



Reiner Stach

Zakaj je Kafka pustil svoja dela obležati?

Pripombe k literarnemu fragmentu

Letos sem imel vrsto razprav in diskusij s šolarji, ki so se pripravljali na maturitetni izpit, katerega tema je bil tudi Kafkov *Proces*, in kar trikrat sem bil soočen s presenetljivim vprašanjem, ali ni možno, da bi Kafka ta roman *namerno* pustil nedokončan. Postavilo se je celo nadaljnje vprašanje, ali številni fragmenti, ki jih najdemo v Kafkovi zapuščini, ne izvirajo iz nekega skritega avtorjevega namena.

H Kafkovi strategiji pripovedovalca namreč očitno sodi – tak je bil argument –, da v bralcu vzbudi pričakovanja, ki jih potem ne izpolni, da izzove vprašanja, na katera bralec nato nikoli ne dobi odgovora, tako je na primer vprašanje o krivdi Josefa K. Bi lahko zato predvidevali, da je Kafka želel tako rekoč zrcaliti spoznanjske procese brez kakršnih koli rezultatov, ki so opisani v njegovih delih, v literarno obliko, ki jo je izbral? In ali ni prav fragment *popolna* oblika za tiste dialoge in osamljene refleksije, ki krožijo v človeku in se ne premaknejo z mesta, ki jih je imel Kafka očitno posebno rad? Saj vendar lahko to, kar se tako in tako ponavlja v neskončnost, prav tako dobro prekinemo, kadar koli, kjer koli – čemu bi se trudili to izpopolniti?

To vprašanje je brez dvoma paradoksalno in predstava, da je ta avtor precejšen del življenja povsem zavestno posvetil ustvarjanju treh velikih fragmentov, je naivna; zavrnilo jo lahko z malo truda, s pomočjo dokumentov iz Kafkovega življenja. Toda popolnoma nesmiselno to vprašanje vendarle ni. Kajti če bi hipotetično predpostavili, da je bila to resnično osnova avtorjevega skrivnega načrta, da nedokončanost uveljavi

Dr. Reiner Stach (Rochlitz na Saškem, 1951) je po študiju filozofije, književnosti in matematike v Frankfurtu sprva delal kot urednik znanstvenih člankov in publikacij ter izdajatelj nelepislovnih del. Živi v Berlinu. Od leta 1996 pripravlja biografijo Franza Kafke v treh zvezkih, dva sta že izšla (2002 in 2008).

kot literarno obliko in s tem pošlje bralcem implicitno sporočilo, potem bi morali priznati, da mu to ni uspelo.

Slednje lahko uvidimo že ob tem, da je popularna recepcija iz Kafke v pol stoletja naredila neke vrste pop figuro. Dejstvo, da je komaj pripeljal projekt do konca, da je konec koncev hotel celo uničiti vse, kar je kadar koli prenesel na papir, spada med najbolj trdovratne legende, brez katerih blagovna znamka "Kafka" ne bi mogla shajati. Poznamo fenomen popularne kulture: zaradi samomorov in drugih uničujočih dejanj so že tako zanimive osebe še bolj vznemirljive. In tako je umetnik na poti k svetovni slavi določene prage najprej prestopil, potem pa je njegov propad avro še okrepil.

Takšne zakonitosti veljajo celo za resne medije. Ni naključje, da prav v primeru Kafka celo znanstvene podrobnosti vedno znova najdejo pot na kulturne strani, in to pogosteje kot pri katerem koli drugem avtorju, pri tem pa se nikoli ne pozabi omeniti Kafkovih samouničujočih pričanj, prek katerih moramo iti, da bi tega genija zaščitili pred njim samim. To povečano pozornost fizični plati besedil se seveda da dobro argumentirati, vendar jo brez dvoma tudi usmerjajo tako, da predmeti iz Kafkove zapuščine vseh vrst, literarni in neliterarni, vse bolj uživajo status kulturnih predmetov (temu primerna je tudi njihova tržna vrednost).

Tudi na ravni široke literarne recepcije Kafke opazamo paradoks. Ta recepcija se od nekdanj osredotoča na le nekaj Kafkovih del, na *Proces*, *Preobrazbo*, *V kazenski koloniji* in na nekatera kratka besedila – to so v glavnem tudi dela, ki se obravnavajo pri pouku v šolah. Manj znano je, da so v pisateljevi zapuščini tudi druga nedokončana besedila, ki se po količini lahko merijo z objavljenimi, in celo dejstvo, da so vsi trije avtorjevi romani veliki fragmenti, nikakor ni del splošne literarne razgledanosti. Kafkovi bralci samoumevno obravnavajo njegove romane kot umetniška dela visoke kakovosti, in na to oceno komaj vpliva dejstvo, da ti romani niso dokončani, niti to, da pred izdajo niso bili deležni zaključne politure.

Kaj takega bi bilo v času Kafkovega življenja nepredstavljivo. Iz zapuščine klasičnih avtorjev so sicer tudi že objavljali nedokončana dela, vendar se je to v skrajnem primeru zgodilo v okviru izdaje zbranih del: priložnost za ljubitelje in specialiste torej, primerljivo z ljubiteljskimi izvedbami nedokončanih glasbenih del ali z zbiranjem delovnih skic znanih slikarjev. Fragmenti izpod peres živih ali še ne uveljavljenih avtorjev – mogoče *namenoma* ustvarjeni fragmenti – bi preobremenili celo ustrežljivo javnost in v tem smislu je povsem razumljiva odločitev Maxa Broda, da manjkajoče konce ali priključke v Kafkovih romanah prikrije z uredniškimi sredstvi ter bralcem zaenkrat predstavi izpopolnjena dela.

Paradoksalna je današnja situacija predvsem zato, ker je prav Kafka s svojimi velikimi fragmenti poskrbel za to, da se je spremenil naš pogled na nedokončanost v literaturi. Formalna dokončanost tako danes ni več temeljni kriterij za estetsko kakovost in Kafka je kronška priča za to, da je literarna moderna v osnovi potrebovala drugačna merila.

Kljub temu se zdi, da je ta kronška priča še vedno precej pred nami. Da vsa Kafkova besedila, vključno z dnevnimi zapiski, skupaj tvorijo nekakšno literarno tkivo, iz katerega kot otoki izstopajo nekatera dokončana dela, medtem ko dajo številni rokopisi le slutiti obrise takih otokov – ta dokaj edinstvena situacija prenosa tudi v 21. stoletju ni za posredovanje kar tako, četudi je medtem pogled na Kafkova besedila občutno spremenil obstoj dveh kritičnih izdaj.

Danes tako na primer veliko lažje razumemo stanje rokopisa *Proces* kot trenutni posnetek zelo naprednega, a nedokončanega ustvarjalnega procesa. Pojem “delo” s tem dobi nekaj provizoričnega, ne da bi to občutili kot hudo izgubo. Izkušeni bralci bodo seveda k njegovim delom prišteli tudi nedokončano zgodbo *Zgradba*¹, in sicer k njegovim najpomembnejšim; enako velja za *Raziskave nekega psa*², besedilo, pri katerem lahko celo pojem “zgodba” uporabimo le v narekovajih. Kaj je Kafka v tem primeru dejansko nameraval, sploh ne vemo. Morda gre za poskus, da bi odkril novo vrsto, ne da bi to dolgotrajno zmedlo naš literarni pogled na svet.

Toda ko bralec odpre enega tistih zvezkov, ki jih je Kafka uporabljal za dnevniške zapiske in literarne poskuse, je pogosto soočen s kaotično, razcefrano besedilno gmoto, ki se ji z uveljavljenimi pojmi zvrsti sploh ne da priti do živega. Posebno izrazit primer je tako imenovani *Oktavheft E*, ki ga je Kafka uporabljal avgusta in septembra 1917. Vsebuje 35 listov in samo polovica strani je popisanih.

“Stala je pri oknu,” tako se začne prvi vnos, “stala je pri oknu in gledala navzdol na mirno ulico. Za njo je v majhni sobi na postelji oblečen ležal njen mož in spal. Sosed je vstopil, se ozrl okrog sebe in spet odšel. Ko so se zunaj na ulici prižgale luči, je zapustila okno in se začela pripravljati na kuhanje kave”

Tukaj Kafka neha pisati, ne da bi postavil piko, naredi črto v dolžini celotne vrstice in na novo začne:

“Klavrni vprežni voz celo na bede polnih podeželskih cestah. Stara mama, mama in trije otroci so ležali v slami pod nizkim stropom kočije. Oče s četrtim otrokom v levi in z vajetmi v desni je usmerjal zibajočega se konja. Ko so prišli do mestnih vrat”

¹ Slovenski prevod Štefana Vevarja v: Kafka, Franz: *Opis nekega boja in druge zgodbe. Skice – črtice – novele II*. Ljubljana: Študentska založba, 2009, 232–269.

² Ibid. 183–223.

Kafka se znova ustavi. Do tu je skiciral dve slikoviti podobi in ju opustil v trenutku, ko sta prešli v gibanje in nakazali nekaj “dogajanju” podobnega. Sledi kratka prečna črta, pod njo pa dialog iz dveh vrstic:

“A: Kaj te tako muči?”

B: Vse mi je nerazumljivo. Ne razumem ničesar.”

Konec, dolga prečna črta, potem pa spet kratek fragment, ki se začne z besedami: “Lahko bi bil zelo zadovoljen. Uradnik na magistratu sem. Kako lepo je biti uradnik na magistratu!”³ Dolga prečna črta, pod njo besede: “Ne poznam nobenega izhoda.”⁴

In tako kar naprej: fragmenti proze, delčki pogovorov, začetki stavkov, tudi zapisi, ki spominjajo na aforizme. Očitno je, da Kafka ne sledi nobenemu načrtu, ne razvija nobenega zapleta in se sploh ne ozira na kakršne koli formalne zahteve. Zapisuje misli in slike, za katere v trenutku njihovega nastanka še ne najde nobene uporabe; pobira jih in shranjuje, nič drugega, kot bi si delal zalogo. Nekatere od motivov na drugih mestih variira, večina zapisov pa ostane v surovem stanju.

Je to že literatura? V prvi vrsti je to tok pisanja, ki ga Kafka želi ujeti v gibanju z materialom, na katerega v nekem trenutku naleti na površini svoje zavesti. Ker svojega fantazijskega dela ne more zadržati v realnem času, naredi predizbor, ki še ne naslavlja potreb neke nadrejene zasnove, temveč samo dinamiko, ki jo vsebujejo najdene podobe. Kafka daje prednost odprtim podobam, s katerimi se da kaj narediti, ker presegajo same sebe: podobe, ki za seboj vlečejo druge podobe, ker zanihajo fizični aparat. Če bi šlo za glasbo, bi lahko rekli, da Kafka išče tiste tone, ki se skladajo s frekvenco njegovega psihičnega prostora in tako povzročajo resonanco. Improvizira, da bi našel akorde, ki iz samih sebe dobivajo energijo, da bi postali melodija.

Če ta opis do neke mere drži, to seveda pomeni, da tradicionalna predstava tako imenovane “geneze besedila” v tem primeru ni posebno koristna. Pojem “geneza besedila” vsebuje pomen ciljno usmerjenega razvoja, ki se postopoma približuje želenemu končnemu stanju. Medtem tok pisanja pri Kafki dejansko v znatnem delu ponikne in le izjemoma dobi dovolj energije in lastne resonance, da postane pripovedni tok. Zdi se, kot bi Kafka spadal med redke avtorje, ki se dejansko držijo zavestnega prehoda od toka pisanja k pripovednemu toku, kot bi bil eden redkih, pri katerih se ta prehod odvija povsem na površju, vključno z vsemi premiki iskanja in vidnimi zastoji besed in stavkov, ki jim ne uspe, da bi kar koli “pripovedovali”.

³ Slovenski prevod Štefana Vevarja v: Peti zvezek v oktavu. Kafka, Franz: *Pismo očetu in druga kratka proza. Skice – črtice – novele III*. Ljubljana, Študentska založba, 2010, 161.

⁴ Nachgelassene Schriften und Fragmente I (Zapuščeni zapisi in fragmenti I), str. 400f.

Iz tega sledi, da besedilnih konglomeratov, ki jih je zapustil Kafka in jih je tako zelo težko izdajati, kljub brezmejni obilici neuspešnih poskusov, iz katerih so večinoma sestavljeni, nikakor ne smemo ocenjevati kot spodletele. Kajti po eni strani je jasno, da Kafka tu preslikava ustvarjalne procese, ki se pri veliki večini avtorjev pri polni luči zavesti sploh ne odigrajo – preprosto zato, ker ti avtorji postopajo bolj sistematično in tako že predzavestno ali nezavedno zavržejo obilico neuporabnih domislic. Nasprotno pa Kafka, pri katerem je ustvarjalni trenutek absolutno v ospredju, shranjuje tako gradivo in lahko zato po njem seže tudi pozneje, kar se da večkratno pokazati.

Grožnja neuspeha postane virulentna šele v trenutku, ko se je izčistila pripovedna zasnova, ko se tok pisanja torej dejansko obrne v mnogo ožjo strugo pripovednega toka. Pripovedujoči avtor se spusti v veliko število zavez, brez katerih literatura ne more obstati, med njimi v določeno mero prepričljivosti, doslednosti in formalne enotnosti. Avtor se mora iztrgati iz trenutka stvaritve; da izpred oči ne bi izgubil telosa svoje pripovedi, mora stopiti korak nazaj, da bi lahko uporabne domislice – torej tiste, ki jih lahko vključi v delo – z večjo gotovostjo ločil od neuporabnih.

Očitno je, da je imel Kafka z distanciranjem občutne težave. Prehod iz pisanja v pripovedovanje je sicer obvladal, vendar pa je gneča porajajočega se imaginativnega gradiva preplavila in celo temeljno spremenila pripovedno zasnovo. Tako je, kot je znano, nastala povest *Sodba*. “Ko sem sedel k pisanju,” je Kafka zaupal svoji zaročenki Felice Bauer, “sem /.../ hotel opisati vojno – mlad moški bi skozi okno zagledal množico, ki bi se približevala prek mostu –, potem pa se mi je pod prsti vse obrnilo.”⁵

V dokončani zgodbi ni niti sledi teh prvotnih podob, ne vojne ne ljudske množice ni; besedilo vodi v na komorno igro spominjajoč dvoboj med očetom in sinom ter se s tem radikalno oddalji od izvirne zasnove. Kafka sam tega nikakor ni občutil kot ogrožajoče ali celo kot izgubo ustvarjalnega nadzora. Nasprotno, celo navdušenje je izrazil nad tem, da je pri nastanku te zgodbe ostalo uravnoteženo oboje, oboje je prišlo na svoj račun: na eni strani tok podob, ki se porajajo iz nezavednega, na drugi pa zavestno razvita zasnova, ki te podobe ujame, filtrira, obdela. V dnevnik je zabeležil: “Strašanski napor in veselje, kako se je zgodba odvijala pred menoj, kako sem napredoval v nekakšni vodi. To noč sem večkrat nosil svojo težo na hrbtu. Kako si je mogoče drzniti vse, kako je za vse, za

⁵ Pismo Felice Bauer, 2. junij 1913. Slovenski prevod Anje Naglič v: Kafka, Franz: *Pisma Felice Bauer: 1912–1913. Pisma Felice Bauer I*. Ljubljana: Študentska založba, 2008, 473.

najbolj nenavadne domislice, pripravljen velik ogenj, v katerem preminejo in vstanejo od mrtvih.”⁶

Da je takšno ravnotežje moč vzpostaviti le pod posebnimi zunanji in notranji pogoji in da ga je še veliko težje obdržati več kot nekaj ur, bo Kafka izkusil zelo kmalu. Že v zgodbi *Preobrazba* je verjel, da prepozna razpoke, ki so bile posledica pomanjkanja koncentracije in predvsem prekinitev dela. Dokončno se je Kafka na mejah svojega idealnega (ali idealiziranega) ustvarjalnega procesa znašel s svojimi romani, ki že zaradi dolžine in kompleksnosti niso mogli biti več “velik ogenj” za vsako nenavadno domislico.

Da romani zahtevajo občutno višjo raven ustvarjalnega nadzora kot zgodbe, je jasno, in razlogi za to nikakor niso le kvantitativne narave. Romani običajno prikazujejo družbene in psihične procese, ki se odvijajo znotraj celih zborov posameznikov, in za jasno upodobitev takšnih procesov pripovedni trud s številom oseb ne narašča linearno, temveč prej eksponentno.

Kafka je ta problem pri sestavljanju *Procesa* delno omilil tako, da je ta roman ustvaril kot roman v zgodbah, torej kot sosledje srečanj osrednje figure z menjajočimi se partnerji v dialogu. Ti partnerji so prevladujoče zasnovani funkcionalno, niso podrobno orisani, ne doživijo kakšnega opaznega razvoja in se tudi komaj spuščajo v medsebojna razmerja. Takšna je na vsak način podoba, ki nam jo ponujajo različne tiskane verzije romana. Prenesena nedokončana poglavja vsekakor omogočajo spoznanje, da je Kafka domnevno vendarle stremel k močnejši prepletenosti figur, iz česar bi se razkrile podzgodbe: na primer o odnosu obdolženega do sodnega slikarja Titorellija ali do državnega tožilca Hastererja, edine osebe, ki bi jo lahko označili za prijatelja Josefa K. Verjetno ni naključje, da je Kafki uspelo situacijsko vpeljati določene figure – na primer gospodično Bürstner ali Titorellija –, da pa je njihov nadaljnji razvoj le nakazal in so vsa pripadajoča poglavja ostala nedokončana.

Kafko so v mesecih, ko je delal na *Procesu*, težile izjemno intenzivne fantazije, ki so skoraj brez izjeme izvirale iz asociacijskega polja krivde/kazni ter se nasilno in mučno vedno znova vračale, na primer fantazije samokaznovanja najbolj telesne vrste. Te fantazije so na dan pricurljale tudi v romanu – zelo jasno v sceni s Prüglerjem –, toda Kafka je hitro dojel, da mora njihovo dinamiko omiliti, če romana ne želi izpostaviti sumu, da upodablja psihopatološke dogodke. V svoji biografiji o Kafki sem natančneje poskušal utemeljiti, da se je Kafka pod pritiskom teh

⁶ Dnevnik, 23. september 1912. Slovenski prevod Toma Virka v: Kafka, Franz: *Dnevniki: 1912–1914. Dnevnik II*. Ljubljana: Študentska založba, 2010, 82.

domislic, ki so motile tudi njega samega, odločil, da jih poveže in tako rekoč izpelje v drugo literarno besedilo – v povest *V kazenski koloniji*. Iz tega postopka se da tudi izpeljati, da se je Kafka popolnoma zavedal novih ustvarjalno-estetskih težav, ki mu jih je postavljal roman. Vedel je, da tako ne gre več naprej, da slikovitim domislicam dovoli spremembo ali celo novo oblikovanje zapleta, kar je doživel tiste noči, ko je napisal *Sodbo*: “Če zgodb ne morem gnati skoz noči, pobegnejo in se izgubijo, tako kot zdajle”.⁷

Ali bi bil Kafka zmožen dokončati roman *Proces* brez poklicno pogojenega ustvarjalnega stanja prve vojne zime, ne moremo vedeti – a se zdi na podlagi notranje zaprtosti in obvladujoče logike že dokončanih poglavij popolnoma možno.

Prav gotovo pa se je besedilo Kafki izjalovilo v njegovem tretjem in zadnjem romanu *Grad*, v najzahtevnejšem projektu glede pripovedne tehnike, ki se ga je lotil. *Grad* ni roman v zgodbah; razgrne namreč zelo obsežno in kompleksno mrežo razmerij, od katerih nekatera segajo daleč v preteklost, delno pa se še spreminjajo oziroma jih spreminja pojavljanje zemljemerca K. Kafkova dvojna pripovedna strategija je bila najprej uspešna: s prepletom razmerij znotraj vasi ter med vasjo in gradom se bralec seznanja v dolgih dialoških odlomkih, medtem ko je spreminjanje položaja zemljemerca v tej družbi močno poudarjeno s scenskimi vdori: na primer ko se vrca na sani uradnika Klamma, ki so opremljene kot bivalni brlog, ali ko njemu določena, močno sitna pomočnika zapodi v mrzlo zimsko pokrajino.

Kafka je imel proti koncu romana vsekakor težavo, da so vsi odnosi K. še virulentni, medtem ko se vedno nove figure, o katerih se je doslej le govorilo, zdaj scensko pojavljajo (na primer Pepi in skrivnostna točajka v Gosposkem hramu). Od pripovedovalca je to zahtevalo zelo natančno načrtovanje zunanje koreografije in nobenega dvoma ni, da je Kafka močno pogrešal avtonomijo in narcističen užitek ustvarjalnega trenutka. Na ta način mu ni bilo treba pripovedovati še nikoli, še nikoli ni pomembnost povedanega tako težko bremenila vsega, kar je še ostalo za povedati. In čeprav mu je, po izjavah Maxa Broda, konec romana že jasno stal pred očmi, mu ni uspelo, da bi medsebojno prepredene niti dogajanja nadaljeval ali prepričljivo končal. Tako Kafkov zadnji rokopis romana *Grad* prikazuje skorajda že tragikomičen boj pripovedovalca za notranjo konsistenco zgodbe, ki dejansko “pobegne” in “se izgubi”: v več strani dolgih izbrisih in korekturnih procesih, prepredenih drug v drugega. Na

⁷ Dnevnik, 4. januar 1915. Slovenski prevod Toma Virka v: Kafka, Franz: *Dnevnik 1915–1923. Popotni dnevniki. Dnevnik III*. Ljubljana: Študentska založba, 2012, 7.

koncu avtor izgubi pregled in svojemu junaku naloži toliko dogovorov, da bi se ta lahko rešil le še z rokovnikom.

Tokrat se moram omejiti na teh nekaj primerov, namigov in provizoričnih tez, vendar upam, da sem vašo pozornost usmeril na enega najbolj omembe vrednih paradoksov, ki jih ponujajo Kafkovi rokopisi. Rokopisi ne vsebujejo *samo* svetovne literature. Vsebujejo tudi bogastvo gradiva brez primere, s katerim je mogel Kafka – kot morda noben drug avtor – pojasniti rojstni proces literarnih del. Paradoksalno nam v tem pogledu največ spoznanja posredujejo ravno njegovi nedokončani ali celo neuspeli projekti. Ta zakladnica je raziskovalcem na razpolago, le odpreti jo moramo.

Prevedla Alenka Morel