

82.09 ЖИЛ ДЕЛЕЗ
840-95 ФЕЛИКС ГАТАРИ

КАФКА

Превела с француског
СЛАВИЦА МИЛЕТИЋ



ИЗДАВАЧКА КЊИЖАРНИЦА ЗОРАНА СТОЈАНОВИЋА
СРЕМСКИ КАРЛОВЦИ • НОВИ САД

Библиотека
ЕЛЕМЕНТИ
40

Коректор: *Катјарина Ковачевић*
Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

ЖИЛ ДЕЛЕЗ
ФЕЛИКС ГАТАРИ

КАФКА

Превела с француског
СЛАВИЦА МИЛЕТИЋ



ИЗДАВАЧКА КЊИЖАРНИЦА ЗОРАНА СТОЈАНОВИЋА
СРЕМСКИ КАРЛОВЦИ • НОВИ САД

1998

Наслов оригинала
Gilles Deleuze, Félix Guattari,
Kafka. Pour une littérature mineure,
© Les Éditions de Minuit, 1975.

СР – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

840-95

ДЕЛЕЗ, Жил

Кафка / Жил Делез, Феликс Гатари ; превела с
француског Славица Милетић. – Сремски Карловци ;
Нови Сад : Издавачка књижарница Зорана Стојановића,
1998 (Нови Сад : Будућност). – 157 стр. ; 18 см. –
(Библиотека Елементи ; 40)

Белешке уз текст.

1. Гатари, Феликс
- а) Кафка, Франц (1883 - 1924)

Прво појављє

САДРЖАЈ И ФОРМА

Како ући у Кафкино дело? Оно је ризом, јазбина. *Замак** има »много улаза«, а не знамо најбоље како да се њима служимо, нити како су распоређени. Хотел из *Америке* има безброј врата, на којима бди исто толико портира, а ту су и улази и излази без врата. Чини се, ипак, да јазбина из истоимене приповетке има само један улаз; животиња тек разматра могућност другог, који би служио само за осматрање. Али, то је замка коју поставља животиња, коју поставља сам Кафка; читав опис јазбине направљен је тако да се завара непријатељ. Ући ћемо, дакле, с било ког краја, ниједан улаз није бољи од других, ниједан нема никаквих предности, чак и кад је посреди готово ћорсокак, уска цев, сифон итд. Покушаћемо само да установимо с којим другим тачкама је повезана та кроз коју улазимо, којим раскршћима и галеријама треба да прођемо да бисмо повезали две тач-

* У француском изворнику наслови романа обележени су само великим словом, дакле, без курзива или знакова навода.

ке, каква је мапа ризома и на који ће се начин она променити кад уђемо на неки други улаз. Принципом мноштва улаза довољан је да спречи продирање непријатеља, Означитеља, као и настојање да се протумачи једно дело које се не издаје ни за шта друго до за експеримент.

Одлучићемо се за један скроман улаз, онај из *Замка*, и ступићемо у салу гостионице у којој К. открива *портрет* порттира *погнуће главе*, браде приљубљене уз груди. Та два елемента, портрет или фотографија и оборсена, погнута глава непрестано искрсавају код Кафке, с различитим степенима аутономије. Фотографија родитеља у *Америци*. Портрет даме у крзну у *Преображају* (ту стварна мајка погиње главу, а стварни отац носи портирску ливреју). Умножавање слика и портрета у *Процесу*, од собе госпођице Бирстнер до Титорељевог атељеа. Погнута глава која се више не може усправити стално се појављује, у писмима, у белешкама и дневнику, у приповеткама, па и у *Процесу*, где судије, неки од помоћника, целат и свештеник стоје погнута да не би главом ударили у ниску таваницу... Улаз који бирамо није, дакле, као што бисмо могли очекивати, само повезан с другим стварима које ће доћи. Он сам је настао повезивањем двеју независних форми, форме садржаја »погнута глава« и форме израза »портрет-фотографија«, које су спојене на почетку *Замка*. То нећемо тумачити. Рећи ћемо само да тај спој доводи до функционалног застоја, до неутрализације експерименталне жеље: недодирљива, непољубива, забрањена урамљена фотографија, која више не располаже ничим до сопственим изгледом, као жеља ометена кровом или таваницом, покорена жеља која више нема ничег до сопствене покорности. А ту је и жеља која налаже покора-

вање, која га препоручује, жеља која суди и осуђује (као отац из *Пресуде*, који тако дубоко сагиње главу да син мора да клекне). Едиповска успомена из детињства? Успомена је породични портрет или фотографија с летовања, с господом погнутих глава, с дамама које имају траке око врата¹. Она кочи жељу, извлачи копије из ње, разлаже је на слојеве, одсеца је од свих њених веза. Чему се, дакле, можемо надати? То је Њорсокак. Сложили смо се, ипак, да је чак и Њорсокак добар, утолико што може чинити део ризома.

Глава која се усправља, глава која пробија кров или таваницу, одговор је, изгледа, на погнуту главу. Налазимо је свуда код Кафке². А у *Замку*, портрету портира одговара сећање на звоник у завичају који се уздизао »без колебања *право навише*« (чак и кула замка, као машина жеље, сетно евоцира покрет неког његовог укућанина који се *усправио* и пробио кров). А ипак, слика завичајног звоника још није успомена? Чињеница је да она више не делује тако. Она делује као блок детињства, а не као успомена из детињства, увећава жељу уместо да је умањује тако што је премешта у времену, детериторијализује, умножава њене везе,

¹ Женски врат, покривен или огољен, има једнаку важност као и мушка глава, погнута или усправна: »крагна опшивена црним сомотом«, »оковратник од свилене чипке«, »оковратник од танке беле чипке«, итд.

² Већ у једном писму пријатељу из детињства Оскару Полаку: »Кад би Велики Стидљивац устао са столице, својом крупном хошкастом лобањом прошао би равно кроз таваницу, и морао је одозго да посматра сламне кровове иако му није било до тога«. А *Дневници* 1913: »Кроз прозор у приземљу једне куће бити увучен помоћу конопца обавијеног око врата... бити повлачен кроз све таванице...« (Франц Кафка, *Дневници*, СКЗ, Београд 1969, превод Верс Стојић и Бранимира Живојиновића, стр. 233).

преводи је у друге интензитете (тако кула-звоник, као блок, прелази у два друга призора, онај са учитељем и децом који говоре нешто за К. неразумљиво, и у призор померене, усправљене или изокренуте породице, где су одрасли ти што се брчкају у кориту). То, међутим, није важно. Важна је мала музика, или тачније, чист, снажан звук који излази из звоника и из куле замка: »Раздраган звук звона који учини да бар за тренутак срце задрхти, као да му прсти — јер у звуку је било и нечег болног — испуњење оног за чим је несигурно тежило. Али убрзо замуче велико звонно и замени га једно слабо, монотono мало звонно...« Необично је колико се често код Кафке звук појављује у вези с покретом устајања или усправљања погнуте главе: мишица Јозефина, млади пси музичари (»Све је било музика, дизање и спуштање њихових шапа, одређени окретаји главе... ишли су усправно на задњим ногама... брзо би се опет усправили на ноге...«). У *Преображају* се нарочито истиче разлика између два стања жеље, с једне стране, кад се Грегор припија уз *йор-йрети* даме у крзну и окреће главу ка вратима, у очајничком покушају да сачува неке ствари у својој породичној соби коју управо празне, с друге стране, кад Грегор излази из те собе привучен треперавим звуком виолине и планира да се *йройне* до обнаженог врата своје сестре (која не носи ни оковратник, ни траку откад је изгубила свој друштвени статус). Разлика између једног пластичног, још едиповског инцеста на материнској фотографији, и једног схизо-инцеста са сестром и малом музиком која на чудан начин из ње излази? Музика увек изгледа захваћена једним постајањем дететом или једним неразградивим постајањем животињом, звучним блоком који се супротставља

визуелној успомени. »Угасите светлост, молим вас, могу свирати само у мраку', рекох *усправљајући се*³. Могло би се рећи да ту постоје две нове форме: усправљена глава као форма садржаја и музички звук као форма израза. Треба записати следеће једначине:

<u>погнута глава</u>	=	закочена жеља, покорна или покоритељска, с минималном повезаношћу, сећање из детињства, територијалност или ретериторијализација
портрет-фотографија		

<u>усправљена глава</u>	=	жеља која се уздиже, или се одваја, отвара се ка новим везама, блок детињства или животињски блок, детериторијализација
музички звук		

То још није оно право. Кафку извесно не занима уређена музика, музичка форма (у његовим писмима и дневницима налазимо само неколико безначајних анегдота о неколицини музичара). Њега не занима компонована, семиотички уобличена музика, већ чиста звучна материја. Ако побројимо најзначајније примере звучних упада, добијамо отприлике следеће: концерт у маниру Цона Кејца, у *Ојису једне биџике*, где 1) Богомолац жели да свира на клавиру зато што се у том тренутку осећа срећним; 2) не зна да свира; 3) уопште не свира («Два господина шчепаше клупу и однесоше ме веома далеко од клавира... звиждећи неку песмицу и малчице ме љуљајући у њеном

³ *Ојис једне борбе*. (Први део *Ојиса једне борбе* непрестано развија то двоструко кретање — погнута глава, усправљена глава — и доводи га у везу са звуцима).

ритму«); 4) прима честитања што је тако добро свирао. У *Испираживањима* једној *йса*, пси музи-чари праве велику галаму, али није јасно како, пошто не говоре, не певају нити лају, већ стварају музику ни из чега. У *Певачици Јозефине* или *на-роду мицјева*, немогуће је да Јозефина пева, она само звижди, и то ништа боље но ма који други миш, пре би се рекло горе, тако да тајна њене не постојеће уметности постаје још већа. У *Америци*, Карл Росман свира одвећ брзо или одвећ споро, комично, осећајући како се »у њему уздиже нека друга мелодија«. У *Преображају*, звук се најпре појављује као цијукање које обузима Грегоров глас и омета звучање речи, а ту је и сестра која, иако музичарка, не успева из своје виолине да из-вуче ништа до цијукања, пошто јој смета сенка коју бацају кирајшије.

Ови примери довољни су да покажу како се звук не супротставља портрету у изразу *онако ка-ко се усправљена глава супротставља погнутој у садржају*. Између две форме садржаја, ако их по-сматрамо апстрактно, и те како постоји једна јед-ноставна формална супротност, једна бинарна ре-лација, једна структурна или семантичка црта, ко-ја нас заправо уопште не изводи из »означитеља« и која је више дихотомија него ризом. Али мада је портрет, са своје стране, једна форма израза која одговара форми садржаја »погнута глава«, у њему ипак нема звука. Оно што Кафку занима јесте чиста, интензивна звучна материја, увек по-везана са *сойсџивеним* укидањем, детериторијали-зован музички звук, крик који измиче значењу, композицији, мелодији и говору, звучност која се ослобађа и отрже из још одвећ означајућег ланца. У звуку је важан једино интензитет, обично моно-тон, увек не означајући: на пример, у *Процесу*,

непрекидан и непроменљив крик стражара »као да је долазио не од човека већ од неке машине која пати«⁴. Док постоји форма, постоји и ретериторијализација, чак и у музици. Јозефинина уметност се, напротив састоји у томе што она, иако не зна да пева боље од других мишева, иако је њено звиждање чак горе, постиже ретериторијализацију »традиционалног звиждања« и ослобађа га »уза свакидашњег живота«. Укратко, звук се ту не јавља као изражајна форма, већ пре као *необликована материја изражавања*, која ће реаговати под другим условима. С једне стране, помоћу звука ће бити изражени садржаји који ће се показивати као релативно све мање и мање формализовани: тако глава која се усправља престаје да вреди за себе, и формално, она више није ништа до супстанца подложна деформацији, заведена, обманута плимом звучног израза — како Кафка ставља у уста мајмуну у *Извештају једној академији* — не тражи се добро обликовано вертикално кретање ка небу, не тражи се више пробијање крова, већ нешто друго: »дати праха петама«, није важно где, макар и у месту, интензивно; не тражи се слобода насупрот поробљености, већ само једна линија бекства, или тачније један обичан *излаз*, »десно, лево, куд било«, онај с најмање значења. С друге стране, чвршће, отпорније формализације, онакве каквима припадају портрет или погнута глава, изгубиће саме од себе своју крутост, да би се умножавале или да би припремиле побуну, која их на-

⁴ Крик се често појављује код Кафке: крик ради крика — смртни крик човека у затвореном ковчегу —. »Наједном сам крикнуо. Тек да бих зачуо један крик коме ништа не одговара и ништа му не умањује снагу, и који се тако, без икакве противтеже, бесконачно уздиже, чак и кад умукне...« (*Contemplations*).

терује да измичу новим линијама интензитета (чак и погурена леђа судија емитују чујно крчкање, које шаље правду на таван; и фотографије и слике које се умножавају у *Процесу* да би преузеле нову улогу). Кафкини цртежи, човечуљци и линсарни обриси које воли да црта, пре свега су погнуте, усправне или усправљене главе, или превртања преко главе. Видети репродукције у тематском броју часописа *Oblique* који је посвећен Кафки.

Не покушавамо да откријемо архетипе Кафкине уобразиље, нити његову динамику или бестијариј (архетип настаје асимилацијом, хомогенизацијом, тематиком, док ми своје правило налазимо тек кад се поткраде једна мала разнородна линија, неки прекид). Не тражимо ни такозване слободне асоцијације (позната нам је њихова тужна судбина — да нас увек враћају успоменама из детињства или, још горе, фантазмима, не услед немоћи, већ зато што је то садржано у начелу њиховог скривеног закона). Не желимо ни да тумачимо, да кажемо како ово значи оно⁵. Али, нада све, не желимо структуру, с формалним супротностима и готовим означитељима: увек се могу успоставити бинарни односи, »погнута глава — усправљена глава«, »портрет-звучност« и »усправљена глава-звучност« — то је глупо уколико не видимо куда и ка чему хрли тај систем, каквим постаје и који ће његов елемент имати функцију хетерогености, засићујућег тела које целину наго-

⁵ На пример, Марта Робер не нуди само једно едиповско психоаналитичко тумачење Кафке; она сматра да су портрети и фотографије објекти који имају циљ да заварају и које је тешко одгонетнути, и да погнуте главе означавају немогућа истраживања (Marthe Robert, *Œuvres complètes* III, Cercle du livre précieux, стр. 380).

ни у бег и разбија симболичку структуру, као и херменеутичко тумачење, лаичку асоцијацију идеја и имагинарни архетип. Наиме, ми не видимо велику разлику међу свим тим стварима (каква може бити разлика између једне диференцијалне структурне супротности и једног имагинарног архетипа чија је особеност да се диференцира?). Верујемо само у једну Кафкину *политику*, која није ни имагинарна ни симболичка. Верујемо само у једну или у све Кафкине *машине*, које нису ни структура ни фантазам. Верујемо само у Кафкино *експериментирање*, без тумачења и без значења, али са протоколима искуства: »Ја не желим ничији суд, ја желим само да ширим знање, ја само подносим извештај, па сам тако и вама, узвишена господо из Академије, само поднео извештај«⁶. Један писац није човек-писац, он је човек-политика, човек-машина и експерименталан човек (који на тај начин престаје да буде човек да би постао мајмун, или кукац, или пас, или миш, постајање животињом, постајање нељудским; јер се заправо гласом, звуком, стилем — и, свакако, снагом трезвости — постаје животиња). Једна Кафкина машина направљена је, дакле, од садржаја и израза који су формализовани у различитим степенима, као и од необликованих материја које у њу улазе, из ње излазе и пролазе кроз сва стања. Ући у машину, изаћи из машине, бити у машини, проћи дуж ње, приближити јој се, и даље чинити део машине: то су стања жеље, какво год било њихово тумачење. Линија бекства је део машине. Изнутра или споља, животиња је део машине-јазбине. Проблем није: бити слободан, већ наћи неки излаз,

⁶ Извештај једној академији (Франц Кафка, *Приповетке*, Нолит, Београд 1984, превод Бранимира Живојиновића).

или пак неки улаз, или неку страну, неки ходник, суседство, итд. Можда треба имати на уму више чинилаца: чисто привидно јединство машине, начин на који су и сами људи део машине, положај жељс (човек или животиња) у односу на машину. У *Кажњеничкој колонији*, машина, наизглед, има чврсто јединство и човек потпуно улази у њу — можда управо то изазива коначну експлозију, њено распрскавање. У *Америци*, напротив, К. остаје изван читавог низа машина, прелазећи од једне до друге, протеран чим покуша да уђе: машина-брод, ујакова капиталистичка машина, машина-хотел... У *Процесу* поново налазимо машину, која има функцију једине машине правде; али је њено јединство тако магловито — то је машина за вршење утицаја, загађивачка машина — да ту више нема разлике између изван и унутар. У *Замку*, појавно јединство уступа место суштинској издељености («На крају крајева, замак није био ништа до мала, бедна варош, склепана од сеоских кућа... Не припадам ни сељацима ни замку. Између сељака и замка није велика разлика, рече учитељ»); али, овог пута, непостојање разлике између изван и унутар не омета откриће једне друге димензије, неке врсте суседства обележеног застојима, заустављањима, у којима се монтирају делови, зупчаници и сегменти: »Улица је, као намерно савијала и мада се није удаљавала од замка, није му се ни приближавала«. Жеља очигледно пролази кроз све положаје и сва стања, или тачније, следи све линије: жеља није форма, већ развој, процес.

Друго поглавље

ПРЕВЕЛИКИ ЕДИП

Писмо оцу, на које се ослањају жалосна психоаналитичка тумачења, заправо је портрет, фотографија која је склизнула у једну сасвим друкчију машину. Отац погнуте главе...: не само зато што је он сам крив, већ зато што сина чини кривим и непрестано му суди. Све је очева кривица: што имам сексуалне проблеме, што не успевам да се оженим, што пишем, што не могу да пишем, што погињем главу у овом свету, што сам морао да изградим један друкчији, бескрајно пуст свет. То писмо је, међутим, прилично закаснило. Кафка врло добро зна да ништа од тога није истина: његова неспособност за брак, његово писање, привлачност његовог интензивног пустињског света имају сасвим позитивну мотивацију са становишта либида; то нису реакције на однос са оцем. Он ће то и сам рећи безброј пута, а и Макс Брод ће поменути слабост едиповског тумачења, чак и кад је реч о сукобима из детињства¹. У сваком случају

¹ Max Brod, *Franz Kafka, Idées*, Gallimard, са. 38: »Кафка је био добро упознат с тим (фројдовским) теоријама и тек



занимљивост тог писма пребива у извесном искли-
знућу. Кафка прелази од једног класичног Едипа
неуротског типа, где је вољени отац омражен, оп-
тужен, проглашен кривим, до једног много пер-
верзнијег Едипа, који балансира на хипотези о
очевој невиности, о »невољи« која је заједничка
оцу и сину, да би на крају изнео оптужбу *n*-тог
степенa, прекор утолико тежи што, кроз низ па-
раноичних тумачења, постаје неприписив и бес-
крајан (као »одуговлачење« у *Процесу*). Кафка то
врло добро осећа, те замишља како даје реч оцу и
како му овај каже: желиш да покажеш, »прво, да
си невин, друго, да сам ја крив, и треће, да си из
суште великодушности спреман не само да ми
опростиш него, што је и више и мање, да осим
тога докажеш, па да и себе убедиш у то како сам
ја — додуше, супротно истини — такође невин«.
То перверзно склизнуће, које из претпостављене
очеве невиности извлачи једну још тежу оптужбу,
има очигледно одређен циљ, одређено дејство и
одређену методу.

Његов је циљ да увећа »фотографију« до бе-
смисла. Та предимензионирана фотографија оца
биће пројектована на географску, историјску и
политичку *карту* света и прекриће огромна под-
ручја: »И онда ми се чини да за мој живот долазе
у обзир само они предели које или ти не покри-
ваш или се не налазе у твом домаћају«. Едипали-

их је сматрао грубим апроксимацијама које не воде рачуна о
појединостима, или тачније, које не продиру у срж сукоба«.
(Ипак, рекло би се да Брод сматра како се едиповско искуство
пре свега тиче детета, и како се оно касније мења у зависности
од доживљаја Бога; стр. 57—58). У једном писму Броду (новем-
бар 1917, *Correspondance*, стр. 236) Кафка каже: »психоанали-
тичка дела вас на први поглед необично задовоље, али се већ
у следећем тренутку јавља иста стара глад«.

зација универзума. Име оца исписује се преко историјских имена, преко јеврејских, чешких, немачких имена, преко Прага, града-села. Али такво увећање, слично оном које даје микроскоп, омогућује да се отац покаже онаквим какав јесте, даје му извештај молекуларни немир у којем се одвија једна сасвим другачија борба. Рекло би се да је пројектовањем очеве фотографије на карту света уклоњена препрека својствена фотографији, да је откривен излаз из тог ћорсокака, да је она повезана с читавом једном подземном јазбином и са свим њеним излазима. Како каже Кафка, није реч о слободи, већ о излазу. Проблем оца није како га се ослободити (едиповски проблем), већ како наћи неки пут тамо где га он није нашао. Претпоставка о обостраној невиности, о невољи која је заједничка оцу и детету, најгора је, дакле, од свих: отац се ту показује као човек који је морао да се одрекне сопствене жеље и сопствене вере, макар само зато да би изашао из »мале сеоске заједнице налик на гето« у којој је рођен, и који тражи од сина да му се подреди само зато што је и сам подређен једном вишем поретку у очигледно безизлазној ситуацији (»Све то није никаква усамљена појава, слично је било и са великим делом ове јеврејске прелазне генерације, која се из сразмерно још побожне провинције иселила у градове...«). Укратко, није Едип произвео неурозу, него је неуроза, *што јест* већ *покорена жеља која тежи да пренесе даље социјалну покорност*, произвела Едипа. Едипа — тржишну вредност неурозе. Обрнуто, појачати или увећати Едипа, придодати му понешто, послужити се њиме на изопачен или параноичан начин, то заправо значи изаћи из покорности, поново усправити главу и видети преко очевог рамена оно о чему је све време реч у овој

причи: читаву једну микрополитику жеље, пре-
 преке и излаза, покоравања и прекрајања граница;
 пробијања, уклањања препреке; детериторијализо-
 вања Едипа у свету, уместо ретериторијализовања
 у Едипу и у породици. Међутим, да би се то по-
 стигло, требало је увећати Едипа до бесмисла, до
 комичног, требало је написати *Писмо оцу*. Анали-
 за греша кад упада у ту замку и кад нас у њу
 увлачи, јер и она сама живи од тржишне вредно-
 сти неурозе, из које црпи читав свој вишак вред-
 ности. »Побуна против оца је комедија, а не тра-
 гедија«².

Две године после *Писма оцу* Кафка признаје
 да је »гурнуо сам себе... у незадовољство« и то
 »свим средствима времена и традиције која су му
 била доступна«³. Едип је једно од тих средстава,
 прилично модерно и уобичајено од Фројдовога вре-
 мена, које, при том, омогућује многе комичне
 ефекте. Довољно је да га увећамо: »Чудно је како
 систематично предавање незадовољству може сва-
 ку комедију преобратити у стварност«. Али Каф-
 ка не оспорава спољни утицај оца зато да би при-
 звао неку унутарњу генезу или унутарњу струк-
 туру која би и даље била едиповска. »Ја никако
 не могу да признам да су први почеци моје несре-
 ће били унутарње потребни можда је било потре-
 бе, али не унутарње, *долећали су као муве* и мо-
 гли су се отерати лако као муве«. То је битно: с
 оне стране спољног и унутарњег, један немир, мо-
 лекуларни плес, читав у односу-граница са оним
 Напољу, који ће ставити маску несразмерно уве-
 ћаног Едипа.

Наиме, увећање има двојак комични учинак.
 С једне стране, иза породичног троугла (отац—

² Gustave Janouch, *Kafka m'a dit*, Calmann-Lévy, стр. 45.

³ *Дневници*, 24. јануар 1922, стр. 422.

мајка—дете) окривамо друге, неупоредиво активније троуглове, којима породица уступа своју моћ, свој задатак да пропагира покораванье, да сагиње главу и да наводи на сагињање главе. Јер *управо то* инвестира дечји либидо од самог почетка: кроз породичну фотографију назире се читава карта света. Час се једно теме троугла замењује неким другим, што је довољно да десфамилијаризује целину (на пример, породична радња доводи на сцену оца—намештенике—дете, при чему се дете ставља на страну последњег међу намештеницима, до те мере да осећа потребу да му лиже стопала; или пак у *Пресуди*, пријатељ из Русије стаје у једно теме троугла и преобраћа га у судски апарат или осуду). Понекад читав троугао мења облик и личности, и показује се као правосудна, економска, бирократска, политичка итд. машина. На пример, судија—адвокат—оптужени у *Процесу*, где отац више не постоји као такав (или пак трио ујак—адвокат—Блок, који по сваку цену жели да К. озбиљно схвати свој процес). Или пак тројке које се умножавају, банкарски чиновници, полицајци, судије. Или геополитички троугао Немци-Чеси-Јевреји, који се оцртава иза Кафкиног оца: »У Прагу су (Јеврејима) пребацивали што нису Чеси, у Сасу и Егеру што нису Немци (...) Они који су желели да буду Немци били су изложени напади-ма Чеха, а у исто време и Немаца«⁴. Зато је хипотеза о невиности и невољи оца најгора оптужба, јер је отац само сагињао главу, покоравао се једној моћи која није била његова, доводио себе у безизлазан положај, и тиме издавао своје порекло

⁴ Теодор Херцл, наведено у Wagenbach, *Franz Kafka, Années de jeunesse*, Mercure, стр. 69.

чешког Јеврејина са села. Зато је добро уобличен породични троугао само проводник за инвестирања сасвим другачије природе, која дете непрестано открива у лику свог оца, у својој мајци и у самом себи. Судије, начелници, чиновници итд. нису замена за оца, већ је отац кондензација свих тих сила којима се он сам покорава, и наводи и сина да им се покорава. Све што породица има јесу врата на која од почетка куцају *»хавоље силе«*, *пресрећне шћо ће једној дана ући*⁵. Онај који у Кафки стрепи или ужива није отац, није неко над-ја нити неко значење, то је већ америчка технократска или руска бирократска или фашистичка машина. У мери у којој се породични троугао распада — у неком од својих темена или, пак, читав одједном — у корист тих реално делатних сила, други троуглови, који се помаљају иза њега, попримају, рекло би се, нешто магловито, расплинуто, непрестано се преображавају једни у друге, било тако што један од врхова или темена почиње да се умножава, или тако што се све странице непрестано криве. Тако се, на почетку *Процеса*, три непознате особе преображавају у три банкарска чиновника, у динамичном односу с тројицом стражара и с три радозналца на прозору. У првом опису суда и даље имамо посла с једним прецизно одређеним троуглом, са судијом и две странке, десном и левом. Али на крају присуствујемо унутрашњем умножавању, налик на инвазију канцерозних ћелија, неразмрсивом сплету канцеларија и чиновника, бескрајној и непојамној хијерархији,

⁵ Писмо Броду (Вагенбах, стр. 156): *»Каква год била њихова порука, хавоље моћи само овлашно куцају на врата, силно се радујући унапред што ће једнога дана ући«*.

загађености ружним просторима (нешто слично томе, мада постигнуто друкчијим средствима, налазимо код Пруста, где јединство личности и фигура које оне граде уступа место маглинама, флуидним скуповима који се умножавају). Тако исто, иза оца стоји читава маглина Јевреја који су напустили сеоску чешку средину да би се запутили ка немачком скупу градова, и који су нападнути са обе стране — троугао у преображају. Нема детета које то не може схватити: они су читава једна географска и политичка карта расплнутих, променљивих обриса, макар само у улози дадиља, служавки, очевих намештеника итд. А отац задржава љубав и поштовање свог сина зато што се и он сам у младости суочио с неким Ђавољим силама и што га оне замало нису савладале.

С друге стране, у мери у којој комично увећање Едипа омогућује микроскопски поглед на те друге тиранске троуглове, истовремено се јавља могућност излаза кроз који се може умаћи, једна линија бекства. Нељудскости »Ђавољих сила« одговара подљудскост постајања животињом: постајања бубом, постајања псом, постајања мајмуном: побећи, макар и »преврћући се преко главе«, радије него погнути главу и остати чиновник, инспектор или судија и осуђеник. И овде можемо рећи да нема детета које не конструише или не испробава те линије бекства, та постајања животињом. А животиња као постајање нема никакве везе са сурогатом оца нити са архетипом. Наиме, отац, као Јеврејин који је напустио село да би се настанио у граду, несумњиво је захваћен једним кретањем реалне детериторијализације, али он не престаје да се ретериторијализује, у својој породици, у својој радњи, у систему својих подређености

и ауторитета. Архетип је поступак духовне ретериторијализације⁶. Постајање животињом нешто је сасвим супротно: то је апсолутна детериторијализација, барем у начелу, која надире у Кафкин пустињски свет. »Али велика је и привлачна снага мог света, они који ме воле — воле ме зато што сам 'напуштен', и то можда ипак не као Вајсов вакуум, него зато што осећају да слободу покрета, која ми овде потпуно недостаје, имам у срећним временима на некој другој равни«⁷. Постајати животињом, то управо значи кретати се, пратити линију бекства у свој њеној позитивности, прекорачити праг, доспети до једног континуума интензитета који се односи једино на самог себе, наћи свет чистих интензитета у којем се сви облици као и сва значења, означитељи и означени растачу у корист једне необликоване материје, детериторијализованог флукса, неозначујућих знакова. Кафкине животиње никад не упућују на неку митологију или архетип, већ само одговарају премашеним степенима, зонама ослобођеног интензитета у којима се садржаји, као и изрази ослобађају својих облика, означитеља који их је формализовао. Ничег више нема осим кретања, вибрација и прагова у једној опустелој материји: животиње, мишеви, пси, мајмун, бубашвабе, међусобно се разликују само по овом или оном прагу, по овим или оним вибрацијама, по некој подземној стази у ризому или јазбини. Те су стазе, наиме, подземни интензитети. У постајању мишем, звиждање је оно што од речи отрже њихову музику и њихово

⁶ Уп. на пример, Кафкино дуготрајно неповерење према ционизму (као духовној и физичкој ретериторијализацији): Вагенбах, стр. 164—167.

⁷ *Дневници*, 1922.

значање. У постајању мајмуном, то је кашаљ који »изгледа незгодно, али не значи ништа« (постајање мајмуном захваљујући туберкулози). У постајању инсектом, болно цијукање заноси глас и ремети одзивање речи. Грегор постаје буба не само зато да би побегао од оца, већ пре да би пронашао излаз тамо где његов отац није умео да га нађе, да би умакао шефу, трговини и чиновницима, да би доспео у оно подручје где глас само бруји — »'Да ли си чула како Грегор говори'? 'То је био животињски глас', рече прокуриста«.

Истина је да су Кафкини текстови о животињама много сложенији него што нам се на први поглед чини. Или, напротив, много једноставнији. На пример, у *Извештају једној академији* није реч о постајању човека животињом, већ о постајању мајмуна човеком; то је постајање приказано као просто подражавање; а ако је реч о налажењу излаза (неког излаза, а не »слободе«), тај се излаз никако не састоји у бекству, напротив. Али, на једној страни, бекство се искључује само као залудно кретање у простору, привидно кретање слободе; оно се, заузврат, потврђује као бекство у месту, бекство у интензитету (»Ето, то сам ја чинио, давао сам праха петама. Нисам имао другог пута, кад се при том стално има у виду да слобода није долазила у обзир за бирање«). На другој страни, подражавање је само привидно, јер није реч о томе да се репродукују фигуре, већ да се произведе континуум интензитета у једној *непаралелној и несиметричној* еволуцији у којој човек ништа мање не *посијаје* мајмуном него што мајмун *посијаје* човеком. Постајање је грабљење, поседовање, вишак вредности, никад репродукција или подражавање. »Ништа ме није марило да подражавам људе; подражавао сам зато што сам тражио излаз, ни

из каквог другог разлога». Заправо, животиња коју је човек заробио детериторијализована је људском снагом, што се на почетку *Извештаја* више пута наглашава. Али, са своје стране, детериторијализована животињска снага убрзава и појачава детериторијализацију човекове детериторијализујуће моћи (ако се тако може рећи). »Мајмунска природа је беснела, пропињући се да изађе из мене и да ме напусти, тако да је мој први учитељ сам од тога готово помајмунио, па је убрзо морао да остави наставу и да буде одведен у болницу«. На тај начин долази до спајања флуксева детериторијализације које излази из оквира увек територијалног подражавања. Тако исто, орхидеја изгледа као да репродукује слику осе, али се, на дубљој равни, заправо у њој детериторијализује, док се у исти мах оса, са своје стране, детериторијализује упарујући се са орхидејом: хватање делића кода, а не репродукција слике. (У *Испраживањима једног пса* још је енергичније отклоњена свака идеја о сличности: Кафка напада »сумњива искушења сличности која уобразиља може да му наметне«: кроз псећу усамљеност он тежи да схвати највећу разлику, схизо-разлику).

То би, дакле, биле две последице развоја или увећања Едипа: откривање *a contrario* других троуглова који делују испод породичног троугла и у њему, оцртавање *a fortiori* линија бекства сирочадског постајања животињом. Рекли бисмо да ниједан текст не показује боље од *Преображаја* повезаност та два аспекта. Чиновнички троугао настаје постепено: прво прокуриста, који долази да прети и захтева; затим отац, који се поново прихвата

⁸ Постоји још једна верзија истог текста, у којој се говори о санаторијуму: уп. мајмунов кашаљ.

службе у банци и који спава у својој ливреји, што показује да је још подређен спољној моћи, и да чак и у свом дому »очекује глас претпостављеног«; коначно, изненадни упад тројице чиновника-кирајшија, који сад продиру у саму породицу, заузимају места њених чланова, седају »онде где су раније јели отац, мајка и Грегор«. И с тим повезано, читаво Грегорово постајање животињом, његово постајање кукцем, гундељем, балсгаром, бубашвабом, које прати интензивну линију бекства од породичног троугла, али пре свега од чиновничког или трговачког троугла.

Међутим, управо у оном часу кад поверујемо да смо схватили повезаност једног с *оне сѝране* и једног с *ове сѝране* Едипа, даље смо него икад од неког излаза, остајемо у ћорсокаку. Зашто? Зато што увек постоји опасност од насилног повратка Едипа. Перверзна употреба Едипа, која га увећава, није довољна да отклони свако поновно затварање, свако обнављање породичног троугла који преузима на себе друге троуглове као животињске линије. У том смислу је *Преображај* узорна повест о реедипализацији. Изгледа да се кретање Грегорове детериторијализације, његово постајање животињом, у једном тренутку заочило. Кривоцом самог Грегора који се не усуђује да иде до краја? Да би му угодила, његова сестра је хтела да испразни собу. Али Грегор не дозвољава да се однесе *йорѝреѝ* даме у крзну. Он се приљубљује уз портрет као уз последњу територијализовану слику. То је, заправо, оно што сестра не може да поднесе. Она је прихватила Грегора, желела је, као и он, схизо-инцест, инцест са јаким везама, инцест брата и сестре, који се супротставља едиповском инцесту, инцест који сведочи о нељудској сексуалности као постајању животињом. Али, љу-

боморна на портрет, она почиње да мрзи Грегора и отписује га. Од тог часа, Грегорова детериторијализација у његовом постајању животињом осуђена је на неуспех: он је поново едипализован бацањем јабуке и преостаје му само да умре с воћком заривеном у леђа. Упоредо, детериторијализација породице у сложеније и ђаволскије троуглове нема више где да се настави: *оцац избацује тројицу чиновника кирајџија*, што означава повратак патерналистичком начелу едиповског троугла; породица се, срећна, повлачи у себе и затвара. Штавише, није извесно да је за то крив Грегор. Зар није тачније да постајања животињом не успевају да остваре своје начело, да увек задржавају двосмисленост која чини њихову недовољност и осуђује их на неуспех? Зар животиње нису још одвећ формиране, одвећ означајуће, одвећ територијализоване? Зар није целина постајања животињом то што осцилира између једног схизо-излаза и једног едиповског ћорсокака? Пас је едиповска животиња у најужем смислу, о којој Кафка често говори у својим дневницима и писмима, а у исти мах и схизо-животиња, као пси музичари из *Испраживања* или дијаболички пас из *Искушења на селу*. Чињеница је да су Кафкине главне животињске приче написане непосредно пре *Процеса*, или упоредо с њим, као нека врста противтеже том роману који је, са своје стране, ослобођен сваке животињске проблематике, у корист једне више проблематике.

ШТА ЈЕ МАЛА КЊИЖЕВНОСТ?

Заиста, овде нисмо нимало водили рачуна ни о чему до о садржајима и њиховим формама: погнута глава — усправљена глава, троуглови — линије бекства. И тачно је да се, у домену израза, погнута глава везује уз фотографију, усправљена глава уз звук. Али, све док се израз, његова форма и деформација не посматрају по себи, не могу се пронаћи прави излази, чак ни у равни садржаја. Само нам израз даје *посиууџак*. Кафка није поста- вио проблем израза на апстрактно универзалан на- чин, већ у односу према такозваним малим књи- жевностима — на пример, према јеврејској књи- жевности у Варшави или Прагу. Једна књижев- ност није мала зато што настаје на малом језику, већ пре зато што је једна мањина ствара на вели- ком језику. Али, њена прва особина је, у сваком случају, чињеница да је њен језик обележен јаким коефицијентом детериторијализације. Кафка тако дефинише Њорсокак који прашким Јеврејима за- пречује приступ књижевности и чини је немогу- ћом: немогућност да се не пише, немогућност да се пише на немачком, немогућност да се пише

друкчије¹. Немогућност да се не пише, зато што се национална свест, неизвесна или потлачена, нужно ослања на књижевност (ту »књижевне распре у највећој мери добијају стварно оправдање«). Немогућност да се пише друкчије до на немачком, зато што прашки Јевреји имају осећање несводиве различитости у односу на првобитну чешку територијалност. А немогућност да се пише на немачком последица је детериторијализације самог немачког становништва, тлачитељске мањине која говори једним језиком одсеченим од маса, налик на »папирнати« или вештачки језик, а поготово Јевреја, који, у исти мах, чине део те мањине и из ње су искључени, као »Цигани који су украли немачко дете из колевке«. Укратко, прашки немачки је детериторијализован језик, погодан за чудновате мањинске употребе (уп. у једном друкчијем, данашњем контексту, оно што су црнци у стању да учине са америчким језиком).

Друга особина малих књижевности јесте да је у њима све политика. У »великим књижевностима«, напротив, *индивидуална згода* (породична, брачна, итд.) тежи да се повеже с другим, ништа мање индивидуалним згодама, при чему друштвена средина служи као позадина и окружење; ниједна од тих едиповских догодовштина није нарочито неопходна, није апсолутно нужна, али све заједно »чине блок« у великом простору. Мала књижевност је сасвим друкчија: због скучености њеног простора, свака ситуација се тренутно везује за политику. Индивидуална згода постаје, дакле, утолико неопходнија, неизоставнија, увећана кроз микроскоп што се у њој комеша једна сасвим

¹ Писмо Броду, јуни 1921, *Correspondance*, стр. 394. и Вагенбахови коментари, стр. 84.

друкчија прича. У том смислу се породични троугао повезује с другим троугловима, трговачким, економским, бирократским, судским, који одређују његове вредности. Кад Кафка међу циљеве мале књижевности ставља »оплеменењивање супротности између очева и синова и могућност да се о тој супротности разговара«, ту није реч о елиповском фантазму, већ о политичком програму. »Иако се често спокојно размишља о појединачној чињеници, ипак се не долази до њених граница, где се судара са истоврсним чињеницама, а најпре се до те границе стиже у односу на политику, штавише, људи и чезну за тим да границу виде пре но што су дошли до ње, па често и да свуда проналазе ту границу која се сужава... Оно што се у великим књижевностима збива доле и представља нимало неопходан подрум зграде, то се овде дешава под пуном светлошћу што онде доводи до тренутног стицаја околности, то овде доводи до ничег мањег но што је одлука о животу и смрти свих«².

Трећа особина мале књижевности јесте да у њој све поприма колективну вредност. У ствари, управо зато што је мала књижевност сиромашна талентима, у њој не постоје услови за индивидуалан исказ, исказ овог или оног »великана«, који би се могао одвојити од колективног исказа. То стање оскудности талената заправо је благодет и омогућује да се замисли нешто различито од књижевности великана: оно што писац потпуно сам говори већ сачињава заједничку акцију; то што он говори или чини нужно је политичке природе, макар се други с њим и не слагали. Политичко поље је прожело сваки исказ. Али, пре свега зато што је колективна или национална свест »у спољаш-

² Дневници, 25. децембар 1911, стр. 156.

њем животу често неактивна и непрестано се цеп-ка«. књижевност има позитивну улогу и задатак колективног, па чак и револуционарног исказивања: управо књижевност производи активну солидарност, упркос скептицизму, и ако је писац на маргини своје крхке заједнице или на растојању од ње, та чињеница му у још већој мери омогућује да изрази неку другу потенцијалну заједницу, да искује средства неке друкчије свести и друкчије осећајности. Као што пас из *Испражљивања* у својој самоћи призива једну друкчију науку. Књижевна машина преузима, дакле, улогу будуће револуционарне машине, никако са идеолошких разлога, већ зато што је само она предодређена да створи услове колективног исказа који на свим другим местима у тој средини недостају: *књижевност је ствар народа*³. Код Кафке се проблем поставља управо на тај начин. Исказ не упућује на субјекта исказивања који би био његов узрок, нити на субјекта исказа који би био његова последица. Кафка је несумњиво неко време размишљао у оквиру тих традиционалних категорија двају субјеката, аутора и јунака, приповедача и лика, сневача и сањаног⁴. Међутим, он ће брзо одустати од начела приповедача, баш као што ће, упркос свем

³ *Дневници*, 25. децембар 1911, стр. 155: »Књижевност се мање тиче књижевне историје него народа«.

⁴ Уп. *Свадбене припреме на селу* (*Приповећке*, стр. 65): »А све док говориш 'човек' уместо 'ја', то није ништа«. Два субјекта се појављују мало касније (стр. 67): »Не треба чак ни да лично отпутујем на село, није потребно. Послаћу своје одевено тело...«; приповедач остаје у кревету као буба, јеленак или гундељ. Ту без сумње имамо претходницу Грегоровог постајања бубом у *Преображају* (на исти начин и Кафка одбија да се придружи Фелицији и радије остаје у кревету). Али управо у *Преображају* животиња попрама вредност истинског постајања, а не мировања субјекта исказивања.

дивљењу према Гетеу, одбацити књижевност аутора или великана. Мишица Јозефина одбија индивидуално извођење своје уметности, да би се стопила с колективним исказом и изгубила »у безбројној гомили јунака свог народа«. Прелаз од појединачне животиње на гомилу или колективно мноштво: седам паса музичара. Или, пак, и даље у *Испираживањима једној йса*, искази усамљених истраживача који теже састављању заједничког исказа псећег рода, иако заједништво више не постоји, или још не постоји. Нема субјекта, *йосйоје само колективни склопови исказа* — а књижевност изражава те склопове у условима кад они још не постоје изван ње, кад постоје само као будуће Ђаволје силе или као револуционарне снаге које треба изградити. Кафку је самоћа отворила ка свему ономе што данас пролази кроз историју. Слово *K* не означава више приповедача, нити јунака, већ један склоп који је утолико више механички, једног покретача који је утолико више колективан уколико је појединац, у свој својој самоћи, у њега укључен (тек у односу према субјекту може се појединац одвојити од колектива и гледати своја посла).

Дакле, три особине мале књижевности су дe-територијализација језика, укључивање појединца у непосредно-политичку сферу и колективно састављање исказа. То значи да се придев »мала« овде више не односи на неку појединачну књижевност, већ на револуционарне услове сваке књижевности која настаје унутар такозване велике (или етаблиране) књижевности. Чак и онај ко је имао несрећу да се роди у некој земљи велике књижевности мора писати на свом језику онако како неки чешки Јеврејин пише на немачком, или како неки Узбекистанац пише на руском. Писати

као пас који копа руну у земљи, као пацов који прави јазбину. Због тога ваља пронаћи сопствену тачку заосталости, сопствени дијалекат, сопствени трећи свет, сопствену пустињу. Било је много расправа о томе: шта је маргинална књижевност — и још шта значи популарна, пролетерска итд. књижевност. Очигледно је да се мерила тешко могу установити уколико се претходно не прође кроз један објективнији појам, појам мале књижевности. Само могућност да се изнутра у језик увведе мањинска употреба, макар и великог језика, допушта да се дефинишу популарна књижевност, маргинална књижевност итд.⁵ Само по ту цену књижевност реално постаје колективна машина изражавања и постаје кадра да се бави садржајима, да их привуче. Кафка каже управо то — да је једна мала књижевност много способнија да преради постојећу грађу⁶. Зашто је то тако, и шта је уопште *та машина изражања*? Знамо да је она с језиком у односу вишеструке детериторијализације: положај Јевреја који су напустили чешки у исто време кад и сеоску средину, али и положај њиховог немачког језика као »папирнатог језика«. Штавише, ићи ћемо и даље, дотераћемо још даље то кретање детериторијализације у изражавању. То можемо учинити на два начина: или ћемо вештачки обогаћивати тај немачки, надувати га помоћу свих извора симболизма, ониризма, езотеричког значења, скривеног означитеља — то је Прашка школа, Густав Мејринк и многи други, Макс

⁵ Уп. Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, Albin Michel: о тешкоћама утврђивања мерила и о нужности ослањања на појам књижевности друге зоне.

⁶ *Дневници*, 25. децембар 1911, стр. 155: »Памћење малог народа није мање од памћења великог, и оно зато темељније прерађује постојећу грађу«.

Брод између осталих⁷. Али тај покушај подразумева очајнички напор симболичке ретериторијализације, ослоњен на архетип, кабалу и алхемију, који наглашава раскид с народом, те неће наћи политички излаз нигде другде до у ционизму као »сну о Сиону«. Кафка ће се брзо определити за други начин, или тачније изумеће други начин. Изабраће немачки језик Прага, такав какав је, упркос његовом сиромаштву. Непрестано ће одмицати даље у детериторијализацији... снагом трезвености. Пошто је вокабулар оскудан, учиниће да он трепери интензитетом. Супротставиће чисто интензивну употребу језика свакој симболичкој, или чак значењској, или означујућој употреби. Допреће до потпуног и необликованог израза, до интензивног материјалног израза. (Кад је реч о два могућа начина, зар то исто не важи, додуше у друкчијим условима, за Џојса и Бекета? Пореклом Ирци, обојица се налазе у генијалним условима једне мале књижевности. Величина такве књижевности је у томе што је мала, то јест револуционарна за сваку књижевност. Џојсова употреба енглеског и сваког другог језика. Бекетова употреба енглеског и француског. Али, један прибегава бујици речи и прекомерном одређивању и врши све светске ретериторијализације. Други се служи сувоњом и трезвеношћу, опредељује се за сиромаштво, терајући детериторијализацију дотле да преостану само интензитети).

Колико људи данас живи у језику који није њихов? Оних што више не знају ни свој матерњи, или га још не знају, а слабо знају велики језик

⁷ Уп. Вагенбах, изврсно поглавље »Праг на прекретници векова«, о положају немачког језика у Чехословачкој и о Прашкој школи.

којим су принуђени да се служе? Проблем имиграната, а нарочито њихове деце. Проблем мале књижевности али и свих нас: како уз свој језик малу књижевност кадру да дуби језик и да га развија у једну трезвену револуционарну линију? Како постати номад, имигрант и Циганин у сопственом језику? Кафка каже: украсти дете из колевке, плесати по затегнутом ужету. Богат или сиромашан, сваки језик увек подразумева детериторијализацију уста, језика и зуба. Уста, језик и зуби имају своју првобитну територијалност у узимању хранљивих материја. Кад се посвећују артикулисању звукова, уста, језик и зуби се детериторијализују. Постоји, дакле, извесна неспојивост једења и говорења — а, штавише, иако се то на први поглед не види, и једења и писања: може се, несумњиво, истовремено писати и јести, лакше него говорити и јести, али писање надаље преображава речи у ствари кадре да се надмећу с храном. Нespoјивост између садржаја и израза. Говорити, а посебно писати, значи гладовати. Кафка испољава перманентну опседнутост храном, а посебно храном у ужем смислу, то јест, животињом или месом, као и клањем, зубима, великим, неуредним или златним зубима⁸. То је један од највећих проблема у вези са Фелицијом. Гладовање је такође Кафкина стална тема, он пише дугу повест гладовања. Уметник у гладовању, кога надгледају касапи, завршава своју каријеру у сусед-

⁸ Постојаност теме зуба код Кафке. Деда касапин; школа у улици Кланице; Фелицијине вилице; одбијање да једе месо, осим у Маријенбаду, кад спава са Фелицијом. Уп. чланак Мишела Курноа (Nouvel Observateur, 17/4/72). »Ти која имаш тако велике зубе«. То је један од најлепших текстова о Кафки. Сличну супротност између једења и говорења наћи ћемо код Луиса Ксерола, као и слично разрешење у бесмислу.

ству дивљих животиња које прождиру своја сле-довања сировог меса, и тиме ставља посетиоце пред неугодну алтернативу. У *Исџираживању*, псу који поставља питања други пси покушавају да унесе уста, пунећи их храном, да би га ућуткали — и ту се јавља непријатна алтернатива: »Али у том случају су још пре могли да ме отерају и да ми забране да постављам питања. Не, то они нису хтели; додуше, нису хтели ни да чују моја питања, али баш због тих мојих питања нису хтели да ме отерају«. Пас из *Исџираживања* осцилује између две науке, оне о храни, која припада Земљи и погнutoј глави («Одакле земља узима ту храну?»), и музичке науке, која је наука о »ваздуху« и о усправљеној глави, о чему сведоче седам паса музичара с почетка приче и пас певач с краја: те две науке, ипак, имају нешто заједничко, јер храна може доћи и одозго, а наука о храни напредује једино захваљујући гладовању, баш као што је и музика необично тиха.

У ствари, језик обично надокнађује своју дe-територијализацију једном ретериторијализацијом у значењу. Кад престане да буде орган једног чула, он постаје оруђе Значења. А управо значење, као дословно значење, влада доделом звучних ознака (ствари или стању ствари које реч означава), а као пренесено значење, доделом слика и метафора (другим стварима на које се реч примењује под извесним видовима и условима). Ту, дакле, немамо само духовну ретериторијализацију, у »значењу«, већ и физичку, коју врши то исто значење. Упоредо с тим, језик постоји само захваљујући разлици између субјекта исказивања, повезаног са значењем, и субјекта исказа, повезаног с дословно или метафорично означеном ствари, и њиховој комплементарности. Таква обична упо-

треба језика може се назвати *екстензивном* или *репрезентативном*: то је ретериторијализујућа функција језика (на пример, пас певач с краја *Ис-и-раживања* убеђује јунака да прекине гладовање, што је нека врста ресидипализације).

Можемо закључити: положај немачког језика у Прагу, као осушеног језика, измешаног с чешким или јидишом, омогућиће један Кафкин изум. Пошто ствар тако стоји («ствар тако стоји, с тим ствар овако стоји» — формула драга Кафки, протокол једног стања ствари), напустићемо значење, подразумеваћемо га, задржаћемо од њега само скелет или обрис на папиру.

1) Док је артикулисани звук био детериторијализована бука, која се, додуше, ретериторијализовала у значењу, сад је сам звук оно што ће се детериторијализовати, и то без надокнаде, апсолутно. Звук или реч који пролазе кроз ту нову детериторијализацију не припадају значењском језику, иако се из њега изводе, а нису ни уређена музика нити песма, иако имају донекле слично дејство. Видели смо: Грегорово цијукање које рече чини нејасним, Јозефиново звиждање, мајмунов кашаљ, клавириста који не свира, певачица која не пева, већ гради своју песму из оног што не пева, пси музичари, то више музичари читавим телом што не испуштају никакав звук. Свуда уређеном музиком пролази једна линија поништавања, као значењски језик једне линије бекства, да би ослободила неку живу изражајну материју која говори сама за себе и којој није потребно да буде обликована⁹. Тај језик отргнут од значења, освојен

⁹ *Процес*: »На крају је приметио да му се обраћају, али није ништа разумео; чуо је само гласно зујање које је испуњавало читав простор, и које је непрестано парао један оштар звук налик на сирену«.

на значењу, који активно неутрализује значење, равна се само према нагласку речи, према инфлексiji: »Ја живим само ту и тамо у некој малој речи. у чијем наглашеном вокалу (горе »мâме«), на пример, за тренутак губим своју некорисну главу. Прво и последње слово су почетак и крај мог риболиког сећања«¹⁰. Деца су врло вична следећој вежби: понављању речи чије се значење тек наслућује да би се она навела да вибрира (на почетку *Замка*, говор школске деце тако је брз да се не може разумети). Кафка каже да је, као дете, понављао један израз који је чуо од оца све док га не би развукао у линију бесмисла: »крај месеца, крај месеца...«¹¹ Лично име, које по себи нема значења, нарочито је погодно за ту вежбу: Милена, с нагласком на *и*, најпре одаје утисак »као да је неки Грк или Римљанин, залутао у Чешку, претворен у Чеха и име му је измењено акцентом«, затим, услед тананије апроксимације, оно евоцира »жену коју на рукама износиш из света, из ватре«, а тада нагласак указује на увек могући пад или, напротив, »скок среће који сам чиниш са својим теретом«¹².

2) Чини нам се да постоји извесна разлика, макар и сасвим релативна и танана, између те две

¹⁰ *Дневници*, стр. 42.

¹¹ *Дневници*: »Иако у њима нисам тражио неко ново значење, речи *крај месеца* за мене су остале болна тајна«, утолико више што су се сваког месеца понављале. — Кафка сам каже да је тај израз остао лишен значења због његове лењости и »невелике знатижеље«. То негативно објашњење, које се позива на недостатак или немоћ, преузео је и Вагенбах. Кафка често на тај начин показује — или прикрива — објекте свог страсног занимања.

¹² *Писма Милени* (Нолит, Београд 1971, превод Зденке Бркић), стр. 63. Кафкина опчињеност личним именима, почев од оних која сам смишља: уп. *Дневници*, стр. 223 (о именима у *Пресуди*).

евокације имена Милена: прва се још везује за екстензивну и фигуративну сцену која по врсти припада фантазму; друга је већ много интензивнија, и указује на пад или скок као праг интензитета садржан у самом имену. Шта се заправо догађа кад се значење активно неутрализује? Како каже Вагенбах, тад »реч господари, она непосредно раба слику«. Али како дефинисати тај поступак? Од значења преостаје само оно што даје смер линијама бекства. Нема више означавања неке ствари према неком дословном значењу, нити додељивања метафора према неком пренесеном значењу. Али *сйвар* као слика сад не ствара ништа друго до један след интензива, једну лествицу или коло чистих интензитета који се могу прећи у једном правцу или у другом, одозго надоле или одоздо нагоре. Слика је сама та путања, она је постала постајање: постајање човека псом и пса човеком, постајање човека мајмуном или бубом, и обрнуто. Ту више није реч о једном обичном богатом језику, где, на пример, реч пас директно означава једну животињу, а метафорично се примењује на друге ствари (о којима би се могло рећи »као пас«¹³). Дневник из 1921: »Метафоре припадају оном мноштву које ме при писању доводи до очајања«. Кафка намерно убија сваку метафору, сваки симболизам, свако значење, баш као и свако

¹³ Тумачења Кафкиних коментатора су утолико рђавија у том погледу што се управљају према метафори: Марта Робер подсећа да су Јевреји *као* пси; или »о уметнику се каже да црква од глади и Кафка од њега прави уметника у гладовању; или да је паразит и Кафка од њега прави огромну бубу« (Œuvres complètes, Cercle du livre précieux, св. V, стр. 311). Чини нам се да је то упрошћена концепција књижевне машине. — Роб-Грије је инсистирао на Кафкином разбијању метафора.

означавање. Преображај је супротност метафори: нема више дословног ни пренесеног значења, постоји само распоред стања на лепези речи. Једна одређена ствар и друге ствари само су интензитети кроз које пролазе звуци или речи, детериторијализовани према својим линијама бекства. Није посреди сличност између понашања једне животиње и човековог понашања, још мање игра речи. Нема више ни човека ни животиње, зато што свако од то двоје детериторијализује оно друго, у споју флуксева, у реверзибилном континууму интензитета. Посреди је, напротив, једно постајање које садржи највећу могућу разлику као разлику интензитета, прекорачење прага, успон или пад, подизање или спуштање, нагласак речи. Животиња не говори »као« човек, већ извлачи из језика тоналитете без значења; саме речи нису »као« животиње, али гамижу за свој рачун, лају и множе се, пошто су оне пси језика у правом смислу, његови инсекти или мишеви¹⁴. Учинити да следови вибрирају, отворити речи према нечувеним унутарњим интензитетима, укратко, према неозначајућој интензивној употреби језика. Поред тога, нема више субјекта исказивања нити субјекта исказа: субјект исказа није више пас, док субјект исказивања остаје »као« човек; субјект исказивања није више »као« гундељ, док субјект исказа остаје човек. То је пре кружење стања која чине заједничко постајање, у устројству које је нужно мноштвено или колективно.

Како положај немачког у Прагу, његова исушена лексика и неправилна синтакса погодују тој употреби? Језичке елементе који изражавају »уну-

¹⁴ Уп. на пример, писмо Полаку, 1902, *Correspondance*, стр. 26—27.

трашње напетости једног језика» могли бисмо, у свој њиховој разноврсности, назвати општим именом *интензивни* или *тензори*. У том смислу, лингвиста Видал Сефиа назива интензивним »свако језичко средство које омогућује протезање ка граници једног појма или њено прекорачивање«, тако што обележава кретање језика ка његовим крајностима, ка једном реверзибилном с оне стране или с ове стране¹⁵. Видал Сефиа показује разноврсност тих елемената који »пролазе свуда«, глагола или предлога који преузимају било које значење; повратних или у правом смислу интензивних глагола као у хебрејском; везника, узвика, прилога; *речи које коноширају бол*¹⁶. Могли бисмо једнако поменути и нагласке унутар речи, њихову поремећену функцију. Изгледа да језик мањинске књижевности нарочито развија те тензоре или интензиве. У својој врло лепој анализи прашког немачког, обележеног утицајем чешког, Вагенбах наводи његова својства: погрешна употреба предлога; злоупотреба повратних глагола; коришћење глагола који »пролазе свуда« (на пример, *Giben* означава читав низ »ставити, положити, спустити, скинути«, и услед тога постаје интензиван глагол); умножавање и рећање прилога; употреба тугаљивих конотација; важност нагласка као тензије унутар речи, и распоред сугласника и самогласника као унутрашња неслога. Вагенбах инсистира на овоме: све те одлике језичког сиромаштва налазимо код

¹⁵ Уп. Н. Vidal Sephiha, »Introduction à l'étude de l'intensif«, у *Langages*. Реч *тензор* преузимамо од Ж. Ф. Лиотара, који њоме означава однос интензитета и либида.

¹⁶ Сефиа, исто: »Може се мислити да се читава формула која прати једну негативну представу бола, зла, страха и насиља може растеретити и задржати само своју граничну, то јест интензивну вредност«: на пример немачко *sehr*, веома, које долази из средњег високог немачког *sêr*, »болан«).

Кафке, али у једној стваралачкој употреби... у служби једне нове трезвености, нове изражајности, нове флексибилности, новог интензитета¹⁷. »Готово ниједна реч коју напишем не одговара другој речи, чујем како се сугласници тару један о други звучећи попут лима, а самогласници певају уз то као црнци на Светској изложби«¹⁸. *Језик више није изражајан, већ њежи ка својим крајностима или іраницама*. Тај преображај прати конотација бола: Грегорове речи прелазе у болно цијукање, а Францов крик је »непрекидан и непроменљив«. Овде се треба присетити употребе француског као говорног језика код Годара. И ту налазимо гомилање овешталих прилога и везника, из којих се на крају састоје све реченице: необично сиромаштво које од француског прави мали језик унутар француског; стваралачки поступак који директно прикључује реч на слику; средство које искрсава на крају секвенце, повезано са интензивом границе »доста је, доста, превише«; опште интензивирање, које се подудара са широким планом, где се камера окреће и шета не мичући се с места, што изазива вибрирање слика.

Можда је упоредно проучавање језика мање занимљиво од проучавања функција језика које може испуњавати једна иста група у различитим језицима: ту налазимо двојезичност, па чак и вишејезичност. Наиме, тек проучавање функција које се могу отеловити у различитим језицима непосредно води рачуна о друштвеним чиниоцима, о односима снага, о врло различитим средиштима моћи; оно измиче »информативном« миту, да би прекорачило хијерархијски и императивни систем језика као преношења наредби, спровођења моћи

¹⁷ Вагенбах, стр. 78—88 (нарочито 78, 81, 88).

¹⁸ *Дневници*, 17.

или отпора том спровођењу моћи. Ослањајући се на истраживања Фергусона и Гумперца, Анри Гобар предлаже четворојезични модел: домаћи, матерњи или територијални језик сеоске заједнице или сеоског порекла; проводни, градски, државни или чак светски језик, језик друштва, трговинске размене, бирократског општења, итд., језик прве детериторијализације; референцијални језик, језик значења и културе, који обавља културну ретериторијализацију; језик мита, на хоризонту култура, и духовне или религијске ретериторијализације. Просторно-временске категорије тих језика разликују се укратко у овоме: домаћи језик је *овде*; проводни, *свуда*; референцијални, *и тамо*; митски, *с оне стране*. Али, пре свега, расподела функција тих језика варира од једне до друге групе, а за исту групу, од једне до друге епохе (латински је дуго у Европи био проводни језик, пре но што је постао прво референцијални, а затим митски; енглески је данас светски проводни језик)¹⁹. Оно што се може рећи у једном језику, не може се рећи у другом, а скуп свега што се може и не може рећи нужно варира у зависности од сваког језика и од односа међу њима²⁰. Штавише, сви ти

¹⁹ Henri Gobard »De la véhicularité de la langue anglaise«, у *Langues modernes*, јануар 1972 (и *Analyse tétraglossique*, у припреми).

²⁰ Мишел Фуко је инсистирао на значају раздвајања између онога што се у једном језику може рећи у одређеном тренутку и онога што се не може рећи (иако се може *учинити*). Жорж Девере (у Гобаровом наводу) анализира случај двојице Мохава који на свом домаћем језику лако говоре о својој сексуалности, али су неспособни да о њој говоре на проводном-енглеском језику, не само зато што енглески учитељ има репресивну улогу већ ту постоји и стваран језички проблем (уп. *Essais d'etnopsychiatrie général*, Gallimard, стр. 125—126).

чиниоци могу имати магловите обресе, помичне границе, у зависности од окакве или онакве материје. Један језик може испунити одређену функцију у једној материји, неки други у другој. Свака функција језика рачва се, са своје стране, и садржи многа средишта моћи. Један бућкуриш језика, нипошто систем језика. Јасно нам је негодовање интегриса који жале што се миса служи на француском, јер се на тај начин латински лишава своје митске функције. Али Друштво професора је у још већем закашњењу; оно јадикuje што је латински остао чак и без своје културне референцијалне функције. Тиме се исказује жаљење за оним облицима моћи, црквене или школске, који су се служили тим језиком, а који су данас замењени неким другим облицима. Има и озбиљнијих примера пролажења кроз разне групе. Процват регионализма, са ретериторијализацијама помоћу дијалекта или жаргона, домаћи језик: од какве је то користи светској или надржавној технократији; како то може послужити револуционарним покретима, јер и они воле архаизме и покушавају да им удахну савремено значење... Од Серван-Шрајбера до бретонског барда, до канадског певача. А граница не пролази ни туда, јер и канадски певач се може ретериторијализовати на најреакционарнији, наједипалнији начин, о мама, о домовино моја, моја кућице, оле, оле. Кажемо вам, један бућкуриш, једна замршена прича, једна политичка работа коју лингвисти уопште не познају и не желе да упознају — јер су они као лингвисти »аполитични«, чисти научници. Чак и то што ради Чомски није ништа друго до компензација сопствене научничке аполитичности храбром борбом против рата у Вијетнаму.

Вратимо се на ситуацију у Хабзбуршкој империји. Распад и слом империје удвостручили су кризу, свуда појачали кретање детериторијализације и изазвали сложене историјске, митске или симболичке ретериторијализације. Поменућемо насумице неколико Кафкиних савременика: Ајнштајн и његова детериторијализација представе о свемиру (Ајнштајн држи предавање у Прагу, конференсу води физичар Филип Франк, Кафка је присутан); аустријски додекафонисти и њихова детериторијализација музичке представе (смртни крик Мари у *Војцеку*, или крик Лулу, или пак удвојено *si*, кретали су се, рекли бисмо, музичким колосеком који је близак неким Кафкиним погледима); експресионистички филм и његово двоструко кретање детериторијализације и ретериторијализације слике (Роберт Вине је чешког порекла, Фриц Ланг је рођен у Прагу, Паул Вегенер користи прашке теме). Додаћемо, свакако, психоанализу и лингвистику у Прагу²¹. Какав је посебан положај Јевреја у Прагу, у односу на »четири језика«? За Јевреје потекле из сеоских средина, домаћи језик је чешки, али га они заборављају и потискују; јидиш често омаловажавају и од њега зазиру, он *задаје сџрах*, како каже Кафка. Немачки је проводни језик градова, бирократски језик државе, трговински језик размене (али и енглески већ постаје незаобилазан у тој функцији). Поново немачки, али овог пута Гетеов немачки, у културној и референцијалној функцији (где се, као дру-

²¹ О Прашком кругу и његовој улози у лингвистици, уп. *Change*, бр. 3 и 10. (Тачно је да је Прашки круг настао тек 1926. Али Јакобсон је још 1920. био у Прагу, где је већ постојала чешка школа на челу са Матезијем, и повезана са Антоном Мартијем, Брентановим учеником, који је предавао на немачком универзитету. Кафка је од 1902. до 1905. похађао Мартијева предавања и присуствовао састанцима брентаниста).

ги језик, јавља француски). Хебрејски као митски језик, с почетком ционизма, још у стању активног сна. За сваки од тих језика ваља одредити коефицијенте територијалности, детериторијализације, ретериторијализације. Кафкин положај: он је један од ретких јеврејских писаца у Прагу који разуме и говори чешки (тај ће језик имати велики значај у његовом односу са Миленом). Немачки свакако игра двоструку улогу проводног и културног језика, с Гетеом на хоризонту (Кафка зна и француски, италијански, а несумњиво и нешто енглеског). Хебрејски ће научити тек касније. Кафкин однос према јидишу је замршен: он у њему мање види неку врсту језичке територијалности за Јевреје, а више једно кретање номадске детериторијализације које утиче на немачки и мења га. Јидиш га мање опчињава као језик верске заједнице а више као језик *йойуларној йозоришתי* (он прихвата улогу мецене и импресарија путујуће трупе Исака Левија)²². Начин на који Кафка, на једном јавном скупу, представља јидиш јеврејској грађанској публици, која том језику није наклоњена, веома је упечатљив: јидиш задаје страх, у још већој мери него што изазива презир, »страх помешан са извесном одвратношћу«; то је језик без граматике; он живи од украдених, мобилизованих, исељених, номадских речи које интериоризују »односе снага«; то је језик накалемљен на могућности високог немачког, који толико изнутра утиче на немачки да се на њега не може превести а да се не поништи; јидиш се може разумети само »осећањем« и срцем. Укратко, то је интензиван

²² О Кафкиним односима са Левијем и јидиш позориштем, уп. Макс Брод, стр. 173—181, и Вагенбах, стр. 163—167. У том пантомимском позоришту морало је бити много погнутих и усправљених глава.

језик, или интензивна употреба немачког, мали језик или мањинска употреба који вас морају занети: »Тад ћете моћи да схватите у чему је права јединственост јидиша, и схватићете то с таквом силом да ћете се уплашити, не више јидиша, већ самих себе. (...) Уживајте у томе како знате и умете«²³!

Кафка се не окреће ка ретериторијализацији помоћу чешког; нити ка хиперкултурној употреби немачког, са ониричким, симболичким и митским, или чак хебрејским додацима, какве налазимо у Прашкој школи; нити ка усменом и народном јидишу; он на савим друкчији начин креће путем који показује јидиш, да би га претворио у јединствено и усамљеничко дело. Пошто је прашки немачки детериторијализован на више основа, увек ће се ићи даље у интензитету, али у правцу једне нове трезвености, новог беспримерног поправљања, немилосрдног пречишћавања, усправљања главе. Схизо-учтивост, пијанство од чисте воде²⁴. Немачки ће бити потеран једном линијом бекства и испуњен гладовањем; из прашког немачког биће извучене све тачке заосталости које овај жели да прикрије, те ће он бити натеран да крикне једним трезвеним и бескомпромисним криком. Из њега ће бити измамљен псећи лавез, мајмунски кашаљ и зујање гундеља. Биће створена једна синтакса крика, која ће се спојити са строгим синтаксом тог исушеног немачког; он ће бити гурнут све до детериторијализације која више није компензована културом или митом, до апсолутне, мада споре, лепљиве, згрушане детериторијализације. Лагано,

²³ »Discours sur la langue yiddish«, у *Carnets, Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, св. VII, стр. 383—387.

²⁴ Један уредник је о Кафкиној прози рекао да »одаје изглед чистоће као дете које брине о себи« (уп. Вагенбах, стр. 82).

постепено преношење језика у пустињу. Коришћење синтаксе да би се крикнуло, давање синтаксе крику.

Само је мало велико и револуционарно. Мржња према свакој књижевности великана. Кафки-на опчињеност слугама и намештеницима (и код Пруста налазимо ту опчињеност слугама, њиховим језиком). Али занимљива је и могућност да се сопствени језик — ако је реч о јединственом, великом или некад великом језику — користи као мали. Бити странац у сопственом језику: то је положај Кафкиног Великог Пливача²⁵. Чак и кад је јединствен, језик остаје бућкуриш, схизофрена мешавина, костим Арлекина кроз који се испољавају најразличитије функције језика и различита средишта моћи, одвајајући оно што се може од онога што се не може рећи: једна функција ће се окренути против друге, у игру ће бити уведени одговарајући коефицијенти територијалности и детериторијализације. Чак и велики језик подложен је интензивној употреби која га тера да узмиче стваралачким линијама бекства и која, колико год била спора и опрезна, овог пута производи апсолутну детериторијализацију. Колико је инвенције потребно, и то не само лексичке — лексика не игра важну улогу — већ трезвене синтаксичке инвенције, да би се писало као пас (Али пас не пише. — Управо тако, управо тако); оно што је Арто направио од француског: крици-дахови; оно што је Селин направио од француског: од *Пуџовања* до *Смрти на раије*, затим од *Смрти на раије* до *Гињолове дружине I* (после тога, Селин није имао

²⁵ »Велики Пливач« је, несумњиво, један од Кафкиних »најбекетовскијих« текстова: »Морам приметити да сам овде у својој земљи и да, упркос свим својим напорима, не разумем ни једну једину реч језика којим ви говорите...« (*Œuvres complètes*, V, стр. 221).

ништа да саопшти, осим својих несрећа, то јест, није имао више жеље да пише, био му је потребан само новац. Увек се тако завршавају те језичке линије бекства: ћутање, прекид, недовршеност или нешто још горе. Али какво махнито стварање у међувремену, каква књижевна машина! Селину су још честитали за *Путовање* у тренутку кад је он већ био много даље, у *Смрти на раје*, а онда у чудесној *Гињоловој дружини*, где језик нема више ничег до интензитета. Он је говорио о »малој музици«. И Кафка је мала музика, али друкчија, увек сачињена од детериторијализованих звукова, језик који бежи преврћући се преко главе). То су прави аутори мале књижевности. Један излаз за језик, за музику, за књижевност. Оно што се назива Поп — Поп-музика, Поп-филозофија, Поп-литература: *Wörterflucht*. Служити се вишејезичношћу у сопственом језику, користити га на мањински или интензиван начин, супротставити потлачени карактер тог језика његовом тлачитељском карактеру, пронаћи тачке некултуре и неразвијености, зоне језичког трећег света кроз које језик измиче, кроз које се животиња преображава, кроз које се устројство грана. Колико стилова, или жанрова, или књижевних покрета, чак и најмањих, имају само један сан: испунити главну функцију језика, служити као државни, званични језик (данас тако поступа психоанализа, која жели да буде господарица означитеља, метафоре и игре речи). Ићи за супротним сном: стварати постајање малим. (Има ли икакве наде за филозофију, која је дуго била званични и референцијални жанр? Искористимо данашњи тренутак у којем антифилозофија жели да буде језик власти).

ДЕЛОВИ ИЗРАЗА

Пошли смо од једноставних формалних супротности: погнута глава—усправљена глава као форма садржаја; фотографија—звук као форма израза. То су била стања или ликови жеље. Изгледа, међутим, да се звук не понаша као формалан елемент; пре би се могло рећи да он активно води растројавању израза, а посредно и самог садржаја. Дакле, звук својим »измицањем« повлачи једну нову слику усправљене главе која постаје глава окренута надоле. Далеко од тога да је животиња само на страни погнуте главе (или уста као органа за узимање хране) — тај исти звук, исти тоналитет повлачи постајање животињом и повезује га са усправном главом. Пред нама, дакле, није нека структурна подударност те две врсте форми — форме садржаја и форме израза, већ једна машина изражавања кадра да растроји сопствене форме и форме садржаја и да ослободи чисте садржаје, који ће се спојити са изразима у једној истој интензивној материји. Једна велика или етаблирана књижевност прати вектор који иде од садржаја ка изразу: пошто је садржај дат у датој форми, треба

пронаћи, открити или видети форму израза која му одговара. Оно што је јасно замишљено, јасно се и исказује. Међутим, мала или револуционарна књижевност почиње исказивањем, а тек касније види и замишља («Ја уопште не видим реч, измишљам је»)¹. Израз мора да разбије форме, да означи прекиде и нова гранања. Кад је форма разбијена, треба реконструисати садржај који ће нужно одударати од поретка ствари. Повући материју за собом, претећи је. »Уметност је огледало које жури, понекад попут каквог часовника»².

Од којих је делова састављена та књижевна машина, машина писања или изражавања код Кафке?

И *Писма*: у ком смислу она потпуно припадају »делу«? Дело се, заправо, дефинише намером објављивања: Кафка, очигледно, не помишља да објави своја писма, пре се може рећи супротно — он намерава да уништи све што је написао, као што се уништавају писма. Ако писма, ипак, потпуно припадају делу, то је зато што су она неизоставан зупчаник, покретни део књижевне машине како је замишља Кафка, чак и ако је судбина те машине да нестане или да се распадне попут оне из *Кажњеничке колоније*. Немогуће је замислити Кафкину машину без епистоларног замајца. Можда се при постављању осталих њених делова он руководио управо писмима, њиховим захтевима, могућностима и недостацима. Кафка је опчињен писмима својих претходника (Флобера, Клајста, Хебела). Али оно што ту сам Кафка проживљава и доживљава јесте перверзна, ђаволска употреба

¹ *Дневници*, стр. 17.

² Густав Јаноух, стр. 138 (и стр. 143: »Форма није израз садржаја, већ његов подстрек«).

писма. »Паклена у својој невиности«, каже Кафка. Писма непосредно, недужно успостављају ђаволску моћ књижевне машине. Механизовати писма: то уопште није питање искренности или неискренности, већ функционисања. Писма овој или оној жени, писма пријатељима, писмо оцу; у сваком случају, увек је нека жена на хоризонту писма, она је прави прималац, жена коју му отац по свој прилици ускраћује, а пријатељи прижељкују да он с њом раскине, итд. Замењивање љубави љубавним писмом (?). Дестериторијализовање љубави. На место *брачној ујовора*, од којег се толико зазира, ставља се *савез са ђаволом*. Писма нужно прате такав савез, она су сам тај савез. Како »везати девојке уз себе пишући им писма«³? Кафка се управо упознао с ћерком настојника Гетеове куће у Вајмару; фотографишу, шаљу једно другом разгледнице; Кафка је зачуђен што му млада девојка пише онако »како он жели«, а ипак је не схвата озбиљно, понаша се према њој као према »балавици«. Све је већ ту, иако још недовршено. Помињање Гетеа: да ли се Кафка толико диви Гетеу као »мајстору« или као аутору савеза с ђаволом који ће одредити Маргаретину судбину? Елементи књижевне машине већ постоје у тим писмима, додуше, недовољно припремљени и још неделотворни: стереотипна фотографија на разгледници, текст на полећини; звук који нестаје и читање у пола гласа, један једини тон, интензитет. При првом сусрету са Фелицијом, Кафка јој показује те фотографије, те разгледнице Вајмара, као да се њима служи да домами једно ново кружно кретање у којем ће ствари постати озбиљније.

³ Писмо Броду, јули 1912, *Correspondance*, стр. 122.

Писма су ризом, мрежа, пауково ткање. Постоји извештан вампиризам писама, један чисто епистоларни вампиризам. Дракула, вегетаријанац, испосник, који сиса крв људи-месождера у свом оближњем замку. Има нечег од Дракуле у Кафки, од Дракуле који пише писма и шаље их као јато слепих мишева. Он ноћу бди а дању се затвара у своју радну собу-ковчег: »Ноћ није довољно мрачна...« Кад замишља пољубац, то је онај пољубац који Грегор даје својој сестри кад се пропне до њеног обнаженог врата, или пак онај који К. даје госпођици Бирстнер, »као што жедна животиња језиком навали на изворску воду најзад наћену«. У писмима Фелицији, Кафка себе озбиљно и без стида описује као изванредно мршаваг и помиње своју снажну потребу за крвљу (»Како ово слабо срце, које ме је у последње време често жигало, може терати крв целом дужином ових ногу«?). Кафка-Дракула има своју линију бекства у својој соби, на свом кревету, а свој удаљени извор снаге у оном што ће му донети писма. Страх му задају само две ствари, крст породице и бели лук брачног стања. Писма треба да му донесу крв, а крв треба да му донесе снагу да ствара. Он нипошто не трага за женским надахнућем, нити за материнском заштитом, већ за физичком снагом која ће му омогућити да пише. О књижевном раду каже да је »плата за служење Ђаволу«. Кафка се не стиди свог тела измршавелог од анорексије, он само глуми стид. Он тело види као средство за прелажење прагова и постајање у кревету, у сопственој соби, при чему је »сваки орган под надзором« — под условом да му дају мало крви. Проток писама за проток крви. Од првог сусрета са Фелицијом, вегетаријанца Кафку привлаче њене снажне мишице пуне крви, престрављују га њени велики месождерски зуби; она свакако осећа опасност,

јер га уверава да не једе много. Али из своје контекмплације Кафка извлачи одлуку да пише, да много пише Фелицији⁴. Писма Милени биће нешто друго. То је »куртоазна« љубав, с мужем на хоризонту. Кафка је много научио, много искусио. У Милени је Анђео смрти, како он сам наговештава. Она је пре саучесница него прималац писама. Кафка јој објашњава проклетство писама, њихову неизбежну повезаност са аветима, *које успијућ исијају писане пољуице*. »Растројство душа«. Кафка прави разлику између два низа техничких изума: оних који настоје да успоставе »природно општење и мир духа«, који савлађују даљине и приближавају људе (воз, аутомобил авион) и оних који су вампирска освета авети и који су одговорни за »аветињско међу људима« (пошта, телеграм, телефон, бежична телеграфија, итд.)⁵.

⁴ Служимо се једном необјављеном студијом Клер Парне, *Вампир и писма* (Claire Parinet, *Le Vampire et les lettres*) у којој се прецизно анализира однос Кафка-Дракула. Уп. и текстове које наводи Елијас Канети *Други процес: Кафкина писма Фелицији* (E. Canetti, *L'Autre Procès, lettres de Kafka à Felice*, Gallimard); али, упркос тим текстовима, Канети, изгледа, не примећује то вампирско кретање, и говори о Кафкином стижу због сопственог тела, о понижењу, тескоби и потреби за заштитом.

⁵ Чудесни текст у *Писмима Милени*, стр. 243. Говорне и писаће машине опчињавају Кафку на више начина — бирократски, комерцијалан, еротски. Фелиција ради у једном предузету »говорних апарата« и постаје директор. Кафка је захваћен грозницом дељења савета, предлога — треба поставити апарате у хотелс, поште, возове, бродове и цепелине, и повезати их с писаћим машинама, с »праксиноскопима«, с телефоном... Кафка је очигледно одушевљен, мисли да ће тиме утешити Фелицију која осећа жељу да плаче, »посвећујем своје ноћи твојим пословима одговори ми подробно...« (*Lettres à Felice*, Gallimard, стр. 297—300). С великим комерцијалним и техничким полетом, Кафка жели да уведе низ бавољих изума у добар низ благотворних изума.

Како функционишу писма? Захваљујући, несумњиво, свом жанру, она чувају двојност субјекта: за почетак, уочићемо субјект исказивања као форму изражавања која пише писмо и субјект исказа као форму садржаја о којем писмо говори (чак и ако *ја* говори о *себи*). Ту ће двојност Кафка користити на изопачен или ђаволски начин. Уместо да се субјект исказивања служи писмом да би објавио сопствени долазак, субјект исказа преузеће на себе читаво кретање, које је постало фиктивно или појавно. Слање писма, његова путања, ход и покрети поштара замењују долазак (отуд важност поштара или гласника, који се и сам удваја, попут двојице курира из *Замка*, у припијеним оделима која изгледају као да су направљена од папира). Пример уистину кафкијанске љубави: мушкарац се заљубљује у жену коју је само једном видео: следе тоне писама; он никад не може да »дође«; остаје с писмима у ковчегу; а дан након растанка, након последњег писма које му је по ноћи приспело на село, гази поштара. Преписка са Фелицијом испуњена је том немогућношћу доласка. Проток писама замењује присуство, већ после првог сусрета. Свим силама је наговара да му пише двапут на дан. Управо то је савез са ђаволом. Фаустовски савез са ђаволом напаја се с удаљеног извора снаге, за разлику од брачног уговора и блискости коју он подразумева. *Најпре изрећи*, а касније видети, или видети у сну: Кафка у сну види »читаво степениште, прекривено од врха до дна дебелим слојем тих већ прочитаних страница, ...био је то прави сан жеље«⁶. Помама за писањем и изнуђивањем писама. Жеља за писмима састоји се, дакле, пре свега у овоме: она преносе

⁶ *Lettres à Felice*. I, стр. 117.

кретање на субјект исказа, подарују субјекту исказа привидно кретање, кретање на папиру, а тиме је субјект исказивања поштеђен сваког реалног кретања. Као у *Припремама*, он може остати у својој болесничкој постељи, као какав бедни инсект, јер шаље свог потпуно одевеног двојника у писму, с писмом. Та замена, или тај обрт двојности субјекта, где субјект исказа преузима на себе реално кретање које нормално припада субјекту исказивања, производи *цепање двојства*. А то цепање је ђаволско, Баво је управо то цепање. Овде налазимо један од извора двојника код Кафке: *Ишчезли*, прва скица *Америке*, доводи на сцену два брата »од којих је један отишао у Америку, док је други остао у једном европском затвору«⁷. А *Пресуда*, у чијем је средишту тема писама, изводи на позорницу субјекта исказивања, који остаје у очевој радњи, и пријатеља из Русије, не само као примаоца, већ и као потенцијалног субјекта исказа, који можда не постоји изван *писама*.

Писмо, као мања књижевна врста, писма као жеља и жеља за писмима имају још једну особину. Оно што је најдубља гроза субјекта исказивања биће представљено као спољашња препрека, коју ће субјект исказа, поверен писму, настојати свим силама да савлада, чак и по цену сопствене пропасти. То се зове *Опис једне борбе*. Кафкино ужасавање од сваког брачног стања. Необичан поступак којим он то ужасавање преводи у *шоу-прафију прејрека* (камо ићи? како? Праг, Беч, Берлин?). Земљомер. А ту је и други поступак, састављање листе нумерисаних услова, које субјект исказа сматра делимично кадрим да отклоне ужас, а

⁷ *Дневници*, стр. 27.

које надахњује сам тај ужас у субјекту исказивања (Програм, или План живота, као код Клајста). То је заиста замршено, то је хумор сâм. Двоструко црно изокретање: географске карте Земље љубави, списка званица за венчање. Та метода има више предности: омогућује да се претпостави невиност субјекта исказивања, јер он ту ништа не може и ништа не чини: уз то и невиност субјекта исказа, јер је он учинио све што је било у његовој моћи: па чак и невиност трећег лица, примаоца (чак и ти, Фелиција, чак си и ти невина); и на крају, та метода чини ствари још горима но што би биле да је крива једна од тих инстанци или да је читав свет крив. То је метода која тријумфује у *Писму оцу* — сви су невини, то је оно најгоре: писмо оцу је бајање против Едипа и породице помоћу машине писања, као што су писма Фелицији бајање против брачног стања. *Прављење мајке Тебе* замењује *играње Софокла*, *прављење њојоџрафије* *прејрека* замењује *хвањање у коџџац* са *судбином* (овде треба ставити примаоца /destinataire/ на место судбине /destin/). Нема смисла питати се да ли писма припадају делу или не, нити да ли су она извор неких тема које налазимо у делу; она чине саставни део машине писања или изражавања. Стога о писмима уопште ваља мислити као о нечем што потпуно припада стварању, унутар дела или изван њега; тиме се може објаснити зашто неки жанрови, на пример роман, преузимају епистоларну форму.

Али трећа особина те употребе, или те функције писама, не спречава, на први поглед, враћање осећања кривице, едиповски, породични или брачни повратак кривице: Да ли сам способан да волим свог оца? Да ли сам способан да се оженим?

Да ли сам чудовиште? »Паклен у својој невиности« — може се бити невин, а ипак паклен; то је тема *Пресуде*, то је стално Кафкино осећање у односима с вољеним женама⁸. Он зна да је Дракула, зна да је вампир, паук и његова мрежа. Међутим, потребно је, више но икад, разлучити појмове: *чини се* да удвајање субјекта и замењивање два субјекта утемељују осећање кривице. Али, строго узевши, и ту је кривац субјект исказа. Сама кривица је тек разметљиво појавно кретање, које прикрива један истински осмех (колико је несносних ствари написано о Кафки и »кривици«, Кафки и »закону« итд.). Јудаизам, обичан папирни омотач: Дракула се не може осећати кривим, Кафка се не може осећати кривим, Фауст није крив, и то не говори лицемерје, они нису криви зато што је њихов Посао другде. Нисмо разумели ништа о савезу с ђаволом ако верујемо да он може побудити осећање кривице у ономе ко га потписује, то јест, ко га склапа или ко пише писмо. Кривица је само исказ једног суда који долази споља и који обузима и гризе само слабу душу. Слабост, о моја слабост, моја грешка — то је само привидно кретање Кафке као субјекта исказа. Насупрот томе стоји његова снага као субјекта исказивања у пустињи. Али, то не доводи ствари у ред, то не доноси спас. Јер ако кривица и јесте само привидно кретање, њоме се непогрешиво размахује као показатељем једне сасвим друкчије опасности — друкчијег посла. Права паника настаје кад се машина писања окрене против свог господара. Видети *Кажњенич-*

⁸ »Паклен у својој невиности«: уп. *Дневници*, стр. 306. А у *Пресуди*, отац каже: »Невино дете, то си ти истински био, али још истинскије си био паклен човек! — И зато знај: осуђујем те сада на смрт давлeњeм!« (*Приповејке*, стр. 114).

ку колонију. Опасност коју може донети савез са Ђаволом. Ђаволска невиност, није ни у ком случају кривица, већ замка, хорсокак у ризому, безизлазна јазбина. *Страх*. Сам Ђаво се ухватио у замку. Редипализацију не изазива кривица, већ умор, недостатак инвенције, неопрезност онога што је ослобођено, фотографија, полиција — удаљене Ђаволске силе. Дакле, невиност више ничему не служи. Формула невиног Ђаволства спасава вас од кривице, али вас не спасава од фотокопије савеза и од проклетства које из њега произлази. Није опасно осећање кривице као неуроза, као стање, опасан је суд о кривици као *Процес*. То је кобни исход писама: *Писмо оцу* је процес који се већ склапа над Кафком; писма Фелицији се претварају у »Процес у хотелу«, са читавим судом, породицом, пријатељима, одбраном, оптужбом. Кафка то од почетка наслућује — *Пресуду* пише управо у време кад започиње преписку с Фелицијом. А *Пресуда* је велики страх да ће машина писама ухватити аутора у своју замку: отац у почетку пориче да прималац, пријатељ из Русије, постоји, затим признаје његово постојање, али само зато да би обелоданио да му је пријатељ непрестано писао, њему, оцу, како би разоткрио издајство његовог сина (проток писама мења правац, окреће се против...). Твоја »гадна писамца«... »Гадно писмо« чиновника Сортинија у *Замку*... Да би одагнао ту нову опасност, Кафка непрестано јуришаље ново писмо које поправља, допуњује или побија оно управо послато, како би Фелиција увек каснила са одговором. Али ништа не може спречити одговор судбине: из раскида с Фелицијом Кафка излази не крив, већ скрхан. Он, коме су писма била неопходан део књижевне машине, позитиван (а не негативан) подстрек да пише пу-

ном снагом, остаје без жеље да пише, свих удова поломљених од тога што се замка безмало склопила над њим. Формула »паклен у својој невиности« није била довољна. [Та три интензивна елемента објашњавају Кафкину опчињеност писмима. Ту се тражи посебна врста осетљивости. Желели бисмо само да направимо поређење с писмима једног другог дијаболика, Пруста. И он преско писама, издалека, склапа савез са Ђаволом или авети да би одагнао блиске изгледе на брачни уговор. И он ставља писање наспрам женидбе. Два мршава анорексична вампира, која се хране само крвљу и шаљу своја писма-слепе мишеве. Велики принципи су у оба случаја исти: свако писмо је љубавно писмо, привидно или реално; љубавна писма могу бити привлачна, одбојна, прекорна, попустљива, предусретљива, а да се тиме њихова природа нимало не промени; она су део савеза с Ђаволом који држи на одстојању уговор с Богом, породицом или вољеним бићем. Али, прецизније речено, прва особина писама, замењивање улога два субјекта или удвајање субјекта, појављује се у пуној мери код Пруста, где субјект исказа преузима на себе читаво кретање, док субјект исказивања остаје да лежи у углу своје мреже сличне пауковој (Прустово постајање пауком). Друго, Пруст је топографијама препрека и списковима услова, као функцијама писма, дао веома високо место, дотле да онај коме је писмо упућено више не разуме да ли аутор писма жели његов долазак, или га, пак, никад није желео, да ли га одгурује да би га привукао, или обрнуто: писмо измиче сваком препознавању, оном из сећања или сна, или са фотографије, и постаје строга карта путева које треба одабрати или избјегнути, један план строго условљеног живота (и Пруст је вешт земљомер

пута који се више не приближава, али и не удаљава, као у *Замку*)⁹. И на крају, кривица је код Пруста, баш као и код Кафке, тек омотач; она прати испољавање или привидно кретање субјекта исказа: али испод те смешне кривице пребива дубока паника Лежећег, страх да се превише рекло, страх да ће се машина писама окренути против њега, да ће га стровалити у оно што је требало да отклони, стрепња да ће се мноштво малих порука или гадних писамаца склопити око њега — невероватно писмо-уцена које шаље Албертини, не знајући да је она већ мртва, враћа му се у облику Жилбертиног телеграма којим га она обавештава да ће се ускоро удати, а за који он на тренутак помишља да је Албертинин. И из тога излази скрхан. Али, уз једнако вампирство, уз једнаку љубомору, између Пруста и Кафке постоје велике разлике које се не могу свести на монденско-дипломатски стил једног и судско-процедурални другог. За обојицу је од кључног значаја да помоћу писама избегну блискост која је својствена брачном односу и која омогућује да се види и буде виђен

⁹ Прустова писма су нарасе топографије препрека, друштвених, психичких, физичких и географских; а препреке су утолико веће уколико је онај коме је писмо намењено ближе. То се јасно види у писмима госпођи Строс, која, као и Милена, има обличје Анђела Смрти. Али још више у Прустовим писмима његовим младим пријатељима, која су препуна топографских препрека — проблема који се тичу места, часа, средства, душевног стања, околности и промена. На пример, из писма једном младићу јасно се види да Пруст више не жели да он дође у Кабур: »Слободни сте да одлучите како ћете поступити, а ако решите да дођете, немојте ми писати, већ ми телеграфишите да одмах стижете, ако је могуће возом око шест увече, или крајем поподнева, или после ручка али не сувише касно, никако пре два по подне, јер бих желео да вас видим пре других. Али, све вам то објашњавам за случај да дођете...«, итд.

(уп. Кафкину престрављеност кад му пријатељица саопштава жељу да буде у његовој близини док он ради). У овом случају мало је важно да ли је »брак« озваничен или не, да ли је хетеросексуалан или хомосексуалан. Међутим, да би избегао блискост, Кафка успоставља и одржава просторно растојање удаљеност вољеног бића; поред тога, представља се као заточеник (свог тела, своје собе, своје породице, свог дела), и умножава преке које га спречавају да види вољену или да с њом живи¹⁰. Пруст прибегава истом поступку, али у обрнутом смеру: он постиже не приметност, невидљивост тако што преувеличава блискост, што од ње прави заточеничку блискост. Прустово решење је најнеобичније: надвладати брачно стање присуства и гледања... прекомерним приближавањем. Што смо ближе, то мање видимо. Пруст је, дакле, тамничар, а вољено биће је у најближој тамници. Његово идеално писмо је цедуљица протурена испод врата.

II *Приповетке*: Оне су битно животињске, иако се животиње не појављују у свакој од њих. За Кафку је, наиме, животиња идеалан објект приповетке: покушај да се нађе неки излаз да се оцрта линија бекства. Писма за то нису довољна, јер ђаво, савез са ђаволом не нуди линију бекства, већ, напротив, опасност да човек падне у замку, да га ђаво у њу гурне. Приповетке попут *Пресуде* и *Преображаја* Кафка је писао у време кад је отпочео преписку са Фелицијом — да би себи предочио опасност или зато да би је одагнао: више су му одговарале затворене и смртно опасне приповетке него бесконачан проток писама. Писма су можда покретачка сила која, захваљујући крви

¹⁰ О затвору, уп. *Дневници*, стр. 27—28.

што с њима пристиже, ставља у погон читаву машину; али важно је писати нешто друго, не писма, важно је стварати. То друго је наговештено у писмима (животињска природа жртве, то јест Фелиције; вампирска употреба писама), али се оно може остварити само у једном аутономном елементу, иако и ту остаје заувек недовршено. Оно што Кафка ради у својој соби јесте постајање животињом, и то је суштински предмет његове приповетке. Прво стварање је преображај. То је оно што нарочито треба да остане скривено оку сугру, оку оца или мајке. Кажемо да је за Кафку суштина животиње излаз, линија бекства, макар и у месту и у кавезу. *Неки излаз, а не слобода. Једна жива линија бекства, а не напад.* У *Шакалима* и *Арајима*, шакали кажу: »Та ми их нећемо побити. (...) Ми већ и при пучком погледу на њихова жива тела бежимо у чистији ваздух, у пустињу, која је зато наш завичај«. Башлар је врло неправедан према Кафки кад га пореди с Лотреамоном, полазећи од представе да је животињска динамичка суштина слобода и агресивност: Малдоророва постајања животињом су напади, утолико суровији што су слободни или неизазвани. За Кафку није тако, чак бисмо могли рећи да је супротно, а имамо разлога да верујемо да је његова идеја тачнија са становишта саме Природе. Башларов постулат на крају супротставља Лотреамонову брзину Кафкиној спорости¹¹. Подсетимо, међутим, на неке елементе из животињских приповедака: 1) не разликују се они случајеви кад је

¹¹ Bachelard, *Lautréamont*. Ed. Corti: о чистој активности, брзини и агресивности као о особинама животиња по Лотреамену, и о Кафкиној спорости, која је протумачена као посусталост »жеље за животом«, уп. прво поглавље.

животиња приказана као она сама и они кад долази до преображаја; у животињи је све преображај, а он је у истом кружном кретању постајање животиње човеком и човеково постајање животињом; 2) преображај је спајање две детериторијализације, оне коју човек намеће животињи, присиљавајући је да бежи или поковавајући је, али и оне коју животиња предлаже човеку, указујући му на излазе или средства за бекство на које сам човек никад не би помислио (схизо-бекство); свака од те две детериторијализације иманентна је оној другој, убрзава је и тера да прекорачи праг; 3) није, дакле, важна релативна спорост постајања животињом; колико год било споро, и утолико више што је спорије, оно је апсолутна *деитериторијализација* човека, за разлику од релативних детериторијализација које човек врши кад се премешта с места на место, кад путује; постајање животињом је непокретно путовање, путовање у месту, које се може живети и разумети само као интензитет (прекорачивање прагова интензитета)¹².

У постајању животињом нема ничег метафоричког. Никаквог симболизма ни алегорије. Пред тога, оно није последица неке грешке, проклетства или кривице. Како каже Мелвил кад описује постајање капетана Ахаба китом, то је

¹² Кафка често супротставља две врсте путовања, једно екстензивно и организовано, друго интензивно, повезано с ломовима, бродоломима и крхотинама. То друго путовање може се догађати у месту, у »сопственој соби«, и тад постаје још интензивније: »Једанпут лежиш крај овога, једанпут крај онога зида, и тако прозор хода око тебе (...) Мој је задатак само да шетам и ништа друго, али зато не постоји још ниједно место на свету по коме не бих могао шетати« (*Дневници*, стр. 13). Интензивна Америка, мапа интензитета.

»панорама« а не »јеванђеље«. То је мапа интензитета, скуп стања, међу собом различитих, накалењених на човека који тражи неки излаз. То је стваралачка линија бекства, која не жели да искаже ништа до саму себе. За разлику од писама, постајање животињом не допушта да преостане ништа од двојности субјекта исказивања и субјекта исказа; то је један једини, недељив процес који долази на место субјективности. Међутим, ако је постајање животињом идеалан објект приповетке, треба поставити питање о недовољности приповетка. Рекло би се да су приповетке затворене у алтернативу која их — са становишта Кафкиног пројекта — двоструко осуђује на неуспех, колико год оне биле сјајне књижевне творевине. Ако је завршена и успела, приповетка ће се затворити у себе. Ако се отвори, отвориће се према нечем другом, што се може развити само у роману, који је недовршив. У првом случају, приповетка се сучељава са опасношћу друкчијом од оне која прети писмима, али на сличан начин. Писма су морала да страхују од преокретања флукса, његовог окретања против субјекта исказивања; приповетке се, са своје стране, сучељавају са затвореношћу животињског излаза, са запреченошћу линије бекства (кад не остају недовршене, завршавају се управо због тога). Наравно, постајање животињом нема никакве везе с чисто привидним кретањем, какво је кретање писама: колико год била спора, детериторијализација је ту апсолутна; линија бекства добро је програмирана, излаз је добро ископан, али само с једног краја. Као што јаје у својој потенцијалности има два реална пола, тако је и постајање животињом потенцијалност обдарена с два једнако реална пола, једним чисто животињским и једним породичним. Видели смо да живо-

тиња заправо осцилује између сопственог постајања нељудском и одвећ људске фамилијаризације: пас из *Испираживања* детериторијализују пси музичари с почетка приповетке, али га ретериторијализује, ресидипализује пас певач с краја, те он наставља да осцилује између две »науке«, и може само да призива долазак треће, која би га извукла из свега тога (али управо та трећа наука не би више била предмет обичне приповетке и изискивала би читав роман...). Видели смо, уз то, да је Грегоров преображај повест о ресидипализацији која га одводи у смрт, која његово постајање животињом претвара у постајање мртвим. Не само пас, већ и све друге животиње осцилују између схизо-Ероса и едиповског Танатоса. Само с тог гледишта постоји опасност да се поново уведу метафора и читава њена антропоцентрична свита. Укратко, животињске приповетке су део машине изражавања, различит од писама, јер оне више не почивају на привидном кретању, нити на удвајању субјекта: досежући реално, оне се исписују у самом реалном, и једнако су набијене напетостју између два пола, или између две стварности које се могу окренути једна против друге. Постајање животињом заиста показује неки излаз, заиста оцртава неку линију бекства, али није кадро да је само прати или да се њом послужи (с једног јачег разлога, *Пресуда* остаје едиповска прича, коју Кафка и представља као такву — ту син одлази у смрт, а да чак није ни постао животиња и да није успео да се отвори према Русији).

Дакле, треба размотрити другу хипотезу: не само да животињске приповетке показују излаз којим су саме неспособне да се послуже, већ оне своју способност да покажу излаз дугују нечем другом што у њима делује. А то друго може се

изрећи само у романима, покушајима романа, као трећем делу машине изражавања. Јер Кафкино отпочињање романа (или покушај да развије приповетку у роман) временски се подудара с напуштањем постајања животињама; на њихово место долази једно сложеније устројство. Било је, дакле, потребно да приповетке и њихова постајања животињама буду на неки начин надахнуте тим подземним устројством, али да га, истовремено, не могу навести да функционише директно и да га не могу изнети на светлост дана. Као да је животиња још била одвећ близу, одвећ видљива, индивидуализована, територијализована, постајање животињом тежи најпре ка *постјајању молекуларним*; мишица Јозефина уроњена у свој народ и у »безбројну гомилу јунака свог народа«; пас пометен узбуђењем свих чула пред седморицом музичара; животиња из *Јазбине* уплашена безбројним шумовима који допиру из свих праваца, а које производе животиње свакако мање од ње; јунак *Сећања на калдску железничку пругу*, који је дошао да лови медведе и курјаке, имаће посла само са чопором пацова, које убија ножем гледајући како им се истежу ручице (а у *Јахачу на канџи за ујаљ*, »по дубоком снегу који се не угиње ни за палац, идем по трагу малих арктичких паса, мој је кас изгубио сваки правац«). Кафку опчињава све што је мало. Децу не воли само зато што су захваћена неповратним постајањем одраслима; животињско царство се, напротив, додирује са сићушношћу и не приметношћу. Али још више, код Кафке само молекуларно мноштво тежи да се уједини или да направи места једној машини, или тачније *машинском устројству* чији су делови независни један од другог, али због тога ништа слабије не функционишу. Дружина паса музичара већ је описана

као такво веома прецизно устројство. Чак и кад је животиња само једна, њена јазбина је мноштво и устројство. Приповетка *Мајори момак Блумфелд* говори о нежењи који се у почетку пита треба ли да набави пса; али пса замењује необично молекуларно или машинско устројство, »две беле целулоидне лоптице са плавим пругама скакућу једна поред друге горе-доле по паркету«; а на крају га прогоне два практиканта у својству делова бирократске машине. Можда код Кафке коњ заузима посебно место зато што се налази на пола пута између »још животиња« и »већ устројство«. У сваком случају, животиње, такве какве су или какви-ма постају у приповеткама затворене су у ту алтернативу: или су укроћене, затворене у безизлазан положај, и приповетка се завршава; или се, пак, отварају и множе, свуда дубе излазе, али уступају место молекуларном мноштву и машинским устројствима, који више нису животиње и о којима се може говорити тек у роману.

III *Романи*: чињеница је да се у романима више не јављају животиње — или се јављају тек узгред — као ни постајање животињом. Као да је неутрализован негативни пол животиње, док се позитивни преселио другде, на страну машине и устројства. Као да постајање животињом није било довољно богато артикулацијама и гранањима. Претпоставимо да је Кафка написао роман о бирократском свету мрава, или о Замку термита: тад би био нека врста Чапека (свог сународника и савременика). Направио би научнофантастични роман. Или, пак, црни роман, реалистички роман, идеалистички роман, шифровани роман, попут многих који, у сваком од тих жанрова, постоје у Прашкој школи. Описао би, мање или више непосредно, мање или више симболички, модерни свет,

његову суморност или окрутност, злодела технологије или бирократије. Ниједна од тих ствари не припада Кафкином књижевном пројекту. Да је писао о правосућу мрава или замку термита, увео би читав низ метафора, реалистичких или симболистичких. Никад не би непосредно уочио и изразио жестину бирократског, полицијског, судског, економског или политичког Ероса.

Можда ће неко приметити да такав рез између приповедака и романа не постоји, јер су многе приповетке само покушаји, неповезане цигле могућих напуштених романа, а романи су, са своје стране, само бескрајне и незавршене приповетке. Али, није реч о томе. Питање је, заправо, зашто Кафка пројектује роман? Зашто потом од њега одустаје и напушта га или покушава да га заврши као приповетку? Или, напротив, мисли да приповетком може домамити роман, макар и њега касније напустио? Могли бисмо формулисати један закон (ваљан, додуше, само у неким случајевима): 1) текст који се суштински односи на постајање животињом не може се развити у роман; 2) текст који се односи на постајања животињама може се развити у роман само ако у њему постоје и довољни машински показатељи који премашују животињу и који су, заправо, зачеци романа; 3) Кафка напушта текст који би могао бити зачетак романа кад пронађе неки животињски излаз који му омогућује да га заврши; 4) један текст може постати роман, макар и недовршен и, пре свега, макар и бескрајан, једино ако успе да групише машинске показатеље у право конзистентно устројство; 5) с друге стране, чак ни текст који изричито садржи неку машину неће се развити у роман ако не успе да се веже уз нека конкретна друштвено-политичка устројства (јер чиста маши-

на није ништа до скица која не чини ни приповетку ни роман). — Кафка, дакле има много разлога да напусти неки текст, било зато што овај испада кратак, или зато што је бескрајан; али његова мерила су потпуно нова, и важе само за њега: повезивања различитих текстуалних жанрова, реинвестирања размене, итд., на такав начин да настаје ризом, јазбина, карта трансформација. Ту је сваки пораз једно ремек-дело, грана ризома.

Први случај је *Преображај*: зато многи критичари кажу да је то најдовршеније (?) Кафкино дело. Грегора, обузетог постајањем животињом, породица поново едипализује и нагони у смрт. Породица ту укида чак и могућности бирократске машине (уп. три најурене кирајлије) и приповетка се завршава стањем мртвачког савршенства. Други случај би се могао тицати *Испираживање једног њеца*: Кафка је у томе видео свог *Бувара и Пекишеа*¹³. Али стварно присутни зачеци развоја неодојиви су од машинских показатеља који дају ритам предмету *Испираживања*: музички показатељи у устројству седам паса, научни показатељи у устројству три науке. Али пошто и даље остају обухваћени постајањем животињом, ти показатељи се изјаловљују. Кафка ту не успева да направи свог *Бувара и Пекишеа*: пси га наводе на траг нечег другог *што он може да обухвати само у другом материјалу*. Трећи случај илуструје *Капњеничка колонија*: и ту постоји зачетак романа, и то као експлицитна машина. Али ни та одвећ механичка машина, још повезана са одвећ едиповским координатама (стари командант-офицер = отац-син) не успева да се развије, те Кафка може да замисли животињски закључак тог текста, који

¹³ *Дневници*, стр. 346.

се поново враћа у стање приповетке: у једној верзији *Колоније*, путник на крају постаје пас, и почиње да трчкара уокло на четири ноге, поскакујући и журећи да се придружи свом гарнизону (у другој варијанти појављује се жена-змија)¹⁴. То је наличје *Исцртаживања једног йса*: тамо машински показатељи не успевају да изађу из постајања животињом, овде се машина преобраћа у поновно постајање животињом. Четврти случај, једини уистину позитиван, тиче се три велика романа, три велика недовршена дела: машина ту више није механичка и постварена, већ се отеловљује у веома сложеним друштвеним устројствима која омогућују да се, с људским особљем, с људским деловима и зупчаницима, постигну ефекти насиља и нељудске жеље, неизмерно јачи од оних који се постижу помоћу животиња или изолованих механизма. Зато је важно уочити како у једном истом тренутку (на пример, у времену настајања *Процеса*) Кафка наставља да описује постајања животињама која се не развијају у роман, и конципира роман који и даље развија њихова устројства. Пети и последњи случај је, могли бисмо рећи, супротан покушај: то је »пораз« романа, не само у оним случајевима кад постајање животињом и даље претеже, већ и кад машина не успе да се отелови у живим друштвено-политичким устројствима која чине покретљиву грађу романа. Машина тако остаје скица која се ни сама не може даље развијати, колике год биле њена снага и лепота. То се догодило с *Кажњеничком колонијом*, с њеном још одвећ трансцендентном, изолованом и поствареном, одвећ апстрактном машином. То се догодило и са чудесним текстом од две стране, *Одрадеком*,

¹⁴ *Дневници*, стр. 394.

који описује једну необичну машину без намене: пљоснат и звездаст калем, обавијен искиданим ко-мадима конца, из чијег средишта штрчи »један попречни штапић, на који се под правим углом на-ставља још један« како би машина стајала усправ-но. То је и случај Блумфелда или пинг-понг лоп-тица које чине једну чисту машину, док два изо-пачена и малоумна практиканта образују једно бирократско устројство: али те две теме још нису повезане, стално се прелази с једне на другу, а ниједна се не шири, и међу њима нема прожима-ња.

То би била три елемента машине писања или изражавања, дефинисана унутрашњим мерилима, а никако пројектом објављивања. Писма и савез са ђаволом; приповетке и постајања животињама; романи и машинска устројства. Знамо да та три елемента непрестано узајамно попречно комуни-цирају, у оба смера. Фелиција каква се појављује у писмима није животиња само зато што је, због своје крви, омиљени плен вампира, она је животи-ња и зато што у њој постоји читаво једно поста-јање животињом које опчињава Кафку. А *Процес* као модерно машинско устројство упућује на оса-времењене архаичне изворе — суђење постајању животињом, које се завршава осудом Грегора, су-ђење вампиру због његовог служења ђаволу и су-ђење које је Кафка реално доживео после првог прекида с Фелицијом, »процес у хотелу«, кад је стајао пред неком врстом суда. Нећемо, међутим, поверовати да постоји само једна линија, која иде од проживљеног у писмима до написаног у при-поветкама и романима. Ту је и обрнути пут, и једнако много написаног или проживљеног на другој страни. Дакле, управо због процеса као друштвено-политичког устројства, Кафка види

своја постајања животињама као грађу за процес, а своје дописне односе с Фелицијом као подложне законском процесу. Тако исто, пут не иде само од савеза с Ђаволом у писмима до постајања животињом у приповеткама, и од постајања животињом до машинског устројства у романима. Он има и супротан смер: постајања животињама имају смисла само захваљујући устројству које их надахњује, где животиње функционишу као делови једне музичке или бирократске машине, итд., и где су писма већ део једног машинског устројства у којем се флуксеви размењују а поштар игра еротску улогу неопходног зупчаника, бирократског посредника без кога епистоларни савез не би био могућ (кад је поштар из сна донео Фелицијина писма, »он ми их је пружао чудесно прецизним покретом тако да су му се руке подизале као полуге какве парне машине«)¹⁵. Делови израза непрестано комуницирају. Њима је својствено да се прекидају, сваки на свој начин, али и да прелазе из једног у други. Писма која су прекинута зато што их блокира повратак, први процес; приповетке које се прекидају зато што не могу да прерасту у романе — јер су разапете на две стране — а да при том не запрече излаз, други процес; романи које Кафка сам прекида зато што су незавршени и дословно безгранични, бесконачни, трећи процес. Никад једно тако потпуно дело није направљено помоћу кретања која су сва недовршена, али сва узајамно комуницирају. Свуда једна једина страст за писањем; али не иста. Сваки пут писање прелази један праг, и нема виших или нижих прагова. То су прагови интензитета, који су виши или нижи само у зависности од смера у којем се

¹⁵ *Lettres à Felice*, I, стр. 116.

прелазе. Зато је тако бесмислено, тако гротескно, супротстављати Кафкин живот и писање, претпостављати да је он побегао у литературу услед неког мањка слабости, неспособности за живот. Ризом и јазбина — то да, али не кула од слоноваче. Линија бекства — да, али не скровиште. Стваралачка линија бекства повлачи са собом сву политику, сву економију, бирократију и судство: она их исисава као вампир да би из њих измамила нечуване звуке блиске будућности — фашизма, стаљинизма, американизма, *ћаволних сила које куцају на врати*. Наиме, израз претходи садржају и повлачи га (наравно, под условом да није означујући): живљење и писање, уметност и живот, супротстављени су једно другом само са становишта велике књижевности. Кроз Кафку увек, чак и док умире, пролази један флукс непобедивог живота, који му пристиже како из његових писама, приповедака, романа, тако и из њихове заједничке недовршености, која се може објаснити различитим, али повезаним и узајамно заменљивим разлозима. Стање мале књижевности. Само једна ствар мучи, љути, огорчује Кафку: кад га сматрају интимистичким писцем који се склања у литературу, аутором који говори о самоћи, кривици, интимној несрећи. То је, међутим, његова грешка, он је свим тим махао... да би избегао замку, и да би задовољио свој смисао за хумор. Постоји Кафкин смех, врло радостан смех, који је, са истих разлога, остао веома несхваћен. Са тих истих глупих разлога, на Кафкино књижевно дело се гледа као на скровиште удаљено од живота, израз стрепње, обележје немоћи и кривице, знак жалосне унутрашње трагедије. Два основа су довољна за приближавање Кафки: то је аутор који се смеје, дубоко радостан, аутор животне радости, упркос

свим кловновским изјавама које поставља као замке или циркуску шатру, упркос њима и управо због њих. С краја на крај политички аутор, одговорач будућег света, јер ће своја два пола умети да обједини у потпуно ново устројство: далеко од писца повученог у своју собу, он ту собу користи као двоструки флукс, флукс чиновника са великом будућношћу и флукс номада који бежи на најактуелнији начин, који се везује за социјализам, анархизам, социјалне покрете¹⁶. Писање, при-

¹⁶ Кафкин гнев кад га тумаче као интимистичког писца: већ у првим писмима Фелицији, жестока реакција против читалаца или критичара који пре свега говоре о унутарњем животу. У Француској је, међутим, први Кафкин успех био заснован на том неспоразуму: Кафка као интимистички писац, симболиста, писац алегорије и апсурда. Упутићемо на одличан текст Марте Робер о околностима читања Кафке у Француској, «Citoyen de l'utopie» (пренесен у *Les Critiques de notre temps et Kafka*, Garnier). Као почетак проучавања Кафкиног дела можемо означити тренутак кад су немачки и чешки критичари истакли, у исти мах, његову припадност бирократији (осигуравајући завод, Социјално осигурање) и његову наклоност према прашким социјалистичким и анархистичким покретима (што често промиче Максу Броду). Две Вагенбахове књиге преведене на француски (*Kafka par lui-même*, Seuil, и *Franz Kafka, Années de jeunesse*) битно осветљавају сва ова питања.

Други аспект јесте комично и радост код Кафке. Али то је, заправо, исти аспект: политика исказа и радост жеље. Оне су с Кафком чак и кад је болестан и на самрти, чак и кад маше кривицом као својим циркусом, да би одагнао досаду. Није нимало случајно што свако тумачење с неуротском тенденцијом наглашава, у исти мах, трагичну или анксиозну страну и аполитичност. Кафкина веселост, или веселост онога што Кафка пише није ништа мање значајна од његовог осећања за стварност и његовог политичког увида. Најлепше странице Бродове књиге о Кафки јесу оне кад Брод прича како су се слушаоци смејали током читања првог поглавља Процеса «необузданим смехом» (стр. 282). Не видимо никаква друга мерила генијалности: политика која кроз њу пролази, радост која је преноси другима. Ниским или неуротским тумачењем називамо свако оно читање које у генију види стрепњу, трагику, »ин-

мат писања за Кафку значи само једну ствар: никако књижевност, већ поистовешћивање исказивања са жељом, изнад закона, држава и режима. То је једна микрополитика, политика жеље која доводи у питање све друге инстанце. Никад није постојао тако духовит и ведар аутор са становишта жеље; никад политичнији и друштвенији аутор са становишта исказа. Све је смех, почев од *Процеса*. Све је политика, почев од писама Фелицији.

дивидуалну ситуацију». На пример, Ниче, Кафка, Бекет, свеједно: они који их не читају с много спонтаног смеха и политичког треперења искривљују све.

У овим састојцима Кафкиног дела — писма, приповетке, романи — нисмо узели у обзир два елемента: с једне стране, врло кратке текстове, суморне афоризме и релативно побожне параболе, из 1918. после раскида с Фелицијом, кад је Кафка био заиста тужан, уморан, дакле, неспособан да пише и без жеље за писањем. С друге стране, *Дневнике* нисмо узели у обзир из супротног разлога: зато што они пролазе кроз све, што су они сам ризом. То није један елемент, то јест један аспект дела, већ елемент (у смислу природне средине) из којег Кафка, како сам каже, не би желео да изађе, толико се у њему осећа као риба у води. Томе је разлог што су Дневници повезани са свим осталим и што обухватају жељу писама, жељу приповедака, жељу романа.

ИМАНЕНЦИЈА И ЖЕЉА

Негативна теологија или тсологија одсуства, трансцендентност закона, априорност кривице уобичајене су теме многих тумачења Кафке. Славни текстови *Процеса* (као и *Кажњеничке колоније*, *Кинеској зида*) приказују закон као чисту празну форму без садржаја, чији је објект несазнатљив: закон се, дакле, не може исказати друкчије до пресудом, а та се пресуда не може сазнати друкчије до кроз казну. Нико не познаје унутрашњост закона. Нико не зна шта је закон у *Колонији*; тек игле машине исписују на телу осуђеника пресуду која је њему непозната, а тиме истовремено извршавају његову казну. »Човек одгонета пресуду својим ранама«. А у *Питанју закона*: »Али ипак је крајње мучно осећање кад тобом владају закони које не познајеш (...) Јер карактер ових закона захтева да се њихова садржина држи у тајности«. Кант је направио рационалну теорију обрта грчке концепције закона у јудео-хришћанску: закон више не почива на неком вечном Добру које му даје његову материју, он је чиста форма на којој почива добро као такво. Добро је оно што налаже за-

кон, у формалним условима у којима се он сам објављује. Рекло би се да се Кафка удева у тај обрт. Али хумор који он ту уметне сведочи о сасвим другачијој намери. Он не жели да изгради слику трансцендентног и несазнатљивог закона, већ да *демонтира механизам* једне сасвим другачије машине, којој је та слика закона потребна за подешавање зупчаника и њихов »синхронизован рад« (кад та слика-фотографија нестане, делови машине се раздвајају, као у *Калхњеничкој колонији*). (*Процес* треба посматрати као научно испитивање, извештај о искуствима везаним за функционисање машине, где закону прети да буде сведен на улогу спољашње арматуре. Због тога се текстовима *Процеса* мора веома опрезно приступати. По-ставља се питање значаја једних у односу на друге, а нарочито њиховог редоследа у роману, који је Макс Брод направио тако да послужи његовој тези о негативној теологији.

Проблем, пре свега, представљају мало завршено поглавље о погубљењу К. и претходно поглавље »У катедрали«, где свештеник држи беседу о закону. Наиме ништа нам не јемчи да је последње поглавље било написано на крају *Процеса*; могуће је да је оно било написано на самом почетку, кад је Кафка још био под утиском прекида са Фелицијом. То је преурањен, накалемљен, промашен завршетак. Не можемо знати на које место би Кафка ставио то поглавље. Можда је оно само сан, који је требало да буде уметнут у ток романа. Довољно је подсетити да је Кафка одвојено објавио, под насловом »Сан« фрагмент који је намеравао да унесе у *Процес*. Макс Брод, дакле, има срећније надахнуће онда кад сам истиче до које је мере *Процес* незавршен, у правом смислу бесконачан роман: »Како *Процес*, по Кафкиним сопстве-

ним речима, никад није имао да стигне до врховне инстанце, ни сам роман се, у извесном смислу, није могао завршити, то јест могао је да се продужава у бескрај». Погубљењу К. као завршетку противречни читав дотадашњи ток романа, као и стање «неограниченог одлагања» које управља *Процесом*. Стављање погубљења на крај има, чини нам се, један еквивалент у историји књижевности: стављање чувеног описа куге на крај Лукрецијево књиге. У оба случаја, намера је била да се покаже како један епикурејац, у својим последњим тренуцима, не може измаћи стрепњи, и како један прашки Јеврејин не може ништа друго до да једанхвати кривицу која га изједа. Што се тиче другог поглавља, «У катедрали», почасном месту које му је дато — као да оно нуди кључ романа и чини његов религијски предзакључак — противречни сам његов садржај: прича чувара закона веома је вишезначна и К. сазнаје да је свештеник који је казује члан судског апарата, тамнички капелан, један у читавом низу елемената, без икаквог повлашћеног места, јер нема никаквог разлога да се низ њиме заврши. Можемо се сложити са Ојтершпротом, који предлаже да се то поглавље смести испред поглавља «Адвокат. Фабрикант. Сликара». Са становишта хипотетичке трансцендентности закона, мора постојати извесна нужна веза између закона и кривице, несазнатљивог, пресуде или изрицања пресуде. Кривица, заправо, мора бити једно *a priori* које одговара трансценденцији, за све и сваког, за кривца као и за невиног. Како закон нема објект, већ је чиста форма, он не може припадати подручју знања, већ искључиво апсолутној

¹ Уп. Herman Uyttersrot, *Eine neue Ordnung der Werke Kafkas?* Anvers, 1957.

практичној нужности: свештеник у катедрали ће објаснити »не мора се (све што вратар каже) сматрати као истина, довољно је да се сматра као потреба«. На крају, зато што нема сазнајни објект, закон се одређује тек чином исказивања, а исказује се само чином кажњавања: исказ у самој стварности, на кожи и месу; практичан исказ, супротан сваком спекулативном тврђењу. Све те теме постоје у *Процесу*. Међутим, управо су оне објект минуциозне *разградње*, па и разарања, током дуготрајног експериментисања К. Први аспект те разградње састоји се »у априорном искључивању сваке идеје кривице«, која је део саме пресуде: кривица никад није ништа друго до привидно кретање у којем вас судије, па чак и адвокати запоседају како би спречили ваше реално кретање, то јест ваше бављење сопственим пословима². Друго, К. ће уочити да несазнатљивост закона не долази отуд што се он склонио у своју трансценденцију, већ просто отуд што је лишен сваке унутрашњости: он је увек у суседној канцеларији, или иза врата, и тако у бескрај (то се види већ у првим поглављима *Процеса*, где се све догађа »у суседној соби«). На крају, не исказује се закон захваљујући захтевима своје лажне трансценденције, пре би се могло рећи обрнуто, да исказ, исказивање, ствара закон, у име иманентне моћи онога ко исказује: закон се подудара са оним што

² *Процес* (Просвета, Београд 1968, превод Виде Печник), стр. 101: »Ако хоће нешто да постигне, онда је пре свега потребно да већ унапред одбаци сваку помисао на неку кривицу. Кривице нема. Процес је у ствари био само један велик посао какав је он већ толико пута корисно закључио за банку, посао при коме обично вребају разне опасности које сто треба отклонити«.

каже вратар, док *записи претходе закону*, а ни у ком случају нису његов нужан и изведен израз.

[Три најмучније теме у многим тумачењима Кафке јесу трансценденција закона, унутрашњост кривице и субјективност исказивања. Оне су повезане са свим будалаштинама написаним о алегирији, метафори и симболизму код Кафке, као и са идејама трагике, унутрашње драме, личног суда итд. А Кафка свакако томе припомаже: припомаже пре свега Едипу; он то не чини из предусретљивости, већ зато што жели да се њиме послужи на врло посебан начин, који иде на рuku његовом »ћаволском пројекту«. Потпуно је залудно издвојити једну тему код неког аутора а не поставити питање њеног тачног значаја у делу и *начина њеног функционисања* (а не »смисла«). Закон, кривица и унутрашњост су Кафки заиста крајње потребни као појавно кретање његовог дела.] Појавно кретање не значи маску под којом се крије нешто друго. Оно пре показује тачке растављања, разградње, које морају водити експериментисање да би се показала молекуларна кретања и машинска устројства из којих »појавно« у ствари глобално произлази. Може се рећи да су закон, кривица и унутрашњост свуда. Али довољно је посматрати један прецизан део машине писања, макар само њена три главна зупчаника, писма-приповетке-романе, да би се видело да те теме нису нигде и да уопште не функционишу. Сваки од тих зупчаника има један основни афективни тоналитет. Међутим, у писмима је то страх, а никако кривица: страх да ће се замка склопити око њега, страх од повратка флукса, страх вампира да ће се на њега усред бела дана острвити сунце, религија, бели лук, глогов колац (у писмима Кафка показује дубок страх од људи, од онога што ће се догодити:

то је нешто сасвим различито од кривице или понижења). А у приповеткама чији је предмет постајање животињом, то је бежање, које је такође један афективни тоналитет различит од страха, али једнако удаљен од кривице (постајање животињом живи у бекству више него у страху: животиња из *Јазбине* не осећа страх у правом смислу речи, шакали се не плаше, већ пре живе »у глупој нади«, а пси музичари не осећају страх, »ко се на тако нешто усуди, тај не може више осећати бо-јазан«). На крају, неособично је до које мере се у романима Кафка не осећа кривим, и нити се плаши нити бежи: одважује се на све, показује један нов, врло чудноват тоналитет, један осећај разградње који је у исти мах правнички и инжењерски, који је истинско осећање, *Gemüt*. Страх, бекство и разградњу треба схватити као три страсти, три интензитета, који одговарају савезу с Ђаволом, постајању животињом и машинским и колективним устројствима.

Треба ли, дакле, бранити реалистичка и социјална тумачења Кафке? Зацело, зато што су она много ближа нетумачењу. И зато што је боље говорити о проблемима мале књижевности, о положају Јеврејина у Прагу, о Америци, о бирократији и великим процесима, него о одсутном Богу. Приговара се, на пример, да је *Америка* иреална, да њујоршки штрајк ту остаје недоречен, да најтежи услови рада не изазивају никакво негодовање, да је избор судије бесмислен. Примећује се, с правом, да код Кафке нигде нема *кријшике*: чак и у *Пишању закона*, једна мала партија може веровати да је закон произвољан чин »племства«, али она не исказује никакву мржњу; иако је примамљива, та партија остаје мала »зато што и она потпуно признаје племство и његово право да опстане«. У

Процесу. К. се не буни против закона, и од своје воље се ставља на страну моћника или мучитеља: он удара Франца кога батинају, застрашује једног оптуженог хватајући га за руку, руга се Блоку код адвоката. У *Замку*, К. радо прети и кажњава кад му се укаже прилика. Можемо ли из тога закључити да Кафка, пошто већ није »критичар свог времена«, управља »своју критику против самог себе« и нема другог суда до »личног суда«? То је гротескно јер се ту критика схвата као једна димензија представе: она није спољашња, дакле, не може бити друкчија до унутрашња. Посреди је, међутим, нешто друго: Кафка настоји да из друштвених представа извуче устројства исказивања и машинска устројства, и да их разгради. Већ у животинским приповеткама он је оцртавао линије бекства, али није бежао »ван света«, пре је пропуштао свет и његову представу (у смислу у којем цев »пропушта« воду) и повлачио их на те линије. Ствар је у томе да се говори и види као гундел, као буба. Са још јачих разлога, разградња устројстава у романима тера на узмак друштвену представу на много делотворнији начин него »критика«, и врши детериторијализацију света која је по себи политичка и нема никакве везе с неком интимистичком операцијом³.

³ Малограђански интимизам и одсуство сваке друштвене критике биће у почетку главне теме супротстављања комуниста Кафки. Памтимо анкету недељника *Action* из 1946 »Треба ли спалити Кафку«? Онда су се ствари заоштриле, Кафка је све више нападан као активни антисоцијалиста, који води борбу против пролетаријата сликајући своје портрете бирократије. Сартр се јавио за реч на Конгресу мира у Москви и захтевао бољу анализу односа култура-политика, а посебно Кафкиног дела. Уследила су два скупа о Кафки у Либлицама, у Чехословачкој (1963. и 1965). Упућени су у томе видели знак дубоке промене: могла су се чути значајна саопштења Голдштик-

Писање има ту двоструку функцију: превођење у устројства, демонтирање устројстава. То двоје је заправо једно исто. Зато настојимо да кроз читаво Кафкино дело уочавамо примере који су на неки начин уклопљени једни у друге: најпре, *машинске показатеље*, затим *ајсџиракџине машине* и на крају *машински устројства*. Машински показатељи су знаци једног устројства које још није ослобођено нити демонтирано за себе, јер уочавамо само делове који га сачињавају, а да и не знамо како га сачињавају. Ти су делови најчешће жива бића, животиње, али они имају вредност само као делови или покретне конфигурације устројства које их надилази, и чија им тајна остаје неприступачна чак и онда кад су његови оператери или извршиоци: пси музичари заиста су делови музичког устројства и буку производи »дизање и спуштање њихових шапа, одређени окретаји главе, њихово кретање и њихово мировање, међусобни положаји које су заузимали, њихови низови налик на коло«, али они функционишу само као показатељи, јер »нису говорили, нису певали, углавном су упорно ћутали«. Ти машински (а не алегорички или сим-

ра, Фишера и Каршта. Али није било учесника из Русије и скупови су имали слаб одјек у књижевној штампи. Једино је било много оптужби на рачун ДДР. Ти скупови и Кафкин утицај били су касније нападнути као један од узрока »прашког пролећа«. Голдштикер је рекао: »Оптуживали су нас, Ернста Фишера и мене, да смо из духа социјалистичког човека желели да избришемо Гетеовог Фауста, симбол радничке класе, да бисмо га заменили тужним Кафкиним јунаком, Грегором Самсом, преображеним у бубу«. Голдштикер је морао да емигрира у Енглеску, а Каршт у Америку. О свему томе, о различитим позицијама Источних влада и о недавним изјавама Каршта и Голдштикера, уп. изврстан чланак Антонина Лима »Франц Кафка, десет година касније« (A. Liehm, »Franz Kafka dix ans après«, *Les Temps modernes*, јули 1973, бр. 323 бис).

болички) показатељи развијају се нарочито у по-
стајањима животињама и у животињским припо-
веткама. *Преображај* је сложено устројство, чији
су показатељи-елементи: Грегор-животиња, музи-
кална сестра; показатељи-објекти: храна, звук, фо-
тографија, јабука; и показатељи-конфигурације:
породични троугао, чиновнички троугао. И по-
гнута глава која се усправља, звук који се додаје
на глас и скреће га у већини приповедака функ-
ционишу као такви показатељи. Постоје, дакле,
машински показатељи кад се једна машина склапа
и кад већ функционише, а да се још и не зна како
раде поједини засебни делови који је граде и по-
крећу. Али у приповеткама се јавља и обрнут слу-
чај: *ајсџиракџине машине* искрсавају саме од себе
и без показатеља, потпуно монтиране, али не
функционишу или још не функционишу. Такви
су машина из *Кажњеничке колоније*, која одгова-
ра Закону старог команданта, и која не надживља-
ва сопствено демонтирање, или калем назван Од-
радек, за који би се човек »нашао у искушењу да
поверује како је та творевина раније имала неки
целисходан облик, па се сад само разбила. Али
као да то није случај (...), целина изгледа, доду-
ше бесмислена, али на свој начин довршена«, или
Блумфелдове пинг-понг лоптице. Међутим, изгле-
да да је представа трансцендентног закона, праће-
на кривицом и несазнатљивошћу таква апстрактна
машина. Ако машина из *Кажњеничке колоније*,
као представник закона, изгледа архаична и пре-
вазиђена, она то ипак није, као што се често ис-
тиче, зато што би постојао један нови, модернији
закон, већ зато што је форма закона уопште неде-
љива од једне аутодеструктивне апстрактне маши-
не и што она не може конкретно да се развије.
Чини нам се да се приповетке због тога сударају

с лвема опасностима услед којих испадају кратке, или остају недовршене, или су ометене да се развију у романе: или располажу само машинским показатељима монтирања, што није довољно чак ни кад су то живи показатељи; или изводе на позорицу апстрактне, потпуно монтиране машине, мртве и неспособне да се конкретно прикључе (уочићемо да Кафка радо објављује своје текстове о трансцендентном закону у форми кратких приповедака које истрже из неке целине).

Остају, дакле, машинска устројства као објекти романа. Ту машински показатељи нису више животиње: они се групишу, рађају серије, почињу да се умножавају, повлачећи за собом све врсте људских фигура или делића фигура. С друге стране, посебно се мења апстрактна машина: она више није постварена и одвојена, не постоји више изван конкретних, друштвено-политичких устројстава која је отеловљују; она се у њих распршује и само мери њихов машински карактер. На крају, устројство не вреди као машина која се управо монтира, с тајанственим функционисањем, нити као потпуно монтирана машина, која не функционише или више не функционише: оно вреди само због *демонтирања* машине и представљања које врши, и актуелно функционише само захваљујући сопственом демонтирању и у њему. Оно се рађа из тог демонтирања (Кафку никад не занима монтирање машине). Та метода активне демонтаже не служи се критиком, која још припада представи. Она се пре састоји у продужавању, убрзавању читавог кретања које већ пролази друштвеним пољем: она се збива у виртуелном, које је већ реално а да није актуелно (ћавоље моћи будућности које у том часу тек куцају на врата). Устројство се открива не у друштвеној критици, још кодираној

и територијалној, већ у декодирању, у дестериторијализацији и у романескном убрзавању тог декодирања и те дестериторијализације (као за немачки језик, ићи увек даље у том кретању које осваја друштвено поље). Тај је поступак много интензивнији од сваке критике. К. и сам то каже: сматра се да човек жели да промени оно што је тек *по-ситуац* у друштвеном пољу у *процедуру* као бесконачно виртуелно кретање, која донекле даје машинско устројство *процеса* као реалност која ће наступити и која је већ ту⁴. Та операција у целини назива се *развој*, и бескрајна је у правом смислу; Марта Робер истиче ту везу између процеса и развоја, а ту свакако није реч о менталном, психичком, унутрашњем развоју.

То би, дакле, били нови карактери романескног машинског устројства, за разлику од показатеља и апстрактних машина. Они налажу не тумачење Кафке, нити социјалну представу о њему, већ експериментисање, друштвено-политички протокол. Јавља се питање: како функционише устројство, пошто оно реално функционише у стварности? Коју функцију оно обезбеђује? (Тек затим ћемо се запитати у чему се оно састоји, који су његови елементи и везе). Морамо, дакле, пратити на више нивоа целину кретања *Процеса*, водећи рачуна и о објективној неизвесности наводно последњег поглавља и о извесности да је претпоследње поглавље »У катедрали« Брод мање или више намерно ту погрешно ставио. На први поглед, све је погрешно у *Процесу*: чак и закон, насупрот кантовском закону, уздиже лаж у опште-

⁴ *Процес*, стр. 47: »Ви можете приговорити да то уопште и није нски поступак, и бићете потпуно у праву, јер ово је поступак само уколико га ја признајем као такав«.

прихваћено правило. Адвокати су лажни адвокати, судије су лажне судије, »надриадвокати«, »отровни и неверни чиновници«, или у најмању руку тако другоразредни да прикривају праве инстанце и »недостижне токове правде« који се више не дају представити. Ипак, тај први утисак није и последњи, зато што постоји моћ лажног и што је погрешно мерити правду аршином лажног и истинитог. Зато је други утисак много важнији: *иако иде се веровало да постоји закон, постоји заправо жеља и само жеља*. Правда је вера а не закон. Сви су заправо службеници правде: не само обична публика, не само свештеник и сликар, већ двосмислене младе жене и изопачене недорасле девојчице које заузимају много места у *Процесу*. Књига коју држи К. у катедрали није молитвеник, већ албум градских знаменитости; судијина књига садржи само опсцене слике. Закон је исписан на страницама порнографске књиге. Овде више не желимо да сугеришемо да је правда лажна, већ да је она жеља: оптужени су у начелу најлепши, могу се препознати по својој необичној лепоти. Судије се понашају и резонују »као деца«. Догађа се да обична шала отклони казну. Правда није нужност, већ, напротив, Случајност, и Титорели слика њену алегорију као слепу судбину, крилату жељу. Она није постојана воља, већ покретљива жеља. То је чудно, каже К., правда не би требало да се помера да не би пореметила своје тасове. Али свештеник објашњава на другом месту: »Суд ништа не жели од тебе. *Он ће прима кад дођеш и пуцати ће кад одеш*«. Младе жене нису двосмислене зато што крију своје својство помоћника правде, напротив, оне се откривају као помоћници, јер једнако пружају уживање судијама, адвокатима и оптуженима, једном те истом вишезнач-

ном жељом. Читавим *Процесом* пролази више-значност жеље, која му даје његову еротску снагу. Тиме што припада правди, казна је и сама жеља онога ко кажњава као и онога ко је кажњен. А представници правде нису они који истражују недела, већ они које *»недела привлаче, покрећу«*. Они њушкају, рију, мотре: они су слепи и не знају доказе, већ обраћају посебну пажњу на догађаје у ходницима, на говоркања у сали, поверавања у атељеу, шуме из врата, закулисно мрмљање, на све микродогађаје који изражавају жељу и њене ћуди.

Правда се не може представити зато што је она жеља. Жеља никад није на сцени, где би се појављивала час као једна странка која се супротставља другој (жеља наспрам закона), час као присутна на обе стране под утицајем вишег закона који управља њеном расподелом и њеним комбинацијама. Сетимо се трагичне представе по Хегелу: Антигона и Креонт се крећу по сцени као две *»странке«*. Тако и К. још замишља правду у тренутку свог првог ислеђења: као две стране, две странке, од којих је једна можда склонија жељи, друга закону, а њихова расподела на све начине упућује жељу на један виши закон. Али К. се уверава да то није тако: није важно оно што се догађа у судници, нити укупна кретања двеју странака, већ молекуларна комешања која уводе у игру ходнике, кулисе, споредна врата и суседне собе. Позориште *Америке* је само огромна кулиса која је укинула сваки приказ и сваку представу. А тако је и у политици (К. чак пореди једну сцену у судници са *»политичким скупом«*, и још прецизније, са социјалистичким митингом). Ни ту није важно оно што се догађа за говорницом, где се расправља само о идеолошким питањима. Закон

се, заправо, односи на та питања; свуда код Каф-
ке, у *Процесу*, у *Кинеском зиду*, *Пийању закона*,
закон се разматра у вези с различитим »странка-
ма« коментатора. Али, политички гледано, оно ва-
жно догађа се другде, у конгресним кулоарима,
иза кулиса митинга где се сусрећу прави иманент-
ни проблеми жеље и моћи — истински проблем
»правде«.

Према томе, потребно је више но икад одре-
ђи се идеје о трансцендентности закона. Крајње
инстанце су недоступне и опирају се представљању
не због бесконачне хијерархије својствене нега-
тивној теологији, већ због близине жеље услед ко-
је се све увек догађа у суседној канцеларији: бли-
зина канцеларија, издељеност моћи на сегменте
заменајују хијерархију инстанци и узвишеност су-
верена (већ се замак одаје као скупина неповеза-
них, збијених соских кућа, по моделу хабзбуршке
бирографије и мозаика народа у аустријском цар-
ству). То што сви припадају суду, што су сви ње-
гови помоћници, од свештеника до девојчица, није
последича трансцендентности закона, већ има-
нентности жеље. До тог открића убрзо стижу ис-
питивања или експериментисања која предузима
К.: док га ујак убесћује да озбиљно схвати свој
процес, дакле, да пође код адвоката како би про-
шао кроз све теснаце трансценденције К. опажа
да се ни он не може представити, да му није по-
ребан представник, да није потребно да неког
уметне између себе и своје жеље. Он ће наћи
правду само крећући се, идући из собе у собу,
пратећи своју жељу. Узеће у своје руке машину
изражавања: написаће поднесак, писаће у бескрај,
тражиће одмор да би се потпуно посветио том
»готово бескрајном« послу. У том смислу је и сам
Процес бескрајан роман. *Неограничено поље има-*

ненције умесѣио бесконачне ирансценденције. Трансцендентност закона била је једна слика, фотографија из ваздуха; али правда је пре налик звуку (исказу) који непрестано измиче. Трансценденцијом закона била је айсѣиракѣйна машина, али закон постоји само у иманенцији машинских устројстава правде. Процес је разбијање сваког трансцендентног оправдања. У жељи нема ничег чему се може судити, и сам је судија потпуно замешен од жеље. Правда је само иманентан процес жеље. Процес је континуум, али континуум сачињен од суседстава. Додирно се не супротставља непрекидном, напротив: оно је његова локална конструкција, бесконачно продужива, дакле, и демонтажа — увек суседна канцеларија, суседна соба. Барнабас »улази у канцеларије, али то је само један део њих, а онда су ограде, а иза њих су друге канцеларије. Није баш да му забрањују да иде даље (...) Те ограде не смеш да представиш себи као строго повучену границу (...) Има и ограда преко којих он пролази, и оне не изгледају друкчије од оних преко којих није прешао«. Правда је управо тај континуум жеље, с покретним границама које се увек померају.

Тај процес, тај континуум, то поље иманенције анализира сликар Титорели под именом бесконачног одуговлачења. То је кључни текст *Процеса*, који од Титорелија прави посебно важан лик. Он разликује три начелне могућности: стварно ослобађање, привидно ослобађање и одуговлачење. Стварно ослобађање заправо никад није виђено, јер би оно подразумевало смрт или поништење жеље која је довршила свој процес. Друга могућност, пак, одговара апстрактној машини закона. Она је одређена супротстављањем флуксева, наизменичним смењивањем полова, сукцесијом

периода: један против-флукс закона за флукс жеље, један пол бекства за пол репресије, један период кризе за период компромиса. Рекло би се да се формални закон час повлачи у своју трансценденцију остављајући полје привремено слободним за материју-жељу, час чини да из његове трансценденције исијавају хијерархизоване хипостазе кадре да подјарме и потисну жељу (има, заправо, много неоплатонистичких читања Кафке). На два различита начина, то стање, или тачније тај циклус привидног ослобађања одговара Кафкиној ситуацији у писмима или у животињским приповеткама и постајањима животињама. Суђење у хотелу, у вези са Фелицијом, јесте противудар закону који одговара на удар писама, суђење вампиру који добро зна да његово ослобађање може бити само привидно. А суђење постајању животињом, које долази на место позитивног пола линије бекства, јесте негативни пол трансцендентног закона који поново препречује излаз и шаље породичну хипостазу да поново шчепа кривца — реедипализација Грегора, платонска јабука којом га гађа његов отац.

Јабука — управо то је оно што К. једе на почетку *Процеса*, у испрекиданом ланцу који се успоставља између њега и *Преобразаја*. Читава прича о К. јесте заправо његово постепено урањање у неограничено одуговлачење и прекидање с формулама привидног ослобађања. Он тако излази из апстрактне машине закона, која супротставља закон жељи као дух телу и као форму материји, да би ступио у машинско устројство правде, то јест у заједничку иманенцију декодираног закона и детериторијализоване жеље. Али шта значе саме те речи, »одуговлачење« и »неограничено«? К. не одбацује привидно ослобађање зато

што се нада да би могао постићи стварно ослобађање, а још мање зато што лично очајава због кривице која би хтела да се храни сама собом. Јер читава кривица је на страни привидног ослобађања. О привидном ослобађању можемо рећи да је у исти мах бесконачно и ограничено, дисконтинуирано. Оно је бесконачно зато што је кружно, што се удружује с »кружењем аката по канцеларијама« по једном широком кругу. Али оно је ограничено и дисконтинуирано зато што се предмет удаљава или приближава у складу с тим кружењем, упућује се »вишим судовима да би се вратио нижим и тако с већим или мањим осцилацијама, већим или мањим застојима«: супротни флуксеви, супротни полови, супротстављени периоди невиности и кривице, слободе и поновног хапшења. Пошто о стварном ослобађању не може бити говора, читаво питање невиности »или« кривице потпада под привидно ослобађање које одређује два дисконтинуирана периода и преокретање једног у други. Невиност је, уосталом, још перверзнија хипотеза него хипотеза о кривици. Невин или крив, то је питање бесконачности, то сигурно није Кафкино питање. Кажемо да је одуговлачење, напротив, коначно, неограничено и континуирано. Коначно је зато што у њему више нема трансценденције, и зато што се одвија у сегментима: оптужени не мора више да »саставља мукотрпне поднеске«, нити да страхује од наглог преокрета (кружење се, несумњиво, наставља, али »у малом кругу на који је процес вештачки ограничен«, а то мало кружење само је »привид«, преостатак привидног ослобођења). А одуговлачење је неограничено и континуирано зато што непрестано једном сегменту додаје други, који је с њим у додиру, који му је близак, тако што напредује

комад по комад и непрестано помиче границу. Криза је континуирана зато што се увек збива по страни. »Додир« са судом и близина заменили су хијерархију закона. Одуговлачење је потпуно позитивно и активно: оно је недељиво од демонтирања машине, од композиције устројства, један део је увек поред другог. То је кретање по себи, траса поља иманенције⁵. У *Замку* је још јасније до које је мере К. само жеља: ту постоји само један проблем, успоставити или очувати »додир« са замком, успоставити или очувати »везу«.

⁵ Чини нам се потпуно погрешним тумачење неограниченог одуговлачења као »тескобе« »колесбљивости« и »рђаве савести«.

УМНОЖАВАЊЕ СЕРИЈА

То функционисање устројства може се објаснити само ако се, при његовом демонтирању, узму у обзир елементи који га сачињавају и природа њихових веза. Ликови *Процеса* појављују се у великој серији која се непрестано умножава: сви су, заправо, службеници или помоћници правде (а у *Замку* сви имају неке везе са замком), не само судије, адвокати, судски послужитељи, полицајци или оптужени већ и жене, недорасле девојчице, сликар Титорели и сам К. Велика серија се, међутим, дели на подсерије. И свака од тих подсерија се, за свој рачун, на неки начин неограничено схизофрено умножава: тако Блок запошљава шест адвоката, и неће остати на томе; Титорели вади испод кревета серију истоветних слика; К. увек сусреће необичне младе жене, истог општег типа, на сваком од својих похода (Елза, пријатељица пре процеса, келнерица у кабареу; госпођица Бирстнер, »мала дактилографкиња која му неће дуго одолевати«; праља, судијина љубавница и послужитељева жена; Лени, адвокатава болничарка-служавка-секретарица; девојчице код Титорелија).

Међутим, прва особина тих умножавајућих серија јесте да оне разрешују неку ситуацију која би се иначе завршила ћорсокаком.

Двојке и тројке су честе свуда код Кафке. Оне никад не замењују места. Растезање субјекта у троугао, породичног порекла, састоји се у утврђивању његовог положаја према два друга члана троугла (отац-мајка-дете). Удвајање субјекта на субјект исказивања и субјект исказа тиче се кретања субјекта у једном од та два члана, или у оба заједно: оно је братско, чак и у мржњи, пре него родитељско; и професионално, чак и у супарништву, пре него породично. Већина Кафкиних двојника повезани су с темом два брата или два чиновника, од којих се један креће док други остаје непомичан, или обојица изводе исте покрете¹. Ипак, двојке и тројке се прожимају. Кад један од двојника остаје непомичан и задовољава се преношењем покрета на другог, чини се да та особено бирократска непокретност вуче порекло из породичног троугла, утолико што је у њој очувано непомично дете осуђено на сањарење. У том смислу Кафка каже да је чиновнички дух друштвена врлина која непосредно проистиче из породичног васпитања². У другом случају, кад се

¹ Та два случаја често срећемо код Кафке: двојници који заједно чине исти покрет, на пример, појављивање Артура и Јеремије у првом поглављу *Замка*; непокретни двојник који препушта кретање оном другом, уп. тему *Ишчезлој*, *Пресуде* и, у *Замку*, *Сортинија* и *Сординија* («Сордини се користи сличношћу њихових имена да би пребацио на Сортинија своје обавезе репрезентације и да не би био ометан у раду»). Чини се да је први случај само припрема за други: чак и Артур и Јеремија се раздвајају, Артур се враћа у Замак, док се Јеремија потуца по селу и губи младост. О бирократском карактеру двојника, уп. ремек-дело Достоевског *Двојник*.

² *Дневници*, стр. 370; *Lettres à Felice*, II, стр. 806.

двојници заједно крећу на исти начин, њихова активност претпоставља трећи члан, у обличју шефа канцеларије од кога обојица зависе: тако Кафка непрестано приказује тројке, формална чиновничка устројавања у троуглове. Два чиновника нужно исходе из трећег који им је надређен, и стоје с његове леве и десне стране. Дакле, обрнуто, ако чиновничка двојка упућује на породични троугао, овај, са своје стране, може бити замењен чиновничким троуглом. Код Кафке су све те фигуре веома сложене. Час се полази од породичног троугла као у *Преображају*, а затим му се придружује или га замењује неки други члан: прокуриста стаје иза Грегорових врата и бива уведен у породицу. Час, као на почетку *Процеса*, нема унапред датог породичног троугла (отац је мртав, мајка је далеко), али се прво уводи један члан, па други, те они заједно функционишу као полицијске двојке, да би се затим устројили у троугао увођењем трећег, надзорника. Затим долази до преображаја тог непородичног троугла који постаје, редом, бирократски троугао банкарских чиновника, станарски троугао суседа воајера, еротски троугао госпођице Бирстнер и њених пријатеља на фотографији.

Ови наши одвећ компликовани описи, случајеви које издвајамо, имају само један циљ: желимо, наиме да покажемо како и у двојкама и у тројкама, и у њиховим међусобним упућивањима и прожимањима нешто остаје заковано. Зашто два или три, а не више од тога? Зашто два упућује на три, и обрнуто? Како спречити да се неки други могући члан, на пример сестра у *Преображају*, не удвоји и не утроји са своје стране? Неуспех писама у том погледу, упркос Кафкиним настојањима да уведе Грету Блох и изађе из двојног односа. Неуспех животињских приповедака у том погле-

ду, упркос Грегоровим настојањима да изађе из тројног устројства.

То је један од најважнијих проблема које су решили неограничени романи: двојке и тројке су се у романима задржале само на почетку; уз то, оне су од самог почетка тако несталне, тако еластичне и променљиве, да су потпуно спремне да се отворе према серијама које разбијају њихову форму, тако што распршују неке њихове чланове. Права супротност *Преобразају*, где су и сестра и брат заочени тријумфалним повратком најискључивијег породичног тројног устројства. Овде се не поставља питање да ли је *Преобразај* ремек-дело. Очигледно јесте, али то Кафки није довољно, зато што се у тој приповеци говори о ономе што је, по његовом мишљењу, спречава да прерасте у роман: Кафка не би поднео помисао да напише породични или брачни роман, Сагу о породици Кафка, нити Свадбу на селу. Међутим, већ у Америци наслутио је своје решење помоћу серија које се умножавају: у *Процесу*, а затим и у *Замку*, он тим решењем потпуно влада. Али, од тада нема никаквог разлога да се роман заврши. (Осим ако би се угледао на Балзака, Флобера или Дикенса: али, колико год да им се диви, није то оно што жели. Он неће генеалогiju, чак ни друштвену, попут Балзакове; неће кулу од слоноваче попут Флоберове; неће »блокове« попут Дикенсових, јер он друкчије замишља блок. Једини кога би узео за учитеља је Клајст, који ни сам није волео учитеље и великане; али и Клајст је нешто друго, упркос дубоком утицају на Кафку. Клајстово питање није »Шта је мала, дакле, политичка и колективна књижевност?«, већ »Шта је ратна књижевност?«. То питање није сасвим неповезано с Кафкиним, али није ни исто питање).

Неограничено преображавајући троуглове, умножавајући двојнике у бескрај. Кафка себи отвара једно поље иманенције које ће функционисати као демонтажа, анализа, предвиђање друштвених снага и токова, оних моћи које у његовом времену тек куцају на врата (књижевност има смисла само ако машина изражавања претходи садржајима и повлачи их). А, на извесном нивоу, двојке и тројке више нису потребне, већ се основни лик непосредно умножава: на пример, Кламнови теже да се распореде по линији бекства, да се на њу поређају, по начелу блиских сегмената: полицијски сегмент, сегмент адвоката, сегмент судија, црквени сегмент. Чим изгубе двојну или тројну форму, ти чланови се више не приказују егзактно, или се више не приказују само као хијерархизовани представници закона, већ постају покретачи, повезани шочкићи устројства правде, при чему сваки од њих одговара једној позицији жеље, а сви они заједно, и све позиције, узајамно комуницирају помоћу сукцесивних континуитета. У том погледу, узоран је приказ »првог ислеђења«, у којем суд губи своју троугласту форму, са судијом на врху и странама које се од њега простиру улево и удесно, да би се потом сврстале на исту непрекидну линију која не »уједињује« само две стране, већ се продужава и приближава »подмитљиве стражаре, тупоглаве надзорнике и истражне судије који су у најбољем случају скромне памети... и судије високог и највишег ранга са безбројном, неопходном свитом служитеља, писара, жандарма и другог помоћног особља и можда чак и целата«. А после тог првог ислеђења, суседство канцеларија све ће више замењивати хијерархију троуглова. Сви службеници су »подмитљи-

ви», «продани». Све је жеља, читава та линија је жеља, једнако код оних који имају неку моћ и који угњетавају као и код оптужених који трпе моћ и угњетавање (уп. о оптуженом Блоку: «То није више био клијент, то је био адвокатов пас»). Овде бисмо свакако погрешили кад бисмо жељу разумели као жељу за моћ, жељу да се угњетава или буде угњетаван, као садистичку и мазохистичку жељу. То није Кафкина замисао. Нема ту жеље за моћ, већ је моћ заправо жеља. Није то жеља-мањак, већ жеља као пуноћа, кретање и функционисање: чак и код најподређенијих службеника. Као устројство, жеља се ни на који начин не може одвојити од зупчаника и делова машине, од моћи машине. А жеља за моћ коју неко може имати само је опчињеност тим зупчаницима, жеља да се покрену неки од њих, да се буде један од њих — или, у најмању руку, да се буде материјал који ти зупчаници обрађују, материјал који је и сам својеврстан точкић.

Ако не пишем на тој машини, нека будем барем папир по којем она удара. Ако нисам механичар те машине, нека будем барем жива материја коју она узима и обрађује: то је можда важнији положај, ближи зупчаницима него положај механичара (на пример нижи официр у *Колонији*, или оптужени у *Процесу*). Реч је, дакле, о нечем много сложенијем но што су две апстрактне жеље, да се угњетава и буде угњетаван, које се апстрактно постављају, једна као садистичка, друга као мазохистичка. Угњетавање, како на страни онога који га врши тако и на страни онога који га трпи, исходи из оваквог или онаквог устројства моћи-жеље, из датог стања машине — јер су једнако потребни механичари и сировине, у необичној спрези, пре повезани него хијерархијски уређени. Угњетавање

зависи од машине, а не обрнуто. Не постоји, дакле, Моћ као бескрајна трансценденција у односу на робове и оптужене. Моћ није пирамидална, као што би Закон хтео да поверујемо, она је сегментарна и линеарна, она делује близином, а не вишином и удаљеношћу (отуд значај подређених)³. Сваки сегмент је моћ, *једна* моћ и у исти мах слика жеље. Сваки сегмент је машина, или део машине, али машина је демонтирана тек кад сваки од њених суседних делова чини машину за себе, заузимајући све више места. Нека се то покаже на примеру бирократије, која опчињава Кафку зато што је и он чиновник будућности, у Осигуравајућем заводу (а Фелиција се бави говорним машинама: сегментарни сусрет два дела). Не постоји *бирократиска* жеља, да се угњетава или буде угњетаван. Постоји бирократски сегмент, са својом моћи, својим особљем, својим клијентима и машинама. Или тачније, све врсте сегмената, суседних канцеларија, као у Барнабасовом искуству. Све самитачки, заправо једнаки, иако се то на први поглед не чини тако, који сачињавају бирократију као жељу, то јест као функционисање самог устројства. Подела на угњетаче и угњетене, покоритеље и покорене, исходи из сваког стања машине, а не обрнуто. То је секундарна последица. Тај-

³ Мишел Фуко прави једну анализу моћи, која данас обавља све економске и политичке проблеме. Иако је изведена сасвим друкчијим средствима, у њој одзвања нешто кафкијанско. Фуко инсистира на сегментарности моћи, на њеној близини и иманенцији у друштвеном пољу (што не значи у унутрашњости душе или субјекта схваћеног као над-ја). Он показује да се моћ никако не равна по класичној алтернативи, насилије или идеологија, убеђивање или принуда. Уп. *Надзирајући и кажњавајући*: поље иманенције и многострукост моћи у «дисциплинарним» друштвима.

на *Процеса* јесте у томе да је К. и сам адвокат, да је он и сам судија. Бирографија је жеља: не апстрактна жеља, већ жеља одређена у датом сегменту, датим стањем машине, у датом тренутку (на пример, сегментарна Хабзбуршка монархија). Бирографија као жеља је исто што и рад извесног броја точкића — функционисање извесног броја моћи — који условљавају, у зависности од склопа датог друштвеног поља, како своје механичаре тако и своје механизоване делове.

Милена је рекла о Кафки: »За њега је живот нешто апсолутно различито од онога што представља за друге. Новац, берза, девизе, писаћа машина, толико ствари које му изгледају испуњене тајном (...) толико узбудљивих загонетки, којима се он диви с дирљивом наивношћу детета, јер то је комерцијално«⁴. Наивност? Кафка не осећа никакво дивљење према обичној техничкој машини; он и те како зна да су техничке машине само показатељи сложенијег устројства, у којем напоре постоје механичари, делови, сировине и механизовано особље, целати и жртве, моћни и немоћни, у истој колективној целини — о, жељо, што исходиш из саме себе а ипак си сваки пут потпуно условљена. У том смислу, и те како постоји бирократски ерос, који је сегмент моћи и позиција жеље. Баш као и капиталистички ерос. Баш као и фашистички ерос. Сви сегменти комуницирају у складу с променљивим суседствима. Капиталистичка Америка, бирократска Русија, нацистичка Немачка — у ствари »све ђаволје силе будућности«, оне које куцају на врата у Кафкино време, сегментарним и узастопним ударцима. Же-

⁴ Наведено у Wagenbach, *Franz Kafka, Années de jeunesse*, стр. 169.

ља: машине које се демонтирају у точкиће, точкићи који, са своје стране, граде машине. Еластичност сегмената, померање граница. Жеља је битно вишегласна, и услед тога је она чиста жеља у коју је све уроњено. Двосмислене жене из *Процеса* непрестано пружају уживање, и то исто уживање, судијама, адвокатима, оптуженима. А крик Франца, стражара кажњеног због крађе, крик који К. чује у остави близу ходника што води до његове канцеларије у банци, изгледа као да »потиче од какве машине која пати«, али то је и крик задовољства, нипошто у мазохистичком смислу, већ зато што је машина која пати део бирократске машине која непрестано ужива у самој себи.

Ништа више ту нема ни револуционарне жеље која би се супротставила моћи, машинама моћи. Видели смо намерно одсуство друштвене критике код Кафке. У *Америци*, најтежи услови рада не побуђују К. на критику, већ само јачају његов страх да ће бити најурен из хотела. Упознат са чешким социјалистичким и анархистичким покретима, Кафка не говори њиховим гласом. Кад сусретне поворку радника, он показује исту равнодушност као и К. у *Америци*: »Ти људи су господари света: а ипак се варају. Иза њих већ надиру секретари, чиновници, професионални политичари, сви модерни султани којима они утиру пут ка власти«. Наиме, руска револуција је Кафки изгледала као произвођење једног новог сегмента, а не као преокрет и обнова. Њено распрострањење је помицање, сегментарни помак, напредак који се не може остварити без много дима. »Дим испарава, остаје, дакле, само талог нове бирократије; ланци измученог човечанства направљени су од чиновничких папира«. Ни у хабзбуршкој бирократији, ни у новој совјетској бирократији не ради се

о пеглању промена, то је нови зупчаник машине или, гачније, зупчаник који, са своје стране, прави нове машине. »Социјално осигурање је настало из радничког покрета, дакле, требало би да га прожима сјајни дух напретка. Али шта ту видимо? Та установа само је мрачно легло чиновника, међу којима ја функционишем као једини и репрезентативни Јеврејин«⁵. Кафка се очигледно не сматра странком. Нити он за себе мисли да је револуционар, упркос својим социјалистичким пријатељима. Он зна да га све нити везују за књижевну машину изражавања и да је он истовремено њен зупчаник, механичар, управљач и жртва. Како, дакле, он поступа, у тој самачкој машини која не пролази и не може пролазити пољем друштвене критике? Како он изводи револуцију? На исти начин као и немачки језик, онакав какав је у Чешкој: зато што је то, са више разлога, детериторијализован језик, ићи ће још даље у детериторијализацији, не помоћу додатног напрезања, обрта, згушњавања, већ помоћу трезвености која тера језик да узмиче правом линијом, чије сегментације претиче и убрзава. Израз мора да повуче садржај, треба учинити то исто и за садржај. Ту улогу игра умножавање серија какво се појављује у *Процесу*. Пошто се историја света не састоји од вечног враћања истог, већ од непрестаног ницања нових, све тврђих сегмената, повећаћемо ту брзину сегментирања, ту брзину производње сегмената, убрзаћемо сегментаризоване серије, додаваћемо им нове. Пошто колективне и друштвене машине врше масовну детери-

⁵ Густав Јановић, стр. 165. Претходни наводи: стр. 108 (Јановић каже како је Кафка једног дана у предворју Социјалног осигурања сагнуо главу, одглумио дрхтавицу и »прекрстио се великим католичким крстом«, стр. 90).

торијализацију човека, отићи ћемо још даље тим путем, све до апсолутне молекуларне детериторијализације. Критика је потпуно некорисна. Много је важније прионати уз виртуелно кретање, које је већ реално иако још није актуелно (конформисти, чиновници непрестано заустављају кретање у овој или оној тачки). Не ради се уопште о политици горег, још мање о књижевној карикатури, а још мање о научној фантастици.

Та метода убрзавања или умножавања сејмената сјаја коначно, суседно, континуирано и неограничено. Она има више предности. Америка је на путу да учврсти и убрза свој капитализам, распад аустријског царства и успон Немачке припремају фашизам, руска револуција великом брзином производи нову беспримерну бирократију, ново поглавље у процесу, »антисемитизам се увлачи у радничку класу« итд. Капиталистичка жеља, фашистичка жеља, бирократска жеља, Танатос такође, ту је већ све што куца на врата. Зато што се не може рачунати да ће званична револуција покидати убрзане ланце сегмената, рачунаће се на књижевну машину која ће их убрзати, која прстиче »Ђавоље моћи« у тренутку кад се оне још нису конституисале, Американизам, Фашизам, Бирократију: како каже Кафка, не бити огледало, већ *часовник који жури*⁶. Пошто се не може повући јасна линија између угњетача и угњетених, нити међу просторима жеље, све их треба повући у одвећ могућу будућност, у нади да ће то повлачење прокрчити и линије бекства или одбране, макар и скромне, макар и дрхтаве, макар — пре свега — и не означавајуће. Донекле налик ономе кад живо-

⁶ Густав Јаноух, стр. 138.

тиња мора да се поведе за покретом који јој наноси ударац, да га гурне још даље, да би се боље устремила на вас, против вас, и нашла неки излаз.

Међутим, већ смо прешли у један елемент који је сасвим различит од постајања животињом. Тачно је да је постајање животињом већ издубило излаз, али није било кадро да кроз њега шмугне. Тачно је да је оно већ извршило апсолутну детериторијализацију: али помоћу крајње спорости и само у једном од својих полова. Оно је, дакле, дозволило да буде поново ухваћено, ретериторијализовано, уобличено у троугао. Постајање животињом остало је породична прича. С подстицањем серија или сегмената присуствујемо нечем сасвим друкчијем, још много необичнијем. Кретање детериторијализације човека, својствено великим машинама, које једнако пролази кроз социјализам као и кроз капитализам, збиваће се пуном брзином дуж серија. Убудуће ће жеља имати два упоредо постојећа стања: с једне стране, биће обухваћена тим и тим сегментом, том и том канцеларијом, или тим и тим стањем машине, биће привезана уз ту и ту форму садржаја, кристализована у тој и тој форми изражавања (капиталистичка жеља, фашистичка жеља, бирократска жеља итд.). *С друје сџране и у исџи мах*, она ће узмицати по свим линијама, повучена ослобођеним изразом, повлачећи за собом деформисане садржаје, доспевајући до неограничености поља иманенције или правде, налазећи излаз, један излаз у открићу да су машине само отврднућа историјски условљене жеље и да их жеља непрестано разграђује, и усправљаће своју погнуту главу (борба против капитализма, фашизма, бирократије, борба много интензивнија него да се Кафка посветио »критици«). Та два упоредо постојећа стања жеље јесу два ста-

ња закона: с једне стране параноички *трансцен-*
дентни Закон који непрестано потреса један ко-
начан сегмент, прави од њега чисти објект, кри-
стализује овде или ту; с друге стране, иманентни
схизо-закон, који функционише као правда, као
антизакон, *«procédé»*, који ће демонтирати пара-
ноички закон у свим његовим устројствима. Наи-
ме, још једном, откриће устројстава иманенције и
њихово демонтирање једна је иста ствар. Демонти-
рати механичко устројство, то значи створити ли-
нију бекства и запутити се њом, линију бекства
коју постајање животињом није могло ни да пра-
ти ни да створи: то је сасвим друкчија линија.
Сасвим друкчија детериторијализација. Никако не
кажемо да та линија постоји само у духу. Као да
и писање није машина, као да и оно није чин, чак
и независно од објављивања. Као да и машина
писања није машина (нимало више надградња не-
го било која друга, нимало више идеологија него
било која друга), која је час захваћена капитали-
стичким, фашистичким или бирократским маши-
нама, а час исцртава револуционарну линију бек-
ства. Присетимо се Кафкине постојане идеје: чак
и са усамљеним механичарем, књижевна машина
изражавања кадра је да претекне и да убрза садр-
жаје у условима који се, хтели не хтели, тичу чи-
таве заједнице. Антилиризам: *«Зграбити свет»* да
бисмо га натерали на узмак, уместо да од њега
побегнемо или да га пригрлимо⁷.

Та два упоредо постојећа стања жеље или за-
кона можемо пронаћи у многим мањим равнима.

⁷ Густав Јанoux, стр. 37: *«Ви много више говорите о ути-*
сима које ствари у вама буде него о самим догађајима и
предметима. То је лиризам. Ви милујете свет уместо да га згра-
бите».

Треба на њима инсистирати. Наиме, заиста не можемо унапред рећи: овде је рђава жеља, тамо добра. Жеља је такав бућкуриш, таква сегментарна каша, да су бирократски, фашистички итд., команди још или већ у револуционарном комешању. Само у кретању може се разлучити »ђавоља природа« жеље од њене »невиности«, јер је једно на већој дубини од другог. Ништа не постоји унапред. Управо захваљујући моћи своје некритике Кафка је толико опасан. Можемо само рећи да постоје два истовремена кретања, обухваћена једно другим: једно које затвара жељу у велика ђавоља устројства, повлачећи за собом готово истим кораком слуге и жртве, надређене и подређене, и вршећи само такву масовну детериторијализацију човека која је праћена ретериторијализацијом, макар само у једној канцеларији, у затвору, на гробљу (параноички закон). Друго, које чини да жеља измиче кроз сва устројства, дотиче све сегменте не затварајући се ни у један, и увек носи даље невиност моћи детериторијализације која је исто што и излаз (схизо-закон). Зато Кафкини »јунаци« имају тако необичан положај у односу на велике машине и устројства, положај који их разликује од других ликова: док је официр из *Колоније* у машини, најпре у својству механичара, а потом као жртва, док сваки лик романа припада неком стању машине, изван којег губи сваку егзистенцију, чини се да су К. и неки други ликови који га удвајају, напротив, увек на неки начин близу машине, увек у додиру са овим или оним сегментом, али такође увек на одстојању, увек изван, у извесном смислу одвећ брзи да би били »ухваћени«. На пример, К. у *Залику*: његова жарка жеља за сегментарним замком — до те мере жеља нема унапред дата мерила — не мења његов спољашњи

положај који га тера да измиче читавом линијом блискости. Блискост, такав је схизо-закон. Чак и курир Барнабас, један од двојника К. у *Замку*, јесте курир само по свом личном звању, и мора бити нарочито брз да би добио поруку, а сама та брзина истовремено га искључује из званичне службе и сегментарне тромости. Тако исто Студент, један од двојника К. у *Процесу*, непрестано прстиче званичног судског послужитеља и односи његову жену док овај носи поруку («А онда потрчим натраг, али студент је пожurio још више него ја»). То упоредно постојање два стања кретања, два стања жеље, два стања закона, не значи никакво оклевање, већ много пре иманентно експериментисање које ће прочистити вишезначне елементе жеље, у одсуству сваког трансцендентног мерила. »Додир«, »суседство«, то је активна и непрекидна линија бекства.

Упоредно постојање два стања јасно се појављује у фрагменту *Процеса* објављеном под насловом *Сан*: с једне стране, брзо и радосно кретање клизања или детериторијализације, које захвата све у близини и завршава се цртањем слободних фигура по ваздуху, управо у тренутку кад сневач пада у повор («Стазе су ту биле врло заплетене и завијале су на неугодан начин, али он је клизио по једној од њих као по брзом воденом току, у потпуној равнотежи»); с друге стране, те стазе, као и ти брзи сегменти, врше узастопне погребне ретериторијализације сневача (хумка у даљини — изненада пред њим — гробари — наједном уметник — уметников запис на надгробној плочи — сневач који копа рупу у земљи — његов пад). Овај текст је несумњиво осветлио лажни крај *Процеса*, то погребно ретериторијализовање К. у тврдом сегменту, »одломљеном камену«.

Та два стања кретања жеље или закона налазе се и у случају од којег смо пошли: фотографија и погнута глава. Наиме, фотографија као форма израза добро је функционисала у контексту едиповске стварности, успомене из детињства или обећања брака; она је затворила жељу у устројство које ће је неутрализовати, ретериторијализовати и одсести од свих њених веза. Она је означила пораз преображаја. Уз то, форма садржаја која јој је одговарала била је погнута глава као ознака потчињености, покрет осуђеног а можда и оног који суди. Али у *Процесу* видимо умножавајућу моћ фотографије, портрета, слике. Умножавање почиње одмах, с фотографијама у соби госпођице Бирстнер, које имају моћ да преображавају оне што их гледају (у *Замку* ту моћ преображавања имају они на фотографији или портрету). Након фотографија госпођице Бирстнер прелази се на опсцене слике у судијиној књизи, затим на фотографију Елзе коју К. показује Лени (као што Кафка показује Фелицији фотографију Вајмара при њиховом првом сусрету), а онда на неограничен низ Титорслијевих слика, о којима, на Борхесов начин, можемо рећи да су утолико различитије међу собом што су апсолутно идентичне⁸. Укратко, портрет или фотографија, који означавају неку врсту вештачке територијалности жеље, постају сада средиште комешања ситуација и личности, спојница која убрзава кретање детериторијализације. То је изражавање ослобођено своје принудне форме, које индукује слично ослобађа-

⁸ Тако исто у *Замку* Барнабас упоређује »различите Клавоме портрете« и његове наводне појаве, и у њима види разлике које утолико више обеспокојавају што су апсолутно незнатне и небитне.

ње садржаја: заправо, потчињеност погнуте главе спаја се с кретањем главе која се усправља, или која измиче — од самих судија чија повијена леђа наспрам таванице теже да пошаљу Закон на таван, до уметника у *Сну* који »се не сагиње, већ се нагиње напред« да не би стао на лумку. Умножавање фотографија и глава отвара нове серије и истражује дотад неистражена подручја која се простиру по читавом пољу неограничене иманенције.

СПОЈНИЦЕ

Неке серије сачињене су од посебних чланова. Они су распоређени и у обичним серијама, на крају или на почетку неке од њих, и означавају начин на који се оне међу собом повезују, преображавају или множе, начин на који се један сегмент придружује другом или га производи. Те посебне серије направљене су, дакле, од нарочитих чланова, који играју улогу спојница, јер сваки пут умножавају везе жеље у пољу иманенције. На пример, тип младе жене који закупа Кафку, и с којим се К. сусреће како у *Замку* тако и у *Процесу*. Изгледа да су те младе жене везане за одређен сегмент: Елза, мала пријатељица К. пре хапшења, тако је повезана са банкарским системом да не зна ништа о процесу, па и сам К., кад одлази да је потражи, заборавља свој процес и само му је банка на памети; праља је повезана са сегментом подређених службеника, с послужитељем истражног судије; Лени са сегментом адвоката. У *Замку* је Фрида повезана са сегментом секретара и чиновника, Олга са сегментом послуге. Али захваљујући важној улози коју имају те младе жене,

свака у својој серији, оне и саме заједно сачињавају једну изванредну серију, која се такође умножава, пролази кроз све сегменте и даје им ритам. Не само да је свака од њих у чворишту више сегмената (на пример, Лени, која у исто време грли адвоката, оптуженог Блока и К.) већ и више од тога: свака од њих је, са свог становишта, у овом или оном сегменту, у »контакту«, у »вези« са суштинским, у његовом »суседству«: то јест, повезана са *Замком* и с *Процесом* као неограниченим моћима садржаја. (Олга каже: »Везу са замком нисам успоставила само преко служитеља, већ и сопственим напорима... Кад се тако гледа, онда ће ми се можда и опростити што од слугу примам новац и употребљавам га за нашу породицу«). Свака од тих младих жена може, дакле, понудити К. своју помоћ. Жеља која их покреће, као и жеља коју буде, *најдубље сведоче о истоврећности Правде, Жеље и младе жене или девојке*. Млада жена је слична Правди, нема начела, она је Слуцај, »прима те кад доћеш и пушта те кад одеш«. Постоји и кратка пословица у селу *Замка*: »Службене одлуке су стидљиве као младе девојке«. К. ће рећи Јеремији који трчи ка господском конаку: »Да ли те је то изненада обузела чежња за Фридом? И мене је ништа мање, и зато ћемо ићи истим коракom«. К. може бити оптужен час за похоту, час за грамзивост или себиčnost, а то је идентитет саме Правде. Не може се на бољи начин рећи да су сама друштвена инвестирања еротична, и обрнуто, да најеротичнија жеља обавља читаво једно политичко и друштвено инвестирање, да прати читаво једно друштвено поље. А улога девојке или младе жене достиже свој врхунац кад она разбије један сегмент, кад га натера на узмицање по неограниченој линији, у неограниче-

ном правцу жеље. На вратима суда, где је студент управо напаствује, праља све нагони у бекство, К., судију, публику, читав збор. Лени нагони К. да побегне из собе у којој разговарају ујак, адвокат и шеф канцеларије, али он тиме гура још даље свој процес. Готово увек је млада жена та која налази споредна врата, то јест открива суседство онога што се сматрало далеким, и обнавља или успоставља моћ непрекидног. Свештеник из *Процеса* замера К.: »Ти исувише тражиш туђу помоћ, нарочито код жена«.

Који је то, дакле, тип младе жене, црних и тужних очију? Оне имају обнажене, откривене вратове. Зову вас, припијају се уз вас, седају вам у крило, узимају вас за руку, милују вас и траже миловање, љубе вас и остављају на вама трагове својих зуба, или пак ти трагови остају на њима, напаствују вас и пуштају да их напаствујете, понекад вас гуше, чак и туку; оне су тиранке, али вас пуштају да одете или наговарају да одете, јуре за вама, увек вас шаљу негде другде. Лени има пловну кожицу између прстију, као остатак постајања животињом. Али оне представљају једну специфичнију мешавину: то су делом сестре, делом служавке, делом курве. Оне су противбрачне и противпородичне. Налазимо их већ у приповеткама: сестра у *Преображају*, која је постала мала службеница у радњи, претвара се у служавку Грегора-инсекта, спречава оца и мајку да уђу у собу и окреће се против Грегора тек кад овај покаже превелику приврженост портрету даме с крзненим оковратником (тек се тад она поново препушта породици, и истовремено доноси одлуку о Гегоровој смрти). У *Ојису једне борбе*, све почиње од једне служавке, Анице. У *Сеоском лекару*, коњушар наваљује на Розу, малу служавку, као студент

из *Процеса* на праљу, и оставља на њеном образу траг «два реда зуба» — а једна сестра открива смртну рану на леђима свог брата. Видимо и како се те младе жене развијају у романима. У *Америци* једна служавка напаствује К. и узрокује његово изгнанство као прву детериторијализацију (ту налазимо сцену гушења прилично сличну гушењу Прустовог приповедача док љуби Албертину). Уз то, сестра је нека врста кокетe, двосмислена и тиранска, која на К. изводи чудо захвате, и која је у средишту раскида с ујаком, друге јунакове детериторијализације (у *Замку* ће сама Фрида директно раскинути везу, позивајући се на велику неверност К., не услед обичне љубоморе, већ по суду закона, јер се К. радије узда у «контакте» са Олгом, или прати сегмент Олге). *Процес* и *Замак* умножавају те жене које на различите начине обједињују особине сестре, служавке и курве. Олга, проститутка слугу из замка, итд. Мала својства малих ликова, у пројекту једне књижевности која намерно хоће да буде мала и отуд извлачи своју превратничку снагу.

Та три својства подударају се с три дела који сачињавају линију бекства, као три степена слободе, слобода кретања, слобода израза, слобода жеље. 1) *Сестире*: управо оне, које припадају породици, највише прижељкују да одагнају породичну машину. »Пред својим сестрама, а нарочито раније, често сам био потпуно друкчији но пред другим људима. Без страха, изложен, снажан, чудесан, обузет снажним осећањем као иначе само *приликом писања*«¹. (Кафка је увек своје писање дефинисао као стварање пустињског света, наста-

¹ *Дневници*, стр. 235.

њеног његовим сестрама, у којем је он уживао бесконачну слободу крстања). 2) *Служавке*, *мале службенице*, итд.: већ захваћене бирократском машином, оне највише прижесљују да је отерају. Језик служавки није ни означајући ни музикалан, то је звук поникао из тишине, за којим Кафка свуда трага, где исказ већ чини део колективног устројства, колективне јадиковке, без субјекта изражавања који се прикрива иза ствари или их искривљује. Чиста покретна грађа изражавања. Отуд њихово својство мањих ликова, који се утолико лакше повинују књижевном стварању: »Ове неме потчињене особе чине све што човек претпоставља да ће учинити. Ако замислим да ме он посматра неприличним погледом, он то учини заиста«². 3) *Курве*: можда се у њима, по Кафки, укрштају све машине, породичне, брачне, бирократске, које оне тим више нагоне у бекство. Гушење или еротска астма које оне изазивају не долази само од њихове тежине, њиховог стиска који никад не траје дуго, већ од тога што се с њима скреће на линију детериторијализације, »у тубини у којој чак ни ваздух није као ваздух у завичају, у којој се од тубинштине човек мора да угуши, и против чијих се безумних омамљивања не може учинити ништа друго него ићи даље, даље лутати«³. — Али ниједан од тих елемената нема вредност по себи, потребна су сва три у исти мах, у истој особи ако је могуће, да би се уобличио необичан спој о каквом сања Кафка. Видети је као

² *Дневници*, стр. 311.

³ *Замак* (Просвета, Београд 1963, превод Предрага Милојевића), стр. 44, сцена с Фридом.

служавку, али ништа мање и као сестру, и као курву⁴.

Та сложена формула, која важи само као целина, јесте формула схизо-инцеста. Пошто психо-анализа ништа не разуме, она је увек бркала две врсте инцеста: сестра је схваћена као замена за мајку, служавка као дериват, курва као реактивна формација. Група »сестра-служавка-курва« биће, у најбољем случају, протумачена као мазохистички обрт, али, будући да се психоанализа ништа боље не разуме ни у мазохизам, не треба се због тога секирати.

[Отворимо најпре заграду о мазохизму. Кафка нема никакве везе с мазохизмом какав је описан у психоаналитичким књигама. Психијатријска посматрања у деветнаестом веку и на почетку двадесетог дала су мало тачнију клиничку слику мазохизма. Кафка, дакле, можда има нешто заједничко с реалном картографијом мазохизма и са самим Захер-Мазохом, чије се теме налазе код многих мазохиста, иако су избрисане из модерних тумачења. Наводимо насумице: савез са Ђаволом, мазохистички »уговор« који се супротставља брачном уговору и баца урок на њега, склоност вампирским писмима и потреба за њима (час писма која надгледа Мазох, час мали огласи у новинама,

⁴ Класна борба пролази и кроз породицу Кафка и кроз породичну радњу, у равни служавки и намештеника. То је једна од главних тема *Писма оцу*. Једној од Кафкиних сестара приговорено је због њене наклоности према служавкама и сеоском животу. Кад Кафка први пут види Фелицију, она има »откривен врат«, »празно лице«, »готово улубљен нос«, велике зубе: помислио је да је служавка (*Дневници*, стр. 214). Али и сестра, и курва. Она то није: као и сам Кафка, она је већ висок чиновник и завршиће као директорка. Кафка ће из тога ипак извући много тајних задовољстава, у подешавању зупчаника или бирократских сегмената.

Мазох-Дракула), постајање-животињом (на пример, постајање медведом или крзно код Мазоха који заиста немају никакве везе са оцем или мајком), склоност према служавкама и курвама, застрашујућа реалност затвора (која се не објашњава само тиме што је Мазохов отац био управник затвора, већ и тиме што је Мазох као дете посматрао затворенике и посећивао их: учинити се затвореником да би се постигла највећа могућа удаљеност или најближе суседство), историјско инвестирање (Мазох је мислио да пише циклусе и сегменте једне историје света док је излагао, или на свој начин сажимао дугу повест угњетавања), одлучне политичке намере: чешког порекла, и Мазох је везан за мањине аустријског царства као и Кафка, чешки Јеврејин. Мазохова опчињеност положајем Јевреја у Пољској, у Мађарској. Служавке и курве пролазе кроз те мањине, те класне борбе, по потреби унутар породице или брака. И Мазох ствара једну малу књижевност, која је штавише сам његов живот, једну политичку књижевност мањина. Може се приговорити: мазохиста не припада нужно хабзбуршком царству у тренутку његовог великог слома. Наравно, али он је увек у ситуацији да на свом језику ствара једну малу, и тим више политичку књижевност; он налази средства изражавања саобразна свом генију, налази их у архаичко-симболистичкој и стереотипној употреби језика или, напротив, у трезвености која из језика извлачи чисто јадиковање и изазивање. Тачно је да мазохизам није једино средство, чак се може рећи да је он слабо средство. Утолико је занимљивије упоредити мазохисте и кафкијанце, водећи при том рачуна о њиховој различитости и о неједнакој употреби имена, али и о додирним тачкама њихових пројеката]. Шта је тај схизо-ин-

цест, изражен сложеном формулом? Он је на више начина супротан едиповском неуротичном инцесту, који се врши, или се замишља да се врши, или је протумачен као да се врши с мајком која је једна територијалност, ретериторијализација. Схизо-инцест се врши са сестром, која није замена за мајку, већ се налази на другој страни класне борбе, на страни служавки и курви; то је инцест дe-територијализације. Едиповски инцест одговара трансцендентном параноичком закону који га забрањује, и прекорачује тај закон, непосредно ако постоји склоност, или симболички, ако се не може друкчије: слабоумни отац (Кронос, најчаснији од очева, рекао је Кафка); безобзирна мајка; син неуротичар, пре но што ће и сам постати параноик, и све поново отпочиње у породично-брачном кругу — јер прекорачење ту заправо није ништа до обично средство репродукције. Схизо-инцест одговара, напротив, иманентном схизо-закону, и уместо кружне репродукције образује линију бекства; он је напредовање, а не прекорачивање (ипак је мало боље имати проблема са сестром него са мајком, схизофреничари то знају). Едиповски инцест везан је за фотографије, за портрете, за успомене из детињства, лажног детињства које никад није постојало, али које хвата жељу у замку представљања, одваја је од свих њених веза, спушта је на мајку и, методом убеђивања, чини је још детињастијом или слабоумнијом, товари јој све друге, појачане забране и спречава је да се препозна у друштвеном и политичком пољу. Схизо-инцест је, напротив, везан за звук, за начин на који звук измиче и на који се сасвим живи блокови детињства без успомена уводе у садашњост да би је активирали, убрзали, да би умножили њене везе. Схизо-инцест с највећим могућим бројем ве-

за, с максималним вишезначним простирањем, посредством служавки и курви, с местима која оне заузимају у друштвеним серијама супротан је неуротичном инцесту, дефинисаном потискивањем веза, његовим јединим означитељем, његовим спуштањем у породицу, његовом неутрализацијом читавог друштвено-политичког поља. Та супротност у пуној мери постоји у *Преображају*, између даме покривеног врата на фотографији, као објекта едиповског инцеста и сестре обнаженог врата, с виолином, као објекта схизо-инцеста (приљубити се уз фотографију или се успузати уз сестру?).

Лако се може видети везивна функција тих жена већ на почетку *Процеса* где »једна млада жена црних сјајних очију која је баш прала дечје рубље у једном чабру... мокром руком 'показа' на отворена врата суседне собе« (такво повезивање налазимо и у првом поглављу *Замка*). То је многострука функција, јер младе жене назначавају почетак једне серије или отварање једног сегмента којем припадају, али и њихов крај, било тако што их К. напушта или што оне напуштају њега, јер је он отишао другде, чак и без свести о томе. Оне функционишу као сигнал којем се примичемо и од којег се удаљавамо. Али, надам се, свака од њих убрзава своју серију, свој сегмент замка или процеса, тако што га еротизује; а следећи сегмент почиње, завршава се и убрзава се тек захваљујући дејству неке друге младе жене. Иако су оне моћи детериторијализације, свака од њих ипак има једну територију изван које вас неће прогонити. Треба се чувати два погрешна тумачења која се на њих односе: прво, у маниру Макса Брода, по којем је њихов еротски карактер само привидан знак парадокса вере, у смислу Аврамове жртве; друго, које је изнео Вагенбах, и које им признаје

уистину еротски карактер, али само зато да би у њему видело чинилац који успорава К. или га одвраћа од његовог задатка⁵. Ако негде код Кафке и постоји став сличан Аврамовом, то је донекле став ујака из *Америке*, који изненада жртвује К. Тај став ће, без сумње, постати јаснији у *Замку*, где Фрида директно чини исту жртву, пребацујући К. због његове »неверности«. Али неверност се састоји у томе што је К. већ прешао у други сегмент, обележен Олгом, сегмент чије наступање Фрида убрзава истовремено кад и крај сопственог сегмента. Еротичне жене, дакле, ни у процесу ни у замку немају улогу да одврате или успоре: оне убрзавају детериторијализацију К., измењујући брзо територије које на неки начин *обележавају* (Лени и њен »мирис на бибер«, мирис Олгине кухе: остаци постајања животињама).

Међутим, схизо-инцест се неће разумети без још једног елемента, без неке врсте хомосексуалних излива. И та хомосексуалност је супротна едиповској, то је хомосексуалност двојника, браће и чиновника. Њен показатељ су славна припијена одела, тако драга Кафки: Артур и Јеремија, двојници из *Замка* који уоквиравају љубав К. и Фриде, корачају брзо »у припијеним оделима«; нижи служитељи немају ливреје него »увек врло припијену одећу какву не би могли носити сељак или радник«; Барнабасова жеља пролази кроз ту интензивну жељу за приљубљеним панталонама, и његова сестра Олга му прави једне такве. Два стражара с почетка *Процеса*, који стоје крај фотографије госпођице Бирстнер имају на себи »припијено црно одело на коме је, слично путничким

⁵ Уп. Max Brod, *Postface au Chateau*; Wagenbach, *Kafka par lui-même*, стр. 102—103.

оделима, било много набора, цепова, преџица, дугмета и један појас. Услед тога оно је, а да човек није био начисто чему служи, изгледало нарочито практично». Управо ту двојицу кажњаваће касније један батинаш, »одевен у некакво тамно кожно одело, које му је откривало врат дубоко до *пјрсију* а и читаве мишице«. И данас су то одела припадника америчке државне милиције, од коже и каучука, с наборима, преџицама, нашивцима, итд. Чини се, међутим, да чиновничке или братске двојке функционишу само као хомосексуални показатељи и да хомосексуални изливи имају другу сврховитост, која је тим показатељима тек припремљена. У *Сећању на калдску железничку љују*, приповедач је у очигледном хомосексуалном односу са инспектором (»Најзад бисмо се загрљени сручили на кревет, и остајали тако често и по десет часова«). Али тај однос добија своју праву сврху тек кад инспектора замени уметник. Одломке *Процеса* о Титорелију Кафка ће прецртати управо због њихове недвосмислености: »К. је кле-чао пред њим (...) усудивши се чак да рукама милује Титорелијеве образе«; а Титорели повлачи К. преко степеница, горе-доле, лако »као лагани чамац на води« у тајне просторије суда; светлост, која је дотад падала одостраг, мења правац, и спреда сија »заслепљујућим бљеском«. Тако се исто у *Сну* уметник издваја од двојице погребних службеника, појављује се из грма и »црта фигуре по ваздуху«, ступајући с К. у однос прећутне ефузије.

И уметник, дакле, функционише као важан члан. Хомосексуални однос са уметником повезан је са инцестуозним односом с младим женама или малим сестрама (на пример, серија изопачених девојчица-воајера, које посматрају и прислушкују

Титорелија и К., и кад К. скине капут узвикују »Већ је скинуо и капут!«). Али то никако није исти однос. Требало би уочити три активна елемента: 1) обичне серије, од којих свака одговара одређеном сегменту машине, и чије чланове чине чиновничке тројке које се умножавају, с хомосексуалним показатељима (на пример, серија вратара, серија слугу, серија службеника; уп. умножавање Кламових двојника у *Замку*); 2) посебно значајна серија младих жена, од којих свака одговара једној важној тачки у некој обичној серији, било почетку једног сегмента, било његовом завршетку, било његовој унутрашњој напрслини, увек с повећавањем валенце и веза, са убрзаним прелажењем у други сегмент (то је функција еротизације или схизо-инцеста); 3) посебна серија уметника, с неприкривеном хомосексуалношћу, и моћ садржаја који прелази границе свих сегмената и носи са собом све везе: док младе жене омогућују или »помажу« детериторијализацију К., терајући га да јури из сегмента у сегмент, при чему локална светлост увек долази отпозади, од неке свеће или свећњака, уметник обезбеђује лебдећу и непрекидну линију бекства, и светлост ту долази спреда као слап. Док се младе жене налазе на главним везивним тачкама машине, уметник поново уједињује све те тачке и распростире их по својој особеној машини која покрива, па чак и претиче поље иманенције.

Везивне тачке серија или сегмената, значајне тачке и појединачне тачке, у извесном погледу су, чини се, *естетички уписци*: то су често чулна својства, мириси, светлости, звуци, додири или слободне слике уобразиље, елементи снова и кошмара. Они су повезани са Случајем. На пример, у

фрагменту *Заменик државној тужиоца* појављују се три споја: портрет краља, крај реченице коју ће изговорити анархиста («Ех! ти, тамо горе, руљо!«), популарна песма («Док гори мала лампа...«). Они се појављују као такви зато што одређују гранања, убрзавају серије и што заменик државног тужиоца примећује да они могу ући у безбројне вишезначне комбинације, образујући мање или више блиске, мање или више одмакнуте сегменте⁶. У сваком случају, била би велика грешка свести везивне тачке на естетске утиске који у њима постоје. Могло би се чак рећи да *чишаво Кафкино настипојање иде у суицидном смеру*, и у томе је формула његовог антилиризма, његовог антиестетизма: »зграбити свет« уместо извлачити утиске из њега, радити са објектима, особама и догађајима, у самом реалном, а не са утисцима. Убити метафору. Естетски и чулни утисци или представе уобразиље још постоје за себе у Кафкиним првим огледима, где се осећа извештај утицаја Прашке школе. Али читав Кафкин даљи развој састоји се у брисању тих утицаја, у прилог једној трезвено-

⁶ Један од модела за сликара, или Титорелија, свакако је Оскар Полак, један од Кафкиних најтајанственијих пријатеља из младости. Кафка га је извесно много волео; али Полак се брзо одвојио од њега и умро је млад, године 1915. Није био сликар, већ стручњак за италијански барок. У многим областима је имао изузетне способности, што је свакако оставило утисак на Кафку: архитектура, картографија градова, старе административне и трговачке књиге; уп. Max Brod, *Franz Kafka*, стр. 94—103.

⁷ *Le Substitut*: »О начину на који су били повезани узвик и песма готово сви сведоци су имали различита мишљења, а потказивач је чак тврдио да није певао оптуженик већ други човек« («Carnets», *Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, св. VII, стр. 330. и даље).

сти, хиперреализму и машинизму који иду другим путем. Због тога се субјективни утисци доследно замењују везивним тачкама које објективно функционису као многи сигнали у сегментацији, као кључне или посебне тачке у грађењу низова. Говорити овде о пројекцији фантазама значило би удвостручити бесмисао. Те тачке се поклапају са женским или уметничким ликовима, али сви они постоје само као објективно условљени делови и зупчаници једне машине правде. Заменик државног тужиоца добро зна да се та три елемента могу повезати само у једном процесу, и да се само у њему може остварити вишезначност, мултивалентност њихове везе, чију изопачену поуку он следи. Он је прави уметник. То је један процес или, како каже Клајст, животни програм, дисциплина, процедура, а никако фантазам. И сам Титорели, упркос изузетности свог положаја, јесте део поља правде⁸. Уметник нема никакве везе са естетом, а уметничка машина, машина изражавања, нема никакве везе са естетским утисцима. Штавише, у мери у којој такви утисци још постоје у женским или уметничким спојевима, сам уметник није ништа друго до... сан. Формула уметничке машине или машине изражавања мора, дакле, бити сасвим друкчије дефинисана, не само независно од сваке естетске намере, већ и с оне стране женских и уметничких ликова који се објективно појављују у серијама или на њиховим границама. У ствари, ти везивни ликови, с њиховим конотацијама жеље, инцеста или хомосексуалности добијају свој објективан статус машине изражавања, а

⁸ Титорелијева помоћ му се »нипошто није чинила сумњивијом од адвокаторове«.

не обрнуто: то су садржаји које повлачи машина изражавања, а не обрнуто. Нико боље од Кафке није умео да дефинише уметност или израз без икаквог позивања на естетско. Ако желимо укратко да опишемо природу те уметничке машине онако како је види Кафка, морамо рећи: то је једна самачка машина, једина самачка машина, која је самим тим још више прикључена на једно друштвено поље с мноштвом веза⁹. То је механичка, а не естетска дефиниција. Жеља самца је већа и интензивнија од инцестуозне и хомосексуалне жеље. Она, несумњиво, има своје неповољне стране, своје слабости, као своје ниске интензитете: чиновничка осредњост, кретање у кругу, страх, едиповско искушење да се изађе из пустињачког живота («Он може живети само као пустињак или готован», искушење-Фелиција) и још горе од тога, самоубилачка жеља за нестајањем («Његово биће је, дакле, самоубилачко, он има само зубе за сопствено месо и месо само за сопствене зубе»). Али чак и кроз поразе, он је производња интензитета («Нежења има само тренутак»). Он је Детериторијализовани, онај који нема «средишта» нити «велики комплекс власништва»: «Има само онолико тла под собом колико је потребно његовим двома ногама, само онолико ослонца колико покривају његове две шаке, дакле, још много мање него уметник на трапезу у варијетеу, за кога доле ра-

⁹ Мишел Каруж користи израз *Самачке машине* да означава извештај број фантастичних машина описаних у књижевности: међу њима је и машина из *Кажњеничке колоније*. Ипак, не бисмо се сложили с његовим тумачењем Кафкиних машина (посебно оних које се тичу «закона»). — Следећи наводи презети су из једног Кафкиног нацрта за приповетку о теми Нежење; уп. *Дневници*, стр. 9—14.

запињу и мрежу». Његова путовања нису путовања савршеног грађанина бродом по мору, »дакле, са великим дејством свуд око себе«, пакет-крестарења, већ схизо-путовања на »неколико комадића дрвета, који се још узајамно ударају и гурају једни друге у дубину«. Његово путовање је једна линија бекства, налик на »ветроказ у планини«. А то је несумњиво бекство у месту, у чистом интензитету (он леже »као што зими ту и тамо деца лежу у снег да би се смрзла«). Али, макар и у месту, бекство није бежање од света, повлачење у кулу, фантазам или утисак: »само га је бекство могло одржати на врховима ноћу, а само су га врхови ноћу моћли одржавати у светлу«. Ништа није мање естетско од нежење у његовој осредњости, али и ништа није више уметничко. Он не бежи од света, он га граби и тера на узмак, по непрекидној уметничкој линији: »Мој је задатак само да шетам и ништа друго, али зато не постоји још ниједно место на свету по коме не бих могао шетати«. Без породице, без брака, нежења је утолико друштвенији, друштвено опаснији, издајник друштва, и сам за себе заједница («Налазимо се изван закона, нико то не зна а ипак свака са нама поступа у складу с тим«). Зато је ово тајна нежење: његова производња интензивних квалитета, оних најнижих, каква су »гадна мала писма«, и оних највиших, какво је неограничено дело, збива се непосредно у друштвеном телу, у самом друштвеном пољу. То је један те исти процес. Највиша жеља жели у исти мах самоћу и повезивање с другим машинама жеље. То је једна утолико друштвенија и колективнија машина уколико је усамљенија, самачкија, и уколико, исцртавајући линију бек-

ства, сама за себе представља једну заједницу чији услови још нису актуелно дати: то је објективна дефиниција машине изражавања која, како смо видели, упућује на стварно стање једне мале књижевности у којој више нема »индивидуалне ситуације«. Производња интензивних квантитета у друштвеном телу, умножавање и убрзавање серија, вишезначне везе и колективи који исходе из самачког покретача — друге дефиниције нема.

Осмо појавље

БЛОКОВИ, СЕРИЈЕ, ИНТЕНЗИТЕТИ

Изгледа да све оно што смо рекли о суседном и континуираном код Кафке доводе у питање, или барем ублажавају, улога и значај дисконтинуираних блокова. Тема блокова је код Кафке свеприсутна и, рекло би се, обележена непремостивим дисконтинуитетом. Много се говорило о Кафкином фрагментарном писању, о његовом изражавању у фрагментима. Приповетка *На изградњи Кинеској зида* управо је она форма садржаја која одговара том изразу: чим се заврши један блок, радници се шаљу далеко да граде други, остављајући свуда рупе које можда никад неће бити попуњене. Може ли се рећи да је тај дисконтинуитет својство приповедака? Постоји за то један дубљи разлог. Дисконтинуитет се Кафки утолико више намеће што постоји представа једне трансцендентне, апстрактне и постварене машине. У том смислу су бесконачно, граница и дисконтинуирано на истој страни. Сваки пут кад се власт представи као трансцендентан ауторитет, параноички закон деспота, она намеће дисконтинуиран распоред периода, са застојима између њих.

дисконтинуирану прерасподелу блокова, са празнинама између њих. Заправо, трансцендентни закон може да управља само блоковима који круже на растојању од њега, и једни од других. То је једна астрономска конструкција. То је формула привидног ослобађања у *Процесу*. И то је оно што *Кинески зид* јасно исказује: систем делимичне градње зида захтевао је Савет вођа; а фрагменти тако упућују на царску трансценденцију скривеног јединства да неки сматрају да тај непрекидани зид има своју једину сврху у Кули («Најпре зид, а онда кула«).

Кафка се неће одрећи начела неповезаних блокова или удаљених фрагмената који се окрећу око неког трансцендентног закона. Нема разлога да га се одрекне, кад је то једно стање света, чак сасвим видљиво (шта је астрономија?), и кад оно успешно функционише у његовом делу. Али томе треба да придружимо и грађевине друкчије природе, које одговарају проналасцима из романа, кад К. све боље увиђа да царски трансцендентни закон заправо упућује на иманентну правду, на иманентно устројство правде. Параноички закон уступа место закону-схизи; привидно ослобађање уступа место неограниченом одуговлачењу; трансценденција дужности на друштвеном пољу уступа место иманенцији номадске жеље широм читавог тог поља. То је јасно речено, али не и развијено у *Кинеском зиду*: има номада који сведоче о неком другом закону, другом устројству, и који уништавају све пред собом, од границе до престонице, док су цар и његова гарда склоњени иза прозора или решетки палате. Кафка се, дакле, не креће више путањом бесконачно-неограничено-дисконтинуирано, већ путањом коначно-суседно-континуирано-неограничено. (Континуитет ће му увек

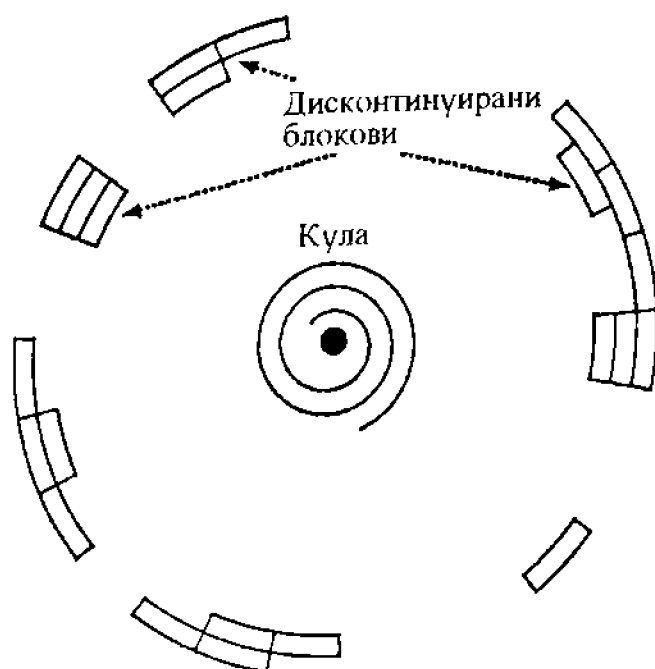
изгледати као услов писања, не само писања романа, већ и приповедака, на пример *Пресуде*. Недовршено више није фрагментарно, већ неограничено)¹.

Шта се догађа са садржајем? Кафка не напушта блокове. Међутим, на први поглед изгледа да се ти блокови, уместо да се распоређују по кругу који је исцртан само с неколико дисконтинуираних лукова, сврставају у ходнике или коридоре: на тај начин сваки образује један мање или више удаљен сегмент на тој неограниченој правој линији. Али та промена још није довољна. Потребно је да сами блокови, кад већ и даље постоје, промене барем форму кад прелазе из једне перспективе у другу. И заправо, ако је тачно да сваки блок-сегмент има један отвор или једна врата која излазе на линију ходника, углавном веома удаљена од отвора или врата следећег блока, сваки од блокова има и задња врата која су суседна. То је најчудноватија топографија код Кафке, и она није тек »ментална« топографија: испада да се две дијаметрално супротне тачке заправо додирују. Та ситуација сваки час искрсава у *Процесу*: отварајући врата неке оставе у близини своје канцеларије у банци, К. улази у просторију суда, где батинаш управо кажњава два стражара; кад одлази у посету Титорелију, који станује у предграђу »на савим супротној страни од оне на којој су се налазиле судске канцеларије«, опажа да врата у дну сликареве собе воде у те исте судске канцеларије. Тога има и у *Америци* и у *Замку*. Два блока на

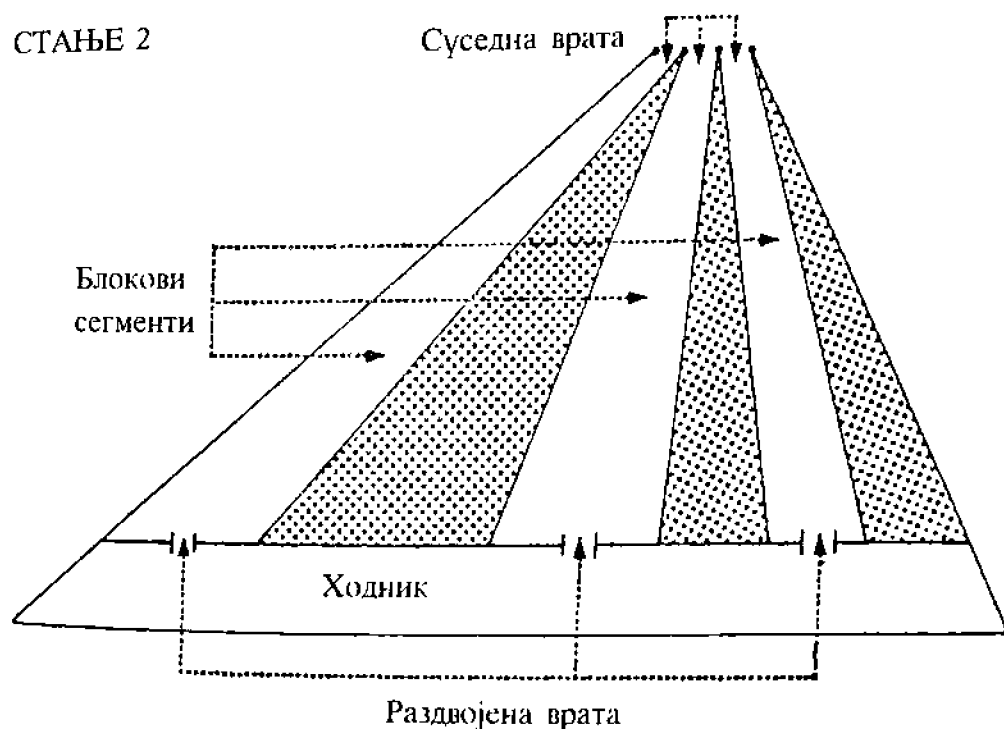
¹ Морис Бланшо, који је тако добро анализирао фрагментарно писање кадар је да уочи снагу континуираног код Кафке (иако је третира на негативан начин, у оквиру теме »недостатка«): уп. *L'Amitié*. Gallimard, стр. 316—319.

једној неограниченој непрскидној линији, чија су врата међусобно веома удаљена, имају суседна задња врата, што и њих чини суседнима. Ипак поједностављујемо: ходник може и савијати, споредна врата могу бити поравнана на линији ходника, тако да ствари постају још необичније. А

СТАЊЕ 1



СТАЊЕ 2



затим, линија ходника, неограничена права линија носи и друга изненађења, зато што донекле може да се споји с начелом дисконтинуираног круга и куле (на пример, вила из *Америке*, или Замак који има торањ и скуп малих збијених кућа).

Покушаћемо укратко да представимо та два стања архитектуре:

Стање 1

Гледано одозго или
одоздо
Степенице
Дисконтинуитет
блокова-лукова
Астрономски модел
Одмакнуто и блиско

Стање 2

Гледано спреда, из ходника
Ниска таваница
Велики угао и дубина
поља
Неограниченост
иманентног ходника
Далеко и суседно

Прва напомена: Морали бисмо, у исти мах, инсистирати на реалној разлици између два стања архитектуре, и на њиховом могућем узајамном прожимању. Она су различита зато што одговарају двома различитим бирократијама, старој и новој, старој кинеској деспотској царској бирократији, новој капиталистичкој или социјалистичкој. Она се прожимају зато што нова бирократија не открива лако своје форме: не само да многи људи »верују« старој бирократији (појам веровања код Кафке) већ ова није маска за нову. Модерна бирократија се природно рађа из древних облика које реактивира и мења, дајући им сасвим актуелну функцију. Због тога два стања архитектуре битно постоје упоредо, што Кафка описује у већини текстова: свако од тих стања функционише у оном другом, и у модерном свету. Ступњевитост небеске хијерархије и суседство готово подземних канцеларија. Кафка се лично налази на раскршћу

двеју бирократија: осигуравајући завод, а онда Социјално осигурање, где ради на пословима развијеног капитализма, који, међутим, и сами имају архаичну и већ превазиђену структуру старог капитализма и древне бирократије. Општије речено, тешко је мислити да Кафка, који будним оком прати револуцију 17-те, није пред крај свог живота чуо да се говори о пројектима руске авангарде и конструктивиста. Татлинов пројекат за Трећу интернационалу потиче из 1920: спирални торањ са четири обртне собе које се okreћу у различитим ритмовима, саобразно неком астрономском моделу (законодавна, извршна, итд.). Пројекат Мађара Мохољи-Нађа настао је 1922: људи постају »део функција торња«, који обухвата једну спољашњу стазу са оградом, једну унутрашњу спиралу без заштите, названу »атлетска стаза« један лифт и једну велику метлу. Параноична авангарда. Изгледа да је најмодернији функционализам мање-више намерно реактивирао најдревније или легендарне форме. И ту постоји узајамно прожимање двеју бирократија, прошле и будуће (ни данас се нисмо макли одатле). С обзиром на ту мешавину, можемо само издвојити, као два пола, *архаизам са актиuelном функцијом*, с једне стране, и *неоформације*, с друге. Чини нам се да је Кафка међу првима постао свестан тог историјског проблема, бар исто онолико колико и неки од његових »ангажованијих« савременика, какви су били конструктивисти или футуристи. Хлебњиков је, на пример, изумео два језика, о којима се може питати колико се додирују, колико се разликују: »звездани језик«, астрономски, алгоритамски, језик чисте логике и високог формализма; и »заумни«, подземни језик, који функционише помоћу чисте неозначитељске материје, интензитета, зву-

ка, суседства. Ту као да постоје два крајње необична бирократска стила, од којих је сваки дотеран до крајности, то јест сваки саобразан својој линији бекства. Упркос сасвим друкчијим средствима, Кафкин проблем је исти; и он се тиче језика, архитектуре, бирократије, линија бекства.

Друга напомена: Колико се та два стања прожимају може се детаљно показати на примеру *Замка*. Наиме, сам замак чува многе структуре које одговарају стању 1 (висина, кула, хијерархија). Али оне се непрестано поправљају или замагљују у корист стања 2 (повезаност и суседство канцеларија с покретним границама). То стање односи пуну победу у Господском конаку, с његовим дугачким ходницима, збијеним собама и салама где службеници раде лежећи у кревету.

Трећа напомена: Свим тим би се могао објаснити сусрет Орсона Велса и Кафке. Филм је дубље повезан са архитектуром него са позориштем (архитекта Фриц Ланг). А код Велса увек постоје два архитектонска модела и он се њима веома свесно служи. Модел 1 јесте модел сјаја и декаденције, сачињен од архаизама, али са потпуно савременом функцијом пењања уз бескрајне степенице и силажења низ њих, урањања и против-урањања. Модел 2 чине велики углови и дубине поља, неограничени ходници, збијене трансверзале. *Грађанин Кејн* или *Сјај Амберсона* дају предност првом моделу, *Дама из Шанџаја* другом. *Трећи човек*, филм који, међутим, није потписао Велс, удружује оба модела у крајње неособичну мешавину о којој смо говорили: архаичне степенице, велики вертикалан колут на небу; велики канал-ризом тик под земљом, збијеност канала. И даље бескрајна пара-

ноичка спирала, и неограничена схизоидна линија. Филм по Кафкином *Процесу* још боље спаја та два кретања; а сцена попут оне с Титорелијем, девојчицама, дугачким дрветом обложеним ходником, даљинама и изненадним суседствима, линијама бекства, јасно показује сродност Велсовог и Кафкиног генија.

Четвртина најомена: Зашто смо ставили на једну страну *далеко и суседно* (стање 2), а на другу *одмакнуто и блиско* (стање 1)? То није питање речи, могли смо изабрати и друге, то је питање искуства и поимања. Тачно је да су, у архитектонској слици зида и куле, блокови који чине лукове круга близу један другом, распоређени у парове. Тачно је и да су они одмакнути да такви и остају, зато што између парова постоје празнине које никад неће бити попуњене. Ту је и трансцендентни закон, бескрајна кула која је бесконачно одмакнута од сваког блока, а истовремено им је увек близу и не престаје да шаље свог гласника сваком од њих, приближавајући се једном кад се одмиче од другог, и обрнуто. Бескрајно удаљени закон емитује хипостазе, шаље све ближе и ближе објаве. Час одмакнут, час близак, то је формула периода или узастопних фаза привидног ослобађања. Одмакнут и близак у исти мах, то је формула закона који управља тим периодима и тим фазама (зар није велики параноик увек на нашој грбачи, а ипак повучен у бескрајну даљину?). Текст из *Кинеској зида*, »Царска порука«, сажето описује ту ситуацију: цар је у близини сваког од нас и шаље нам своју објаву али он је једнако и од-свега-одмакнут, јер гласник никад неће стићи, има да пређе сувише одаја и путева, да савлада сувише пре-

прека, које су и саме одмакнуте једне од других. Ипак, на другој страни постоји *далеко и суседно*. Далеко је супротно блиском, суседно је супротно одмакнутом. Заправо, канцеларије су врло далеко једне од других, мерено дужином ходника који их раздваја (оне нису близу), али су суседне мерено задњим вратима која их спајају, и даље на тој истој линији (нису једна од друге одмакнуте). Важан текст у том погледу јесте кратак афоризам у којем Кафка каже да је суседно село истовремено тако далеко да један живот није довољан да би се до њега стигло. Кафкијански проблем: треба ли »веровати« да овај текст каже исто што и царска порука? Или можда пре треба веровати да каже сасвим супротну ствар? Јер блиско и одмакнуто чине део исте димензије, висине; њом пролази линија једног кретања које оцртава фигуру круга, где се једна тачка удаљава и приближава. Међутим, суседно и далеко чине део једне друге димензије, дужине, праве линије, нормалне у односу на путању кретања, која доводи у суседство најдаље сегменте. Рећи ћемо конкретније, да су отац и мајка у *Преобразају* близу и одмакнути: то су објаве закона. Сестра, међутим, није близу: она је суседна, суседна и далека. Или пак чиновник, »други« чиновник, који је увек суседан и далек.

Две велике архитектонске групе које ту функционишу деле се, дакле, овако: с једне стране, бесконачно-ограничено-дисконтинуирано-блиско и одмакнуто; с друге, неограничено-континуирано-далеко и суседно. Али, и с једне и с друге стране Кафка уводи *блокове*. »Блокови«, ствар и реч које се непрестано појављују у *Дневницима*, да означе час јединице израза, час јединице садржаја, да обележе час недостатак, час врлину. Врлина је

»направити један блок од свих (својих) снага«². А недостатак је то што има блокова смишљених да оставе утисак, или стереотипних блокова. Кафка тако описује Дикенсов поступак композиције, којем се много диви и који узима као модел за Америку. Од дивљења, међутим, нема ни трага кад говори о изградњи блокова код Дикенса: »Те кладе (блокови) грубог обележавања које се вештачки забијају поред сваке личности и без којих Дикенс не би био кадар да се макар и једанпут за тренутак успентра уз своју приповетку«³. А верујемо да и у самом Кафкином делу блокови мењају природу и функцију јер теже ка све трезвенијој и префињенијој употреби. У једном смислу, има блокова који одговарају фрагментарној изградњи из *Кинеског зида*: раздвојени блокови који се распоређују у неповезане лукове круга (*блокови-лукови*). У једном другом смислу, блокови су добро одређени сегменти који се већ сврставају у праву неограничену линију, али с променљивим интервалима: таква је композиција *Америке*, како са становишта садржаја тако и са становишта израза — вила, хотел, позориште (*блокови-сејменџи*). Али *Процес* тој методи додаје ново савршенство: суседство канцеларија. Сегменти на неограниченој правој линији постају суседни сегменти, колико год да су далеко једни од других; они такође губе своје прецизне границе, у корист покретних преграда које се померају и које с њима јуришају у континуирану сегментацију (*блокови серије*). А то топографско савршенство несумњиво је достигло највишу тачку у *Процесу*, још вишу него у *Замку*.

² Уп. Max Brod, *Franz Kafka*, стр. 238 (Брод наводи један Кафкин »животни програм«).

³ *Дневници*, стр. 402.

Али, обрнуто, *Замак*, са своје стране, доноси други напредак тиме што прекида са оним што је било одвећ просторно у *Процесу*, да би изнео на светлост дана оно што је, додуше већ било тамо, али још покривено просторним сликама: серије постају интензивне, путовање се објављује у свом интензитету, мапа постаје мапа интензитета, а покретне ограде су »Прагови« (*блокови интензивности*). На тај начин функционише читаво прво поглавље *Замка*, од прага до прага, од ниских до високих интензитета, и обрнуто, у једној картографији која извесно није унутрашња или субјективна, али пре свега није више ни просторна. Низак интензитет погнуте главе, висок интензитет главе која се усправља и звука који измиче, прелажење из једног призора у други преко прагова: језик који је постао интензиван тера садржаје према тој новој карти.

То подразумева једно средство које је у исти мах процедура изражавања и *procédé* садржаја. Оно се појавило већ у *Америци* и у *Процесу* али сад се показује с посебном снагом и даје блокови-ма њихово пето и последње значење *блокова детињства*. Кафкино памћење никад није добро; утолико боље, зато што су сећања из детињства неизлечиво едиповска, те ометају жељу и заустављају је на једној фотографији, терају је да погне главу и одсецају је од свих њених веза (»Сећања, зар не? рекох му. Сећање је тужно, а тужно је и оно чега се сећамо«)⁴. Сећање врши ретериторијализацију детињства. Али блок детињства функционише сасвим друкчије: он је једини прави живот детета; он детериторијализује; он се помера у времену, с временом, да би реактивирао жељу и

⁴ Опис једне борбе.

умножио њене везе; он је интензиван, и чак и у најнижим интензитетима, поново уздиже жељу у висину. Инцест са сестром и хомосексуалност са уметником јесу такви блокови детињства (о томе сведочи и блок девојчица код Титорелија). У првом поглављу *Замка*, блок детињства функционише на заиста изванредан начин (разочарање пред *Замком*); он отпочиње или реактивира целину уводећи у торањ замка детериторијализовани звоник родног села. Наравно, деца не живе онако како нас наша сећања наводе да верујемо, нити онако како она сама верују поводећи се за сопственим, готово истовременим сећањима на оно што чине. Сећање каже »оче! мајко!«, али блок детињства је другде, у највишим интензитетима које дете ствара са својим сестрама, својим другарима, у својим пословима и својим играма, са свим неродитељским личностима на којима детериторијализује своје родитеље кад год му се укаже прилика. Ах, дечја сексуалност — Фројд нам о њој извесно није дао најбољу слику. Свакако, дете се и даље ретериторијализује у родитељима (фотографија), зато што има потребу за ниским интензитетима. Међутим, у својим активностима, као и у својим страстима, оно је истовремено највише детериторијализовано и највише детериторијализује, оно је Сироче⁵. На тај начин дете ствара је-

⁵ Кафка пише једно писмо својој сестри Ели које је нека врста противтеже *Писму оцу* (уп. Брод, стр. 341—350). Позивајући се на Свифта, он супротставља породичну животињу и људску животињу. Као породична животиња, дете се налази у једном систему моћи где родитељи »присвајају искључиво право да представљају породицу«. Читав тај систем породице састоји се од два пола, сагињати главу и терати другог да сагне главу (»ропство и тиранија«). Спонтани живот детета као људске животиње је другде, у извесној детериторијализацији. Зато

дан блок детериторијализације који се помера с временом, по правој линији времена, и који долази да поново удахне живот одраслом, онако како се оживљава марионета, и да му поново убризга живе везе.

Блокови детињства, не само као реалитети, већ и као метода и дисциплина, непрестано се премештају у времену, уносећи дете у одраслог, или тобожњег одраслог у истинско дете. Тај пренос, међутим, производи код Кафке врло необичан *маниризам*. То нипошто није маниризам симбола и алегорија Прашке школе. Није то ни маниризам неког ко »изиграва«¹ дете то јест ко подражава или представља дете. То је маниризам трезвености, без сећања, где је одрасли ухваћен у блок детињства, не престајући да буде одрастао, као што дете може бити ухваћено у блок одраслог не престајући да буде дете. То није вештачка замена »улога«, већ — и овде — строго суседство два далека сегмента. То је донекле налик ономе што смо видели у постајању животињом: једно постајање одраслог дететом, згуснуто у одраслом, једно постајање детета одраслим, згуснуто у детету: два суседства. *Замак* на изузетан начин показује те интензивно маниристичке призоре: у првом поглављу, мушкарци који се купају и плјускају у

би требало да оно врло брзо напусти породичну средину (Кафка би желео да тако поступи његов сестрић Феликс). То не важи у истој мери за сиромашне породице, јер у »колибу сиромашних људи неминовно продире рад«² (ту нема западања у индивидуалну ситуацију, дете је непосредно повезано с неродитељским друштвеним пољем). Али за дете које није сиромашно пожељно је да напусти породицу, да би се после много година вратило »у родно село, где га више нико не препознаје осим мајке; то је право чудо материнске љубави«. Ту, наиме, блок детињства функционише у мајци.

кориту, док деца посматрају склањајући се од капи; и обрнуто, касније, мали Ханс, син жене у црном, »понет каквим дечачким маштаријама... /којима је/... одговарала и озбиљност која је избилала из свег што је радио«, одрастао како једно дете само може бити (поново налазимо упућивање на призор с коритом). Али већ у *Процесу* постоји једна велика маниристичка сцена: кад стражари трпе батинање, читав је тај прелаз направљен као блок детињства, сваки потез показује да ту деца батинају и запомажу, тек напола озбиљно. У том смислу, чини се да деца, по Кафки, иду још даље него жене: она образују један интензивнији блок преноса и детериторијализације од оног који образује серија жена, она су захваћена јачим маниризмом, или устројством које је у још већој мери машинско (на пример, девојчице код Титорелија; и у *Искушењу у селу*, однос са женом и однос са децом узајамно су повезани на сложен начин). Да ли би требало говорити о још једном маниризму код Кафке, некој врсти монденског маниризма: »одвратна уљудност« два господина који долазе да погубе К., на коју К. одговара навлачећи нове рукавице: а ту је и начин на који они један другом додају касапски нож изнад тела самог К. Као да та два маниризма имају супротне, комплементарне функције: маниризам уљудности тежи да удаљи суседство (Држи се на одстојању! Дубок наклон, одвећ наглашен поздрав, прејакно изражена смерност, то је један од начина да се каже »срање«). Маниризам детињства служи се обрнутим поступком. Али, узета заједно, та два манира, та два пола маниризма, сачињавају Кафкину схизо-лакридију. Схизофреничарима су оба добро позната, то су њихови начини детериторијализовања друштвених координата. Кафка се њима вероват-

но служио једнако добро у животу као и у делу: механичка уметност марионете (Кафка често говори о својим личним маниризмима, шкргутању зубима и нападима укочености, који су ишли готово до кататоније)⁶.

⁶ Још једном би требало направити поређење с Прустом, који и сам дивно користи два пола маниризма: монденски маниризам као уметност удаљавања, преувеличавања препрека-авети, и дечји маниризам као уметност приближавања (прави блокови детињства нису само чувена спонтана сећања већ и неизвесност у погледу приповедачевих година у овом или оном тренутку). У друкчијим склоповима, та два манира једнако добро употребљавају Хелдерлин и Клајст.

ШТА ЈЕ УСТРОЈСТВО?

Устројство, узорни предмет романа, има два лица: оно је колективно устројство изражавања и машинско устројство жеље. Не само да је Кафка први демонтирао та два лица, већ га по начину на који их је комбиновао његови читаоци неизбежно препознају као по потпису. Узмимо прво поглавље *Америке*, засебно објављено под насловом »Ложач«. Реч је, дакако, о котларници као машини: К. се непрестано дичи својом одлуком да постане инжењер, или барем механичар. Сама котларница није описана (уосталом, брод стоји) зато што никад ниједна машина није просто техничке природе. Она је техничке природе само као друштвена машина која захвата мушкарце и жене у своје токове, или тачније међу чијим су точковима мушкарци и жене, ништа мање него ствари, структуре, метали, материје. Штавише, Кафка нема на уму само услове отуђеног, механизованог, итд. рада: он све то познаје изблиза, али његов гениј посматра мушкарце и жене као делове машине, и то не само кад раде, већ још више у другим активностима, кад се одмарају, кад воде љу-

бав, кад се буне и негодују, итд. Механичар је део машине не само као механичар већ у свим својим животним испољавањима. Ложач је део »машинске сале« и онда — нарочито онда — кад спопада Лину која излази из кухиње. Машина постаје друштвена тек кад се демонтирају сви њени повезани елементи, који, са своје стране, граде машину. Машина правде није машина у метафоричком значењу: управо она утврђује прво значење, не само својим актима, својим канцеларијама, својим књигама, својим симболима, својом топографијом већ и својим особљем (судије, адвокати, послужитељи), својим женама које се налазе у близини порнографских законика, својим оптуженима који јој обезбеђују непресушну сировину. Писаћа машина постоји само у канцеларији, канцеларија постоји само са секретарима, начелницима и руководиоцима, с једном административном, политичком и друштвеном, али и еротичком расподелом, без које »техника« не би постојала и никад неће постојати. Машина је жеља, не зато што би жеља била жеља машине, већ зато што жеља непрестано прави машину у машини и гради нови зупчаник поред већ постојећег, у бескрај, иако изгледа да се ти зупчаници један другом супротстављају, или да је њихово функционисање несложно. Оно што заиста чини машину јесу везе, све оне везе које управљају демонтирањем.

Ако, дакле, техничка машина није ништа друго до део друштвеног устројства које *она сама претставља*, и које заслужује да се назове »машинским«, то нас припрема за један нови аспект: машинско устројство жеље је и колективно устројство изражавања. Зато првим поглављем *Америке* одјекују протести немачког ложача, који се жали на свог непосредног претпостављеног, Ру-

муна, и на утњетавање које Немци трпе на броду. Иако израз ту садржи потчињеност, негодовање, побуну, итд., он је у целини део машине. Израз је увек правне природе, то јест, начињен је према правилима управо зато што представља право упутство за коришћење машине. То не значи да су разлике међу исказима безначајне: напротив, веома је важно знати да ли је реч о побуни или о молби (Кафка ће сам рећи како је запањен покорношћу радника који су повређени на раду: »Уместо да изврше препад на завод и да све потрпају у торбу, они долазе да нас моле«¹). Међутим, био он молба, побуна или покораванье, исказ увек де-монтира једно устројство чији је машина део; он је и сам део машине, који ће, са своје стране, такође правити машине, да би омогућио функционисање целине, или да би је променио или да би је разбио. У *Процесу*, једна жена пита К.: Ви бисте свакако хтели да штошта исправите овде? У *Замку* се К. одмах поставља у »борбени« положај према Замку (у једној варијанти још је јасније показана његова намера да се бори). Али, у сваком случају, постоје правила демонтаже, и ту се више не зна сасвим поуздано не крије ли се у покораванју највећа побуна и не повлачи ли борба најгори пристанак. У три романа, К. се препознаје по овој крајњој необичној мешавини: он је инжењер или механичар који прати зупчанике машине, он је правник и парничар који прати исказе устројства (довољно је да К. проговори да би га препознао његов ујак, који га, међутим, никад није видео: »Ти си мој драги сестрић. Па све време сам то и слутио...«). Нема машинског устројства које није друштвено устројство жеље, нема друштвеног

¹ Уп. Брод, стр. 133.

устројства жеље које није колективно устројство изражавања.

Сам Кафка је на граници. Он није само на раскршћу двеју бирократија, старе и нове, већ и на раскршћу техничке машине и правног исказа. Он је искусио њихов сусрет у једном устројству. У Социјалном осигурању бави се повредама на раду, коефицијентима безбедности разних врста машина, сукобима газде-радници и одговарајућим исказима². Наравно, у Кафкином делу није реч о техничкој машини по себи, нити о правном исказу по себи, већ техничка машина пружа модел једне форме садржаја која важи за читаво друштвено поље, а правни исказ пружа модел једне форме изражавања који важи за сваки исказ. Код Кафке је битно да машина, исказ и жеља јесу део једног истог устројства, који роману даје његову покретачку снагу и његов неограничен предмет. Запањује нас кад видимо како неки критичари свODE Кафку на прошлу књижевност, чак и ако му при том приписују замисао да од ње направи неку врсту Збира или Универзалне библиографије, једно Свеобухватно дело саздано од фрагмената. То је одвећ француско гледиште. Баш као ни Дон Кихот, ни Кафка се није изгубио у књигама. Његова идеална библиотека обухватала би само књиге инжењера, градитеља машина и правника (и неколицине аутора које воли због њиховог генија, али и из неких тајних разлога). Његова књижевност није путовање кроз прошлост, већ је то књижевност наше будућности. Два проблема заокупљају Кафку: *кад се може рећи да је један исказ нов?* у

² Wagenbach. *Kafka par lui-même*, стр. 82—85 (Вагенбах детаљно наводи један Кафкин извештај о практичности цилиндричних полуга у стругу).

најгорем или најбољем смислу — кад се може рећи да се *оцртшава* једно ново *устројство*? *Баволје* или *невино*, или чак обоје у исти мах. Пример првог проблема: кад просјак из *Кинеској зида* доноси устанички летак из суседне провинције, знаци којима је он написан *»имају за нас старински карактер«*, и присутни закључују: *»Старе ствари, одавно чувене, одавно пребољене«*. Пример другог проблема: *баволје силе будућности које већ куцају на врати, кинијализам, сиаљинизам, фашизам*. Све то Кафка ослушкује, не шуштање књига, већ звук блиске будућности, шуме нових устројстава жеље, машина и исказа, која се уклапају у стара устројства или с њима прекидају.

А пре свега, у ком је смислу, исказ увек колективан, чак и кад се чини да долази из једне усамљене појединачности — уметникове? У том смислу што исказ никад не упућује на једног субјекта. Он не упућује ни на двојство, то јест на два субјекта, од којих би један деловао као узрок или субјект исказивања, а други као функција или субјект исказа. Нема једног субјекта који изриче исказ, ни субјекта о којем се изриче исказ. Тачно је да лингвисти који се њом служе дефинишу ову комплементарност на сложенији и промишљенији начин као *»отисак поступка исказивања у исказаном«* (уп. речи попут *ја, ти, овде, сада*). Али како год био замишљен тај однос, не верујемо да се исказ може довести у везу с једним субјектом, удвојеним или не, расцепљеним или не, рефлексивним или не. Вратимо се проблему производње нових исказа и проблему такозване мале књижевности, јер је она, видели смо, у изузетном положају да производи нове исказе. Међутим, кад је исказ произвео Нежења, или једна уметничка појединачност, он је произведен само у функцији јед-

не националне, политичке и друштвене заједнице, чак и ако објективни услови те заједнице у том тренутку још не постоје изван књижевног исказивања. Одатле исходе две најважније Кафкине тезе: књижевност као часовник који жури, и као ствар народа. Најиндивидуалније књижевно исказивање јесте посебан случај колективног исказивања. То се чак може узети као дефиниција: један исказ је књижевни исказ кад га је на себе »пресузео«¹ Нежења који прстиче колективне услове исказивања. Што не значи да би тај колективитет, који (на срећу или нажалост) још није дат, био истински субјект исказивања, или пак субјект о коме се у исказу говори: кад бисмо тврдили једно од то двоје забасали бисмо у неку врсту научне фантастике. Баш као што ни Нежења није субјект, ни колективитет није субјект, ни исказивања ни исказаног. Али актуелни нежења и виртуелна заједница — обоје су реални — јесу делови колективног устројства. И није довољно рећи да устројство производи исказ онако како би то учинио неки субјект; оно је само устројство исказивања у једном поступку који не оставља места никаквом одредивом субјекту, али утолико више омогућује обележавање природе и функције исказа што ови постоје само као зупчаници таквог устројства (а не као последице или производи).

Зато је некорисно питати се ко је К. Је ли он исти у сва три романа? Је ли различит од себе у сваком роману? Највише што се може рећи јесте да Кафка у својим писмима потпуно користи Двојника, или привид два субјеката, субјекта исказивања и субјекта исказа: али он их користи само за игру и за један чудноват подухват, стављајући највећу могућу неодређеност у њихово разликовање, немајући других брига осим да махнито

јури и да замењује њихове улоге. Већ у приповеткама устројство стаје на место субјекта. Међутим, оно је ту или нека трансцендентна и постварена машина, која задржава облик трансцендентног субјекта; или неко постајање животињом које већ потискује проблем субјекта, и које има само улогу показатеља устројства; или молекуларно постајање колективом, на које је животиња прецизно указала, али које наизглед још функционише као колективни субјект (народ мишева, народ паса). У својој страсти писања, Кафка експлицитно замишља приповетке као противтежу писмима, као бајање којим ће отклонити опасност садржану у писмима и постојану замку субјективности. Али приповетке остају непотпуне у том погледу, као обично одмориште или ноћни предах. Тек с пројектима романа Кафка најзад налази заиста неограничено решење: К. неће бити субјект, већ једна општа функција која се умножава сама од себе, и не престаје да се сегментира и да јури по свим сегментима. Треба ли још прецизирати сваки од тих појмова? С једне стране, »опште« није супротно појединцу; »опште« именује једну функцију; најусамљенија индивидуа има утолико општију функцију што се повезује са свим члановима серија кроз које пролази. У *Процесу*, К. је банкар и, у свим сегментима, повезан са читавом једном серијом службеника, клијената и са својом малом пријатељицом Елзом; али он је и ухапшен, и тиме повезан са стражарима, сведоцима и госпођицом Бирстнер; он је још и оптужен, и повезан са послужитељима, судијама и праљом; он је парничар, повезан са адвокатима и са Лени; он је уметник, повезан са Титорелијем и девојчицама... Не може се на бољи начин рећи да је општа функција нераздруживо друштвена и еротична:

функционално је у исто време и функционер и жеља. С друге стране, тачно је да двојке и даље играју велику улогу у свакој од тих серија опште функције, али као полазишта, или као последња почаст проблему двају субјеката; то решење је, ипак, превазиђено, и К. се умножава сам од себе, није му потребно да се удваја ни да пролази кроз двојнике. Коначно, није толико реч о К. као општој функцији коју је на себе примио појединац, колико о функционисању једној вишезначној *устројстви* чија је једна *страна* усамљени појединац, а друга страна, други зупчаник, колектив који се приближава — а да при том још не знамо које је то устројство: фашистичко? револуционарно? социјалистичко? капиталистичко? или и једно и друго истовремено, у најодвратнијој и најђаволскијој спрези? — не знамо, али имамо своје мишљење о свим тим могућностима, Кафка нас је научио да га имамо.

Зашто, надаље, у устројствима жеље »правни« аспект исказивања односи превагу над »машинским« аспектотом исказа или саме ствари? Или, ако и не односи превагу, у сваком случају га претиче. Поштовање форме код Кафке, изванредно поштовање тројице К. за велике целине *Америке*, за већ стаљиновски апарат правде, за већ фашистичку машину *Замка*, не сведочи ни о каквом покораванју већ о захтевима и потребама једног уређеног исказивања. Ту се Кафка служи својим познавањем права. Исказивање претходи исказу, што не значи да субјект производи исказ, већ да устројство од исказивања прави свој први зупчаник, којем затим постепено придодаје и друге. У свакој серији *Замка* или *Процеса* може се наћи једно исказивање, макар сасвим брзо и алузивно, нада све не означајуће, а ипак иманентно свакој серији:

у првом поглављу *Замка*, нека реченица или покрет сељака, учитеља итд., не чине исказе, већ исказивања која имају улогу спојница. Првенство исказивања поново нас упућује на услове мале књижевности: исказивање је то што претиче или жури, оно претходи садржајима, било да би унапред уобличио строге калупе у које ће се они улићи или да би их нагнало на линију бекства или промене. Али то првенство не подразумева никакав »идеализам«. Наиме, изражавања или исказивања нису ништа мање строго условљена устројством него сами садржаји. Једна иста жеља, једно исто устројство јавља се као машинско устројство садржаја и као колективно устројство исказивања.

Устројство нема само два лица. С једне стране, оно је сегментарно, пошто се простире у више суседних сегмената, или се дели у сегменте који, за себе, граде нова устројства. Та сегментираност може бити мање или више крута или еластична, али еластичност је једнако присилна и напорна као и крутост, као у *Замку* где суседне канцеларије, изгледа, имају само покретне ограде које Барнабасову амбицију чине још бесмисленијом: увек нека друга канцеларија после оне у коју смо ушли, увек неки други Клам иза оног кога смо видели. Сегменти су у исти мах моћи и територије: уз то, они затварају жељу тако што је територијализују, учвршћују, фотографишу, прибијају уз фотографију или уз припијена одела, тако што јој дају један задатак, што из ње извлаче једну слику трансценденције за коју се она качи, дотле да самој себи супротставља ту слику. У том смислу, видели смо да је сваки блок-сегмент једно отврднуће моћи, жеље и територијалности, или ретериторијализација којом управља апстракција једног трансцендентног закона. Али, с друге стра-

не, треба рећи и то да устројство има *ишйке деије-ришйоријализације*; или, што излази на исто, да оно увек има једну *линију бексйва*, којом само измиче и тера на измицање своја исказивања или изразе који се рашчлањују, баш као и своје садржаје који се деформишу или преображавају; или још, што такође излази на исто, да се устројство додирује с *неоіраниченим йољем иманенције* — или да у њега продире — које топи сегменте, ослобађа жељу од свих отврднућа и апстракција, или се барем активно бори против њих, настојећи да их раствори. Те три ствари су заправо једно исто: поље правде против трансцендентног закона; континуирана линија бекства против сегментарности блокова; два велика пипка детериторијализације, један који најпре повлачи изразе у звук што измиче или у језик интензитета (против фотографија), други који повлачи садржаје »наглавце« (против погнуте главе жеље). Да су иманентна правда, непрекидна линија, пипци или појединачности и те како активни и стваралачки, схватамо из начина на који се устројавају и праве машине. То се увек збива у колективним условима, али мањинским, у условима »мале« књижевности и политике, иако је свако од нас морао открити у себи своју интимну мањину, своју интимну пустињу (с обзиром на опасности мањинске борбе: ретериторијализовати се, обновити фотографију, као и »велику књижевност«). Досад смо супротстављали апстрактне машине конкретним машинским устројствима: апстрактна машина је она из *Колоније*, или Одрадек, или Блумфелдове пинг-понг лоптице. Трансцендентна и постварена, препуштена симболичким или алегоријским тумачењима, она је супротна стварним устројствима која немају никакву важност осим за себе и оцртавају се у пољу неогра-

ничене иманенције — поље правде против конструкције закона. Али с друге тачке гледања, тај однос би требало обрнути. У једном друкчијем смислу »апстрактног« (нефигуративно, неозначајуће, несегментарно) апстрактна машина је то што пролази поред поља неограничене иманенције и сад се с њим стапа у развојном току или кретању жеље: дакле, конкретна устројства нису више оно што даје реалну егзистенцију апстрактној машини тако што је лишава њене трансцендентне обмане, већ обрнуто — апстрактна машина утврђује меру начина егзистенције и стварности устројстава према њиховој способности да разграде сопствене сегменте, да пруже своје пипке детериторијализације, да измакну линијом бекства, да испуне поље иманенције. Апстрактна машина је неограничено друштвено поље, али она је и тело жеље, и Кафкино континуирано дело — у свима њима се производе интензитети и уписују све везе и вишезначности. Навешћемо без реда неколико Кафкиних устројстава (и не помишљамо на исцрпан списак, зато што нека од њих могу обухватати више других, или сама бити делови других): устројство писама; устројство постајања животињом, животињске машине; устројство постајања женом или постајања дететом, »маниризми« блокова жена или детињства; велика устројства трговинских, хотелијерских, банкарских, правних, бирократских, службених итд. машина; целибатско устројство или уметничка машина мањине итд. Очигледно је да располажемо већим бројем мерила за прецизно оцењивање њиховог састава и њиховог начина функционисања:

1) У којој мери неко устројство може постојати без механизма »трансцендентног закона«? Што мање може без њега, то је мање стварно, то

је оно више апстрактна машина у првом смислу, то је више деспотско. На пример, може ли се породично устројство одрећи триангулације, брачног устројства и удвајања, који од њега праве оваплоћења закона пре него функционална устројства? 2) Каква је природа сегментарности која је својствена датом устројству? Оно може бити мање или више круто или еластично у разграничавању сегмената, мање или више брзо или споро у њиховом умножавању. Што су сегменти крући и спорији, то је устројство мање кадро да успешно измиче по сопственој непрекидној линији или да пружа своје пипке детериторијализације, чак и ако је та линија јака а ти пипци интензивни. Тада устројство функционише само као показатељ, а не као реално-конкретно устројство: оно не успева само себе да оствари, то јест да ступи у поље иманенције. И какве год излазе показивало, оно је осуђено на неуспех, те ће га претходни механизам поново заробити. На пример: неуспех постајања животињом, нарочито у *Преображају* (обнављање породичног блока). Постајање женом изгледа већ много богатије у савитљивости и умножавању, али још више постајање дететом — Титорелијеве девојчице. Блокови детињства или дечји маниризми код Кафке имају, изгледа, још интензивнију функцију бекства и детериторијализације него женска серија. 3) У којој мери природа сегмената једног устројства и његова брзина сегментације одређују његову способност да искорачи из сопствених сегмената, то јест да се запути линијом бекства и да допре до поља иманенције? Устројство које има савитљиву и бујну сегментарност може управо због тога бити још суровије; оно може имати још већу моћ зато што више није деспотско, већ уистину машинско. Уместо да се

отвори према пољу иманенције, оно сегментира и само то поље. На пример, лажни крај *Процеса* чак обавља типичну ретриангулацију. Али, независно од тог краја, колико је устројство *Процес*, устројство *Замак*, кадро да се отвори према пољу неограничене иманенције које замагљује границе сегментата-канцеларија, и које не наступа тек на крају, него и на свакој граници и у сваком тренутку? Само под тим условима, оно више није апстрактна машина (у првом, трансцендентном смислу) која се остварује само у устројству, већ устројство које тежи ка апстрактној машини (у другом, иманентном смислу). 4) Колика је способност једне књижевне машине, устројства исказивања или изражавања да само уобличи ту апстрактну машину као поље жеље? Услови једне мале књижевности? Квантификовати Кафкино дело значило би покренути та четири мерила интензивних квантитета, произвести све одговарајуће интензитете, од најнижих до највиших: произвести функцију К. Али управо то је урадио Кафка, управо је то његово непрекидно дело.

САДРЖАЈ

<i>Прво поглавље. САДРЖАЈ И ИЗРАЗ</i>	
Погнута глава, усправљена глава.	
— Фотографија, звук	5
<i>Друго поглавље. ПРЕВЕЛИКИ ЕДИП</i>	
Двоструко прекорачење: друштвени троуглови, постајања животињама	15
<i>Треће поглавље. МАЛА КЊИЖЕВНОСТ</i>	
Језик. — Политика. — Колектив	27
<i>Четврто поглавље. ДЕЛОВИ ИЗРАЗА</i>	
Љубавна писма и савез са ђаволом.	
— Приповетке и постајања животињама.	
— Романи и машинска устројства	49
<i>Пето поглавље. ИМАНЕНЦИЈА И ЖЕЉА</i>	
Против закона, кривице, итд. — Процес: суседно, континуирано и неограничено	76
<i>Шесто поглавље. УМНОЖАВАЊЕ СЕРИЈА</i>	
Проблем моћи. — Жеља, сегмент и линија	94
<i>Седмо поглавље. СПОЈНИЦЕ</i>	
Жене и уметници. — Антиестетизам уметности	111
<i>Осмо поглавље. БЛОКОВИ, СЕРИЈЕ, ИНТЕНЗИТЕТИ</i>	
Два стања архитектуре по Кафки.	
— Блокови, њихови различити облици и композиције романа. — Маниризам	128
<i>Девето поглавље. ШТА ЈЕ УСТРОЈСТВО?</i>	
Исказ и жеља, израз и садржај	143

Штампа и повез



**„Будућност”, Нови Сад
Шумадијска12**

За штампарију Новак Вукотић



**ИЗДАВАЧКА КЊИЖАРНИЦА
ЗОРАНА СТОЈАНОВИЋА**

21000 Нови Сад

Светозара Марковића 6/III

Тел.: 021/624-800

Факс: 021/623-853