

Privirea lui Kafka
Desenele unui scriitor

Un proiect



asociația
memoria
culturii

Director: Loredana Tîrziu
Corector: Rodica Sokola
Tehnoredactor: Alina Guțuleac

PR: Robert Șerban

Editura BrumaR
România – Timișoara
300050, str. A. Popovici 6
e-mail: office@brumar.ro
www.brumar.ro

Copyright © 2001 Jacqueline Sudaka-Bénazéraf

Copyright © 2017, Asociația Memoria Culturii & Editura Brumar, pentru prezenta ediție. Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate. Reproducerea integrală sau parțială, pe orice suport, fără acordul scris al editurii, este interzisă.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Bénazéraf, Jacqueline Sudaka

Privirea lui KAFKA : Desenele unui scriitor / Jacqueline Sudaka-Bénazéraf ; trad.: Cristian Fulaș. - Timișoara: Brumar, 2017

Bibliogr.

ISBN 978-606-726-115-8

I. Bénazéraf, Jacqueline Sudaka

II. Fulaș, Cristian (trad.)

821.135.1-31=135.1

Privirea lui Franz
Kafka

Desenele unui scriitor

Traducere de
CRISTIAN FULAȘ

JACQUELINE SUDAKA-BÉNAZÉRAF

BRUMAR
Timișoara, MMXVII

Pentru Marthe Robert

Introducere

„Putem urma două căi pentru a rata fundamental scrierile lui Kafka. Prima constă în interpretarea naturală, a doua, în interpretarea supranaturală; ambele – atât psihanaliza, cât și teologia – trec pe lângă esențial în același mod.”

Walter Benjamin

„O operă de artă ar trebui să ne învețe întotdeauna faptul că nu am văzut ceea ce vedem.”

Paul Valery

Prima culegere de povestiri a lui Kafka poartă titlul *Betrachtung*. A modifica traducerea, așa cum a făcut Claude David, din *Meditation en Regard*, e un gest care antrenează consecințe importante în privința interpretării acestei culegeri de texte și a întregii opere, acreditând ideea că acest scriitor este atât un vizual, cât și un meditativ, atitudine pe care o arborează cu umor, sub forma unei strofe, în *Jurnalul de călătorie* din 1911:

Nu-mi pasă
dacă mă acuză sau mă condamnă
văd tot
sunt peste tot

lucru pe care îl susține cu tărie în 1922, în *Conversațiile* cu Gustav Janouch, de vreme ce afirmă:

„Sunt un vizual, una dintre acele ființe pentru care privirea primează... Am vrut să văd și să fixez.”

Aceste afirmații îi confirmă și confidența, exprimată într-o scrisoare către Felice Bauer în 1913, conform căreia își va fi început studiile înscriindu-se la Arte Frumoase, dar apoi a trebuit să abandoneze, descurajat de un profesor prea pedant.

Așadar, a-l sustrage pe Kafka din câmpul „meditației” îl pune în mod clar la distanță de studiile și traducerile care, în anii de după război, l-au asimilat curentelor filosofice sau literare ca Existențialism, Realism, Absurd și l-au instalat în sfera universalului. Traducerile și edițiile critice realizate începând cu 1960 l-au sustras gândirii metafizice pentru a-i interoga manuscrisele, a da seamă de incompletitudinea anumitor idei, a înțelege procesul unei creații atât de singulare.

Modificarea traducerii din *Meditație* în *Privire* reînnoiește interpretarea operei lui Kafka, punând în evidență un aspect rămas până atunci în umbră, anume gustul său pentru artele vizuale, picturale și grafice și activitatea sa de desenator. Max Brod scria despre acest lucru în 1937, în *Biografia lui Franz Kafka*:

„Până acum, nimeni nu a considerat util să se aplece asupra dublului talent al lui Kafka, să studieze paralelele care există între viziunea sa ca narator și aceea de desenator. E curios, pentru că paralelismul e imposibil de ignorat.”

Dacă termenul *Meditație* nu ne permite să recunoaștem în Kafka decât un scriitor al profunzimii concentrat asupra unei interiorități pure, acela de „privire” în schimb deschide un câmp de forță inerent acestui termen polisemantic: nerăbdarea vizuală de a capta lumea și a

explora diversitatea figurilor, formelor și combinațiilor lor infinite, dorința de a vedea și a fi văzut, de a fi un „ochi viu” a cărui exigență depășește viul și îl transformă în viziune, de a-și apropria mijloacele moderne ale opticii pentru a reînnoi exprimarea percepției.

Reabilitarea privirii înseamnă recunoașterea faptului că scriitura, termenul nu mai puțin polisemantic decât cel precedent, se manifestă atât ca un proces creator, cât și ca un traseu grafic pe suprafața paginii, legat de pană și de mișcarea mâinii care o dirijează. Gândirea raportată la un ansamblu de semne de suprafață – care nu emană doar profunzimi – capătă o materialitate care relevă atât vizualul, cât și inteligibilul, atât semiologia plastică, cât și pe cea literară.

Alegerea traducerii lui *Betrachtung* cu *Meditație*, pe lângă faptul că ocultează importanța vizuală a traiectoriei artistice a lui Kafka, își găsește explicația și în tăcerea, adică în disprețul cu care acesta din urmă își tratează desenele, și interdicției pe care o exprimă în testamentul adresat lui Max Brod, în ceea ce privește desenele și scrierile:

„Dragul meu Max Brod, iată ultima mea dorință: tot ce se poate găsi între aceste hârtii pe care le las (în dulapul cu cărți, în sertarele cu lenjerie, în sertarele meselor de lucru de acasă și de la birou și tot ce se poate să se fi rătăcit în altă parte și vei descoperi, jurnale, manuscrise, scrisori sau reviste, desene etc...), te rog să arzi tot fără să lași nimic și fără să citești, așa cum te rog să faci și cu scrierile și desenele mele care se pot găsi la tine sau la alții, de la care te rog să le ceri în numele meu.”¹

1 *Lettres à Felice*, Gallimard, NRF, 1967, p. 332.

Distrugerea pe care Kafka a dorit-o pentru o parte din opera sa și interdicția de a publica impusă prietenilor săi așază peste moștenirea sa editorială și critică o greutate pe care transgresiunea lui Max Brod a făcut-o cu atât mai ambiguă. Prietenul fidel, mentorul, impresarul primelor texte, recunoscând desenele o valoare artistică pe care o asimila Expresioniștilor, strânge desenele abandonate în coșurile cu hârtii și, decupându-le, va publica douăsprezece în 1948², scindat între respectul față de dorința testamentară și dorința de a valorifica talentul artistic al lui Kafka.

Subliniind motivele pentru care erau interesante, Max Brod le-a lăsat mai apoi să apară la întâmplare în publicații, publicații prea puțin interesate de acest exercițiu considerat minor, de suportul desenele, de contextul de origine sau de format.

Aici rezidă situația lor paradoxală: în faptul că au fost publicate rar și sporadic, chiar la discreție în ediții germane, englezești, franceze și au ocupat locuri alese arbitrar în texte, au fost introduse în corpul textelor fără a fi destinate privirii. Furate privirii lectorului, în ciuda vizibilității lor, ele ocupă locul „desenului din cover” din nuvela lui Henry James. „La fel de concrete ca pasărea în colivie, ca momeala în cârligul undiței, ca bucata de brânză în capcana pentru șoareci”, ele rămân invizibile și-l împiedică pe critic să deceleze în operă „organul său vital”³.

Întreținând o convență involuntară cu interdicția formulată de autorul lor, desenele lui Kafka, pentru a

2 Joachim Unseld, *Franz Kafka, Une vie d'écrivain*, Gallimard, 1984. Un foarte scurt capitol îi e dedicat lui Kafka desenatorul.

3 Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka*, ed. Maurice Nadeau, 1978.

fi prezente în fața privirii lectorului, desenele lui Kafka își asumă oarecum soarta de a trece neobservate, de a rămâne invizibile, neutralizate fiind de textul care li se juxtapune în ediții. Dorința lui Kafka a fost astfel una dreaptă atât față de moștenitorii săi, cât și față de Max Brod, dar și față de ediții și critică.

Niciun travaliu de analiză sistematică a caietelor și carnetelor și nici un studiu al desenelor, se pare, nu au fost întreprinse până astăzi⁴. Istoria obscură a desenelor cu statut incert, în același timp geniale și neglijate, trebuia cu necesitate să conducă la punerea laolaltă și recensământul desenelor împrăștiate, ca toată opera lui Kafka, în urma războiului și apoi în urma morții lui Max Brod în 1968, în diverse țări: Israel, Germania, Statele Unite ale Americii, Anglia.

Arhivele Naționale ale Israelului dețin în totalitate facsimilele desenelor, în total cincizeci, inaccesibile timp de 50 de ani. Manuscrisele au fost depozitate de nepoata lui Kafka, doamna Marianna Steiner, la biblioteca Bodleian de la Oxford, sub răspunderea profesorului Pasley. Arhivele Muzeului Schiller din Marbach dețin o altă parte, biblioteca Universității Columbia a primit în păstrare documentele interne ale ediției Schocken Books din New York. Alte manuscrise, în fine, sunt proprietatea privată a profesorului Klaus Wagenbach. Există încă manuscrise și desene inedite în păstrarea executorii testamentare a lui Max Brod din Tel Aviv, doamna Esther Hoffe⁵.

4 Max Brod, *Une vie combative*, Gallimard, 1988.

5 Max Brod, *Über Franz Kafka, Eine Biographie, Franz Kafka Glauben und Lehre*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1993, p. 393 (ediția care cuprinde desenele lui Kafka).

Chestiunea accesului la aceste desene, a interdicției care persistă cu privire la el, cântărește greu asupra receptării lor actuale. Din cele cincizeci de desene care îi pot fi atribuite lui Kafka, am reușit să regrupăm douăzeci și șase.

Pentru că o operă nu-și revendică o existență veritabilă decât din statutul său editat, era vorba de inventarierea tuturor edițiilor apărute de la începutul războiului și până în prezent. Cu excepția unui crochiu editat de Klaus Wagenbach⁶, toate aparițiile sunt derivate din ediția lui Max Brod din 1937. *Jurnalul* și *Jurnalul de călătorie*⁷, publicate după 1966, au completat această serie, interesul major fiind acela de a le insera în textul original⁸. Trei desene inedite, două ale lui Kafka și unul al prietenei sale, poeta și desenatoarea Elsa Lasker-Schüler, însoțite de semnătura lui Kafka, au fost comunicate de către Schiller-Nationalmuseum din Marbach și de către Universitatea Yale. Accesul la manuscrisele depozitate la Biblioteca Bodleian de la Oxford a fost piatra de temelie care ne-a permis să restabilim coeziunea dintre desene și suport, de a înfățișa scriitura ca grafism, de a vizualiza pagina în vederea unei mai bune înțelegeri a textelor și a genezei lor, de a vedea formatele reale și ustensilele utilizate. Lectura caietelor evreiești, până azi neditate,

6 Max Brod, *Souvenirs et documents*, Gallimard, 1988.

7 *Journal*, p. 432: „Greață de prea multă psihologie. Dacă un om are picioare foarte bune și e admis la psihologie, în scurt timp și cu toate zigzagurile posibile va acoperi distanțele ca în niciun alt domeniu.”

8 După Claude David, ar fi mai potrivit ca acest titlu, *Betrachtung*, să fie tradus cu „Priviri” sau „Crochiuri”.

deschide perspective neașteptate asupra parcursului intelectual al lui Kafka.

Studiul desenelor, realizate între 1909 și 1924, ne permite să le regăsim un „context” original, o localizare tematică atunci când textul are lipsuri, să propunem o datare și un titlu, să le comparăm pentru a avea o alegere o evoluție, o filiație a temelor sau a tehnicilor. Crochiuri și portrete caracterizate de preocuparea uceniciei în desenul academic, desene inserate în paginile *Jurnalului* sau ale *Jurnalului de călătorie* care ilustrează momente trecătoare, scene semnificative din viața scriitorului, desene care pregătesc texte, caricaturi, desene ce alegorizează condiția artistului sfâșiat între tortură, lejeritatea ființei și coincidența cu litera K, aveam o mare diversitate la dispoziție.

Va fi devenit deci posibil să reluăm legătura cu comentariile lui Max Brod care, odată cu 1937 și cu *Biografia lui Kafka*, îi cerea cititorului să recunoască talentul de desenator al prietenului său și paralelismul dintre desene și texte, să reia legătura cu afirmațiile rămase în suspans, să clarifice activitatea de desenator a lui Kafka și să ia în serios desenele.

În plus, mărturia lui Gustav Janouch evidențiază activitatea neîntreruptă de desenator a lui Kafka pe caietele folosite în timpul cursurilor de drept, la birou pe foi dispartate, în călătorii pe carnete, pe marginea scrierilor, în *Jurnal*, în scrisorile către sora sa Ottilia și pe patul de moarte când, pentru că își va fi pierdut vocea, nu se mai exprima decât prin bilețele și prin crochiuri pe hârtie.

A vedea, a observa, a contempla, a se lăsa în voia viziunilor interioare, a deschide ochii asupra imaginilor din vise, asupra imaginilor lumii, iată calități ale

prezenței, față de alții și față de sine, pe care o posedă Franz Kafka.

Dacă desenele lui Kafka trebuie înțelese ca o activitate ludică, merită să dejoace rigiditatea socială, regresive așa cum pot fi desenele copiilor, marginale așa cum sunt în general cele ale scriitorilor, născute din umbră și menite să revină în ea, extrase dintr-o dorință secretă îngropată în adâncuri, așa cum i se par lui Janouch, ele sunt în același timp expresia unei pasiuni vizuale pe care scriitorul o afirmă pe parcursul întregii sale opere.

Desenele lui Kafka sunt înainte de orice desene de scriitor, în măsura în care existența lor se datorează în mod esențial preocupărilor de ordin literar. Apariția și situarea lor în pagină sunt repere care stabilesc un raport cu lizibilitatea textului. Mâzgălitura amestecată cu ludicitate lasă să se întrevadă o strategie în geneza unui text ce stă să vină. Vizibilitatea lor oferă o acțiune dinamică textului sau notației autobiografice. Singularitatea lor nu poate fi redusă la cunoașterea textelor.

În plus, remarcăm în ele o înrudire cu curente artistice ale epocii, mai degrabă germane decât pragheze, cum ar fi Expresionismul, *Blaue Reiter*, arta abstractă, estetica hieroglifelor sau a caligrafiei. În evoluția lor distigem două perioade: prima, din 1909 până în 1916, se leagă de observarea modernității urbane, a scenelor de cafea, de stradă, de teatru. A doua, începând cu 1917, moment în care se declanșează tuberculoza și suprapusă pe ruperea logodnei cu Felice Bauer, virează către interioritate, către schimbarea textului și grafismului, și se completează cu studiul evreului. Caietele evreului marchează o întoarcere la literă, dar rămân fidele

atenției pe care Kafka o acordă grafismului, semnului, inscripției originilor sale.

Uimitor de atent la pictură și la pictori, Kafka le comentează pe tot parcursul *Jurnalului* și *Correspondenței*. Nu e personajul principal din *Procesul*, pictorul Titorelli? A cunoscut pictori: Novak, Alfred Kubin, poate Paul Klee. Se pare că, în timpul călătoriilor la Berlin, a intrat într-o relație cu picturi de Kandinski, Kirschner, Chagall, cu desene de Grosz. Constructivismul, expresionismul, tehnicile de gravură pe lemn, teoriile *Blaue Reiter* și *Brücke* ocupă un rol important în scrierile sale. Temele lor circulă în desenele proprii. Tehnicile creării personajelor se revendică de aici. Siluete, figuri în mișcare, caricaturi, schițe: linia se aplică foarte rar, pentru a fixa o asemănare. Ea pornește mai rapid ca mână, mai ușor decât gândirea, sondând profunzimea, beată de spațiu pentru a străluci pe suprafața albă a hârtiei.

În numele acestei suveranități a privirii libere, nude și lente („voiam să văd și să fixez”), Kafka critică cinematograful, această artă nou-născută care, prin utilizarea camerei, a ritmului imaginii, fabrică o „proteză” între ochi și lume, mecanizează ceea ce se vede, automatizează gesturile comediantului și îl depozitează de sine însuși. Falsa privire a camerei taie calea adevăratei priviri abandonându-se propriului ritm, inventându-și propriile imagini. Chiar dacă, în realitate, Kafka nu își refuză imaginile modernității urbane și ale frumuseții industriale a orașului, ba chiar imaginile cinematografului la care merge mai des decât îi place să recunoască, și le însușește cu instrumentele sale, cerneala și hârtia, desenele și cuvintele, observarea

realului și viziunea onirică, o scriitură ce ține cont de aportul cinematografului. A vedea înseamnă în același timp a fixa pe hârtie și a se lăsa capturat de imagini. Critica cinematografului, care anticipează cu câțiva ani scrierile lui Walter Benjamin, schițează o estetică personală care ne permite să înțelegem mai bine maniera foarte originală în care privește. Kafka se revelează ca fiind aproape de formele de expresie fără o demnitate particulară, amator de cinema înainte ca acesta să devină o artă în sine și să necesite o receptare intelectualizată.

Kafka, prin interesul pe care îl poartă artei, se situează mai degrabă în sînjul excepționalei revoluții plastice din prima parte a secolului nostru – revoluție pe seama căreia, fără îndoială, supraviețuiește încă arta așa zis modernă – decât în mișcările literare din epoca sa. Retrasează atmosfera modernității într-o panoramă care anunță „pasajele” atât de dragi lui Walter Benjamin, trenul, aparatul Kodak, lanterna magică, pictorii cubiști și futuriști, scenariștii avangardei berlineze. El definește în *Jurnal* locul artistului prin observarea străzii, a cafenelei, a cercului, opunându-se unui patos critic, obișnuit să disocieze atitudinile sublime de expresiile artistice inferioare.

Jurnalul constituie un document indispensabil, complementar analizei desenelor. Notațiile despre cotidian ne revelă un vizitator de muzee, un spectator la cinematograful și la teatru. Omul care se plimbă alături de Kafka, pierde-vară neobosit, fratele trecătorului baudelairian, înregistrează fragmente de imagini fără istorie, adaugă percepții ale spațiului urban și fărămă de poezie, dornic să capteze prin scriitură, sub forma schițelor fulgurante sau a frânturilor de text, tablouri,

piese de teatru, filme, spectacole de toate felurile care ne permit să urmărim parcursul scriiturii din privirea asupra mâinii care scrie, din instantaneul notației. Kafka vede în arta grafismului sau în noua optică pe care o instituie cinematograful semnele plastice sau mijloacele de expresie care satisfac exigențele estetice ale modernității. Unul dintre momentele puternice din *Jurnal* descrie îndelung o experiență cINETICĂ asemănătoare cinematografului experimental din epocă. La adăpostul camerei sale transformate în „cameră obscură”, sală întunecată a unui cinematograf intim, privirea lui Kafka înregistrează, odată cu căderea nopții, luminile orașului și variațiile proiectate pe pereți, mobile și plafon.

Desenele asociate experiențelor vizuale reflectă demersul narativ al lui Franz Kafka și ne invită să-i citim în mod diferit scrierile. Coeficientul de stranie care caracterizează personajul kafkian până în 1916 (Gregor Samsa în *Metamorfoza*, Georges Bendemann în *Verdictul*, Karl Rossmann în *America*) îți extrage mai puțin semnificația dintr-o istorie care face din el un intrus, cât din situația sa instabilă în spațiu, de traiectoriile insolite pe care le-a avut, de gestică prin care se exprimă relațiile cu ceilalți. Încărcătura corporală, care e o trăsătură a destinului, contorsionată și convulsivă, se substituie deliberat psihologiei, știință atacată de Kafka în *Jurnal*. Expulzarea interiorității și a câmpului conștiinței se rezolvă în figuri de suprafață pe cât de expresive, pe atât de simplificate.

Captate în instantaneele gesturilor și mișcărilor, personajele își datorează expresia narativă unei succesiuni de reacții care se înlănțuie pe modelul desfășurării benzii desenate, al desenului animat, al

lanternei magice, al cinematografului mut. Situația lor rezultă dintr-un compromis între iraționalitățile onirice și tehnicile optice. Kafka vrea mai puțin să explice, cât să arate. Textele sale sunt concepute ca mașini de reprezentare vizuală în mișcare.

Personajul kafkian își extrage puterea, juisarea și libertatea din această privire, care nu se sfiește să se sprijine uneori pe o pulsivitate sadică. A fi înseamnă a percepe. Karl Rossmann, eroul din *America*, renaște în lume prin acuitatea ochilor săi. Romanul se deschide și se închide cu un act de privire, cu o ipostază a percepției vizuale.

Orașul New York, paradigmatic pentru orice modernitate urbană, desfășoară pentru personaj o rețea de linii pe care acesta se deplasează și multiplică încadrările frontale, laterale și oblice ale suprafețelor atomizate de efectele ondulatorii ale luminii pe care privirea o îmbrățișează cu aviditate prin ferestre și balcoane.

Nouă versiune a trecătorului, Karl își afirmă libertatea însușindu-și spațiul pentru a-i regla punctele de vedere și a le combina după plac. Metafora și profunzimea dispar și lasă locul unei reflexii vizuale care, printr-o strategie de arpentaj, restituie realul ca atare, în sine. La intersecția liniilor geometrice pe care luptă în viteză pentru a scăpa de condamnarea socială, el devine un erou al burlescului așa cum e definit de cinematografia lui Buster Keaton și Charlie Chaplin, adică un vagabond, ultim avatar al trecătorului, nu un estetic, ci un declasat solitar care oferă privirii jungla orașelor, deși nu o înțelege.

A afirma că scriitura lui Kafka e vizuală – ceea ce nu înseamnă descriptivă – înseamnă a ne fixa ca obiectiv să

arătăm toate posibilitățile pe care și le însușește privirea în interiorul textului, apertură, focalizare, deplasare a punctelor de focalizare, schematizare a personajelor, captarea mișcărilor lor, proporțiile lor în spațiu. Privirea (și variațiile ei) pe care o pune Kafka în joc e profund influențată de experiențele optice ale secolului XX, a cărui descoperire majoră a cinematograful departe de sens și asemănare, în afara legilor narațiunii, uneori chiar fără să se preocupe de coerență, conform unui principiu al plăcerii al cărui stăpân absolut e scriitorul.

Opera acestui scriitor ocupă un loc în interogațiile lui Mallarmé din *Un coup de dés* cu privire la practica subiectului scriitor, punând accentul mai degrabă pe practică, decât pe produsul finit al operei, înțelegând pagina și ca obiect constituit din obiecte vizuale, cu accentul pe „interacțiunea simultană a vizualului cu succesiunea cuvântului, unitatea paginii atașată unității sale vizuale, eficiența distribuției albului și negrului.”

Scrierile și desenele sale sunt martorele unei deschideri și unei fraternități a artelor și participă la dorința de explorare a frontierelor care, în epoca lui Kafka, a fost abolită în Franța de Suprarealiști, în Germania de Expresioniști între literatură și arta vizuală, dorință de descoperire a ceea ce a dispărut demult în partea infernală a creației acestui scriitor, în numele exigenței narative.

Remarci preliminare

Operele lui Franz Kafka au fost studiate în ediția Plèiade, în traducerea lui Claude David, Marthe Robert, Alexandre Vialatte, adnotate de Claude David.

Tomul I: *America, Procesul, Castelul*

Tomul II: Texte și fragmente narative

Tomul III: *Jurnal, Scrisori către familie și prieteni*

Metamorfoza în ediție bilingvă, Folio, traducere de Claude David.

Scrisori către Felice Bauer. NRF, Gallimard, traducere de Marthe Robert.

Scrisori către Ottla, NRF, Gallimard, traducere de Marthe Robert.

Titlurile desenelor au fost puse de către Max Brod sau de către autoarea acestei lucrări, cu excepția unuia singur, care a primit titlul de la Franz Kafka.

Capitolul I

Două pledoarii pentru o reabilitare

Am vrut întotdeauna să știu să desenez.
Voiam să văd și să fixez ceea ce vedeam. Iată
pasiunea mea.

G. Janouch, *Conversații cu Kafka*

Spre deosebire de cazul lui Victor Hugo, care desenează perfect conștient, în paralel cu opera sa poetică, oferindu-le desenelor sale statutul de operă minoră sau de al lui Paul Valéry care, în carnete, dezvoltă lucrurile conștient de complementaritatea lor, scriitură și desen, în tradiția lui Leonardo da Vinci, activitatea de desenator a lui Franz Kafka trece, ca să spunem așa, neobservată de exegeți, comentatori și critici. Dificultatea situării își are dubla origine atât în dorința testamentară de a-și sorti opera distrugerii după moarte, cât și în dificultățile obiective pe care le-a proiectat asupra moștenirii o dorință atât de radicală.

Imediat ce trece bacalaureatul, Kafka se înscrie în primul rând la Arte Frumoase (1902), unde petrece câteva luni. Apoi, din motive necunoscute, abandonează și se înscrie la drept.

„E vorba de a găsi o meserie care să-mi permită această indiferență. Mi s-a părut normal să aleg dreptul.”

Cu aceste studii, Kafka pare să vrea să plătească o datorie morală către familia sa, mai exact către tatăl său – care vrea să-l facă să lucreze în biroul lui. În 1903 trece cu succes examenul de istoria dreptului. În a doua parte a studiilor sale juridice (iarna 1903-vara 1905) are parte de câteva constrângeri. În timpul cursurilor – care-l plictisesc – acoperă cu mici desene foile pe care ia notițe. În data de 18 iunie 1905 absolvă examenul de drept și se angajează copist în cabinetul unchiului său Richard Löwy, care e avocat. În 1907 își începe viața profesională la Assicurazioni. În primele zile se simte un „declasat”. Ziua de lucru începe la opt și se încheie la optsprezece. Acceptă fără să cârtească orele suplimentare, uneori și duminica.

Într-o scrisoare către Felice Bauer din februarie 1913, revenind asupra trecutului său, scrie, însoțindu-și rândurile cu două crochiuri cu brațe înlănțuite. Unul le reprezintă într-o manieră realistă, celălalt, asemănător unei hieroglifice, le dă un sens figurat:

„Îți place desenul meu? Știi, am fost la un moment dat un mare desenator, doar că mi-am făcut ucenicia cu un pictor slab, care mi-a predat desenul academic și mi-a irosit talentul. Îți dai seama!”

Și mai departe:

„Atunci, acum câțiva ani, aceste desene m-au mulțumit mai mult decât orice pe lume.”

Această scrisoare către Felice e singurul document scris în care revine asupra activității sale de desenator, dar vorbește despre ea la trecut. După anumite indicii, în 1907, Kafka simțea mai degrabă o vocație de

desenator, decât de scriitor¹. Pictorul Fritz Feigl, fost coleg de clasă al lui Kafka, povestește că în timpul unei reuniuni care aducea laolaltă „un grup de pictori moderni”, *Die Acht* („Cei opt”), printre care se găseau Max Horb și Willy Nowak, Max Brod lăudase talentul unui foarte mare artist, Franz Kafka, ale cărui desene în stil expresionist le aminteau pe cele ale lui Paul Klee și Alfred Kubin. În 1913, Kafka ezită între literatură și desen, caută să-și definească o activitate interioară imperios artistică. În 1908 pare să fi ales să scrie, fără a renunța cu totul la desen.

Singurele două mărturii scrise, ale lui Max Brod și Gustav Janouch, pierdute în acest mare deșert de liniște, sunt comparabile cu două pledoarii împotriva uitării. Fiecare dintre aceste mărturii, diferite și complementare între ele, e asemănătoare unei apărări care țintește reabilitarea. Încă din 1937, Max Brod, prietenul, le comentează, incită la cunoașterea lor și le măsoară importanța cu aceea a operei scrise. Gustav Janouch, „discipolul”, care-i dă cuvântul lui Kafka în „Conversațiile” cu el², le scoate din interior și pune cititorul să asculte extrema lor complexitate.

1 Ernst Pawel, *Franz Kafka ou le cauchemar de la raison*, Points, Edition du Seuil, 1988, p. 505.

2 *Conversations avec Kafka*, Gustav Janouch. Prima ediție a acestei opere, care reunea note ale lui Janouch, recopiate de o prietenă dactilografă, cuprindea mai puțin de jumătate dintre aceste note. A fost publicată într-o primă ediție germană și a fost tradusă în 1951 de Clara Malraux, la editura Calmann-Lévy. În 1968, Gustav Janouch decide să publice o ediție integrală, la Frankfurt.

Max Brod: prietenul, „salvator și critic”

Plin de admirație față de desenele lui Kafka, Max Brod le culege din coșurile de gunoi în care le aruncă artistul, le decupează, le salvează, desprinzându-le de contextul lor original. Gestul său salvator aduce o recunoaștere artistică lucrurilor care, pentru Kafka, nu sunt decât capricii trecătoare și ancorează actul desenului într-un demers artistic.

Începând cu 1907, Max Brod îi cere editorului său Axel Juncker din Stuttgart ca un desen de Kafka să apară sub formă de vigneta pentru coperta primei sale serii de poeme, *Erotos*, sub titlul *Der Weg des Verliebten*. Îl convinsese pe editor să publice desenul, dar proiectul avea să eșueze, desenul dovedindu-se imposibil de reprodus. Într-o scrisoare din 1910, citim un elogiu:

„Fără îndoială, până azi nu a fost considerat decât o curiozitate. Această opinie se va schimba.”

și continuă în *Une vie combative*:

„Putea să ne transmită cursurile copiate de drept austriac, cele legate de dreptul civil. Erau împodobite pe margini cu desene pline de imaginație. Cu grijă, am decupat totul în jurul acestor creații burlești și am demarat astfel o colecție de desene de Kafka.”³

Într-o lungă postfață la *Glauben und Lehre* (1937), în care-și prezintă proiectul de a publica 12 desene, cărora le acordă un interes propriu pentru a reînnoi interpretarea operei.

„Ca și în cazul scrisului, Kafka e un desenator dotat cu o forță și un caracter particulare (...) Nimeni nu a

3 *Conversations*, p. 43.

considerat util până în zilele noastre să se aplece asupra dublului talent al lui Kafka, să studieze paralelele care există între viziunea naratorului și cea a desenatorului. E un fapt curios, căci e imposibil să ignorăm acest paralelism. La fel ca în poezie, Kafka desenatorul e în același timp un realist scrupulos (vezi schița casei lui Goethe) și creatorul unei lumi imaginate. Dar aceste două trăsături ale geniului său (realismul și fantezia) sunt mult mai clar separate în desene decât în poezie. Câteodată, totuși, se unesc într-o manieră misterioasă, ca, de exemplu, în scenele principale din Castelul.”⁴

Într-una dintre mărturiile sale despre Kafka, *Souvenirs et Documents* (1945), relatează:

„În octombrie 1915 a obținut Premiul Fontane și asta a fost pentru el o satisfacție, de scurtă durată, în mijlocul noianului de suferințe. Dacă nu mă înșel, lucrurile s-au petrecut așa: Sternheim obține premiul, dar renunță în favoarea „tânărului scriitor” pentru nuvela Șoferul, care apăruse în 1913. Slabă consolare. Găsim de fapt, în carnete, desene dezordonate, plângeri întrerupte pe tema insomniei și nevralgiilor (...)”⁵

Ca un veritabil critic de artă, pune în lumină originalitatea unui grafism care scapă narațiunii și reprezentării și își alimentează existența din interioritate. Personajele sale ascund, psihologic vorbind, un mister ireductibil.

„Acolo unde linia pare complet lipsită de materie, destrămată și izolată, acolo unde nu pare să-și urmeze decât propria regulă, referindu-se doar de departe și

4 *Op. cit.*, p. 44.

5 *Op. cit.*, p. 43.

complet întâmplător la lumea empirică (ca în desenul în plumb care prezintă un armăsar), acolo rezidă cel mai clar originalitatea și spontaneitatea pulsivității de desenator a lui Kafka.

Cel mai adesea el își caracterizează personajele din exterior, nu ne arată clar viața lor interioară, care rămâne în umbră chiar dacă e reprezentată de o manieră detaliată sau exact din cauza acestei descrieri detaliate. Viața interioară rămâne ambiguă. Într-unul dintre „aforismele” sale, Kafka refuză să se servească de „psihologie ca mijloc de cunoaștere” pentru că aceasta e, după el, „mereu corectă”, adică se poate face orice cu ea pentru a obține rezultatul necesar. Dar necesitățile nu vor construi niciodată adevărata lume metafizică. Această lume se dezvăluie în libertate... Iată de ce poezia lui Kafka descrie într-o manieră așa de detaliată gesturile, exteriorul personajelor.”⁶

Max Brod, mentor și consilier, care are o încredere nelimitată în talentul prietenului său, îl îndeamnă să publice. El e responsabil pentru prima publicare, *Privirea*⁷, la editorul Kurt Wolff (1912), în ciuda puternicei reticențe a scriitorului. Sfâșiat între datoria familială care-l forțează să muncească și certitudinea de a nu fi recunoscut de ai săi dintr-un motiv sau altul, împins de la spate de un prieten în general prea întreprinzător pentru gusturile sale, incapabil să răspundă ritmului ediției, Kafka are conversații negative cu privire la publicarea primului său manuscris.

6 Caietele despre care scrie Kafka conțin și desene.

7 P. 44. Desenul evocă „figurinele negre.”

În 1918 redactează pe spatele unei cărți de vizită un testament lapidar în care îl însărcinează pe Max Brod, ca executor testamentar, să-i distrugă textele și desenele. Într-unul dintre testamentele sale, Kafka îi cere lui Max Brod ca

„tot ce se va găsi în hârtiile mele, jurnale, manuscrise, scrisori, desene, de către el sau de către altcineva (...) să fie ars fără a fi citit, la fel toate desenele pe care tu sau alții (...) le aveți.”⁸

Adaugă o clauză prin care vor fi salvate de la distrugere *Metamorfoza*, *Verdictul*, *Fochistul*, *Colonia Penitenciară*, *Un medic de țară și un campion al tinereții*. Kafka era încă prea indiferent sau prea ostil „față de desenele sale, decât față de lucrările literare”. Interdicția apasă cu atât mai mult asupra desenelor, pentru că Max Brod și-a luat libertatea de a încălca dorința testamentară și a publicat opera scrisă. Ținându-le ascunse – majoritatea lor, oricum – el pare să-și reducă din vină.

Rolul lui Max Brod nu se reduce la această ambiguitate. Mai există una, mai dificil de dezlegat. Decupând desenele și căutându-le pe fundul coșurilor cu hârtii, el le salvează, dar le scoate din context, literar sau de alt fel, le desparte de suportul pe care s-au născut. Demersul său încurcă distincția necesară dintre desenele de artist și desenele de autor. Contradicția devine maximă atunci când le publică fără să țină seama de origini, fără să le dateze, fără să restituie formatul lor real. Colecționându-le separat de reperele lor inițiale, are meritul de a le arăta lumii, dar face înțelegerea lor dificilă. Le menține un statut de fragmente flotante.

8 Această temă e un leitmotiv al *Jurnalului* și al *Correspondenței*.

Ambiguitatea laudelor sale atrage după sine necesitatea de a continua cercetarea lor în *Conversațiile* lui Gustav Janouch cu Kafka.

Conversațiile lui Gustav Janouch

*Conversațiile cu Kafka*⁹ de Gustav Janouch aduc informații prețioase nu atât asupra desenelor, cât asupra activității de desenator a scriitorului. Această mărturie, completând-o pe cea a lui Max Brod, dezleagă parțial secretul desenelor.

Compozitor de muzică ușoară, autor al unui volum de jazz și al unui volum despre Praga interbelică, Gustav Janouch (1903-1968) nu a avut niciodată alt scop decât acela de a aduce o mărturie despre „Doctorul Franz Kafka”, pe care a avut șansa de a-l cunoaște în martie 1920, fiindu-i prezentat de tatăl său cu care scriitorul era coleg la Asigurările Generale. Atunci el are șaptesprezece ani, Kafka are treizeci și șapte. Licean, e complet fascinat de autorul *Metamorfozei* în care descoperă, mai mult decât un scriitor, un maestru al gândirii, un prieten, un interlocutor mereu disponibil să-i răspundă la întrebările despre viață și filosofie.

Tânărul Janouch îl întâlnește pe scriitor până la moartea acestuia din 1924, întâlnire ce marchează, în același timp cu divorțul părinților săi, sfârșitul adolescenței sale. Întrevederile sale cu scriitorul sunt circumscrise în timp, se întrerup din aprilie în iunie, în perioada în care Kafka se tratează la Merano, din decembrie 1919 până în august 1920, cât timp stă în

9 *Op. cit.*, p. 110.

sanatoriul Matliary din Munții Tatra, în ianuarie și februarie 1922, cu ocazia sejurului la Spindelhütle.

Aceste întâlniri sunt circumscrise într-un cadru foarte precis, aproape reglementat. Janouch nu are niciodată acces la domiciliul scriitorului, care îl primește doar la Oficiul de Asigurări sau îi dă întâlniri pe străzile Pragăi, orașul cu o mie de clopote, pentru lungi plimbări. Dinamica acestui dialog fragmentar, purtat la întâmplare pe baza preocupărilor de moment, se naște pe terenul culturii și al întrebărilor filosofice.

Tonul acestor conversații se bazează pe o atmosferă de feroare și gravitate excepționale, de venerație și admirație asemănătoare cu cele din dialogurile lui Platon, între Socrate și discipolii săi. Kafka i se părea un om sumbru, măcinat de insomnie și boală, care, în acea etapă a vieții, dezvoltase o viziune sumbră asupra lumii prezente și viitoare, asupra contemporanilor, asupra propriei persoane. Pare să i se confeseze bucuros acestui tânăr entuziast, cu întrebări uneori foarte naive. Janouch e avid să învețe totul de la acest maestru care pare mereu nerăbdător să spună totul despre esențialul gândurilor sale și despre viziunea sa asupra lumii. Despre opera sa literară în curs de scriere, despre relația cu Milena sau studiile evreiești nu e vorba niciodată.

Aceste conversații dezorganizate, scrise sub formă de fragmente și de note, când tematice, când cronologice, care tratează chestiuni contemporane, sunt în principal consacrate considerațiilor despre artă, creației și desenelor lui Franz Kafka.

Desenul, o activitate secretă

Într-o zi, când îi face o vizită, tânărul Janouch îl surprinde pe Kafka desenând în biroul Asigurărilor Generale, unde îi e interzis să țină lucruri personale în sertare. Cu un gest brusc, Kafka le ascunde și le smulge privirii. Întrebat de tânăr cu privire la ele, nu răspunde. Puțin mai târziu, în cursul altei vizite, consimte să-i satisfacă această curiozitate:

„O zi ploioasă, umedă. Lămpile erau aprinse pe culoarele de la Asigurările Generale. Biroul doctorului Kafka semăna cu o peșteră obscură. Era așezat la masă, aplecat peste o foaie dublă liniată de hârtie administrativă pătată. Ținea în mână un lung creion galben. Când m-am apropiat, a pus creionul pe hârtia care era acoperită cu siluete bizare, schițate în dezordine. L-am întrebat pe Kafka dacă desena și mi-a răspuns cu un surâs de scuză: Nu, sunt doar mâzgălituri (...) Nu sunt desene pe care să le pot arăta, nu sunt decât hieroglife personale, ilizibile deci.”¹⁰

Desenul e o activitate secretă pe care Kafka o ascunde gelos de privirea celorlalți, manifestare a rușinii sau exercițiu al unei scumpe libertăți. Gratuitatea acestuia îl eliberează de constrângerile urâte ale muncii sale de funcționar la Asigurările Generale. Ludicitatea le dejoacă rigiditatea. Ascuns de cenzura socială, eliberat de exigențele pe care el însuși le impune scriiturii, își dedică desenele reveriei. Dar și această activitate clandestină e de o necesitate absolută.

„Pasiunea nu e pe hârtie. Aceasta nu poartă decât urmele. Pasiunea e în mine. Am vrut întotdeauna să știu

10 *Op. cit.*, p. 44.

să desenez. Voiam să văd și să fixez ceea ce vedeam. Iată pasiunea mea.”¹¹

Exercițiul desenului e o activitate neîntreruptă care traduce mai puțin dorința de a ajunge la o „știință” și o „măiestrie” de desenator profesionist, cât pe aceea de a satisface o pulsione, de a exprima grafic un elan interior. Astfel, trebuie să vedem în trăsăturile grafice ale desenului atât ceea ce se prezintă, cât și o pasiune pentru care el depune mărturie printr-o „urmă”. Trecutul verbului traduce starea incompletă a ceea ce desenează, a nerealizării acestei dorințe.

Act ludic prin excelență, desenul erupe „sălbatic” ascuns de cenzura socială, de exigența cu care Kafka își tratează scriitura și de artă în general. Libertatea de a desena are corolarul în „disimulare” și „secret”.

„Desenele erau după părerea lui un lucru privat, unul și mai intim decât ceea ce scria.”¹²

Cuvânt clandestin, cuvânt al exilului care ne trimite cu gândul la Victor Hugo desenând la Guernesey, plăcerea jocului interzis al desenatorului e mai importantă decât rezultatul. Produs al unei captivități care-l închide într-o paranteză, în marginea paginii, în marginea muncii și activităților sociale, desenul marchează atât libertatea, cât și solitudinea.

Conform mărturiei lui Janouch, Kafka desena și pe foi volante la birou. Instrumentele pe care le folosește

11 W. Kittler/G. Neumann: Kafkas „Drucke zu Lebzeiten”, Editorische Technik und hermeneutische Entscheidung, Freiburger Universitätsblätter, Dezember 1982.

12 *Journal*, p. 419.

sunt aceleași instrumente cu care scrie: creioane, pene, hârtie de birou. Orice instrument personal e interzis la lucru. Tot ce poate fi util unui desenator – condițiile necesare dorinței de a desena, caiet liniat, hârtie, format – iată lucrurile care nu sunt menționate de Janouch¹³.

Acesta evocă, deși nu descrie, „hârtii acoperite de desene, de grafisme, siluete bizare desenate în creion pe hârtie”:

„Priveam hârtia lăsându-mi capul pe-o parte. Era acoperită de mici schițe stranii – care puneau în valoare doar mișcarea, la modul abstract – oameni îngenuncheați sau pe cale să înceapă să alerge sau să se bată cu spada sau să zgârme pământul.”¹⁴

Desene spontane, fructe ale hazardului fără o intenție a așezării în pagină și fără vreun scop estetic, acestea sunt desene constrânse să prindă formă în intervalul scurt de timp pe care-l permite munca, distracții care-i permit să scape de distrugerea cauzată de timpul petrecut la birou¹⁵. Mâna e cu atât mai activă, mai febrilă și mai dedicată cuceririi spațiului de pe pagina albă, cu cât timpul și spațiul sunt mai reduse. Kafka desenează exclusiv „figuri umane” ale căror „siluete” sugerează mișcarea corpului și simplificarea, fără nicio referință la un model și fără nicio dorință de a reproduce realul.

Desenul marchează dorința de a capta vizual scenele vieții cotidiene, dorință pe care Kafka o exprimă pe tot parcursul *Jurnalului* său din anii 1910-1917. Comentând

13 *Correspondence*, p. 1098.

14 *Metamorfoza*.

15 *Journal*.

desenele lui Kokoschka și Van Gogh, își mărturisește pasiunea:

„Îmi doream atât de mult să știu să desenez, în realitate am încercat fără încetare să fac asta (...)”¹⁶

Kafka, judecător al propriilor desene

Deși Kafka nu-și condamnă zelul de a „mâzgăli”, el totuși neagă „încercărilor” sale – termen pe care-l folosește și pentru scrieri – orice valoare artistică, pentru că nu le recunoaște nicio capacitate de a stăpâni realul. De aici dorința sa de a le distruge, pe măsură ce le execută. Dincolo de actul de negație, Kafka vizează să „piardă urma” unei pasiuni grafice incompatibile cu exigențele instanțelor sociale.

„La foaia și, cu ambele mâini, o face ghem și o aruncă în coșul de gunoi (...) Desenele sale sunt urma unei pasiuni vechi și profund ancorate. De asta încercam să le ascund.”¹⁷

A desena, pentru a face să apară și să dispară forme imediat ce apar, înseamnă, de fapt, o reprimare a spontaneității, e un lucru care exercită o cenzură asupra celor mai intime manifestări, expulzându-le din vizibil pentru a le transforma în umbre chinezești.

Ucenicia scriiturii gotice cu constrângerile ei geometrice, pe care Kafka a suportat-o cu greu în copilăria sa la Liceul German, își găsește, în acest „joc interzis”, o descărcare: desenele pe care le execută pe

16 *Conversations avec Kafka*, p. 43.

17 *Op. cit.*, p. 110

marginile caietelor¹⁸. Iată și motivul probabil pentru care în 1907 abandonează aceste caractere în favoarea celor latine, așa cum îi scrie în octombrie lui Max Brod. Textul *Raport către o Academie* (1917), în care o maimuță explică publicului ce preț a trebuit să plătească pentru a deveni om, confirmă semnificația represivă a educației asupra copilului, dresajul care ucide libertatea creatoare, izolându-l pe om de realizarea artistică și atrofiindu-i singularitatea creatoare. Textul din *Jurnal*, 14 iulie 1916, e un veritabil rechizitoriu împotriva educației:

„Orice ființă umană e singulară și e chemată să acționeze în virtutea singularității sale, ba chiar trebuie să-și formeze un gust pentru acest lucru. În ceea ce privește experiența mea, au existat mereu strădanii, inclusiv la școală, de a mi se reprima singularitatea (...)”¹⁹

Într-o scrisoare adresată lui Elli Hermann, sora lui cea mai mică, în vara lui 1921, educația familială e văzută ca o actualizare a mitului lui Cronos:

„Orice om își are locul său în umanitate sau, cel puțin, are posibilitatea de a pieri pe limba lui; în familia întreținută de părinți doar ființele cele mai hotărâte își au locul, ființele care răspund la exigențe foarte determinate și depășesc întârzierile dictate de părinți.”²⁰

18 *Op. cit.*, p. 46.

19 Textul *Cele unsprezece fete*, scris între 1917 și 1919, înainte de *Scrisoare către Tata*, pune întrebarea fundamentală în privința Bibliei – și a lui Kafka, care o recitește începând cu această perioadă – a paternității, a tatălui în raport cu fiii, a scriitorului în raport cu operele sale.

20 *Op. cit.*, p. 45.

Totuși, educația represivă de la Liceul German și-a lăsat urmele ei. Iar desenul, chiar dacă îl emancipează pe elev, nu îl va autoriza să se recunoască artist. Nu există niciun moment al conversațiilor sale cu Janouch în care, în logica unei subaprecieri a sinelui și operei proprii, Kafka să nu le condamne fără drept de apel: „Ele ies din umbră și se întorc în umbră”, susține el, menindu-le invizibilității și distrugerii, interzicându-le recunoașterea marcându-le ca greșeli, condamnându-le la existența ca acte solitare.

Din umbră în umbră, misterul izbucnirii trăsăturii, al formei venite dintr-un loc necunoscut, cel mai singular al sufletului, ocupă locul obscur al camerei în care Gregor, metamorfozat în gândac și condamnat de familie, își așteaptă moartea²¹, cameră care e și a *Jurnalului*, același loc în care Kafka, odată venită noaptea, lungit pe pat, privește pe plafon umbrele luminoase venite din stradă²². Umbra care organizează formele insolite și solitare nu are altă soartă decât aceea de a fi respinsă de cadrele social și familial, de a fi trimisă în obscuritate, în uitare, în excludere.

Kafka face puține comentarii de ordin vizual sau grafic cu privire la desenele sale, nu le descrie niciodată, nu le menționează subiectul. Motivul e că, spre deosebire de notațiile din *Jurnal*, ele nu încearcă să reprezinte impresii vizuale, să mimeze contururi, să reproducă forme cunoscute.

„Personajele mele nu au cu adevărat proporții spațiale.
Nu au un orizont propriu. Perspectiva personajelor

21 S. Freud, *Interpretarea viselor*.

22 *L'aventure des écritures*, Caiet pedagogic al expozițiilor, 1997, cu ocazia Expoziției Bibliotecii Naționale a Franței.

căroră încerc să le schițez contururile pe hârtie, cu cealaltă extremitate a creionului, aceea nu e arătată; ea se găsește în mine.”²³

Personajele sale aparțin unui spațiu care se situează la frontiera dintre vizibil și interioritate; plutesc pe suprafața paginii, limitate de reprezentare și imaginar.

Kafka își explică activitatea, mai degrabă decât să-și comenteze desenele. „Desenul va desena”, spune despre douăsprezece desene ale lui Kokoschka, intenționând să spună „va desemna”, „va semnifica”. Le abordează mai puțin ca desenator și mai mult ca scriitor care desenează și atribuie desenului valoare de semn. Mai multe analogii confirmă asta.

Mai întâi, iată una împrumutată din magia primitivă a eschimoșilor.

„Toate lucrurile din lume, din lumea oamenilor, sunt imagini animate. Atunci când vor să aprindă o surcea, eschimoșii desenează pe ea câteva linii sinuoase. E imaginea magică a focului, iar mai apoi ei animă această imagine frecând lemnul cu piatra de aprins. Eu fac același lucru. Cu ajutorul desenele mele, vreau să devin stăpân al personajelor pe care le văd. Dar siluetele mele nu vor să ia foc.”²⁴

Demersul său se leagă de originea creației artistice, care dă iluzia vieții din contactul dintre pană și coală. Din vârful penei sau din stiloul încărcat cu cerneală, artistul impune mișcarea și suflul a ceea ce trăiește și animă inanimatul. Or, știm că desenul-semn nu are

23 Acesta va fi obiectul studiului nostru din capitolul următor.

24 Expresie a lui Yves Bonnefoy, *Remarques sur le dessin*, Mercure de France, 1993.

scopul vizat de desenul figurativ. Schematismul și abstracționismul său revin către inscripția pe suprafața colii, situându-se la frontiera dintre scriitură și o formă finalizată de reprezentare. Kafka își plasează desenele într-un *dincoace de* al creației, în măsura în care nu au viață și aprinderea nu se produce. În termenii acestei demonstrații, aspirația sa, mai mult decât insatisfacția artistului cu privire la opera sa, trimite la o temă obsedantă a scrierilor sale, la eșecul paternității sale în raport cu opera și personajele²⁵.

O a doua analogie definește sensul pe care Kafka îl dă desenelor sale. Caracterizându-le ca hieroglif, el declanșează un câmp polisemic larg asupra căruia e necesar să zăbovim. Ne prezintă caracterul imperios, dar obscur al creării lor, absoluta, dar enigmatică necesitate a apariției lor din straturile cele mai ascunse ale unei arheologii intime. Pentru a da seamă de singularitatea lor, artistul nu are alt nume decât acela de ideogramă, la jumătatea drumului dintre schiță și urmă grafică, uneori atât de apropiată de inform.

„Desenele mele nu sunt imagini, sunt hieroglifele unui limbaj personal.”²⁶

După descoperirile lui Champolion, termenul „hieroglifă” pare să fi traversat toate noile teorii ale artei acelei epoci pentru a caracteriza necunoscutul, noutatea: Abel Gance în cinema, Worringer în cazul desenelor de copii.

25 *Op. cit.*, p. 202.

26 În 1922, Kafka știe să citească în ebraică, pe care o studiază începând cu 1917, e aproape sionist și citește cu regularitate revista *Selbstwber*.

Se pare că, din *Interpretarea Viselor*, Kafka a împrumutat sensul analogic pe care Freud îl utilizează pentru a desemna limbajul obscur al visului, în același timp, imagine și semn, descifrabil doar dacă e integrat în sistemul limbajului.

„Conținutul visului ne este dat sub forma hieroglifelor, ale căror semne trebuie traduse în mod succesiv în limba gândurilor visului. Evident, ne vom înșela dacă vrem să citim aceste semne ca imagini și nu după semnificația lor convențională. Să presupunem că privesc o enigmă: reprezintă o casă izolată, un personaj fără cap care aleargă etc... Aș putea declara că nici ansamblul și nici părțile lui nu au sens... Nu voi judeca exact decât atunci când voi renunța să apreciez întregul și părțile, ci voi face un efort să înlocuiesc fiecare imagine cu o silabă sau un cuvânt care, dintr-un motiv oarecare, poate fi reprezentată de acea imagine. Reunite astfel, cuvintele nu vor mai fi lipsite de sens, ci vor putea forma un cuvânt întreg și profund.”²⁷

Modul în care Freud utilizează termenul îi împinge sensul către definiția hieroglificei ca scriitură în același timp pictografică, ideografică și fonetică. Fiecare semn poate fi desenul unui lucru sau al unei ființe, dar poate reprezenta fie ceea ce reprezintă (un „cap de bou” pentru „bou”), fie ceea ce simbolizează (doi ochi umani pentru „ochi”), fie o abstracțiune care sună la fel. Atâta vreme cât cuvântul care trebuie transcris are mai multe foneme și nu are un omonim, scribul utilizează un număr egal de desene, principiul rebusului.²⁸

27 Desenul *Alergătorul*, comentat în capitolul III.

28 *Journal*, p. 530.

Hieroglifa, scriitură a originilor în care imaginea încă participă la scris prin intermediul pictogramei și ideogramei și în măsura în care solicită vizibilul și figurația grafică, aparține câmpului denominării. Nici scriitură a ideii și nici a lucrului, în ciuda coeficientului de realism și a conformității cu figura, ea a devenit un semn verbal a cărui sintaxă devine complexă în stadiul ideogramei care, departe de a adera la lucruri și la real, amorsează verbalizarea imaginilor și inaugurează ceea ce numim lectură.

Refuzând desenelor sale noțiunea de „imagine”, adică reproducerea realului, reprezentarea imitativă, Kafka le atribuie valoarea unei scriituri sub formă de ideogramă, le conferă materialitatea unui semn. Termenul „hieroglifă” îi permite astfel lui Kafka, jucând pe cartea contemporană a polisemiei, să dea desenelor statutul unei scriituri inventate, care oferă accesul la arcanele secrete și vizualizează gândirea.

Puritatea iconică, plasticitatea formală a hieroglifei, pe lângă deschiderea ei către sistemul semnelor, îl orientează pe Kafka spre arta abstractă care se dezvoltă la Berlin, unul dintre măestrii ei incontestabili fiind Paul Klee.

„Hieroglifa” plasează desenul într-un registru care se situează între scriitură, limbaj rațional, controlat, și desenul propriu-zis, între text și imagine. E un discurs cu voce dublă, născut dintr-o dublă gestație, dintr-o dublă inspirație, deschis către multiplele prelungiri în care scriitura și textul creează un raport nou, care definește desenul scriitorului altfel decât pe acela al artistului

desenator²⁹. Pauza mâinii atrage în forma trăsăturii inspirația vizibilă și imediată și găsește drumul cel mai scurt către scriitură în acest timp birocratic evocat pe tot parcursul *Jurnalului* ca o tortură ce-l obligă să se instaleze în insomnie pentru a putea regăsi continuitatea unui timp compatibil cu exigențele legate de scriitură.

Desenul e o etapă pe drumul creației, un moment care conjură imposibilul și interzisul. Trăsătura neașteptată, generată de spontaneitatea mâinii, de mișcare și de gest, servește la „găsirea nivelului unde decide doar limbajul”³⁰, se deschide spre invizibilul scriiturii. Servește mai puțin la precizarea conturilor, cât la atingerea acestui adevăr de care limbajul însuși ne privează. Desenul nu identifică: el face să apară, face vizibile lucruri.

În numele eticii narațiunii poporului evreu, Kafka conchide cu prioritatea scriiturii față de desenul care imobilizează clipa:

„Noi ceilalți, evreii, noi nu suntem pictori, ca să spun adevărul. Noi nu știm să reprezentăm lucrurile într-o manieră statică. Le vedem întotdeauna desfășurându-se, mișcându-se, metamorfozându-se. Noi suntem naratori (...) Ce vreți, eu sunt încă prizonier în Egipt. Nu am traversat încă Marea Roșie.”

Printr-o ultimă răsturnare de situație, termenul polisemic „hieroglifă” nu mai are un sens de livrat? Referindu-se la el, Kafka se situează, ca artist și ca

29 Reflexia politică parcurge întreg textul conversațiilor. Kafka denunță violent capitalismul și alienarea omului. În plus, din 1917 visează să emigreze în Palestina.

30 Spre deosebire, de exemplu, de Victor Hugo, care a avut preocupări plastice independente de poezie.

scriitor, în istoria poporului evreu. Semnul egiptean e manifestarea simbolică a captivității sale, a privării de libertate care-l reține azi și întotdeauna departe de creația recunoscută și legitimă sau de un pământ regăsit care ar permite emanciparea evreilor. Parabola evreului, care încă nu a traversat Marea Roșie, lasă să se întrevadă spațiul-pagină ca un pământ al așteptării legii și al unei legitimări, a unei istoricități ce stă să vină.

În același an, conștient de istoria ce trebuie împlinită și de o ruptură cu propriul trecut, scrie în *Jurnal*:

„(...) de ce voiam să ies din lume? Pentru că „el” (tatăl meu) nu mă lăsa să trăiesc în lume, în lumea lui. Acum nu mai pot judeca atât de categoric, căci sunt de mult cetățean al acestei lumi care are, cu lumea obișnuită, același raport pe care deșertul îl are cu un teren agricol (sunt patruzeci de ani de când am greșit la ieșirea din Cana), în urma mea privesc un străin (...) Fără îndoială, e ca și cum aș fi făcut pelerinajul prin deșert în sens invers, apropiindu-mă continuu de deșert și hrănind speranțe puerile (...) Dar între timp am ajuns demult în deșert și aceste speranțe nu sunt decât himere ale disperării, mai ales în vremuri când, chiar și în deșert, eu sunt cea mai nefericită dintre creaturi și în care Cana trebuie cu necesitate să mi se prezinte ca unic tărâm al speranței, căci nu există un al treilea tărâm pentru oameni.”

În această stare de așteptare, actul creator se dedublează între o activitate puternic idealizată (scrisul), atinsă de exigență și de culpabilitate, și o activitate ludică, liberă, improvizată, a cărei față ascunsă participă activ la geneza operei scrise. Dintr-o singură privire, aceasta captează ceea ce constituia dinamismul, dinamita scrisului supus regulilor rațiunii discursive.

Pesimismul abundent din *Conversations* nu ne permite totuși să tragem concluzia unei constanțe a eșecului. Disprețul lui Kafka pentru „mâzgălituri” nu e mai puțin bogat în reflexii estetice. Evocând opera desenatorului german Georges Grosz, îi spune lui Janouch: „e literatură desenată”. În acea epocă, în care termenul „literatură” aplicat unei opere picturale nu avea caracterul negativ pe care îl poate avea în zilele noastre, această formulare poate trece ca o mărturisire a faptului că nu există frontieră între literatură și desen.

Cu toate acestea, în 1922, ultimul cuvânt pare să-i revină literaturii, pasiune nu mai puțin secretă decât cea legată de desen, însă acceptată ca un protest ce permite depășirea pulsunii urmei. Referința la iudaism îi permite lui Kafka să-și „legitimeze” dorința de a fi scriitor, conducându-l către o etică a colectivului și o prioritate morală. Dacă într-adevăr desenul fixează instantaneul, narațiunea restituie temporalitatea, mișcarea înainte, devenirea ce ilustrează traversarea Mării Roșii din captivitate spre eliberare, din dependență spre identitate. Desenul exprimă mișcarea, scriitura traduce migrația, iată metamorfoza, iată transformarea omului în istorie.

Practica marginală a desenului, destinată atât distrugerii, cât și transgresiunii și cenzurii, îl situează pe Kafka într-o istorie a artei care impune separarea genurilor provenite din clasicism. Scriitorii desenatori clandestini și autodidacți încep să se elibereze începând cu secolul XVIII, ridicând interdicția categorică a clivajului care reglează competențele mutuale ale pictorului și ale poetului și frontierele domeniilor lor specifice.

Kafka pare să cedeze acestei modernități a hieroglifelor care reunește desenul și scriitura, repune în discuție

categoriile, se abandonează trasării de semne lizibile și ilizibile, împărțite între text și desen, detașând semnificații și semnificați pentru a da naștere unor forme autonome, libere de orice „mimesis”. E comparabil în acest sens cu pictorul Frenhöfer din *Chef d'oeuvre inconnu* de Balzac, care nu poate, în ultimele pagini ale romanului, să se recunoască nici în forma terminată, dar academică a tabloului său, nici în distrugerea lentă și progresivă care face să apară frumusețea din lipsa de formă a nonconformismului.

Deși Kafka nu-și acorda dreptul de a aparține unei modernități în artă care îl apropie de curentele artistice alea timpului său, părea imposibil de negat că desenele sale au ajutat enorm la devenirea creației sale literare.

Desenele sale, așa cum el însuși spune, trebuie înțelese ca „semne” materiale, vizuale concrete, fără autonomie grafică. Ar putea părea foarte apropiate de geneza operei scrise, în același timp devansând-o, anticipând-o și chiar comentând-o. Ele însoțesc opera, o urmează de foarte aproape, participând vizual la câmpul sensurilor și la elaborarea textului. Etapă, scurtătură, înțelegere acută și spontană a realului potrivită schițării cu o trăsătură fulgurantă de pană pentru a capta mișcarea, clipa unui gest, desenul lui Kafka participă intens la caracterul vizual pe care îl acordă scrierilor și pe care îl exprimă în romane.

Prin intermediul desenului, Kafka accede la o literatură fără psihologie, la o formă alegorică a textului și reușește să fixeze prin linii o „reprezentare” a condiției sale de scriitor care de altminteri îi scapă fără încetare, anume aceea a plierii realului pe vise – atât de numeroase - și pe „viziunile” interioare.

CUPRINS

Introducere	7
Capitolul I Două pledoarii pentru o reabilitare	21
Capitolul II Între semn și desen	45
Capitolul III Autoportrete ale scriitorului	115
Capitolul IV Amatorul de artă	147
Capitolul V Spectatorul de cinematograf	191
Concluzie	239
Bibliografie	249