



Џорџ Стиванер

К

Франц Кафка умро је 1924. године, након што је објавио неколико прича и фрагмената. За круг пријатеља – Макса Брода, Франца Верфела, Феликса Велча, Густава Јаноуха – сећање на њега било је веома живо. Његова стидљива, загонетна иронија, чедност његовог говора и владања, бацили су чини. Уопште узев, реч *кафка* имала је значење: чавка. Мање од педесет година касније, када би сâм Кафка био у позним педесетим, Оден је могао написати, не намеравајући да начини парадокс или да изазове запрепашћење:

Ако би човек хтио да именује њисца у њаквом односу са сојсџвеним временом, као шџо су Данџе, Шексџир и Геџе били са својим, најџре би џомислио на Кафку.¹

А са свог чврстог положаја догматске извесности и огромног рада, Клодел је могао да каже: „Поред Расина, који је за мене највећи писац, постоји још један – Франц Кафка.“

Око човека који је током свог живота објавио пет-шест прича и цртица, нарасла је огромна литература. Књизи Рудолфа Хемерлеа *Franz Kafka: Eine Bibliographie* (Минхен, 1958), која наводи 1300 дела критика и тумачења, морају се додати драгоцени попис из *Biography and Criticism*, у: *Franz Kafka Today* (Madison: University of Wisconsin Press, 1959), *Die Kafka-Literatur* Харија Јерва, те списак најновијих чланака и студија у *Franz Kafka: Parable and Paradox* Хајнца Полицера. Јервов каталог испуњава скоро четири стотине страница, и показује да од Бразила до Јапана скоро да нема већег језика или књижевне културе која не располаже преводима и тумачењима Кафке. Совјетски Савез представља значајан изузетак. Враћајући се из Западне Европе, Виктор Њекрасов, један од најзрелијих гласова међу млађим руским писцима, изјавио је да га ништа није тако постидело, или боље разоткрило совјетски пароксијализам, од чињенице да није чуо за Кафку. Само име постало је лозинка за улаз у здање књижевности.

За неке од Кафкиних раних поштовалаца има нечега неукусног у овом гомилању критичких гласова. Они презиру ово ширење славе открочења и драгоцености које су некада биле доступне само неколицини посвећених. У свом високопарном есеју „The Fame of Franz Kafka“, Валтер Мушг, и сâм мајстор осамљивања, жали што ни „тако усамљени песник Кафка није могао избећи кривљење у фантастичну сенку на зиду времена“. Посредством постхумних издања три романа која је начинио Макс Брод (два су очигледно недовршена), објављивање се наставило упркос Кафкиној израженој намери, кабалистичке вредности и интима Кафкине уметности постале су опште место. За оне који су се сећали самозатајног зрачења тог човека, садашња слика у исти мах претерана је и нејасна. Слава доноси таму.

¹ Све наводе из других дела, Франца Кафке и осталих аутора, доносимо у сопственом преводу с енглеског, уколико није другачије наведено. (Прим. џрев.)

Сам Кафка слагао се са онима који су његово дело видели као, у суштини, лични, фрагментарни подухват:

Макс Брод, Феликс Велч, сви моји пријатељи, рабили би оно што сам написао и поштом би ме изненадили поштомисаном и овереним уговорима са издавачем. Не желим да им стваравам нелагоду, и ипак, на крају, било је објављено оно што је заправо само лична скица или луцање. Лични пријатељи моје људске слабости били су штампани, чак и продавани, зато што су моји пријатељи, Макс Брод пре свих, намерили да од њих праве литературу, и зато што ја нисам довољно јак да уништим те доказе (Zeugnisse) своје самоће.

Али наједном, у карактеристичној субверзији и одређивању онога што је мислио, Кафка је додао: „Ово што овде кажем јесте, наравно, претеривање.“

Данас не можемо држати да се вредност Кафке налази у раним причама и уломцима експресионистичке прозе. *Процес* (1925), *Замак* (1926), *Америка* (1927), и приче објављене 1931, пружили су савременој имагинацији неке од главних облика перцепције и идентитета. У терминима Кафкине параболе, морамо се чувати тога да Кинески зид критике не пороби дело, морамо обезбедити да гласник може проћи кроз капије тумачења. Ранија скровитост, осећај уведености у иницијацију, не могу се обновити. Нити било ко може да затамни суштинску чињеницу: Кафка баца тако велику сенку, он је предмет толико бројних анализа, зато и само зато што се лавиринт његових значења отвара преко својих тајних и тешких излаза према широким путевима модерног сензибилитета, ономе што је највише истакнуто и важно у нашем положају. Било би апсурдно порицати дубоки лични квалитет Кафкине загонетке; али пошто је на чудесан начин у средишту, присиљава на бројне приступе, бројне пробе сагледавања. Ту је снага Оденове тврдње. Контраст између ставова општег важења и класичне форме код Дантеа и Гетеа, и прикривеног, самосвојног поступка Кафкиног, означава смисао времена. Чујемо уобличавајући ехо нашег говора у коду испуњеном тишином и очајничким парадоксом.

Политичка тумачења Кафке често су наивна; она нису у стању да разлуче присталицу од пророка. Ипак, током времена, постало је очигледно да је доста тога од Кафкиног „трансреализма“, његово померање реалности из фокуса, како би се постигла економија и логика халуцинације, изведено из прецизног, ироничног посматрања локалних историјских околности. Иза кошмарне прецизности Кафкиног обзорја налази се топографија Прага и Аустроугарске царевине у свом опадању. Праг, са својим наслеђем кабалистичких и астролошких делатности, својом компактношћу сенке и торњева, неодвојив је од пејзажа параболе и фикције. Кафка је поседовао истанчан осећај за симболичке ресурсе који се налазе надокхват руке; током зиме 1916–1917, живео је у Златној улици, златној алеји царевих алхемичара, и нема разлога порицати везу између замка на Храдчанима и онога у роману. Кафкине утваре имају дубоке локалне корене.

Штавише, као што је тврдио Ђерђ Лукач, има у Кафкиној инвенцији посебних трагова друштвене критике. Његова визија радикалних надања била је мрачна; у позадини марша пролетерске револуције видео је неизбежни профит за тирани и демагоге. Међутим, Кафкино образовање правника и професионално бављење инцидентима

у фабрикама и њиховим компензацијама, пружили су му јасан увид у класне односе и економске реалности. У средишту *Процеса* налази се слика злонамерне, па ипак коначно немоћне бирократије. Са наговештајима у *Суморној кући*, роман је демонски мит о самодовољној бирократији. *Замак* је нешто више од алегорије аустроугарског бирократског феудализма, али та је алегорија имплицитна. Као што показује Полицер, поимање индустријске машине као деструктивне, апстрактно зле силе, прогонило је Кафку, и стигло је до ужасне реализације у приповеци „У кажњеничкој колонији“. Кафка није само наследник Дикенсовог мајсторства у дисторзији препуној знамења, него и његовог гнева према садистичким анонимностима канцеларије и производне траке.

Кафкина истинска политика, међутим, и његов прелаз од реалног ка више реалном, налазе се дубље. Он је био, у дословном смислу, пророк. То је случај у којем речник модерне критике, са својим опрезностима и секуларним претпоставкама, има само непотпун приступ. Али главна чињеница у вези са Кафком јесте то да је имао страховито предосећање, да је видео, скоро до детаља, ужас који се нагомилава. *Процес* представља класични модел државе терора. Она преобликује подмукли садизам, хистерију коју тоталитаризам уводи у приватни и сексуални живот, безличну клонулост убица. Након што је Кафка писао, куцање на врата у ноћи зачуло се на безбројним вратима, а број оних који су одведени да *умру као Ђејсо* огроман је. Кафка је прорекао стварне облике пропасти западног хуманизма, које су Ниче и Кјеркегор видели као нејасну таму на хоризонту.

Спремно искористивши наговештај из *Зайиса из Ђогземља* Достојевског, Кафка је осликао свођење човека на мученог црва. Преображај Грегора Самсе, они који су први пут чули причу схватили су је као чудовишни сан, био је дословна судбина милиона људских бића. Сама реч за црва, *Ungeziefer*, јесте налет трагичног предсказања; тако ће нацисти назвати оне побијене гасом. „У кажњеничкој колонији“ не само да наговештава технологију фабрика смрти, него и онај посебан парадокс савременог тоталитарног режима – суптилну, опсцену сарадњу између жртве и мучитеља. Ништа што је написано о унутрашњим коренима нацизма не може се поредити у тачној перцепцији са Кафкином сликом мучитеља који се самоубилачки подмеће под клинове машине за мучење.

Кафкина кошмарна визија такође је могла происходити из личних боли и неуроза. Али то не умањује њену ужасну релевантност, она пружа доказ за то да је велики уметник поседовао пријемник којим је прелазео преко граница садашњег и чинио таму видљивом. Фантазија се преобратила у конкретну чињеницу. Чланови Кафкине ближе породице нестали су у гасним коморама; Милена и госпођица Грета Б. (која је можда родила Кафкино дете), умрле су у концентрационим логорима. Источни и централноевропски јеврејски свет, у којем је Кафкин гениј тако дубоко на своме, претворен је у пепео.

Не мање од Пророка, који су дизали глас против терета откровења, Кафку су прогањале специфичне интимне слике нељудског. Видео је како се у човеку поново рађа бестијално. Зидови старог града поретка претеће су се уздизали у сенци оближње руине. Загонетно је напоменуо Густаву Јаноуху како је „Маркиз де Сад прави светац заштитник нашег времена“. Кафка је наишао на Бухенвалд у буковој шуми. И изван ње није видео неопходно обећање милости. Полицер закључује о „У кажњеничкој колонији“:

Прави јунак приче, „нарочиша айарашура“, преживљава ујркос свој лома, нейобеђена и нейобедива. Кафка није видео краја визијама ужаса које су ја иројониле.

Или, како је то Кафка рекао у афоризму записаном 1920: „Неки поричу јад показујући на сунце, он пориче сунце показујући на јад.“

Ово порицање сунца имплицитно је у Кафкином двосмисленом поимању књижевности и сопственог писања. Његово неповерење евоцира старозаветни мотив муцаваца које је погодила Божја порука, виделаца који теже томе да се сакрију од присуства и поступака Речи. Године 1921, Броду је говорио о „немогућности да се не пише, немогућности да се пише на немачком, немогућности да се пише другачије. Човек би скоро могао додати и четврту немогућност, немогућност да се пише“.

Ова четврта немогућност испоставила се као врхунско искушење. Полицер анализира, мајсторски тактично, замршену игру коју је Кафка играо са својом оставштином. „Све ово без изузетка треба спалити, и молим те да то учиниш што пре.“ Брод се успротивио: „Дозволи ми да ти кажем овде и сада да нећу спровести у дело твоје жеље.“ Кафка је задржао Брода као извршиоца своје воље, али је поновио захтев да све осим неколико објављених текстова буде уништено. Чак и оно штампано било је на двосмислен начин осуђено: „Ако све нестане, то ће одговарати мојим правим жељама. Међутим, пошто постоји, не желим да било кога спречавам да то поседује.“

Полицер тврди да је Кафкин идеал формалне и стилске савршености био тако ригорозан да није допуштао компромисе. Недовршени романи и приповетке били су несавршени, стога су морали нестати. Опет, у исти мах, акт писања за Кафку био је једини начин бекства од стерилности и стеге од којих је патио у личном животу. Трагао је, у непомирљивом парадоксу, за „слободом изван свих речи, за слободом од речи“, што се могло постићи једино посредством књижевности. „Постоји циљ, али не и пут“, писао је Кафка; „оно што можемо назвати путем јесте оклевање“. У најбољем до сада предложеном читању приче „Јозефина певачица или Народ мишева“ (једној од дубоко запретаних Кафкиних легенди), Полицер показује Кафкино изједначавање са неминовном ћутњом уметника. Приповедач није сигуран: „Да ли нас је очарало њено певање, или је то пре била узвишена непомичност која је окруживала њен танак гласић?“

Међутим, можемо ићи и даље. Кафка је знао за Кјеркегорово упозорење: „Појединац не може помоћи или спасити време, може само изразити да је изгубљено.“ Видео је долазак раздобља нечовештва и видео је његово неподношљиво лице. Али искушење да се заћути, уверење да је у присуству извесних реалности уметност тривијална или увредљива, било је непосредно. Свет Аушвица налази се изван говора, као што се налази изван разума. Говорити о *неизрецивом* значи изложити ризику преживљавање језика као ствараоца и носиоца хумане, рационалне истине. Речи које су засићене лажима или окрутношћу не могу лако обухватити живот. Ово поимање није било само Кафкино. Страх од ерозије *Лојоса*, домена књижевности и духа, јак је у Хофмансталовом *Писму лорда Хангоса* и полемикама Карла Крауса. Витгенштајнов *Тракиаи* и *Верилијева смрт* Хермана Броха (који се могу, делимично, читати као глосе Кафкине дилеме), прожети су ауторитетом ћутања.

Код Кафке, питање ћутања постављено је најрадикалније. Да ли му ово додељује узорно место у модерној књижевности? Да ли песник треба да ућути? У раздобљу у којем су људи приморани да гуше и газе своје патње као бубе и мишеве, да ли је књижевни говор, од свих ствари највише хумана одлика, још увек могућ? Кафка је знао да је у почетку била Реч; он нас пита: шта је на крају?

Овде је Кафкин јудаизам непосредно релевантан. Многе аспекте тог јудаизма испитивали су теоретичари и биографи. Мало тога још треба додати Кафкином дугу гностичкој и хасидској традицији, живом али ћудљивом интересовању за ционизам, нелагодној носталгији према емоционалној кохезији источнојеврејске заједнице која га је навела да каже Јаноуху:

Волео бих да оштрчим сиромашним Јеврејима у Геџу, да им љубим скуће и нишџа не говорим. Био бих савршено срећан ако би шихо љоднели моје љрусусџво.

Кафкина поносита, пророчанска тврдња да онај који „удари Јеврејина убије Човека“ (*Man schlägt den Juden und erschlägt den Menschen*) добро је позната. Међутим, много тежи задатак остаје да се обави: смештање Кафкиног постигнућа и ћутања у контекст односа јеврејског сензибилитета према европским језицима и књижевностима.

Полицерова студија непроцењив је прелиминарни увод. Иако је недостатна у обради сложеног проблема извора Кафкиног поступка (Роберт Валзер² помиње се само једном), иде даље од свих претходних разматрања Кафкиног брижљивог занатства и техничких средстава. Ниједно одговорно читање Кафке не може игнорисати оно што писац говори о распореду романа, сукцесивним фазама композиције и Кафкиним навикама у раду. Ова индигензна, помна студија на прави је начин истакла Кафкину *métier*.

Полицеровом расуђивању, међутим, недостају критичка и филозофска настојања; оно не долази до сржи. Кафкина језичка ситуација била је нестабилна. Стање јеврејске мањине која говори немачки у Прагу појачало је карактеристичан утисак изолованости и лавиринтске сложености. Кафкин немачки парао је уши Чесима, често се осећао кривим зато што није употребљавао свој таленат у правцу ренесансе чешке књижевности и националне самосвести, и та кривица болна је у сусрету са Миленом. У исто време његово јеврејство сукобљавало се са растућим притиском немачког национализма. Кафка је прикривено напоменуо да је немачки којим су говорили студенти и пословни људи који су долазили у Праг из Немачке био стран његовом сопственом, да је био, неизбежно, „језик непријатеља“. Удаљавајући се од чешког окружења и говорећи немачки, јеврејска средња класа надала се да ће осигурати своју еманципацију, своје партнерство са либералним европским вредностима.

Кафка је знао да је та нада била испразна.

Изван непосредних околности постојао је много општији проблем. Европски Јевреји касно су се упознали са световном књижевношћу, краљевством „истинитих лаж

² Robert Walser, 1878–1956, немачко-швајцарски писац, половину живота провео је у психијатријским установама. Сузан Сонтаг и Роберт Музил видели су у његовом стваралаштву директни узор за Кафку и „недостајућу карику“ између Клајста и Кафке. (Прим. љрев.)

поезије и фикције“. Свуда су затицали језике који су настали из историјских реалности и навика страних њиховим сопственим. Саме речи припадале су наслеђу словенског или латинског хришћанства, као и високи положаји од угледа и значаја. Када је оста- вљао хебрејски и пролазио кроз јудео-немачки према употреби европских вернаку- лара, источнојеврејски сензибилитет морао је да се увуче у одору својих угњетача. Језици кодификују несвесне рефлексе и заокрете осећања, сећање на делатност која је превазилазила индивидуални позив, контуре заједничког искуства тако суптилно одлучујуће, као што су обриси неба и земље у којима цивилизација сазрева. Аутсајдер може овладати језиком као што коњаник управља коњем; он ретко постаје једно са тим недефинисаним, подземним покретом. Шенберг је развио нову синтаксу, конвен- цију исказа неугрожену страном или претходном употребом. Јеврејски писци периода романтизма и двадесетог века били су мање радикални. Покушавали су да уметну дух сопственог наслеђа, посебност својих друштвених и историјских околности, у позајм- љени идиом.

Однос између јеврејског писца и немачког језика био је посебно напет и пробле- матичан, као да је садржавао наговештаје предстојеће катастрофе. Као што Адорно каже за Хајнеа:

Флуенцијосћ и јасноћа које је Хајне усвојио из свакодневнoг јовора ђoшћуно су сyјрoш- ни изворној „oдoмaћенoшћи“ (Geborenheit) у језику. Само онај који није уисћину oдoмaћен у језику, језик корисћи као инсћруменћ.

Кафкин дневник из 24. октобра 1911, доноси трагично сведочанство отуђења које је осетио према сопственом идиому:

Јуче ми је ђало на ђамећ да мајку нисам увек онолико волео колико је заслуживала и колико сам мојао само заћо шћо ме је у шћоме сћречавао немачки језик. Јеврејска мајка није Mutter, ћа ознака је чини ђoмало смешном...; ми јеврејској жени дајемо немачко име за мајку, али заборављамо ђрoшћивречнoшћ која ућолико ђеже ђрићиска осећање. Mutter за Јеврејина звучи нарочитћо немачки, ћа реч садржи ђоред хришћанској сјаја и хришћан- ску хладноћу, и јеврејска жена названа шћом речју ђoсћјаје сћћoћа не само смешна нећо и шћућа. Мама, шћо би било боље име само кад човек иза њећа не би мислио на Mutter. Верујем да јеврејску ђорoдицу одржавају само јoш усћoмене на ђећо, јер ни реч Vater ни издалека не означава јеврејској oца.

Кафкину последњу причу „Јазбина“ можемо читати као параболу о острањењу, о уметнику који је бездоман у свом језику. Међутим, колико год тежи томе да се сачува унутар овлдаване интимности свог заната, прогоњени градитељ зна да постоји рупа у зиду, оно спољашње чека да се провуче (*geborgen* и *verborgen* изражавају дубоку лин- гвистичку везу између „бити сигуран у кући“ и „бити сакривен на сигурном“). Кафка је унутар немачког језика био као путник у хотелу – то је једна од његових кључних слика. Кућа речи није била уистину његова.

То је био обликујући импулс у позадини његовог јединственог стила, у позадини фантастичне огољености и економије његовог писања. Кафка је немачки оголио до

кости директног значења, одбацујући, где год је било могуће, развојни контекст историјског, регионалног или метафоричног сазвучја. Извлачио је из језичког фонда, из његових остава нагомиланих вербалних конотација, само оно што је непосредно могло послужити његовој намери. Поставља игре речи на стратешка места, пошто игре речи, за разлику од метафоре, одјекују само према унутра, само према акциденталној структури самога језика.

Идиом приповетки „У кажњеничкој колонији“ или „Уметника у гладовању“ јесте чудесно прозиран, као да су богатство и боја немачког историјског и књижевног претходништва избрисани. Кафка је глачао речи као што је Спиноза глачао сочива; права светлост пробија се кроз њих незатамњена. Заиста, Кафка се може посматрати као опомена јеврејском духу на извесност да се јеврејска књижевност може укоренити у хебрејском, а не у позајмљеној одећи других језика.

Екстремност Кафкиног положаја у књижевности, заједно са кратковекошћу и патњама у личном животу, чине репрезентативни и централни положај у овом постигнућу још значајнијим. Ниједан глас није био бољи сведок тмине нашег времена. Кафка је приметио, 1914: „Налазим да је слово *K* одвратно, скоро мучно, па ипак га исписујем, оно мора бити моја одлика.“ У алфabetу људских осећања и перцепције, то слово сада непогрешиво припада једном човеку.

Изворник: George Steiner, *K*, у: *Language & Silence, Essays on Language, Literature and the Inhuman* (1986), стр. 118–126.

(С енглеској превео **Дејан Ацовић**)