

ПРИЛОГ РАЗУМЕВАЊУ
ПРИДЕВА
КАФКИЈАНСКИИнститут за књижевност и
уметност, Београд

Апстракт: У раду се у компаративном и синхронијском кључу даје преглед књижевноисторијских и теоријских тумачења и разумевања придева *кафкијански*, према писцу Францу Кафки (1883–1924). Премда се током друге половине двадесетог века овај придев у значајној мери одвојио од Кафкиног књижевног дела и постао својеврсно опште место у свакодневном говору, употребљаван најчешће при сусрету са збуњујућим и апсурдним бирократским системом, а према најпознатијем Кафкином роману *Процес* (1925), он представља далеко комплекснију структуру на простору књижевног текста. У питању је једна врста кода, скуп стилистичких и тематских елемената који функционису у неким текстовима или чак инфицирају друге текстове, не само на подручју књижевности већ и у другим уметничким медијима (Adams 2002). Циљ рада је да се представе досадашњи најпродуктивнији покушаји артикулације овог термина и да се прикаже на које стилистичке и тематско-мотивске јединице у књижевном тексту се он односи. У раду ћемо представити петочлану типологију најфреквентнијих кафкијанских елемената и размотрити да ли је могуће установити једну врсту интерпретацијске матрице помоћу које се могу тумачити друга *кафкијанска* књижевна дела.

Кључне речи: Франц Кафка, кафкијански, хумор, парабола, животиње, књижевна атмосфера, структурни код, стилистика, типологија, књижевна теорија

Уводна разматрања

Дело Франца Кафке најчешће се поетички и хронолошки сврстава у модернизам, иако оно суштински твори сингуларан, сопствени поетички простор и издваја се у односу на остале модернистичке писце, уживајући посебну репутацију. Одредити значење придева „кафкијански“, односно шта је то у књижевном тексту што називамо или што нам се чини као „кафкијанско“, тежи је задатак него што се у први мах може чинити. Утицај који је Франц Кафка извршио не само на књижевност двадесетог и двадесет и првог века, већ и на целокупну културно-антрополошку парадигму, изузетно је екстензиван, дисперзиван и тешко је побројати и мапирати сва књижевна дела на чијем простору је тај утицај остварен. Поврх тога, истраживачи се суочавају с опасношћу од замагљивања граница између кафкијанског, односно „Кафкине прозе, експресионизма, надреализма, метафизичке слике, егзистенцијализма и узнеми-

pyjyhei“ (the uncanny, das Unheimliche, прим. К. П.) (Brady and Hughes 2002: 230). Како то обично и бива с модернистичким поетикама, ти одједи пренети у неки други књижевни и хронолошки регистар најчешће су дифузни, сложени и тешко ухватљиви. Ми се, међутим, у овом раду нећемо бавити кафкијанским елементима у текстовима других аутора, већ ћемо се бавити семантичким и структурним претпоставкама придева „кафкијански“ у делу самог Кафке. У Кафкином случају овај изазов се на извешан начин удвостручава јер кад се говори о кафкијанском, не мисли се само на одређене препознатљиве сцене у књижевном тексту, као што су Јозеф К. који једног јутра бива ухапшен иако није починио никакав злочин, или Грегор Самса који се буди преображен у огромног инсекта, већ се мисли на својеврстан код, који у себи сажима различите компоненте књижевног текста, почев од језичко-стилских, до формалних, структуралних, естетских и семантичких. Стога је дефинисање „кафкијанског“ комплексно на начин да ниједна јединствена дефиниција не може да обухвати све аспекте значења ове речи, већ јој треба прићи синхронизички и синтетички, а она дозвољава и разноврсне методолошке перспективе, од херменеутичке до деконструктивистичке. Најзад, погрешно би било заснивати целокупну претпоставку о „кафкијанском“ на основу познавања неколико канонских Кафкиних дела (роман *Процес*, приповетке „Преображај“ и „Пресуда“), иако су она недвосмислено најзасићенија кафкијанским које је данас општепознато. Потребно је скренути пажњу и проучити и мање познате и цитиране Кафкине текстове, нарочито кратке приче и прозаиде, јер се неретко управо у њима налази комплетнији утисак *кафкијанског* и разрешење овог појма.

Премда се описни придев може извести из било ког личног имена, односно презимена, јасно је да су само велики писци, филозофи и уметници стекли „свој“ придев који се употребљава у приликама кад је потребно денотирати одређени феномен и повезати га с њиховим делом у значењу: „који је карактеристичан за“, „који је налик“, или „који је у стилу“. Примери за то су, рецимо: хегелијански, орвелијански, поовски, андрићевски, чаплиновски, ворхоловски и слично. Придев *кафкијански*, пак, један је од ретких, ако не и једини поред придева *орвелијански*, који се користи и ван дискурса о књижевном или уметничком делу, те који постаје све интензивније заступљен у свакодневном говору, и особито у говору који је у вези с описом друштвене, економске или политичке стварности. Придев *кафкијански* у савремено доба постао је и део поп културе, а неретко се употребљава у неодговарајућем контексту, док се у медијима спорадично могу чути чак и кованице појачаног значења, попут *хипер-кафкијански* или *улифракафкијански*.

Кафкијански и кафкински

Реч *кафкијански* први пут се у текстовима спомиње у периоду између два светска рата,¹ а у међувремену је ушла и у речнике. Оксфордска речник енглеског језика поред одреднице „кафкијански“ наводи да се реч користи „да би се описали ситуација/догађај који су збуњујући и застрашујући, нарочито ако укључују компликована званична правила и системе који делују бесмислено“,² док речник Меријам-Вебстер наводи да „кафкијански“ означава „оно што је повезано са, или што подсећа на Франца Кафку и нарочито његова дела; нешто што поседује попут ноћне море комплексну, бизарну или нелогичну особину“.³ С друге стране, у Дуденовом речнику немачког језика под одредницом „kafkaesk“ налазимо следећи опис: „у стилу Кафкиних описа; на нејасан начин претећи“.⁴

Истовремено, у енглеском језику користе се изрази *kafkaesque* (кафкијански) и нешто ређе *kafkan*, што би се могло превести као „кафкински“. У текстовима из стране литературе о Кафки који су преведени на српски језик, најбољи пример употребе ове речи јесте есеј Синтије Озик (Cynthia Ozick) из 1999. године „Немогућност преводјења Франца Кафке“ („The Impossibility of Translating Franz Kafka“) у преводу Аријане Божовић (2018, 137–145). Озик наводи: „Типична *кафкинска* фигура има когнитивну снагу шаховског мајстора – а то је и разлог што израз *’кафкијански’*, синоним за волшебну, ствара коренито погрешну представу“ (Ozik 2018: 137, истакла К. П.). *Kafkan*, односно израз „кафкински“ представља једну врсту лексичке и семантичке импровизације и неологизма, тим пре што ова реч, за разлику од речи „кафкијански“, није заведена ни у једном од званичних речника енглеског језика, те се стога не може утврдити коначна (и значајна) значењска разлика између ова два придева. Премда се у цитираном тексту Синтије Озик наводе у напоредном контексту, може се наслутити да се „кафкински“ ближе односи на специфичне Кафкине литерарно-естетске механизме и унутрашњу конфигурацију

1 На сајту Оксфордског речника енглеског језика наведено је да је најранија употреба речи *кафкијански* забележена 1947. године у чланку америчког критичара Едмунда Вилсона (Edmund Wilson, „Dissenting Opinion on Kafka“) у новинама *Нјујоркер* (New Yorker). Брајан К. Гудман (Brian K. Goodman) пак бележи да је реч (у форми *Kafkaesque*) сковао енглески социјалистички песник Сесил Деј-Луис (Cecil Day-Lewis) и то у чланку објављеном 1938. године у америчком комунистичком часопису *New Masses* пишући о младим генерацијама радикалних енглеских песника који су трагали за новим књижевним моделима у циљу превазилажења формалних ограничења пролетеријатске фикције. Сесил Деј-Луис овај израз употребио је у значењу „свега што се чини ’страним’ и ’несхватљивим’“ (Durrani 2002: 220). Доступно на: <https://lithub.com/how-franz-kafka-achieved-cult-status-in-cold-war-america/>

2 Доступно на: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/kafkaesque>.

3 Доступно на: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Kafkaesque#h1>.

4 Доступно на: <https://www.duden.de/rechtschreibung/kafkaesk>.

Кафкиних јунака или књижевног језика којим је писао, док је израз „кафкијански“ шире постављен и означава нешто општији појам који се из сфере књижевног текста „прелива“ и на поменути културолошко-друштвени план. Роберт Лемон (Robert Lemon) у својој студији о кафкијанским и кафкинским елементима у роману Казуа Ишигура *Неућешни* (*The Unconsoled*, Lemon 2011: 207-221) пише да је израз „кафкијански“ постао изложен магловитој и широкој употреби која више „не осветљава ни свој предмет, ни своје порекло“ (Lemon 2011: 207), те да је везан како за садржај и форму Кафкиних наратива, тако и за поступак стварања енигма и одбијања да се оне разреше. Корисно је упоредити тај израз, сматра Лемон, с „ригорознијим и рестриктивним придевом 'кафкински', који имплицира већи степен сличности с директним, посведоченим утицајем конкретних Кафкиних дела“ (Lemon 2011: 207). У том смислу, израз „кафкијански“ користи се за дискурзивне поступке који имају поједине заједничке елементе с Кафком, док се „кафкински“ може користити за доследан *џренос* Кафкиних поступака у нови текст. Премда признајемо и нешто мање формалан и познат придев „кафкински“, уз свест да он представља можда и прецизније именовање особина Кафкиног књижевног света, у овом раду из практичних разлога слушаћемо се придевом „кафкијански“.

Стиојодишње тумачење „кафкијанској“

Делује да је израз „кафкијански“ постао рабљен до мере губитка или замагљивања свог номиналног значења, те да се примењује у најразличитијим ситуацијама, почев од описа непријатног сусрета са ситничавим бирократом у некој институцији, па до дескрипције нацистичког режима. Узрок овоме лежи у појави да се овај придев временом, током двадесетог века, одвојио од књижевних текстова које је Франц Кафка написао, и почео да живи засебан живот. Како Џефри Адамс (Jeffrey Adams) наводи, „кафкијанско је изум своје потоне рецепције, производ популаризованих америчких верзија егзистенцијализма, фројдизма, више него што означава, како се обично претпоставља, неку унутрашњу есенцију саме Кафкине прозе, која заправо више инклинира самосвесној иронији или комичној разиграности него што то непрецизан и магловит термин 'кафкијански' обично означава“ (Adams 2002: 143). О овом придеву може се, дакле, говорити с неколико дисциплинарно, феноменолошки и епистемолошки различитих аспеката: пре свега у књижевном и у културолошко-социолошком смислу. У овом раду, међутим, истражићемо на које начине овај придев функционише на простору књижевног текста, на које стилистичке и тематско-мотивске јединице се може односити и како утиче на структуру, али и значење и тумачење књижевног текста.

Ако узмемо у обзир да званична линија проучавања Кафкиног дела сеже стотину година уназад, односно од 1925. године с увидима Валтера Бенјамина (Walter Benjamin),⁵ јасно је да је готово непрегледан број теоретичара, филозофа, писаца, германиста и уметника који су се оглашавали о Кафки. На извештајан начин, може се тврдити да је свака анализа Кафкиних литерарних поступака и поетичких особености својеврсна артикулација кафкијанског; следствено томе, значило би да колико има тумачења Кафке, толико има и тумачења кафкијанског. Иако постоје и различити доживљаји кафкијанског, увиђа се, ипак, извесна сагласност међу проучаваоцима у вези са значењем овог придева кад су у питању загонетна, претећа атмосфера, фантастични елементи, процес дехуманизације, језик и стил, специфичан хумор и тако даље. Како се кафкијанско може односити на више равноправних конституената литерарног текста, потребно је мапирати тематско-мотивске класе и сачинити типологију кафкијанских елемената, а кафкијанско разумети као „једну врсту кода, скупа стилистичких и тематских елемената који функционишу у неким текстовима или чак инфилтрирају друге текстове, не само на подручју књижевности већ и у другим уметничким медијима“ (Adams 2002: 143). Предлажемо следећу типологију кафкијанских елемената у књижевном тексту: 1. атмосфера, 2. хумор, 3. животиње и фантастична бића, 4. форма и жанровски облици и 5. теме и мотиви везани за бирократију, институције и закон. Уз свест да сваки од ових елемената, услед своје сложености, изискује по засебну студију, такође је важно имати на уму да се типови кафкијанског не могу посматрати изоловано јер су најчешће испреплетена бар два типа, те је тешко говорити о једној врсти кафкијанског без позивања на други тип. То је случај са, рецимо, кафкијанском атмосфером и хумором, или кафкијанским људским и нељудским бићима и кафкијанском жанровском формом, пре свега параболом.

Типологија кафкијанских елемената

Делез и Гатјари: Кафка машина

Пре него што се усредсредимо на појединачне аспекте кафкијанског, вредело би осврнути се на покушаје систематизације различитих специфичности у Кафкином делу у виду универзалне „формуле“. У својој студији о Кафки (код нас преведена и објављена као

⁵ Бенјамин је од 1925. до 1940. године о Кафки водио кореспонденцију с Гершомом Шолемом, Вернером Крафтом и Теодором Адорном. Врхунац своје фасцинираности Кафком Бенјамин је артикулисао у обимном есеју објављеном 1934. године, поводом десетогодишњице пишчеве смрти, *Franz Kafka: zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*. О овоме више у: Катарина Пантовић, *Актуелна читања Кафкиног дела*, Службени гласник, Београд, 2023, 21-27.

Кафка, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998), Жил Делез (Gilles Deleuze) и Феликс Гатари (Félix Guattari) настоје да пронађу једну једину инстанцу на коју се може свести готово комплетан опус овог писца (Гавриловић 2021: 193). Проучавајући не само Кафкине прозне радове, већ и његова писма и цртеже, Делез и Гатари усвајају термин „Кафкина машина“, или „Кафка машина“, који потом успешно проналазе у низу Кафкиних радова: „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“ (Делез и Гатари 1998: 71). Кафкино дело се креће у правцу безграничног, и сачињено је од делова који се не додирују, али који међусобно непрекидно комуницирају у оба смера (Исто: 71). Даље, они Кафкину „видовитост“ и дар антиципирања различитих историјских и социо-политичких догађаја⁶ објашњавају управо овом књижевном машином, која му омогућава ту врсту визије јер функционише попут сата који убрзано откуцава. Њихова дефиниција Кафка машине, премда прилично апстрактна (Исто: 13), сугерише да би она требало да се схвати као једна врста „матриксне“ мреже (назване „флуksom“) устројства света, али не само просторног, већ и оног који се тиче спољашњих егзистенцијалних фактора, атмосфере и јунакове могућности за делање, и односи се како на појединачна Кафкина дела, тако и на његов опус у целости. Делез и Гатари Кафкин опус називају „ризомом, јазбином“ (Исто: 5), односно врстом подземног лавиринта у којем ниједан улаз или излаз нису привилеговани. Кафка машина, дакле, функционише на начин да се налази у средишту структуре Кафкиних дела и представља једно магнетно поље, или конструкцију, систем, који (био он за ликове опипљив или не) прожима сваки кутак света у којем се налазе. А како је Кафка припадао *мањинској књижевности* (појам који двојица постструктуралиста усвајају да би описали специфичност Кафкиног језичког опредељења, као и деловања на пољу књижевности, књижевне историје и унутар књижевног канона), његова дела означена су и високим коефицијентом детериторијализације⁷ (Исто: 27). Структура већине Кафкиних дела, сматрају Делез и Гатари, састоји се из две компоненте: процеса детериторијализације и књижевне машине. Однос ових компоненти јесте комплементаран: моменат детерито-

6 О овоме види у: Катарина Пантовић, „Кафкина порука свету“, *Вечерње новости*, Културни додатак, 25. јун 2024, стр. 21.

7 При писању, Кафка, прашки Јеврејин који пише искључиво на немачком језику, припадник мањинске заједнице, „детериторијализује“ се у односу на званичну, велику немачку културу, измешта се ван ње, такорећи напушта њену територију, да би себе поново „ретериторијализовао“ негде другде. Ретериторијализацију, одвајање од фиксираног поретка и подривање система моћи, Делез и Гатари називају *линијама бексјива*, и управо на том апстрактном простору остварује се Кафкина књижевна аутентичност, или, како овај двојац прецизније формулише: политика.

ријализације истовремено је и моменат уласка у машину, и управо је то оно кафкијанско које се остварује у његовом делу. У том смислу може се рећи да француски постструктуралисти први утврђују једну врсту *схеме* кафкијанског.

Атмосфера

У најкраћем, атмосферу неког књижевног дела одређује преовлађујући емоционални тон који усмерава читаочева очекивања поводом развоја догађаја (уп. Abrams and Harpham 2009: 17), а односи се и на специфичан стил, тон или расположење (уп. Gumbrecht 2012: 5). У креирању атмосфере неког књижевног текста, у целости или у одређеним пасажима, учествују како „екстерни“ фактори, попут приказаних простора, околине, метеоролошких услова, доба дана, тако и они који се тичу лингво-стилистичких одлика једног текста, односно његова сликовност и одабир лексичких јединица.

Важно је споменути да Кафка у својим причама и романима изузетно ретко описује екстеријер, те да су пејзажи и особито описи природе или временских прилика и неприлика у његовом делу упадљиво ретки; као неки од изузетака могу се навести ране приче „Опис једне борбе“ и „Сеоски лекар“. Већина прича одиграва се у затвореном простору – у становима, собама, канцеларијама, ходницима, на таванима, што оснажује осећај клаустрофобичности и недостатка ваздуха и доприноси тескобној атмосфери. С друге стране, један део корпуса прозаида, које смо на другом месту именовали као „градске прозаиде“, ⁸ садржи урбани пејзаж и градску средину. Али, уопште узев, за Кафкино дело карактеристично је то да су простор (географски, али и ентеријерни/екстеријерни), као и време (у смислу периода, метеоролошких услова, али и доба дана) посве у другом плану. Адорно (Theodor W. Adorno) примећује да се Кафкини наративи увек одигравају у „истом беспросторном простору у ком су све рупе тако чврсто запушене да се човек стресе кад год се спомене било шта што од тога одудара, као што је спомињање Шпаније или јужне Француске у једном моменту у *Замку*“ (Robertson 2011: 147, према Adorno 1967: 256).

Кад се говори о кафкијанској атмосфери, углавном се мисли на надирућу опасност, претњу, осећај нелагоде, тескобе и померене реалности. Виктор Жмегач у тексту „Свијет Франца Кафке“ бележи да израз „кафкијански“ одмах у мисли позива слику малог безименог човека заробљеног у егзистенцијалном кошмару из ког нема излаза ни буђења (Žmegač 1982: 124). Та атмосфера резултат је сложених односа више структурних елемената текста, произлази неретко из

8 Види: Катарина Пантовић, „Кафкина микропроза као песма у прози“, *Зборник Мајице сријске за књижевност и језик*, година LXVIII, свеска 1, 2020, 155–168.

делања или реаговања јунака те последично и из читалачке реакције на наративна дешавања. Њу, међутим, често производи и анонимни центар моћи у Кафкиним делима, који је некад именован а некад не; али чак и кад јесте именован, индикативно је да изнад њега постоји још један, хијерархијски на вишој лествици, који је немогуће досегнути и који се никад не обелодањује нити (нам) се обраћа, а њиме је прожето читаво јунаково окружење. У *Процесу* Јозеф К. је збуњен и изненађен чињеницом да сви људи – до тада непознати – на које наилази знају за његов процес, а имплицитно и какав ће бити исход тог процеса. То ствара параноични осећај и, уколико желимо да на овом месту повежемо Кафку с поп културом или савременом политичком стварношћу, атмосфере *Великој браћи* или рада обавештајне службе, у смислу сакривеног и загонетног ауторитета, *ока* које све надгледа и у чији су *сисџем* похрањене све информације које се тичу нашег живота и судбине, а о чему ми сами нисмо обавештени. Другим речима, у питању је свемоћан и недокучив ауторитет који исцрпљује и ослабљује протагонисту у психолошком и физичком смислу (Brady and Hughes 2002: 230), а јунаци не само што доживљавају свет као неподношљиво збуњујућ, већ установљавају да су њихови потези неадекватни и ношени кривицом. Слично као и Волфганг Кајзер у књизи *Гројескно у сликарстџу и џеснишџу*, Гинтер Андерс (Günther Anders) запажа да код Кафке не узбуђују предмети и догађаји као такви, већ чињеница да његова бића на њих реагују као на нормалне предмете и догађаје (Anders 2015: 17). Андерс *неџаџивном експлозијом* назива одсуство интензивне реакције Кафкиних јунака на страшно (Грегор Самса је више забринут што ће закаснити на воз за посао, него што се пробудио претворен у огромног инсекта), што у неприпремљеним читаоцима изазива запањеност. Пошто Кафка своје тобоже нестварне слике исцртава до најситнијих детаља, дискрепанција између екстремне нестварности и екстремне тачности производи шок, у чијем корену лежи – парадоксалан осећај најакутније стварности (Исто: 24), а овакве типично кафкијанске поступке дескрипције Емрих описује као „стапање егзактности описа и неразумљивости описаног“ (Emrich 1965: 33).

Занимљиво је, међутим, да се можда и најпрецизнији описи кафкијанске атмосфере могу наћи у текстовима о кинематографским елементима у Кафкином делу и о њиховој вези с филм ноаром. Још 1934. Адорно доводи у везу Кафкина дела с филмом,⁹ приметивши да се она читају попут титлова немих филмова (Robertson 2005: 26). Француски филмски критичари Рејмон Борд (Raymond Borde) и Етјен Шометон (Etienne Chaumeton) 1955. године позивају се на

⁹ Кафка је био пасионирани љубитељ филма и биоскопа. Види: Hans Čišler, *Kafka ide u bioskop*, Filmski centar Srbije / Institut za film, Beograd, 2003.

Кафку да би описали ониричну атмосферу филм ноара,¹⁰ где увиђају корелацију између надреалистичке сновидне ауре Кафкиних прича и атмосфере ноћне море у филм ноару. Они установљују да узнемиреност изазвана у гледаоцима, односно читаоцима, потиче од дисторзије стварности услед огрешења о конвенције литерарног реализма, што производи апсурдне ситуације (Adams 2002: 144-145), а специфична атмосфера у Кафкиним делима често је ношена апсурдом, парадоксом и гротеском. Кафкијанска атмосфера постиже се стављањем читаоца у „стање напетости“, до којег долази уклањањем психолошких тачака ослонаца у тексту (Исто: 145). Адамс сматра Кафкине књижевне поступке типичним за немачки експресионизам, и кафкијанско се заиста можда „најпластичније“ може разумети и сагледати управо у таквој материјалној форми, упоређено с филмовима немачког експресионизма и њиховим кинематографским стратегијама. Уколико се присетимо филмова као што су *Кабинет доктора Калијарија* Роберта Винеа (1919), *Носферату* Фридриха В. Мурнауа (1922), па и *Метрополис* Фрица Ланга (1927), зачудна мешавина апсурдности ноћне море и позоришне фарсе, дисторзија углова, кјароскуро игра сенки деловаће нам необично познато и вратиће нас у клаустрофобични простор канцеларија и тавана Кафкиног *Процеса*. Управо овим средствима служио се и Орсон Велс режирајући *Процес* 1962. године, надахнут вајмарском школом филма и немачким експресионизмом. Кафкијанско је, дакле – можда неочекивано – изузетно угодно за визуелно оживљавање и представљање, те се може закључити да Кафкин текст релативно једноставно постиже свој кинематографски еквивалент.

Кафкијанску атмосферу детерминише и осећај закочености, заглављености – стање ухапшености, приведености, одузетости, мировања – и то најчешће на самом почетку дела (*Процес*, „Преображај“), или током радње (*Замак*, „Уметник у гладовању“ итд.), што резултује и рестриктивном нарацијом (Geier 2016: 7). Андерс примећује да су код Кафке програмски напуштене нараторолошке категорије развоја, радње, напредовања, да не постоји типичан крешендо или климакс у тексту и да његова дела готово увек започињу свршеним чином, а да се једини развој огледа у бескрајним спекулацијама и дискусијама јунака о томе (Anders 2015: 55). Фабуларну динамику, посебно у делима из последњег периода Кафкиног живота, замењује ланац интерпретација као догађајност (Петровић 2022: 59). Пошто је кафкијански свет „заснован на трансцендентним принципима чије дејство није јасно човековом погледу, који углавном допире до материјално-бирокуратске збрке стварности, текст се претвара у херменеутички труд протагонисте као тумача света“ (Исто: 58). Гајер (Ted Geier) примећује да „глас Кафкиног наратора не може да буде ућуткан и не може да престане да приповеда и спекулише о условима си-

10 Адамс напомиње да по неким теоретичарима ноар није жанр, већ атмосфера (Adams 2002: 143).

туаије, али без рефлексије“ (Geier 2016: 9). Посебно збуњујуће је то што се ови немогући догађаји дешавају „с дашком неизбежности, без икаквог објашњења“ (Robertson 2005: 26). Уместо тога, Кафка прибегава паралисању времена, и то у толикој мери да може, очигледно без икакве унутрашње тешкоће, да обрне след узрока и последица, што његову прозу приближава ликовним уметностима (Anders 2015: 82), а посредно и филмској.

С друге стране, Синтија Озик сматра дубоком и честом опште-месташком грешком изједначавати кафкијанско с гротескним, надреалним и претећим, иако је реч ушла у речнике енглеског језика на тај начин дефинисана. То није принцип на основу ког се главни мотор „кафкиног“ ума изражава, јер кафкински, односно кафкијански треба да конотира управо супротно: рационалност, рад чисте логике. Кафкина створења, људска или не-људска, никад о свету не изводе закључке на основу неразумљивог. Оно што они ишчекују је спољни парњак њиховог властитог уређеног начина разумевања света и ствари, који се темељи на *веровајћном* (уп. Ozick 1998: 24–25). Кафкини јунаци пре се ослањају на претпоставке уобичајеног него неуобичајеног, обичног пре него бизарног. Логика влада, или би бар требало да влада. Оно што је најтипичније за кафкијански напор, односно потрагу (*quest*) управо је ишчекивање нормалности и логичног, разумног разрешења проблема. Кафка је увек на страни нормалности: окружење је оно које је нелогично, чудно и сурово, сматра Озик. Ова „логичност“ и ослањање на рационално могу се довести у везу с Кафкином артикулацијом и тематским привилеговањем различитих институција и бирократије.¹¹ За кафкијанске јунаке ствар је сложенија и дестабилишућа утолико што се претпоставка о рационалности, хуманости, ефикасности и логичности рада и деловања поретка, центара моћи и институција испоставља као дубоко погрешна и илузорна.

Хумор

Поетика Кафкиног хумора представља једну од најзанимљивијих страна његовог дела. Иако га књижевноисторијски канон махом чита у кључу експресионистичке, модернистичке или егзистенцијалистичке традиције чији је јунак представник модерне, технолошке цивилизације опхрван тескобом и отуђен од властите људске суштине,¹² постоје тумачења која Кафкину прозу приказују у

11 Да би се у институцији напредовало или снашло, потребно је прихватити њена правила, законе и њен хијерархијски систем, тако да било шта што превазилази те оквире или их искушава, постаје неподношљиво или се одбацује као незамисливо (уп. Robertson 2011: 143).

12 Хумор је једно од најистраженијих подручја кад је Кафкино дело у питању, те читаоца упућујемо на неке од студија: Felix Weltsch, *Religion und Humor im Leben und Werk Franz Kafkas*, Kurt Desch Verlag, München, 1948; Joseph Vogl „Kafkas Komik“, *Kon-*

сасвим другом светлу. Нека тумачења, пак, управо песимизам, отуђеност, осећај безизлаза и беспомоћности, који су готово без изузетка остварени у Кафкином делу, виде као принцип неодвојив од хумора, који је помоћу хумора и остварен и захваљујући њему *кафкијански*: „Радикални песимизам Кафкиног дела, лишен било каквог патоса, сплина, али и експеримената својствених авангардним 'измима', постигнут је, наиме, баш преко хумора као начела естетизације“ (Петровић 2013: 95). О Кафки као о једнострано хумористичком писцу не може бити речи, што наводи и Бенјамин који је први указао на ово питање (Пантовић 2023: 25-26, према Benjamin 1981: 90-91), али подстицајно је размотрити које то механизме *дискрејној* хумора Кафка употребљава. Анка Парвулеску (Anca Parvulescu) у тексту „Кафкин смех: о радости и кафкијанском“ пише о специфичности Кафкиног хумора, као и о потешкоћама за његово разумевање. Она запажа да та тешкоћа лежи у чињеници да се комично или хумористично у његовом делу појављује без пратећег смеха – у тексту или ван њега (Parvulescu 2015: 1421) – без обзира на сведочења Макса Брода да се публика савијала у струку од смеха на Кафкиним јавним читањима *Процеса*. Хумористично или комично код Кафке не сме се, међутим, одређивати искључиво у смислу *јојавне* смеховности, већ пре као естетски и *интелектуални* структурни део његовог израза.

Парвулеску примећује да комично Кафка постиже *крутошћу* својих описа. Он доводи умеће дескрипције које је развио деветнаестовековни роман до крајњих граница да би креирао какав-такав „ефекат реализма“ (Parvulescu 2015: 1421). Даље, запажа ауторка, „реалистичка дескрипција у себи носи комично као потенцијал – сетите се Флоберовог описа Шарловог шешира на почетку *Мадам Бовари*. Делује да се тек у Кафкиним рукама овај потенцијал актуализовао до потпуног комичног ефекта“ (Исто: 1421). Крутост Кафкиних описа свакако је у вези с чистим, једноставним језиком којим је писао и који је у књижевној историји већ толико пута истицан, а комичан ефекат производи несразмера између природе језика и предмета о коме се говори, односно извесна научна или бирократска *ипрецизношћу*, *озбиљношћу* и *званичношћу* с којима се пише о свакодневним стварима. Погледајмо уводни пасус кратке приче „Брачни пар“ и начин на који је описана јунакова посета свом колеги:

minent Kafka: Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin, (Hg.) Klaus R. Scherpe, Elisabeth Wagner, Workwerk 8, Berlin, 2006, 72-87; Susanne Kaul, „Kafkas unzuverlässige Komik“, *Kafka: Schriftenreihe der Deutschen Kafka-Gesellschaft*, Band II, (Hg.) Nadine A. Chmura, Bernstein-Verlag, Bonn, 2008, 83-92; Ingeborg Helleberg, *Kafkesk Komik*, Universitet Oslo, 2014 (мастер рад); Вук Петровић, *Поеџика хумора код Кафке*, Задужбина Андрејевић, Београд, 2022. и тако даље. Поједина читања Кафке пак експлицитно одбацују хумор, третирајући га као нешто што је у супротности с начелима његовог израза. Видети: Wilhelm Emrich, *Franz Kafka*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main / Bonn, 1965, 96; Dieter Hasselblatt, *Zauber und Logik: eine Kafka-Studie*, Verlag Wissenschaft und Politik, Köln, 1964, 167, 169.

Опште пословно стање је тако лоше да понекад, кад приштедим нешто времена у канцеларији, сам узимам торбу са узорцима да бих лично посетио муштерије. Између осталог, одавно сам већ био наумио да једном одем до Н., с којим сам раније стално одржавао пословне везе, које су се, међутим, током последње године из мени непознатих разлога готово прекинуле. За такве поремећаје уопште није ни потребно да постоје неки стварни разлози; при данашњим лабилним приликама ту често одлучује најмања ситница, пуко расположење, а исто тако нека ситница, једна једина реч, може опет све довести у ред. Међутим, мало је приметно доћи до Н.; он је стар човек, у последње време веома болешљив, па готово више и не долази у радњу, иако још држи у руци све своје послове; ко хоће да разговара с њим мора отићи у његов стан, а такве пословне посете човек радо одлаже.

Али синоћ после шест сати сам кренуо; истина, није више било време за посете, али то није ни требало процењивати с друштвене, него са трговачке тачке гледишта (Kafka 1984: 395).

Поступци којима Кафка постиже хумористичан ефекат су, дакле, најчешће по својој форми суптилни и неретко су искључиво језичке природе, односно постижу се специфичном стилизацијом синтаксе и одабира лексичких јединица. Известан хумор обезбеђује и у делима дискурзивно околишање или ментално исцрпљивање које се остварује у језику путем најразличитијих везника, речца, прилога или израза који имају функцију *уозбиљења*, *обазривости*, или *бескрајног нијансирања* исказа, прилажења му са свих страна, али и *релативизације* исказаног, чинећи да говор, у одређеном смислу, звучи и *артифицијелно*: додуше, будући да, свакако, премда, ипак, наравно, у сваком случају, заправо, без сумње, истина, тачно узев, у неку руку, по свој прилици, разуме се и тако даље. Пример за то постоји и у једном кратком одломку из приче „Одбијање молбе“.¹³

Комичан ефекат производе и различите игре речи, као што су двоструко значење (када мајмун Црвени Петар у „Извештају једној академији“ каже да је „први пут у животу *без излаза*“, мисли се и на метафизичку и дословну заточеност; Kafka 1984: 298, истакла К. П.), и неконгруентни или по значењу супротни описи једне исте ствари, и то врло често у истој реченици. Они су повезани и с фигурама ироније и парадокса. Такав је опис женске шаке у причи „Једна мала жена“, где се у првом делу реченице истиче њена изузетност и необичност: „Утисак који њена рука оставља на мене могу пренети само

13 „Цео овај догађај није усамљен, *иако је то по правили*. Деси се, *годуше*, да се понекад услише мање молбе, али онда се то схвата тако као да је пуковник на сопствену одговорност поступио као моћно приватно лице, и *то се мора – свакако, не изричито, али по атмосфери* – просто тајити од владе. У нашем градићу, *истица*, колико ми *то можемо да проценимо*, очи пуковника су и владине очи, али се ту *и*пак прави *извесна разлика*, у коју се не може *потпуно проникнути*“ (Kafka 1984: 324, истакла К. П.).

ако кажем да нисам видео још ниједну руку код које би поједини прсти били одељени један од другог тако оштро као код ње“, да би одмах потом та изузетност била такорећи поништена: „Али њена рука нипошто нема неке анатомске особитости, сасвим је нормална“ (Kafka 1984: 403), или у причи „Певачица Јозефина или народ мишева“, где се, у драстичној семантичкој и квалификацијској осцилацији, импресивно Јозефиново певање убрзо испоставља за најобичније мишје цијукање односно *звиздање*.

Робертсон (Ritchie Robertson) сматра да кафкијански хумор често извире из гротеске, парадокса и нелогичности, али да се не може окарактерисати ни као шала, ни као комедија, јер потиче из „оклевања јунака да прихвати нешто страно у свом животу“ (Robertson 2005: 45) или пак из „резигнираног прихватања несавршености живота“ (Исто: 45). Робертсон у том смислу наводи пример Јозефа К. који по хапшењу, грозничаво тражећи личне исправе, најпре проналази своју дозволу за бицикл. Хумор се у тим ситуацијама остварује као непремостиви јаз или бар раскорак између *иманенције* и *трансценденције*, својеврсно пројављивање *идеала* од ког је јунак, у својој баналној или апсурдној материјалној свакодневици, удаљен и који му је ван домашаја. Кафкијански хумор понегде може да се разуме и у значењу детињастог, као што је случај у причама „Певачица Јозефина или народ мишева“, „Матори момак Блумфелд“ или „Домаћинова брига“. Другим речима, чудна мешавина благог хумора, неуморног преиспитивања и туге чини доминантни емоционални тон који је за Кафку далеко карактеристичнији од ужаса и пренеражености који се углавном подводе под израз „кафкијански“ (уп. Robertson 2005: 45). Пишући о Кафкиној духовитости, Дејвид Фостер Волас (David Foster Wallace) примећује да је она увек испреплетена са снагом његових прича и да велика прича и велики виц имају много тога заједничког: оба зависе „од оног што теоретичари комуникације понекад називају *ексформација*, односно извесни садржај кључне информације који је уклоњен, али се евоцира комуникацијом тако да узрокује својеврсну експлозију асоцијативних веза код примаоца“ (Volas 2012: 88). Те асоцијативне везе истовремено су и једноставне и богате, али нису интертекстуалне или историјске (као код Џојса или Паунда),¹⁴ што им даје посебан субархетипски, примордијални квалитет. Слично као Андерс, и Волас комедију у Кафкином делу разуме као „дословно схваћену метафору“: „Кафкина духовитост зависи од неке врсте радикалног дословног значења истина које обично сматрамо метафоричним“ (Исто: 90). У том „херојски здраворазумном хумору“ и церебралном дискурсу, фигуративан говор постаје дослован.

Имајући у виду дијахронијску развојну мисао о теоријама хумора, комичног и смешног (почев од антике, односно Платона и

14 Исто примећује и Вук Петровић (2013: 96).

Аристотела, па до Фројда и Кјеркегора), овом приликом служићемо се увидима изнетим у прекретничкој студији *О смеху* Анрија Бергсона (Henri Bergson) у којој проналазимо дефиниције *смешној* које у потпуности кореспондирају с кафкијанским светом и које су нам најкорисније у потрази за описом кафкијанског хумора.¹⁵ Пошто напредак друштва зависи од његове динамике, појаве, односно особе чије је понашање механичко, или ексцентрично у смислу заочености, укочености или непроменљивости, бивају *кажњени* путем смеха јер се оглушују о норме заједнице. Као узроке смеха, дакле, Бергсон види приказивање људског као механичког и аутоматизованог (Bergson 2004: 16, 20, 21, 37). Такве јунаке, које одликује аутоматизам, механичност, заоченост, ментална искљученост и несоцијално понашање проналазимо у читавом Кафкином опусу: Јозеф К., земљомер К., мишица Јозефина, Грегор Самса, мајмун Црвени Петар, Уметник у гладовању, Одрадек и други. Такав објекат смеха није личност и нема свест о себи управо зато што је сведен на механику, односно на бескрајно понављање истоветних чинова: „То више није живот, то је аутоматизам који је настањен у животу и који подражава живот. То је комика“ (Bergson 2004: 33). Како сматра и Петровић, „с обзиром на кафкијански свет, који је свакако лишен личности, а настањен ликовима-аутоматима, који су притом углавном одређени својом службом или чак и сведени само на њу, упечатљив је Бергсонов коментар: 'А потпуни аутоматизам, на пример, биће онај којим чиновник врши своје послове као обична машина, или пак бесвесност неког административног правилника који се примењује неком неумољивом фаталношћу и који се узима као да је природни закон'" (Петровић 2013: 108, према Bergson 2004: 44). Бергсон набраја и анализира многобројне технике које доприносе и комичности уопште и комици сновиђења, коју одређује као логику комичног, а који су присутни у Кафкином делу (обрти, понављања, несразмере између узрока и последице...), те дефинише и сâм комични израз, који настаје „кад неку апсурдну мисао убацимо у калуп неке уобичајене реченице“ (Bergson 2004: 94). Кафкина дела обилују оваквим исказима – како романи и приче, тако и сасвим кратке форме, а апсурдности и комичности додатно доприноси и то што ниједна свест унутар текста не региструје такав исказ као апсурдан, већ као свакидашњи и подразумевајући.

15 Бергсон, наиме, пише о друштвеним функцијама комичног, истичући да су хумор и смех својствени искључиво човеку, а да придавање тих функција не-људским појавама, као што су животиње, предмети или природа, по инерцији репродукује смех. У друштво су укључени они који се смеју, а из њега изопштени они који су предмет (под)смеха, и на тај начин смех постаје врста казне и коректива понашања друштвено неприлагођених према којима се задржава емоционална дистанца (уп. Helleberg 2014: 18, према: Bergson 2011). Супериорна перспектива читаоца у односу на књижевне ликове, оснажена одсуством саосећања и уживљавања, активира *иронијски* однос, али код Кафке је он двостепен: наративни глас задржава иронијски однос према приповеданој ситуацији односно јунацима, а у односу на све њих и читалац.

Животиње и фантастична бића

За разлику од природе, односно природног пејзажа и описа флоре који је, како смо раније установили, из Кафкиног дела готово у потпуности одсутан, читав је каталог животиња које се појављују у његовим причама: буба, миш, кртица, јазавац, пас, мајмун, пантер, мачка, шакали, коњи. Кафка је својим делом на извешан начин антиципирао и инспирисао зоопоетику, односно студије животиња (Animal Studies) као засебну методолошку, интердисциплинарни грану и интерпретативни инструмент који се артикулисао преко Деридиних (Jacques Derrida) идеја о анималном у човеку, те његове критике филозофије која је намерно и свесно заборавила на животињу.¹⁶ Дерида до овог неологизма и долази управо преко референце на Кафку (Derrida 2008: 6). Кафкина поетичка одлука окретања животињама, односно бирање животиња за протагонисте дела – нарочито прича – вишеструко је мотивисана. Један од мотива везан је (и друштвено-историјски условљен) с једне стране за тескобу, отуђеност и дехуманизацију људске егзистенције, у којој човек вапи за једноставним, природним односно животињским, а други за критику антропоцентризма и незајажљиве људске природе која тежи да превазиђе и природу и Бога, коју је Кафка на више места артикулисао у својим дневницима и писмима, а још изразитије у дијалозима с Густавом Јаноухом (*Разговори с Кафком*).¹⁷ У таквој констелацији стварности, животиње су носиоци заједнице, племенитости и разума, а не људи. Други мотив тиче се *духа времена*, односно пролиферације животињских мотива у поезији експресионизма, како у књижевности, тако и у сликарству (сетимо се слика Франца Марка, делом и Паула Клеа). У *Разговорима с Кафком* постоји један занимљив и готово анегдотални одељак везан за ову тему: Јаноух, који се готово свакодневно среће с великим писцем и с њим разговара, спомиње Кафки роман енглеског писца Дејвида Гарнета *Дама у лисицу* (David Garnett, *Lady Into Fox*) који тек што је објављен. У питању је 1922. година, и Јаноух овај роман сматра плагијатом Кафкине приповетке „Преображај“ (1915), јер се Гарнетова дама претвара у лисицу: „једно

16 Рефлектујући однос човек–животиња, Дерида закључује да у оквиру западне традиције постоје два фундаментално различита типа дискурса везаног за животињу: текстови које исписују људи који су без сумње видели, посматрали, анализирали животињу и размишљали о њој, али који никад нису видели себе очима животиње (уп. Derrida 2008: 13), и у тим текстовима садржана је готово целокупна западна филозофија и наука. Други тип текстова исписују *јесници и јророци*, те „животињско размишљање“ (*la pensée de l'animal*) потиче од поезије. У томе је садржана разлика између филозофског знања и песничке мисли (уп. Исто: 14, 7).

17 Премда су се *Разговорима с Кафком* изрекле многе критике у погледу аутентичности и веродостојности, делује да је поједине изнете исказе тешко оспорити јер, посматрајући Кафкино дело у целини, кореспондирају с одређеним поетичким стремљењима и с Кафкиним сензибилитетом. Важне Кафкине мисли на тему односа према животињи могу да се пронађу у: Janouh 1996: 20, 58, 66.

људско биће се преображава у животињу“ (Janouh 1996: 19). Кад млади Јаноух Кафки спомене да Гарнетова књига „копира методу 'Преображаја'“, Кафка се „уморно осмехнуо и, уз одбијање малим покретом руке“, рекао: „Ах, не! То није од мене. *То је од времена. Одатле смо обојица јрејисали*. Животиња нам је ближа него човек. То су решетке. Сродство са животињом је лакше него с људима“ (Janouh 1996: 20, истакла К. П.). Најзад, животиње се могу разумети као специфична метафора за Јевреје у нарастајућем антисемитизму у Аустроугарском царству, али и као Кафкин гест аутоироније према свом, јеврејском народу поводом којег је готово читавог живота задржавао амбивалентан однос.¹⁸ Некад је идентификација Јевреја са животињама прилично транспарентна, као што је у причи „Шакали и Арапи“, а некад је скривена и испосредована различитим наративним и семантичким слојевима и представља тек једну од интерпретативних могућности, као што је случај с мајмуном у „Извештају једној академији“ или мишевима у „Певачици Јозефини или народу мишева“.

Велику тему западне културе и модерне, расцеп између тела и духа, Кафка одводи степен даље у расцеп између људске и не-људске стране у човеку, уз покушај посматрања и описивања различитих хипостаза не-људског које пребива у људима. Кафкиним животињским светом међу првима се бавио Валтер Бенјамин у свом већ поменутом есеју поводом десетогодишњице Кафкине смрти, из 1934. године. Бенјамин сматра да је кључна одлика Кафкиног дела једна врста ископавања заборављеног, а да је тај процес нераскидиво повезан с фигуром животиње. За Кафку су животиње „складишта заборављеног“ (*Behältnisse des Vergessenen*), и он се никад није уморио од ослушкивања животиња како би чуо шта је то што је заборављено (уп. Benjamin 1999: 810). Није случајно, сматра Бенјамин, што је Кафка свој туберкулозни, агресивни и забрињавајући кашаљ у приватним списима назвао управо *животињом* (Исто: 810). Кафкина зоопоетика је тако и поетика тела, поетика преображаја тела (такође потентног експресионистичког топоса), подсетник властите телесности и телесне стварности, а последично и властите анималности. На Бенјаминовом трагу, Кафкина поетика је, стога, зоопоетика не зато што су његова дела о животињама, већ што животиње имају функцију неопходног и незаменљивог средства да би се постигао неки посебан поетички циљ (Driscoll and Hoffman 2018: 3). Једна од најважнијих импликација Бенјаминовог есеја јесте да појаву животиња и не-људских форми у Кафкиној прози не смео разумевати *искључиво* као метафору, симбол или алегорију. Маргот Норрис у својој књизи *Звери модерне имагинације* (Margot Norris, *Beasts of the*

18 О томе више у: Катарина Пантовић, „'Вероватно Јеврејин' – питање јеврејства Франца Кафке“, Зборник радова *Јевреји с међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност*, књига II/1, ФИЛУМ, Крагујевац, 2021, 157-168.

Modern Imagination, 1985), пионирској за студије о животињама у књижевности, скреће пажњу да делује да „нигде у књижевности животињама није дозвољено да буду оно што јесу, да реферишу на природу и на сопствену анималност а да нису под притиском симболичког служења метафори, или као фигуре у баснама и алегоријама“ (Driscoll and Hoffman 2018: 4, према: Norris 1985: 17). У том смислу, „бели кит Мелвиловог *Моби Дика* није само метафора, али исто тако није ни само кит“ (Driscoll and Hoffman 2018: 4).

Кафка је писац који је најпродорније и најдоследније покушао да изрази не-људско упркос људским формама изражавања и мишљења: Делез и Гатари с дивљењем наглашавају колико је језичке инвенције и луцидне имажинације потребно да би се писало из псеће перспективе (уп. Делез и Гатари 1998: 47). Гајер сматра да привилеговање не-људских створења резултује и новитетом „у виду приповедачког оквира *не-људској сјили йисања*“ (Geier 2016: 7, истакла К. П.). Оно што је, међутим, занимљиво и индикативно јесте да ни животиње нису животиње код Кафке, већ поседују извесне људске (перформативне) особине – мишеви певају, пси свирају, коњ се бави адвокатуром. Некад јунаци нису ни људи ни животиње, већ нешто треће – фантастична бића као што је својеврсни андроид, креатура Одрадек из приче „Домаћинова брига“. И, најзад, чак ни сви људи код Кафке нису увек *сасвим људи*, већ имају одређене животињске телесне карактеристике које се доживљавају као *деформирани*, као што су грбаве девојчице у Титорелијевом сликарском атељеу или Лени, која између прстију има пловне кожице (*Процес*). Грегор Самса један је од многобројних кафкијанских не-људских јунака који поседују ток мисли и интелигенцију, као и емоционалност, својствене човеку. Пас, приповедач у приповеци „Истраживања једног пса“, након дуге и дубоке интроспекције (sic!) и проживљавајући читав дијапазон емоција уочава да никад није био *само йас*, те да је одувек осећао неприпадање сопственој врсти (Kafka 1984: 357).

Једна од најзачуднијих прича је „Мелез“, о својеврсној химери, животињи која је пола мачка, пола јагње, а која својим особинама и понашањем не припада ниједној од те две врсте: „Од мачака бежи, на јагњад би да насрће“ (Kafka 1984: 293), „Понекад деца са собом доводе мачке, једном су чак довела и два јагњета. Али, насупрот њиховим очекивањима, није дошло ни до каквог препознавања“ (Исто: 294). У следећој реченици садржан је најфинији кафкијански хумор, уоквирен бизарним, апсурдним и гротескним, а испуњен доброћудним и здраворазумним, чак наивним: „Понекад се морам насмејати кад ме њуши са свих страна [...]. Мало јој је то што је јагње и мачка, него би безмало хтела да буде и пас“ (Исто: 294). Чак и у ову химеру, хибридну животињу, Кафка уписује људскост: власник овог створења, које је наследио од оца, једног дана у његовом крзну препознаје сузе, за које није сигуран од кога су потекле. „Да ли ова

мачка са јагњећом душом има и људског честољубља?“ (Исто: 294). Завршни пасус такође сублимира кафкијанско – у погледу теме, атмосфере, хумора:

Можда би за ову животињу месаров нож био спасење, али ја јој то, као делу наследства, морам ускратити. Она стога мора чекати док сама не издахне, иако ме понекад гледа као да има разумне људске очи које од мене захтевају да разумно поступим (Исто: 295).

Задивљујуће је колико је семантичких и емоционалних слојева садржано у овој краткој причи, особито у цитираном последњем одломку, чији завршетак, оснажен јаком поентом, наликује песничкој мисли и песничком тексту. Пре свега, кафкијанско у „Мелезу“ прожето је парадоксом – из приче је јасно да је наратору ова животиња веома драга и да је за њу емотивно везан, готово као за кућног љубимца, да би се истовремено открило и да је доживљава као ствар и пуко очево наследство. Затим, он на ово хибридно створење реагује као на свакодневну појаву, а не нешто бизарно, страшно, готово митско и невероватно. Атмосфера се у једном тренутку нагло мења, јер се у дотадашњи дискурс о животињи, подржан приповедачевим симпатијама и нежношћу, метонимијски уводи мотив месаревог ножа који означава клање и насилну смрт, чиме се готово пасторална атмосфера злокобно преокреће у крваву најаву насиља. Али Кафка чак и тај мрачни мотив чини амбивалентним, јер он треба да, у животињином случају, представља *сјасење*. Најзад, сама ова животиња, у бити бизарна и гротескна појава, у читаоцима, па и у самом наратору, изазива и сажаљење својом патетичном монструозношћу, која се додатно гради и компликује истицањем њених људских квалитета. Њен разуман поглед и „разумне људске очи“ могу се доживети као приповедачева пројекција властите људскости, али се могу доживети и сасвим дословно: у контексту целовите приче, ова химера се не може разумети *искључиво* као метафора, стога се и њене људске очи, и плач, могу (и требају) разумети дословно. Тим пре што својим човечјим, значајним погледом она апелује на *саосећање* свог газде, из чега произлази да је свесна своје чудовишности и узнемирујуће појаве којом јој је обележен и отежан живот. Стога животиња, оплемењена готово људском интелигенцијом, чезне за смрћу, која би уистину, тако схваћена, била спасење.

Кафка, дакле, поништава до тада у књижевности најчешће експлоатисан мотив животиње која егзистира у нереклексивној стварности и која пре припада некаквој сценографији или декоруму књижевног дела, смештајући је у први план: она не само што је јунак, већ и није пука животиња коју доживљавамо емпиријским путем, него је у потпуности равноправна човеку, а у неким аспектима и супериорна у односу на њега. Сетимо се Самсе који, преображен у бубу, после почетне збуњености својим новим телом и његовим капаците-

тима, ужива у висењу с таванице своје собе, одакле посматра сестру и мајку. Самсин преображај пружа му нове могућности: он има физичку и визуелну перспективу несвојствену човеку. Исто тако, он у члановима своје породице изазива гађење и страх – будући да представља напаст, штеточину, анти-домаћу, еколошку Другост – што му обезбеђује извесну *моћ*. Описујући псеће искуство, приповедач „Истраживања једног пса“ спомиње не-псе којима је окружен. Невероватна је инверзија, и иронија, коју Кафка креира у критичком и сатиричном гесту према, наслућује се, људској врсти: животињин је утисак да се не-псећи језик и понашање спрам високо развијеног и интелектуалног псећег дискурса чине примитивним, неартикулисаним или пак закржљалим (Кафка 1984: 358).

У том смислу, Кафка својом књижевношћу еманципује важан комплекс тема којг су садржане у следећем: било које створење, понајвише оно од којег се то биолошки и логички гледано најмање очекује, *може* да преиспитује искуство, окружење, стварност, и своју субјективност. Кафка даје глас и моћ „бедним не-ентитетима који не би требало да буду способни за рефлексiju, разум или приповедање“ (уп. Geier 2016: 59), и овим изразито творачки субверзивним чином суштински компромитује друштвене и политичке структуре. Кафкина јединствена артикулација ових борби је јасна, и као таква упућује на „непознату форму мисли и изражавања која је у складу с чудноватошћу искуства“ (Исто: 16), које се, уистину, најбоље и једино може описати као *кафкијанско*.

Форма и жанровски облици

У теорији књижевности неретко се говори о „кафкијански срезаним причама“ које подразумевају „строгу композицију што уступа место намерној уметничкој недовршености и неизвесности“ (Башчаревић 2016: 419). То, дакле, нису чврсте, затворене форме, већ поседују отворен завршетак и велики капацитет наговештаја. Кафкијански завршетак кратке приче најчешће је карактеристичан и лаконски, некад иронијски интониран, некад равнодушно, самоподразумевајуће, а може се говорити и о својеврсном инфантилизму или анегдотском поступку, као и о нултом крају („Мала басна“, „О параболама“). Кафкине кратке форме, тако, читаоца увек стављају пред својеврсну *зајонетичку шумачења*. У његовим кратким причама фрагмент функционише као тоталитет за себе и има предност у односу на целовит, континуиран текст, а то је случај и с романима, уколико се присетимо параболе „Пред законом“ унутар романа *Процес*. Кафка је многе своје кратке приче, а нарочито форме које називамо микропричама, односно микропрозом (Пантовић 2020: 155) конструисао на подлози жанровских конвенција басне или параболе. Ови текстови пак суштински су жанровски поливалентни, то јест

преузимају различите жанровске идентитете услед процеса прекорачења граница прозног, односно песничког језика. На тај начин долази до конституисања посебног, хибридног дискурзивног простора који се може интерпретирати и као песма у прози, кратка прича, парабола, цртица, запис, афоризам, анегдота, загонетка, арабеска, мисаона бајка или модерна басна.¹⁹ Као егземпларно кафкијанске жанровске форме у овом раду сматраћемо оне текстове који наликују параболи, басни или афоризму.

О жанровском одређењу Кафкиних кратких текстова, односно о њиховој хибридности, писало се много: Валтер Зокел (Walter Sokel) Кафкине текстове доживљава као загонетке које треба решити (Sokel 1964), Андерс сматра да је Кафка реалистички баснописац (Anders 2015: 12), а Теодор Адорно назива Кафку „параболичарем непродорности“ (*Paraboliker der Undurchdringlichkeit*), при чему непродорност треба схватити као неизрециво, неразумљиво, херметично. Структура параболе служи као олабављена форма за изрицање садржаја који код Кафке увек поседује некакав филозофски или метафизички предзнак („Полазак“, „Окани се“) и изазива многобројна, врло често филозофско-религиозна тумачења. Међутим, на овом месту изразито је важно нагласити да се кафкијански текст поетизује и као специфична реинтерпретација јеврејској традицији својствене параболе (Петровић 2022: 45), као и да у њему представљен свет задржава митски, односно митопоетски квалитет. Однос Кафкиног текста према традицији, па тако и према старојеврејској књижевности, превасходно је формално-поетске (стил, приповедни поступци), а не материјалне природе. У том смислу, Кафкини параболични текстови по поступку су најприближнији жанру *мидраша*. Мидраш на хебрејском дословно значи „истраживање“ (превасходно у религијском смислу: потрага за Богом и његовим одговором), а у оквиру јудаистичке религијске књижевности означава рабинске коментаре и тумачење Торе.²⁰ Како Тора представља *йисане законе и йравила* проистекла из усмених предања Талмуда, још је индикативнија веза мидраша с кафкијанском параболом и Кафкином књижевношћу уопште. *Коментшар* као нарочит наратолошки поступак су-

19 У поетизацији прозног ткива, као и разбијању традиционалне наративне поставке прозног текста, узрок умногоме лежи у утицају *снова* на Кафкину приповедачку уметност. У малом броју његових наратива присутна је симулација механизма снова која подразумева алогичност и акаузалност, што је у вези с психоанализом несвесног и надреалистичким дискурсом. За експресионистички покрет у целини битно је брисање граница између појединих жанрова, особито кад је реч о кратким прозним врстама (Anz 2002: 186-187), а многи проучаваоци Кафкиног дела одавно су нагласили да је удео лирског у његовој прози, нарочито краткој, доминантан.

20 Вук Петровић напомиње да постоји извесна сродност и између кафкијанских парабола и Исусових јеванђељских парабола, где је „ученицима јасан Исусов језик али не и смисао изговорених речи“, али закључује да је, без обзира на аналогиије, морал новозаветне поруке Кафки ипак принципијелно далек (Петровић 2022: 53, 55).

герише две ствари: пре свега, тобожњу дистанцу између говорне инстанце / јунака и приповеданог; а друго, он се готово увек односи на генерализације, тезе, гноме које неодређена говорна инстанца може мање или више неутрално да саопшти. Мидрашка форма се, наиме, конкретизује као херменеутички коментар на параболичну фигурацију старозаветног текста, и нема за циљ разрешење херменеутичког спора, већ представља раван у којој се спорови збивају (Петровић 2022: 56–57, према Man Ki 2010: 126, 141). Кључне карактеристике мидрашке форме тумачења су дијалогичност и плуралност, односно пропусност за истовремено постојање различитих интерпретативних решења (Исто).

У Кафкиним текстовима долази до преламања ових жанрова, те кратке приче које наликују баснама, пре свега због узимања животиња за протагонисте, задржавају параболички смисао и магловитост у погледу коначног одговора (што код конвенционалне басне није случај). Парабола „Мала басна“ (Kafka 1984: 337) састоји се из свега неколико реченица и представља дијалошку сцену: иако се аутор у формалном смислу придржава класичне поставке басне, у којој је слика света рационално структурисана и која тобоже има моралистичку поруку, њен садржај и суштинско значење изневеравају и подривају овај жанр. Кафкин „параболични наративни стил“, како га Зокел означава, можда је најилустративније уобличен у овој модерној параболи.²¹ Аутор конструише текст на подлози жанровских конвенција басне, у којој су јунаци животиње и чији је смисао у разрешењу, односно поуци на крају. Дијалог миша и мачке, међутим, добија одлике парадоксалног, апсурдног и иронијског говора, а неочекивани обрт лежи нарочито у мачкином одговору који усмерава текст у правцу другачијем од очекиваног (уп. Пантовић 2020). Овај лаконски завршетак басне производи парадокс, јер мишева смрт не даје никакво морално разрешење, односно, у то морално разрешење или поуку није једноставно продрети.

Кафкина склоност афористичком запису може се пре свега пратити у његовим приватним списима, дневницима и писмима, али постоји и једна група прозних текстова која је остварена захваљујући афористичности као почетној тачки.²² Кафкијански афоризам изворно треба разумети као одраз духовне кризе, при чему су решење или излаз из ситуације немогући или незамисливи (чувен је Кафкин афоризам: „Наде има бесконачно, али не за нас“). Открива се „тенденција“ појединих афоризама да превазиђу границе своје форме, јер поред неспорне афористичности они поседују и кључне приповедачке особине, то јест јасан наговештај ширег, афоризму

21 Вредно је споменути да овом тексту наслов („Мала басна“) није дао Кафка, већ Макс Брод.

22 Види: Франц Кафка, *О ђреху, љајњи, нади и иштинском љућу*, Службени гласник, Београд, 2008.

несвојственог уметничког захвата (уп. Илић 2012: 33). Афоризми су код Кафке, такође, често базирани на парадоксу или оксиморону: они су наизглед таутолошки, али суштински контрадикторни, и обавезно су асоцијативно потентни. У том смислу, круцијална одлика Кафкиног стваралаштва на најапстрактнијем нивоу, односно обележје у чијем знаку стоји читаво дело овог писца, јесте *парадоксалност* као темељна и прожимајућа особина коју откривамо у више равни. Кафкијанска кратка форма не производи позитивно искуство јер не успева да пронађе коначно упориште мишљења. Увек присутна метапоетска димензија опомиње на траг неизреченог, недосегнутог, које се само наслућује и пригушено проживљава у својој трансцендентној празнини. Упркос наизглед стабилној позицији, Кафкин субјект настоји да се усредишти у збуњујућем свету, а недвосмислено егзистенцијални и филозофски импулс ових текстова-фрагмената лежи, с једне стране, у субјектовом напору да стигне до циља (до истине и смисла), и с друге стране у апсолутној и *a priori* немогућности да у томе успе. Другим речима, кафкијанским јунацима парадоксално непрестано измиче истина у тренутку кад покушавају да је формулишу или су на путу да до ње допру.

Теме и мотиви везани за бирократију, закон и институције

Будући да је и сâм по професији био доктор правних наука, не треба да чуди Кафкина имплементација мотива везаних за право, законе и бирократију у његова књижевна дела. Имајући на уму да је био запослен на високој функцији у државном Заводу за осигурање радника од повреде на радном месту, јасно је да се Кафкино интересовање за право везивало много пре за друштвене аспекте права и начине на који оно утиче на људски живот, него за његову академску страну.²³ Стога кафкијанска бирократска спирала, каква је представљена пре свега у романима *Процес* и *Замак*, има функцију експлицирања парадоксалног становишта да „нехумани услови заправо диктирају и омогућавају најхуманији могући живот“ (уп. Geier 2016: 24). Судбина кафкијанских јунака детерминисана је (државним) бирократским апаратом у који је немогуће продрети или разумети га, а раздор између људског и бирократског света тим је већи што му се по инерцији и пословично приписују позитивне карактеристике попут поузданости, ефикасности, правичности, уређености и транспарентности. Типична кафкијанска ситуација везана за теме закона и институција оличена је у параболи „Пред законом“ која је део романа *Процес*, или у роману *Замак* у коме К. проводи читав

23 О историјском контексту бирократије у време Аустроугарског царства у ком је Кафка живео видети прво и друго поглавље: Pascale Casanova, *Kafka, Angry Poet*, Calcutta: Seagull Books, 2015.

живот чекајући на боравишну дозволу у селу подно замка. Оно што је пак типично за овако устројен свет јесте да га чак и они који службено партиципирају у том законодавном и бирократском систему иманентно доживљавају као недокучив: чиновници и службеници које Јозеф К. среће током свог процеса не успевају да му одговоре на најосновнија питања, чиме се појачавају комичност и апсурд тако организоване структуре.

Кафка је имао увид у механизме моћи, ауторитета и насиља, механизме који су на неки начин и у неком опсегу заједнички низу друштвених система. Ти механизми пре свега почивају у институцијама (Robertson 2011: 137). Овај писац био је фасциниран институцијама: затворима, судовима, пословним корпорацијама, болницама, домаћинствима и породицом („У кажњеничкој колонији“, „Пресуда“, „Преображај“, „Сеоски учитељ“, „Сеоски лекар“, „О питању закона“, „Одбијање молбе“, „Нови адвокат“, „Пред законом“, *Процес*, *Замак* и др.). Његово дело садржи дубоко доживљену, сензитивну анализу институција, и Кафка не приказује само начине на које оне врше опресију над телима и умовима својих „корисника“, већ у свом каснијем делу истражује могућности отпора и бекства (уп. Robertson 2005: 67–8). С те стране посматрано, понашање и читав проблем Јозефа К. у *Процесу* може се разумети као одбијање на послушност ауторитету. Кафка ове мотиве преноси чак и у мит, па тако Посејдон не успева да обавља своју митолошку функцију јер је опхрван администрацијом и документима („Посејдон“), а ратни коњ Александра Македонског Букефало је адвокат („Нови адвокат“), чиме суштински осавремењује митске представе, доказујући да деловањем историје и сменом друштвено-историјских и цивилизацијских парадигми мит може постати испражњен од свог принципног значења, чак и баналан.

Јунак Кафкиних дела најчешће је појединац који „организује“ – он обавља изнурујућ и дехуманизујућ посао који не доноси никакву сатисфакцију, а поврх тога га надгледају сарадници и надређени. Грегор Самса је трговачки путник који се по буђењу и преображају у огромног инсекта не брине толико за своје ново, не-људско стање, колико за чињеницу да је пропустио воз и да ће закаснити на посао. Али друга његова мисао везана је за револт против изнурујућег посла на коме је незадовољан и потлачен: „Ах, Боже, помисли он, што сам ја изабрао напорно занимање [...] Ђаво нека све то носи!“ (Kafka 1984: 116). Кад непосредно након буђења у проверу и опомену дође прокуриста с посла, Грегор очајнички настоји да задржи свој положај (Исто: 123). Свет којим је окружен свет је ауторитативног насиља који над њим тежи да врши контролу: прокуриста, отац, фирма. Његов стабилан, али зависан пословни положај оличен у покорности у предузећу, континуирано га исцрпљује и превазилази границе људског незадовољства, те се претварање у бубу може разу-

мети и као Самсина ултимативна и драстична *линија бекстива* (Делез и Гатари) којом прекида везе с таквим животом и поретком. Посао који модеран појединац обавља, дакле, јесте апстрактан (удаљен од физичког рада и, у извесној мери, материјалних резултата) и хијерархизован, при чему је радник „само просечан део комерцијалног процеса“ (Robertson 2005: 80). Свет апстракције и хијерархије изискује посебан тип особе која у њему може успешно да функционише. Грегор Самса је, у том смислу, несрећна и неадекватна верзија типа чији су аспекти отелотворени у неколико Кафкиних протагониста: Грегор Самса, Георг Бендеман, Јозеф К., К., па и Сеоски лекар – сви су посвећени мерењу, прецизности, математичким апстракцијама (Исто: 81). Јозеф К. такође отелотворује тип појединца који је потребан и обликован модерним институцијама попут *бизниса*, капитала, листичке трговине и владе.

За Кафку, међутим, породица је институција где опресија најпре почиње и место из ког извиру моћ, кривица, закон и казна. Приповетке „Пресуда“ и „Преображај“ опцртавају породицу као институцију у којој је шеф, газда или надређени, то јест отац, извор сасвим дословног насиља. Кафка у својим делима прави инверзију тада актуелног експресионистичког дискурса према ком је циљ супротставити се ауторитетима и симболичким, али и дословним очевима (држави, традицији, очинској фигури) – и своје приповетке разрешава тако што синове убијају њихови очеви. Посебно потресну и трагичну, али и хришћанску димензију овим причама придодaje чињеница да и Георг Бендеман и Грегор Самса умиру пуни љубави, разумевања и нежности према родитељима који су их одбацили. Поред тога, ауторитет мушкарца у овим хијерархијама, укључујући и породичну, најрепрезентативније је отелотворен у физичком изгледу очева или надређених: јасна војна спрема, крупна конституција, опасан и строг изглед који смера на конфликт, док су њима подређени синови, односно чиновници, обележени slabим телом. У том смислу, питање бирократије и институције код Кафке је и родно питање.²⁴

У свом представљању бирократије, Кафка захвата још једну особеност модерних институција: невидљивост њихових управитеља (Robertson 2011: 87). У његовом делу присутно је непрестано евоцирање ситуација у којима је извор ауторитета постао неприступачан и далек, а како је нестајући или одсутни ауторитет код Кафке често конфигурисан у религијској имагинацији, односно кроз религијске слике, то је истовремено „одраз модерног секуларног света из којег је Бог ишчезао“ (Robertson 2011: 106).

24 О томе више у: Катарина Пантовић, *Актуелна чињања Кафкиног дела*, Службени гласник, Београд, 2023, 69–110.

Другим речима, Кафка је исказао висок степен субверзије према друштву најпре путем специфично артикулисаних мотива везаних за бирократију, законе и институције. Превасходно захваљујући том тематско-мотивском комплексу и начину на који је он у његовој прози стилизован, после Другог светског рата појавила су се тумачења која су Кафкино дело доживљавала као антиципаторско и пророчко, али и жестока реакција појединих држава, односно њихових политичких система, у виду забрањивања Кафкиног дела, као што је био случај у СССР-у све до осамдесетих година двадесетог века. Кафкина уметничка диспозиција појединца отуђеног у опресивном идеолошком систему била је неприхватљива у комунистичком и постстаљинистичком Совјетском Савезу, који је Кафкино дело оценио као декадентно, антихуманистичко и дидактички неподобно по младе нараштаје, те као „капитулацију пред капитализмом“.²⁵ Џорџ Стајнер (George Steiner) сматра да је „Кафка дословно био пророк“, најавивши класичан модел државе терора у *Процесу*, префигуришући облике садизма и хистерије које „тоталитарни режими имплементирају у приватни и сексуални живот“ људи. Различити видови кажњавања, који су у прошлим временима били врста јавног спектакла, у модерно доба бивају премештене у кафкијанске тајне собе, канцеларије, подруме, тамне улице, а афирмишу се и код Кафке виђена нова „занимања“ попут батинаша. Читав Кафкин свет може се доживети попут институције која жели да своје затворенике, или бар своје кориснике, убеди да изван ње нема ничег, да не постоји могућност за бекство и да нема ни где да се побегне. Ову илузију генеришу политичка идеологија и опресија. Задатак појединца је да се одупире таквом свету, али се то испоставља тешким, некад и узалудним, јер се о том свету готово ништа са сигурношћу не зна.

Закључна разматрања

Може се тврдити да у Кафкином тексту „ништа није кафкијанско управо јер је све кафкијанско“, те да се кафкијанско најбоље може сагледати тек када мигрира у књижевна дела других аутора (уп. Grammatikopoulos 2017: 5). У есеју из 1951. године „Кафка и његови претходници“ Борхес (Jorge Luis Borges) у интертекстуалном

25 Како ова тема заслужује посебну студију, читаоце упућујемо на зборник радова с чувене конференције одржане 1963. године у Либлицама, у Чехословачкој, објављен 1965: *Franz Kafka aus Prager Sicht*, Eduard Goldstücker, František Kautman, Paul Reimann (Hg.). Ова конференција одржана у Кафкину част, а поводом осамдесетогодишњице његовог рођења, попримила је шире политичко значење и револуционаран значај јер се, под кринком разговора о Кафки, током излагања и дискусија заправо говорило о стаљинизму и опресији комунистичког режима. Сматра се да је ова конференција директно инспирисала демократизацију и либерализацију чехословачког друштва, које је кулминирало Прашким пролећем 1968. године.

кључу проналази старије ауторе и текстове у којима препознаје кафкијански глас и приповедачке поступке: од Зеноновог парадокса, преко кинеског песника из 9. века Хан Јуа, викторијанског песника Браунинга до Кјеркегора. Он сматра да се под утицајем идиосинкретичког аспекта Кафкиног дела другачије читају књижевни текстови из прошлости, па чак и далеке прошлости, чиме Кафка постаје једна врста „угаоног камена“ који указује на то како се писало у прошлости, али и како ће се писати у будућности. Одређена дела, хронолошки настала пре Кафкиног, почињу да нам делују кафкијански тек након што имамо искуство читања Кафке, што сугерише реверзибилну природу читања литературе, али и Кафкину неупитну уметничку и трансформаторску моћ и аутентичност. Како смо констатовали на почетку овог рада, утицај који је Кафка остварио на књижевност двадесетог и двадесет и првог века немогуће је „измерити“, пописати и у целости обухватити, а тај утицај се прелио и на друштвено-политички и шири културни простор, те није погрешно закључити да је придев кафкијански „постао репрезентативан придев нашег времена“ (Grammatikopoulos 2017: 3).

Анализа је показала да парадокс придева „кафкијански“ почива на томе што је (иако он нема строго утврђено и сингуларно значење којим се може описати особеност Кафкине књижевности) тачно познато на шта се у књижевном тексту под њиме мисли и оно се релативно лако препознаје. Кафкијанско је најзахвалније сагледати у склопу неколико особених тематско-мотивских комплекса, под којима подразумевамо теме, мотиве, појаве и поступке који су ауторовом делу иманентни (хумор, атмосфера), у њему најпрепознатљивији, који се јављају по више пута, до мере да чак може бити речи и о својеврсној репетицији (животиње, бирократија/институције). Ништа мање није важан ни кафкијански, односно Кафкин књижевни стил и начин на који је употребљавао књижевни језик (хумор, кратке жанровске форме). Ове појаве смо у раду организовали у виду петочлане типологије, али њој је могуће придодати још неколицину нешто мање фреквентних аспеката. Заједничка интеракција ових конституената у књижевном тексту даје кафкијански интонирано дело. У том смислу, *кафкијанско* ван Кафкиног дела треба посматрати и као својеврсну ауру, наслеђе које је нашло своје место у многобројним потоњим књижевним делима свих жанрова и поетичких усмерења, а предложена типологија може служити и као модел или матрица помоћу које се могу тумачити текстови како модерне и савремене светске, тако и националне књижевности.

ИЗВОРИ

Kafka, Franc. *Celokupne pripovetke*. Preveo s nemačkog Branimir Živojinović. Beograd: Nolit, 1984.

ЛИТЕРАТУРА

Abrams, M. H. and Geoffrey Galt Harpham. *A Glossary of Literary Terms* (9th Edition). Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2009.

Adams, Jeffrey. „Orson Welles’ *The Trial*: Film Noir & the Kafkaesque“. *College Literature*, vol. 29, no. 3, 2002, pp. 140–57. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25112662>. Pristupljeno 4. 6. 2024.

Adorno, Theodor W. „Notes on Kafka“. *Prisms*. Trans. by Samuel Weber and Shiery Weber. London: Neville Spearman, 1967. 256.

Anders, Ginter. *Kafka: za i protiv*. S nemačkog preveo Ivan Foht. Novi Sad: Kiša, 2015.

Anz, Thomas. *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart/Weimar: Reclam, 2002.

Башчаревић, Снежана. „Кафкини мали наративи као отворене параболе“. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, 64, 2, 2016. 419–428.

Benjamin über Kafka: Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen. Hermann Schweppenhäuser (Hg). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981.

Benjamin, Walter. *Selected Writings, Volume 2, Part 2, 1931–1934*. Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith (Eds.) Cambridge, Massachusetts/London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

Bergson, Henri. *Das Lachen: ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Übers. von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2011.

Bergson, Anri. *O smehu*. Preveli s francuskog Srećko Džamonja i Nikola M. Popović. Novi Sad: Vega media, 2004.

Borges, Jorge Luis. „Kafka and His Precursors“. gwern.net. <<https://gwern.net/doc/borges/1951-borges-kafkaandhisprecursors.pdf>> 1. 6. 2024.

Brady, Martin and Helen Hughes. „Kafka adapted to film“. *The Cambridge Companion to Kafka*, Julian Preece (ed.). Cambridge University Press, 2002. 226–241.

Volas, Devid Foster. „Neke napomene o Kafkinoj duhovitosti iz kojih verovatno nije dovoljno toga uklonjeno“. S engleskog preveo Dejan Acović. *Polja*, god. LVII, 478, novembar–decembar 2012. 88–91.

Гавриловић, Јован. „Кафкијански елементи у романима о емиграцији Давида Албахарија“. *Годишњак Филолошкој факултету Универзитета у Београду*. 16, 2020/2021. 193–207.

Geier, Ted. *Kafka’s Nonhuman Form: Troubling the Boundaries of the Kafkaesque*. Palgrave/Macmillan, 2016.

Goodman, Brian K. „How Franz Kafka Achieved Cult Status in Cold War America“. www.lithub.com. 5. 7. 2023. <<https://lithub.com/how-franz-kafka-achieved-cult-status-in-cold-war-america/>> 25. 7. 2024.

- Grammatikopoulos, Damianos. "Insects and the Kafkaesque: Insectuous Re-Writings in Visual and Audio-Visual Media". *Humanities*, 6.74 (2017). Без пагинације, Web. 1. 8. 2024.
- Грубачић, Слободан. „Процес“ Франца Кафке. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1983.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung*. Translated by Erik Butler. Palo Alto: Stanford University Press, 2012.
- Делез, Жил и Феликс Гатари. *Кафка*. С француског превела Славица Милетић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1986.
- Derrida, Jacques. *The Animal that Therefore I Am*. Marie-Luise Mallet (Ed.) Fordham University Press, 2008.
- Driscoll, Kári and Eva Hoffmann. "Introduction". *What Is Zoopoetics?* Kári Driscoll and Eva Hoffmann (Eds.) Palgrave Studies in Animals and Literature, Palgrave Macmillan, 2018. 1-14.
- Durrani, Osman. "Editions, translations, adaptations". *The Cambridge Companion to Kafka*, Julian Preece (Ed.). Cambridge University Press, 2002. 206-225.
- Emrich, Wilhelm. *Franz Kafka*. Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum Verlag, 1965.
- Žmegač, Viktor. *Istina fikcije: nemački pripovedači od Thomasa Manna do Güntera Grassa*. Zagreb: Znanje, 1982.
- Илић, Бранко. „Прозне минијатуре Франца Кафке од афоризма и идиома до кратке приче“. *Савремена истраживања језика и књижевности: зборник радова са III научној скупштини младих филолога Србије*, III, књ. 2. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, 2012. 33-44.
- Janouh, Gustav. *Razgovori s Kafkom: zapisi i sećanja*. S nemačkog preveo Jovica Aćin. Novi Sad: Svetovi, 1996.
- „KAFKAESQUE.“ Oxford Learner's Dictionaries. <<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/kafkaesque> > 10. 7. 2024.
- „KAFKAESQUE“. Merriam-Webster Dictionary. <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/Kafkaesque#h1> > 10. 7. 2024.
- „KAFKAESK“. Duden. <<https://www.duden.de/rechtschreibung/kafkaesk> > 10. 7. 2024
- Lemon, Robert. "The Comfort of Strangeness: Correlating the Kafkaesque and the Kafkan in Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled*". *Kafka for the Twenty-first Century*. Stanley Corngold and Ruth V. Gross (Eds.) Rochester / New York: Camden House, 2011. 207-221.
- Man Ki, Chan. *A Comparative study of Jewish Commentaries and Patristic Literature on the Book of Ruth (Doctoral Dissertation)*. University of Pretoria, 2010.
- Norris, Margot. *Beasts of the Modern Imagination: Darwin, Nietzsche, Kafka, Ernst, and Lawrence*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.

- Ozik, Sintija. „Nemogućnost prevođenja Franca Kafke“. S engleskog prevela Arijana Božović. *Polja*, 513, LXIII, septembar–oktobar 2018. 137–145.
- Ozick, Cynthia. „Tall Kafka and His Sisters“. *BOMB*, no. 65, 1998. 24–25. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40337491>. Pristupljeno 11. 6. 2024.
- Ozick, Cynthia. „The Impossibility of Translating Franz Kafka“. *The New Yorker*, 3 January 1999. <https://www.newyorker.com/magazine/1999/01/11/the-impossibility-of-being-kafka> Pristupljeno 17. 3. 2024.
- Пантовић, Катарина. „Кафкина микропроза као песма у прози“. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, година LXVIII, свеска 1, 2020. 155–168.
- Пантовић, Катарина. „’Вероватно Јеврејин’ – питање јеврејства Франца Кафке“. *Зборник радова Јевреји с међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност*, књига II/1, ФИЛУМ, Крагујевац, 2021. 157–168.
- Пантовић, Катарина. *Актуелна чињања Кафкиног дела*. Београд: Службени гласник, 2023.
- Пантовић, Катарина. „Кафкина порука свету“. *Вечерње новости*, Културни додатак, 25. јун 2024. 21.
- Parvulescu, Anca. „Kafka’s Laughter: On Joy and the Kafkaesque“. *PMLA* 130, no. 5, 2015. 1420–32. <http://www.jstor.org/stable/44017159>. Pristupljeno 29.6.2024.
- Петровић, Вук. „Увод у проучавање хумора код Кафке“. *Књижевна историја*, 45, 149, 2013. 95–119.
- Петровић, Вук. *Поетика хумора код Кафке (Св. 1)*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2022.
- Robertson, Ritchie. *Kafka. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2005.
- Robertson, Ritchie. „Kafka, Goffman, and the Total Institution“. *Kafka for the Twenty-first Century*. Stanley Corngold and Ruth V. Gross (Eds.) Rochester / New York: Camden House, 2011. 136–150.
- Sokel, Walter H. *Franz Kafka – Tragik und Ironie*. München/Wien: Albert Langer / Georg Müller, 1964.
- Steiner, George. „K“. *Language and Silence: Essays 1958–1966*. London: Faber, 1967.
- Helleberg, Ingeborg. *Kafkaesk Komik* (Masterarbeit). Institut für Literatur, Kulturkunde und europäische Sprachen, Historisch-philosophisches Fakultät, Universitetet I Oslo, 2014.

*A contribution to the understanding
of the adjective kafkaesque*

Summary

This paper provides, in a comparative and synchronic key, an overview of literary, historical and theoretical interpretations and understandings of the adjective *kafkaesque*, coined after the writer Franz Kafka. Though this adjective has substantially distanced itself from Kafka's literary work during the second half of the 20th century and become commonplace in everyday speech, used most frequently when encountering a perplexing and absurd bureaucratic system (*The Trial*), it represents a complex structure in a literary text. "Kafkaesque" can be understood as a type of code, an array of stylistic and thematic elements that function in texts or even infect other texts, not just in the field of literature but in other artistic media as well (Adams, 2002). The main aim of this paper is to thoroughly present the most dominant and far-reaching attempts of articulation of this adjective, as well as to pinpoint which stylistic and thematic units it refers to in a literary text. We suggest a five-segment typology of the most frequent kafkaesque elements. The "kafkaesque" is most conveniently observed within several characteristic theme-motif paradigms, by which we imply themes, motifs, phenomena and methods that are most recognizable and immanent to Kafka's work (kafkaesque humour, paradox and atmosphere), or that in it emerge multiple times in a manner of repetition (animals and non-human creatures, bureaucracy, institutions, the law, etc.). Kafka's specific literary style, language and short forms (parables, fables, aphorisms) will also be considered as typically kafkaesque.

Keywords: Franz Kafka, kafkaesque, humour, parable, animals, literary atmosphere, structure code, stylistics, typology, literary theory