во 1934, на десетгодишнината од смртта на Кафка, во есејот *Франц Кафка* (првиот и единствен текст што вистински го разбра Кафка!) го нотира фактот дека расказите на Кафка се животински. Бенјамин вели: „Едно е сигурно – од сите суштества на Кафка, животните најчесто размислуваат“ (Бенјамин,2010:291).

Секое читање на брилијантната книга за Кафка на Делез и Гатари, од 1975 година, треба да има предвид дека речиси сите клучни идеи во книгата се преземени од раната студија на Бенјамин од 1934. Оваа студија е и единствената вистинска референција за Кафка, така што сите подоцнежни истражувачи на Кафка најчесто ја преповторуваат или ја надувуваат (со цел на виделина да излезе силината на темата). За Делез и Гатари тоа е идејата, што од нив натаму порасна до формула за расказите на Кафка, а гласи: вистинскиот расказ кај Кафка е секогаш животинскиот расказ (Делез и Гатари,1998:61-67).

Животното се јавува во речиси секој расказ на Кафка. Животното е идеален главен лик, затоа што животното е секогаш во бегство, затоа што е осаменото животно на не-групата, затоа што е веќе зафатено со процесот на преобразба, на она што Делез и Гатари подоцна од Бенјамин го извлекоа како општо место и го нарекоа процес на Кафкинското *станување-животно* – прашањето: како да се избие од човечката циркулација? (Истото прашање, значи). А, тоа избивање, според Бенјамин (и подоцна, според Делез и Гатари), е возможно само ако човекот се врати кон анималното, само таму каде што веќе нема јазик, само таму каде што експлодира едиповската „мама-тато-јас“ динамика, тој пеколен триаголник. Репетитивна тема на Кафка е ротацијата на Таткото и Синот околу позицијата на Патријархот. Кога таткото се намалува, синот станува ужасно голем, кога синот се смалува, таткото одново се еректира (како во *Преобразба*, но и како во *Пресуда*). Во *Пресуда*, таткото го гледаме во две позиции: таа на малиот татко и таа на големиот татко; кога е голем, таткото е толку голем што со главата удира во светилките на плафонот, иако само момент претходно имал димензии на дете што треба да се негува. Оваа двојност не може да се објасни со картезијанските димензии на време и простор, сепак таа динамика кај Кафка е условена од социјалниот простор и во тој простор *малото* веќе следниот миг станува големо, а големото се собира како во машина за перење до мало. Машината што ги меле и ги зголемува ликовите е јазичната машина. Ниеден лик кај Кафка не е независен од јазикот, никој не може да му *побегне* на јазикот, како што Кафка не може да побегне од чувството на неприпаѓање во ниеден јазик (германскиот, чешкиот, јидиш). Ликовите на Кафка или стануваат животни или се веќе животни со човечки атрибути. Тие се стаорци, коњи, тавтабити. Животното е единственото битие кое не мора да се *права* преку јазикот, единственото кое не е *виновно*; и да сака, веќе не може да *преговара*, нема јазик со кој ќе одговори на повикот на другиот. И не само што животното нема јазик туку само животното може да избие од човечката циркулација и да го експлодира диктатот на едипалното *мама-тато-јас*. Само животното не е должно и не мора да одговара ниту пред своите претходници ниту пред своите наследници.

5. Кафка наспрема Фројд

Осаменото животно, животното во глутница

Има разлика меѓу животното кај Кафка и животното кај Фројд, на пример. Но таа разлика не е голема. Повеќе станува збор за модусите на животинското постоење. Кај Фројд, невротичниот е најблизок до животното. Но, Кафка не е невротичен автор, тој не е автор на уморното, болното, анксиозното, затоа што, како што веќе рековме, позите за уморот од цивилизацијата кај Кафка постојат само за да бидат употребени против здодевноста, додека, суштински, Кафка експериментира со еден мошне покомплексен проект: како човекот да избие од *маката на човештвото*? Од друга страна, кај Фројд во игра е секогаш само едиповското. Фројд не сака да избие од човечкото, тој му се враќа упорно, во форма на семејното, во форма на малиот невротичен субјект – во тоа е нивната разлика.

Во што е тогаш сличноста меѓу животните на Кафка и Фројд? И кај Фројд, како и кај Кафка има животни, само животни, многу животни, најмногу во Фројдовите клинички случаи. Во клиничката студија за Човекот – *стаорец* (Ернест Ланцер), Фројд го опишува Ернест како човек опсесивно преплашен од стаорци, а неговиот семеен прекар е „птичи – труп“ (Genosko,2001:713). Кај Кафка, исто така, има алузии на птичјото; во расказот *Јастреб*, на пример, јастребот прво се обидува да го прониже човекот преку стапалата, но бидејќи за продорот во човечкото не е доволна дозволата *одоздола*, јастребот, како *фрлач на копје*, конечно го зарива клунот низ човечката уста, чин во кој умираат и птицата и човекот (Kafka,2011a:221).

Презимето на Кафка на чешки значи *чавка*, а Кафка се опишувал себеси: „Јас сум апсолутно невозможна птица. Јас сум чавка – кавка... (М)оите крила атрофирале. Заради тоа за мене не постои ни висина ни далечина... во стварноста ми недостасува смисла за работите кои сјаат. Затоа, немам дури ни црни и сјајни пера. Сив сум како пепел. Чавка која копнее да ја снема меѓу камењата. Но, тоа е само шега за да не забележите колку сум денес зловолен.“ (Kafka,2011a:13-14).

„Само шега“ – и Кафка веќе го неутрализира говорот. Како што рековме погоре, повикувањето на зловолието кај Кафка не е заради злата волја, туку е повеќе чин на надминување на здодевноста; неговото прашање е како да се „сработи“ проектот на „станувањето К“? Заради тој проект, Кафка е исто толку сериозен кон животното колку што е сериозен и Фројд. Во клиничката студија за *Човекот – стаорец*, Фројд зборува за својот пациент како за дете што душка како

куче, тој е дете што ги каса блиските, има нос на куче, а стаорците, според читањето на Фројд во несвесното на *Човекот – стаорец*, играат двојна улога: истовремено се означител и за парите и за децата! Во халуцинациите од клиничкиот случај за *Претседателот Шребер*, Фројд ги толкува роевите инсекти: пеперутките, молците... Сите тие роеви инсекти Фројд ги става, без исклучок, да го асоцираат семејството. Во *Малиот Ханс* има многу коњи, кучиња и волци – дури кога малиот Ханс „ќе успее“ (со „помош“ на Фројд) да се ослободи од животинската визија, дури тогаш малиот Ханс ќе започне да се враќа кон семејниот свет, дури тогаш ќе „оздрави“. Гледајте како темелната зоолошка болест го опседнувала Фројд! Фројд го сака човекот одвоен од анималното. И во тоа е разликата од Кафка.

Кај Фројд, движењето од анималното кон човечкото, кај Кафка, обратно. И кај двајцата автори, врските со анимализмот се повеќекратни, но кај Фројд животното е дел од семејното. Фројд и Ана Фројд чувале кучиња. На многу од Фројдовите сеанси, покрај каучот, мирно седело Фројдовото куче. За Фројд животното е припитоменото животно, вообичаено за луѓето од неговата средна класа, во тогашна Виена: кучиња, мачиња, коњи, дури и животните од лабораториите, како глувците. Кај Фројд животното не е во glutница, не е диво, тоа е секогаш и секаде *семејно* животно. Во клиничкиот случај за *Човекот – волк*, Фројд гледа *Едипално* животно, животното од семејството: „Ете, тој волк што си го видел во сонот, Сергеј, *тоа е тато*“.

Човекот – волк, рускиот аристократ Сергеј, сведочи дека во куќата на Фројд, каде одел на психоанализа, секогаш имало „големо полициско куче, кое личело на припитомен волк“ (Genosko,2001:720). Фројд упорно инсистирал дека волците од нашите фантазии, соништа... се само кучиња, семејни едиповски животни, означители на сексуалноста, „сексуални оператори“. Фројд ги толкува ноздрите на *Човекот волк* како негово одбивање да ги прифати вагините, Фројд во Сергеј сака да го види неговото прекинување со анималното. Сергеј не сака да биде *еден од пакетот* волци, тоа што Сергеј сака е да стане *семејно животно*, да стане *како тато*. Кај Фројд, значи, животните се семејни, миленичиња, никогаш *не се диви животни*. Кај Фројд нема glutници, јата, роеви или стада, дури не се ниту животински парови, секогаш кога ќе се појават животни, кај Фројд тоа се *индивидуални* животни, сместени во сентименталниот, домашен круг. Кога *Човекот – волк* сака да избие од кругот на семејството, кога сака симболно да „се вклучи“ во ордата волци, Фројд не го остава на мира сè додека

волците во неговото несвесно не станат семејни животни. Кај Кафка, како што рековме, е обратно. Кафка вели: „Сродството со животното е полесно отколку со човекот“ (Kafka,2011a:20)

„Дивилизацискиот свет во најголем дел почива на низа успешни дресури. Тоа е смислата на културата. Во светот на дарвинизмот, претворањето на човекот се појавува како исконски грех што го направиле мајмуните.“ (Kafka,2011a:60).

Кафкиниот книжевен проект од *расказите* е жестина на *животинското бегство* од *семејното*, *бироократското*, *полициското*, *судското*, *политичкото*. Дури кога Кафка ќе тргне од животинското кон *машинското*, тогаш неговите раскази се претесни и тие стануваат романи. Делез и Гатари со право велат дека машината кај Кафка никогаш не е животинска, Кафка не пишува за бироократскиот свет на мравките, термитите, во што би бил сличен на својот сонародник Чапек; неговите романи не се научно-фантастични параболи, црни или шифрирани или алегорични романи, нивната тема не е злотворот на технократијата; тие стануваат *машински романи* во кои враќањето кон животинското е веќе невозможно, кога еднаш ќе го напушти животинското за машинското, за Кафка веќе нема враќање и тој засекогаш ја напушта и формата на расказот (Делез и Гатари,1998:69-70). Во сето тоа преминување од животинско кон машинско, кај Кафка, сепак, една тема е доминантна – тоа е хуморот. И одењето кон машината на смртта кај Кафка е смешна. Кај Фројд ништо не е смешно, Фројд е патетично семеен. Кафка е смртно сериозен во останувањето во семејството, но во неговата замена за *станувањата-животни*, а потоа уште посериозно за станувањето дел од машината. Кафка на тоа се смее неизмерно, тоа е смешно.

6. Хумористичните машини кај Кафка

Иако расказите не се занимаваат со машинското, веќе во нив се нотирани некои елементи од машинеријата што ќе стане опсесивна тема на Кафкините романи. Тие се полни хумор. *Ножот* е чест предмет кај Кафка и тоа е *смешен* објект, на начин на кој *комплексниот хумор* е смешен. Во писмото до Фелиција (тоа е ножот на унгарскиот месар кој по грешка е осуден за убиството на христијани), Кафка се сеќава на оваа анегдота од детството и ја раскажува со доза на лежерност; ја раскажува, всушност, како клоун.

Ножот е чест во дневниците на Кафка. Во *Процес* го има ножот, а го има и во расказот *Селскиот доктор*. Ножот е дел од машината за казни - во расказот *Во колонијата на казнетите*, ножот станува перо за ученичкиот краснопис - телото на казнетиот е ракопис; ножот впишува текст во телото:

„(Ш)том ќе заврши со првиот дел на записот врз грбот на човекот, памучниот слој почнува да се обвиткува и полека го врти телото настрана, при што греблото добива нова површина. Овие запци на работ од греблото, во текот на понатамошното превртување на телото, го отстрануваат памукот од раните, го фрлаат во јамата и греблото повторно има што да работи. Така, тоа пишува сè подлабоко цели дванаесет часа. Првите шест часа осуденикот живее речиси како и претходно, само што трпи болки. По два часа филсот се отстранува, бидејќи човекот нема сила да вика... Понатаму ништо не се случува, освен што човекот почнува да го одгатнува записот и ја шири устата небаре прислушува. Видовте дека не е лесно да се одгатне записот со очи; но нашиот човек го одгатнува со своите рани.“ (Кафка, 2007:125-126).

Семејно, Кафка бил внук на месар од Восек и честопати имал фантазии за само-колење. Пишува: „Меѓу грлото и образот, се чини, е најблагодарното место да се прободат“. Ликовите на Кафка честопати не можат да дишат, имаат проблем да вдишат и да издишат. Но, во голем дел од расказите ножот, сепак, не е само тупаво оружје, ножот е софистицирано оружје, речиси како што е перото за белетристиката. Офицерот од расказот *Во колонијата на казнетите* е незадоволен од новото умерено време во кое осуденикот е товен со храна; додека старите уредби јасно кажувале дека осудениот мора да е изгладнет за пишувањето на казната врз неговото тело да биде успешна, во новите времиња, офицерот се жали: „(П)ред да го одведат осуденикот, дамите на командантот го товат со слатки. Тој цел живот се хранел со смрдливи риби, а сега е присилен да јаде слатки!“ (Кафка, 2007:129). Како да се впишува текст врз телото што претходно било товено со луксузна храна - тоа е предмет на вознемирување на офицерот од *Во колонијата на казнетите*, товењето не е добро за кожата врз која греблото впишува казни. (Оваа тема на друг начин е обработена и во

расказот *Уметник во гладување* : „(К)олку лесно е гладувањето. Тоа е најлесната работа на светот“ (Кафка,2007:231).

Фројд го игнорирал Кафка. Но, Фројд ја игнорирал сета (тогаш) современа уметност. Но, и Лакан го игнорира Кафка, а Лакан веќе знае дека Кафка е голем автор. Тие едноставно не знаат како да го протолкуваат хуморот на Кафка. Психоанализата е сентиментална дисциплина, таа бара патетика во односите и тука Кафка им пречи, тие не го разбираат неговиот темелен *хумор со машината на Едип*. Способноста за гладувањето и малото купче коски во кафезот, во кој лежи уметникот во гладување, стојат наспрема суровите дами, посетители на кафезот, кои постојано нешто грицкаат.

Храна.

Ножот наспрема храната, значи. Кафка со своите 182 сантиметри висина тежел само 61 килограм, мајка му уште од дете го охрабрувала: „Јади сине, јади“ (Gilman,2005:13).

Кафка бил вегетаријанец и апстинирал од алкохолот во чешката култура на пиене пиво, а сепак, честопати, на мизансценот од своите раскази, става некаква храна. Во писмото до Милена, од санаториумот во Мерано, од 1920, Кафка пишува:

„Останувам уште 14 дена, главно, затоа што се срамам и се плашам да се вратам со ваквиот исход на моето лечење. Дома, и особено, што е уште позаморно, во мојата институција, од ова патување на одмор, сите ќе очекуваат нешто безмалку како оздравување. Мачителско распрашување: колку доби на тежина? А јас губам на тежина. Не штеди! (Наменето кон мојата скржавост). Додека, всушност, плаќам цел пансион, но не можам да јадам“ (Kafka,2011b:42).

Не можам да јадам.

Како уметникот од расказот *Уметникот во гладување*, проблемот на Кафка не е дека апстиненцијата од храна е уметничка поза, тоа е повеќе од сè егзистенцијален хумор, *хумор на некој што не може да најде храна* што ќе ја задоволи неговата глад, ни една храна да го привлече. Во расказот *Уметникот во гладување*, уметникот вели:

„(Н)е можев да најдам јадење што ми се допаѓа. Доколку го најдев, верувај ми, немаше да го правам ова и ќе се прејадував исто како и ти и сите други“ (Кафка,2007:242).

Јадењето влегува преку устата, од која, пак, треба да излегуваат зборовите. Делез и Гатари соодветно пишуваат: „Има извесна неспоивост на јадењето и зборувањето – а дури, иако тоа, на прв поглед, не се гледа, постои и неспоивост меѓу јадењето и пишувањето. Да се зборува, а особено да се пишува, значи да се гладува. Кафка ја прави смешна перманентната опседнатост со храната, а потоа со храната, во потесна смисла на зборот, то ест со животното или месото, како и со колењето, забите, големите, неуредни или златни заби“ (Делез и Гатари,1998:34). Ако за Кјеркегор проблемот на животот е прашањето дали постоењето е естетско или е етичко, дали постоењето е морално, за Кафка дилемата или-или не постои; за Кафка постоењето е секогаш морално искуство и само преку аскетизам може да се дојде до естетското уживање. За Кафка, храната е неспоива со писмото. Тој што јаде не може да биде естет. И тоа е кај него прашање на хумор! Во расказот *Дувло*, почетокот на распаѓањето на светот на прецизно граденото дувло е врзан за опасноста од *резервите храна*. Додека кртот со забите носи нов стаорец во своите подруми преполни со храна (како доказ дека бил добар во ловот), животното воедно се прашува: како да ја заштитам сета оваа храна, како да го заштитам сиот овој плен? И Кафка се смее, затоа што распределбата на животот од главни во споредни одаи, од главна соба до многу остави, за кртот не гарантира мирен живот. И тоа е комично. Човекот лажно гради слика на утеха што таму всушност ја нема. Како што се натрупуваат купиштата месо и мешавината на мирисите на храната, така стравот на кртот дека резервите со храна ќе ги заведат непријателите за да му пробијат во дувлото е сè поголема. А тоа е *лудо смешно* за Кафка! Резервите се врзани за лакомоста: не ја јадам насобраната храна, но сепак, таа е бездруго моја! Како да се опстане во тој раскош? (Кафкинското прашање од расказот *Дувло* е: дали е подобро да се лови пленот лекоумно, на слобода, но со ризик, или да се трупа храната плански и смирено?). Дувлото е изградено за да биде заштита, но истовремено тоа станува и затвор, а можноста да се лови надвор станува слобода од постојаното стражарење над купиштата трупови како сигурност – тоа за Кафка е ултимативниот хумор. Тешко дека некој денес би ја гледал смешната страна на ова решение, но ова е

бездруго *космички комично!* И додека во расказите на Кафка има храна, резерви од храна кои се грижливо чувани, без политичкото, едновременно истата храна добива уште поконкретна функција во романите, каде храната станува функција на машинеријата за казна. Во *Процес*, Јозеф К. е уапсен во моментот кога свони за да му донесат појадок, повикот за храна е испраќање сигнал за сопственото апсење, а откако доаѓаат стражарите, тие од појадокот на Јозеф К., ќе изедат сè, освен јаболкото.

Ножот, кој, значи, сече килограм храна, која, пак, храна се враќа како функција на законот и на судот, на совршено затворениот свет за *килограмот Кафка*. Дел од хумористичноста кај Кафка. Она што допрва нашиот свет треба да го протолкува како енигма: како хуморот стана така патетично (Фројдовско) оружје? Оружје на Бернајс-пропагандата на владеене со масите и рекламократски водените вкусови? А каде, во меѓувреме, замина Кафка од регистрите на нашата сегашност, на нашата акутна потреба од смеа, од автентичната, громогласна смеа пред сентименталната (Фројдовска) баналност на светот? Зарем не е време да ја превреднуваме вредноста на самиот хумор? Време за враќање кон хуморот на Кафка?

Литература:

- Бенјамин, Волтер. 2010. *Франц Кафка*. Во: Илуминации. Или-или: Скопје.
- Делез, Жил и Гатари, Феликс. 1998. *Кафка*. Издавачка књижарница Зорана Стојановића: Сремски Карловци Нови Сад.
- Кафка, Франц. 2003. *Процес*. Превела Зденка Бркић, Издавачка куќа Драганич: Београд.
- Кафка, Франц. 2007. *Преобразба*. Темплум: Скопје.
- Begley, Louis. 2008. *Franz Kafka. The Tremendous World I Have Inside My Head*. Atlas and Co. Publishers: New York.
- Butler, Judith. 2011. *Who Owns Kafka?* London Review of Books. Vol. 33, No. 6, 3-8.
- Genosko, Gary. 2001. *Freud's Bestiary: How does Psychoanalysis Treats Animals?* (Deleuze and Guattari: *Critical Assessments of Leading Philosophers, Vol. II* (ed. Gary Genosko), Routledge.
- Gilman, Sander L. 2005. *Franz Kafka*. Reaktion Books: London.
- Jeffrey, William. 1995. *The Yiddish Theatre, the Oklahoma Theatre and Kafka's Salvation*. In: The International Journal of Psychoanalysis, No. 76, 1007-1015.
- Kafka, Franc. 2011a. *Mračna samica. Kad je reč o žedi*. Preveo Jovica Aćin, JP Službeni glasnik: Beograd.
- Kafka, Franc. 2011b. *Pisma Mileni*. Preveo i prateće priloge pripremio Jovica Aćin. JP Službeni glasnik: Beograd.

- Kafka, Franz. 1988. *Diaries 1910-1923*. Edited by Max Brod. Schocken: New York.
- Kierkegaard, Soren. 1979. *Ili – ili*. IRO Veselin Masleša: Sarajevo.
- Murray, Nicholas. 2011. *Sharing is a Bold Way to Preserve Kafka's Legacy*, Guardian, 7 April.
- Seyppel, Joachim. 1956. *The Animal Theme and Totemism in Franz Kafka*. In: American Imago, No. 13, 69-93.
- Smith, Zadie. 2008. *F. Kafka, Everyman*. The New York Review of Books. July 17, 2008. Vol. 55, No. 12, p. 5.
- Wallace, David Foster. 1998. *Laughing with Kafka*, in: Harper's Magazine, July 1998. p.23.
- Žižek, Slavoj. 2006. *The Parallax View*. The MIT Press: Cambridge, London.