



ZEBALDOV KAFKA

Dvojnjak se nalazi svuda u delu Franca Kafke. Autorov dvojnjak se pojavljuje u beleškama i dnevnicima, a nezaboravni likovi, kao što su geometar K., Gregor Samsa i Georg Bendeman takođe su alter ego samog autora. U mnogobrojnim Zebaldovim aluzijama na Kafku, na pisca i njegovo pisanje, Kafka je jednako udvojen. Premda je Zebald priznao da su u Kafki (koji je poslužio kao jedna od glavnih inspiracija u njegovom književnoistorijskom i spisateljskom radu) vojske tumača nalazile i da će nalaziti povlašćenog mislioca,¹ ni on sam nije izuzetak u pripisivanju mnogostrukih filozofskih pozicija ovoj jedinstvenoj neuhvatljivoj figuri. On ponekad Kafku posmatra kao marksističkog kritičara kulture, dok ga druge vidi kao egzistencijalistu čija je fascinacija smrću slična njegovoj sopstvenoj. Zajednička osnova ovih interpretacija nahodi se u tropu preobražaja; ideja o fizičkom i kulturnom preobražaju vidljiva je u *Austerlicu*, *Emigrantima* i u drugim delima. U preobražaju, integracija čoveka i životinjskih svetova služi za upisivanje granica oko onoga što je ljudsko, što vodi ka pristupu koji jeste marksistički, utoliko što uzima svest kao istorijsku kategoriju koja je danas određena industrijalizacijom – ali to je marksizam koji se, često nauštrb drugih tematskih preokupacija, takođe vraća egzistencijalnoj fascinaciji slikom umiruće životinje. Treća od četiri novele od kojih se sastoji *Vrtoglavica*, „Dr. K. u poseti banji u Rivi“, u potpunosti je posvećena Kafki. Zebald ovde stavlja naglasak na Kafkine libidinalne borbe, ali Eros u toj priči naposljetku vodi do Tanatosa, pretvarajući modernistički omaž u egzistencijalističku rapsodiju u kojoj nas Kafka i njegov dvojnjak posmatraju iz zemlje mrtvih. U ovom radu nameravam da ispitam autorove paralelne vizije Kafke kako bih pratio putanje, probleme i konačno granice Zebaldovih naizmeničnih pogleda na svet – marksističkog i egzistencijalističkog.

¹ Ovim želim da ukážem na komentar Suzan Zontag prema kojem je Kafka osuđen na „grupno silovanje“ od strane „vojske tumača“, v. Susan Sontag, *Against Interpretation (Protiv tumačenja)*, 8. Zebald je sam izrekao mnogobrojne komentare koji su saglasni sa napomenom Zontagove. Na primer, on 1986. godine piše: „I najčudnovatiji pokušaji tumačenja Kafkinog dela su smisleni što, doduše, ne znači da sve interpretacije mogu polagati pravo na isti stepen legitimnosti. Onaj ko pokuša da stekne pregled nad nepreglednom literaturom o Kafki pre svega će se začuditi zbog toga što to delo, koje je već patilo od vlastite izmoždenosti, nije podleglo toj parazitskoj invaziji (‘Tiere, Menschen, Maschinen’) [„Životinja, ljudi, mašine“], 194). I kasnije opet: „Uzmemo li danas nasumično u ruke neku od studija o Kafki koje su se pojavile pre pedeset godina, biće nam gotovo neverovatno koliko trica i kućina egzistencijalistički, teološki, psihoanalitički, strukturalistički, poststrukturalistički, estetički i sistemsko kritički inspirisanih sekundarnih dela je već priređeno, koliko ispraznog i suvišnog ima na svakoj stranici. Naravno, među njima ima i nečega drugoga, jer u direktnoj suprotnosti spram otpada samlevenog u akademskim mlinovima stoji savestan i strpljiv rad izdavača i istinskih istraživača“ (‘Kafka im Kino’ [„Kafka u bioskopu“], 3).

Zebaldova kvazifikcionalna dela puna su protagonista koji čeznu da odbace svoj identitet i postanu nešto što nisu. U određenim trenucima, neki od njih tragaju za leptirima kao jamstvom da takvi sveobuhvatni preobražaji imaju svoj pandan u prirodi. Dakle, ključna veza u proučavanju odnosa Zebaldovog dela prema Kafkinom je njihova zajednička posvećenost ovakvim preobražajima. Primera radi, u *Emigrantima* se leptiri pojavljuju kao doslovne i figurativne himere.² Implicitna tvrdnja glasi da poreklo ili nacionalni identitet mogu biti ograničavajuća kategorija iz koje neko želi da se izbavi kroz neostvarljivi preobražaj. Zebald je pisao iz sazajne perspektive nekog ko je prošao kroz takvu transkulturacionu; rođen u Minhenu, preselio se u Englesku 1970. godine, ali je odlučio da zadrži nemački pasoš, uz objašnjenje: „Mogao sam pre mnogo godina da dobijem britanski pasoš, ali rođen sam u osobenom istorijskom kontekstu i zaista nemam izbora“ (Carole Angier, „Who is W. G. Sebald?“, *The Jewish Quarterly* 164, 1997, 13). Njegovi subjekti na sličan način smatraju da je nemoguće biti rođen izvan nacionalnog i kulturnog konteksta kojem pripadaju.

U razgovoru vođenom neposredno pre nego što je završio *Austerlic*, Zebald je ispitivao neke od konotacija koje se obično vezuju za leptire i otkrio da su noćni leptiri, u celini posmatrano, zanimljiviji. On beleži: „Leptiri lete po danu, noćni leptiri se kriju u tami. Recimo, možete ih videti samo kada uđu u kuću. Onda oni danima miruju u naboru zaveses ili na sveže okrečenom zidu sve dok iz njih ne iščili život i ne padnu na pod.“ Zatim dodaje, „[I]deja preobražaja, metamorfoze, u smislu pretvaranja iz lutke u prelepo krilato stvorenje, nije mi posebno privlačna. To mi se pre čini banalnim“ (Sarah Kafatou, „An Interview with W. G. Sebald“, *Harvard Review* 15, 1998, 35). Metafora preobražaja u „prelepo krilato stvorenje“ jasnije dolazi do izražaja u Zebaldovom *Austerlicu*, romanu o istoimenom čoveku koga je Agata Austerlicova, majka Jevrejka, kao četvorogodišnjaka smestila u *Kindertransport* u Pragu 1939. godine, zbog čega je završio živeći pod drugim imenom kod jednog kalvinističkog sveštenika u Velsu.³ Roman dokumentuje kako čovek, prvobitno nazvan Austerlic, postepeno obnavlja sećanje na izgubljeno detinjstvo. U jednoj tački romana, Austerlic sastavlja dužu naučnu raspravu o temi noćnih leptira, metamorfozi i smrti u kojoj se reprodukuju mnogobrojni komentari koje je Zebald saopštio u ranijem intervjuu (*Austerlic*,

² Leptiri i mreže za lov leptira javljaju se često u *Emigrantima*. U prvom odeljku, koji se bavi Henrijem Selvinom, pripovedač se preseća fotografije na kojoj je prikazan Nabokov kako drži mrežu za leptire, a Zebald ovu poznatu fotografiju uključuje u tekst. Osim toga, u trećem poglavlju, Fini, pripovedačeva tetka i rođaka Ambroza Adelvarta, odlazi u kliniku kako bi posetila Ambroza. Oni gledaju kroz prozor i vide „Čoveka-leptira“ (*Emigranti* [*The Emigrants*, London, Harvill, 1996], 151). Ralf Džuiter (Ralph Juetter) smatra da je ova figura „po svemu sudeći Nabokov, koji, slično Ambrozu Adelvartu, mora da se zadovolji sećanjima na srećniju prošlost, prošlost pre egzila koji je postao njegov sadašnji život“ (172).

³ U razgovoru sa Majom Džagi (Maya Jaggi), Zebald objašnjava pozadinu kvazifikcionalnog Žaka Austerlica. On kaže: „Iza Austerlica se kriju dve ili tri, možda tri i po stvarne osobe. Jedan je moj kolega, a o drugom sam sasvim slučajno gledao dokumentarac na Kanalu 4. Bio sam očaran i pričom o jednoj Nemici [Susy Bechöfer] koja je, kao što biva, došla u ovu zemlju sa sestrom bliznakinjom i odrasla u jednom velškom kalvinističkom domaćinstvu. Jedna od bliznakinja je umrla, a ona koja je preživela nije ništa znala o svom dolasku iz minhenskog sirotišta. Priča me je poslala kući; usmerila moje misli na Minhen, najbliži veliki grad mestu u kom sam odrastao, tako da sam mogao da dočaram užas i bedu [te situacije]“ („Poslednja reč“).

prev. Spomenka Krajčević, Beograd, Paidea, 2009, 67-69]. Prepoznajući sebe u krilatim stvorenjima, Austerlic se usredsređuje na to kako oni uspevaju da miruju tokom dugog vremena, snižavajući telesnu temperaturu sve dok ne dospeju u stanje polusmrtni. Fascinacije glavnog junaka, kao i pripovedača, vezane su za mirovanje, smrtnost i odsustvo granice između svetova živih i mrtvih, a ne za preobražaje i ponovno rađanje. Delo je skoro sasvim otvoreno usmereno protiv „otrcane“ ideje da od lutke možemo postati leptiri koji su kadri da odlete od problema, prošlosti i nacionalnog nasleđa.

Jedan od izvora za naslov pomenutog romana može se pronaći u Kafkinim dnevnicima. Kafka je 24. decembra 1911. godine prisustvovao obrezivanju svog nečaka u Pragu. Bilo je to na Badnje večer, a to je možda trenutak kada je on na poseban način razmatrao odnos sopstvenog judaizma naspram hrišćanske kulture unutar koje je živio.⁴ On zapisuje u dnevnik: „Danas pre podne obrezivanje moga nečaka. Jedan sitan krivonog čovek, Austerlic, koji za sobom ima već dve hiljade osam stotina obrezivanja, izveo je sve vrlo spretno.“⁵ Kafka je, kako se čini, zgrožen metodom obrezivanja i veoma živopisno opisuje operaciju. Potom razmišlja o ritualu u celini:

Ovi religiozni oblici dospeli sasvim do kraja, već su i u svom sadašnjem izvođenju imali tako neosporan i puki istorijski karakter da se činilo kako je potrebno da prođe sasvim kratko vreme tokom ovoga prepodneva pa da se prisutni istorijski zainteresuju saopštenjima o zastareloj drevnoj nameni obrezivanja i molitava što idu uz njega i samo se pevuje.⁶

Kao što pokazuje Sender Gilman (S. Gilman), u ovom odlomku „Kafka naglašava distancu koju pozapadnjeni Jevreji imaju prema suštinskom smislu rituala [obrezivanja]“. On dodaje: „U stvari, Kafka opisuje suprotnost između sigurnog, čistog, ali zaboravnog praškog sveta, i prljavog, ali živahnog i zdravog sveta istočnog judaizma“ (33). Shodno tome,

⁴ Problem Kafke i asimilacije posebno je zanimao Zebalda, jer je imao specifična interesovanja za mnoge emigrante sa Istoku u Beč. U uvodu za *Beschreibung des Unglücks (Opis nedaće)*, Zebald piše: „Porodica Kafka je od 1896. do 1907. stanovala u Pragu, u Ulici Celtner. Kroz jedan prozor toga stana pogled nije seozao napolje, nego u unutrašnji prostor Tajn crkve u kojem je bio sahranjen jedan jevrejski dečak po imenu Simon Abeles. Ubio ga je njegov otac zbog toga što je hteo da prihvati hrišćanstvo. Ko pokuša da osavremeni pomešane osećaje s kojima je mladi Franc Kafka mogao da s toga istaknutog mesta prati, primera radi, sumorni ritual na Veliki petak, možda će moći da odmeri koliko akutan je bio njegov osećaj stranosti uprkos najneposrednijem susedstvu u procesu asimilacije“ (10-11).

⁵ Kafka, *Dnevnici*, 147. Nemački tekst glasi: „Heute vormittag Beschneidung meines Neffen. Ein kleiner krummbeiniger Mann, Austerlitz, der schon zweitausendundachthundert Beschneidungen hinter sich hat, führte die Sache sehr geschickt aus“ (*Tagebücher*, 204). Ovaj i drugi prevodi su moji, osim ako prevod nije naveden. [Navedeno prema Franc Kafka, *Dnevnici 1910-1913*, prev. Branimir Živojinović, Nolit, Beograd, 1984, str. 179. (*Prim. prev.*)]

⁶ Kafka, *Dnevnici*, 147-148. „Diese an ihrem letzten Ende angelangten religiösen Formen hatten schon in ihrer gegenwärtigen Übung einen so unbestrittenen bloß historischen Charakter, daß nur das Verstreichen einer ganz kleinen Zeit innerhalb dieses Vormittags nötig schien, um die Anwesenden durch Mitteilungen über den veralteten frühern Gebrauch der Beschneidung und ihrer halbge-sundgenen Gebete historisch zu interessieren“ (*Tagebücher*, 205). [Franc Kafka, *Dnevnici 1910-1913*, str. 180.]

ime Austerlic – uzeto kao naslov ne samo zbog sazvučja sa rečju „Aušvic“ – simbol je ne samo nasilnog episivanja jevrejskog identiteta na telo, već i načina na koji se taj identitet prenosi preko evropskih granica kao lična istorija. Poput Kafke, protagonista *Austerlica*, Žak Austerlic – koji je godinama živeo verujući da je njegovo lično ime Dejvid Elijas – bio je Jevrejin iz Praga, i stoga ne može da umakne postepenom razotkrivanju jevrejske prošlosti. Ideja da se može napustiti lična istorija – naročito istorija koja je neposredno po rođenju označena na telu – a da ne budemo prožeti njenim tragovima, ovde se prikazuje kao iluzorna fantazija o leptiru.

Na ovaj i druge načine, *Austerlic* se oslanja na pojedine aspekte Kafkinog dela. Vraćajući se neposrednije pitanjima preobražaja, Zebaldov pripovedač, kako bi opisao svog glavnog junaka, uvek iznova stapa osobine ljudi i životinja i upotrebljava animalne slike kako bi predočio otuđujući buržoaski svet. Aludirajući na određene odlomke iz Kafke navođene na drugim mestima u Zebaldovom delu,⁷ pripovedač zamišlja da je čekaonica u antverpenskoj železničkoj stanici, *Salle de pas perdus*, srodna „nokturami“ koju je ranije posetio:

Kao i životinje u nokturami, među kojima su bile upadljivo zastupljene patuljaste rase, poput majušnih pustinskih lasica, skočimiševa i hrčaka, i ti putnici činili su mi se nekako smanjenim, što je moglo biti izazvano kako natprosečno visokom tavanicom tako i tamom koja se zgušnjavala, te sam se, valjda stoga, manuo besmislene pomisli da su preda mnom poslednji pripadnici naroda prognanog iz domovine ili već iščeklog, ljudi koji su, budući jedini preživeli, delovali podjednako utučeno kao životinje u zooškom vrtu (Austerlic, 7).

Potom dodaje u istom tonu: „Među onima što su sedeli u *Salle des pas perdus* bio je i Austerlic“ (*Austerlitz*, 6-7); time navodi čitaoca da zamišlja Austerlica – poput figure iz Kafkine menažerije ili poput samog Kafke – bilo kao čoveka koji se oseća uklešteno između ljudskog i životinjskog stanja, bilo kao čoveka što živi među životinjama koje sebe nazivaju ljudima.

Nije slučajno što je roman *Austerlic* prožet Kafkinim zapisima; Zebald nije skrivao svoj intertekstualni izbor. Uprkos činjenici da se neke od najpoznatijih Kafkinih priča, kao što je „Izveštaj za neku akademiju“ (kojoj je Zebald posvetio književnokritički esej), čitaju kao satira na račun nečije mogućnosti da postane konvertit i napusti judaizam, ne bi trebalo izvoditi zaključak da Zebald i Kafka pokušavaju na prost načinu da tvrde da ako je neko rođen kao Jevrejin mora to i ostati. Okolnosti opisane u *Austerlicu* i u Kafkinim pričama su složenije. Dela su komentar na obe strane algoritma asimilacije. Njihovi protagonisti – Austerlic, kao i, na primer, majmun koji se izdaje za čoveka u Kafkinom „Izveštaju jednoj

⁷ Odlomak podseća na jedno mesto kod Kafke, a u svom prikazu knjige iz 1996. naslovljene *Kafka im Kino* (*Kafka u bioskopu*), Zebald pokazuje da je upoznat sa takvim odlomcima. Zebald piše: „Kada je Kafka u zimu 1911. tokom službenog puta posetio carsku panoramu u Fridlandu i uz pomoć okulara zurio u dubinu umetničkog prostora, video je grad Veronu sa ljudima ‘poput voštanih lutaka koje su donovima pričvršćene za tlo’. Dve godine kasnije šetače istim ulicama i osećaće da je toliko daleko od životnosti, možda nalik samo onim lutkama, koje je video u Fridlandu. Najintimnija tajna profane metafizike je taj čudnovati osećaj odsutnosti tela, prizvan jednim, ako se tako može reći, previše razvijenim pogledom. Karakteristično je da i klijenti, kada iz tame Peep-Show-a ponovo izđu na ulicu, uvek moraju iznova da motivišu sebe, da bi ponovo postali gospodari svojih tela koje je nestalo usled intenzivnog posmatranja“ (“Kafka im Kino”, 3).

akademiji“ – živi su tragovi prošlosti sa kojom buržoaska kultura nije u stanju da se izbori. Činovi postajanja životinjom ne uspevaju da oslobode svoje aktere. Oni samo ukazuju na apsurdnost pretpostavke da postoji moralna i egzistencijalna granica pomoću koje bi se moglo odrediti ljudsko ponašanje nasuprot životinjskom. Kafka i Zebald upotrebljavali su životinjsko carstvo kako bi prikazali situaciju u kojoj nehumanost u „civilizovanoj“ društvu ne poznaje granice.

Teško je misliti o reči metamorfoza – a naročito o tropu metamorfoze insekta – u nemačkoj književnoj tradiciji a da se ne vratimo Kafkinom poznatoj istoimenoj priči. Bilo bi, međutim, brzopleto ograničiti analizu Kafkinog životinjskog sveta samo na tu asocijaciju. Životinje se nalaze u središtu i na rubovima većeg broja Kafkinih pripovedi. U nekim slučajevima ljudske figure su već doživele metamorfozu, u drugim one se nalaze u procesu preobražaja, a u trećim na prvi pogled izgledaju kao životinje, a potom se ispostavlja da su zapravo predmeti (kao u dobro poznatom slučaju Odradeka). Sam Zebald bio je sklon apokaliptičnoj fikciji o istorijski određenom karakteru ljudske svesti (naročito u delu Stanislava Lema)⁸. On je primetio da kvazinaučnofantastična vizija koju nalazimo u Kafkinim pričama utiče na to da one još više budu u duhu našeg vremena. Prema Zebaldu, Kafka nije samo ponudio sredstva za razumevanje našeg odnosa prema prošlosti, već i sredstva za razumevanje budućnosti; on je otvorio prozor nadolazećem dobu u kojem će naša prošla „ljudskost“ postati neprepoznatljiva za nas same. Prilikom tumačenja Kafkinog „Izveštaja jednoj akademiji“, Zebaldova zapažanja su saglasna sa zapažanjima autora kao što su Lem i Borhes. Zebald piše: „Pretpostavke koje Kafka unosi u svoje priče o preobražaju su od nespornog interesa za vreme kao što je ovo sadašnje, u kojem se zbiva sveobuhvatna mutacija čovečanstva“ („Tiere, Menschen, Maschinen“ [“Životinje, ljudi, mašine“], 195).⁹ Povrh toga, kritičkim tonom nedvosmisleno prožetim marksizmom Teodora Adorna, on piše:

Nesrećno hibridno stvorenje [u „Izveštaju jednoj akademiji“] pojavljuje se kao otelotvorenje duše koja govori, a možemo pretpostaviti da akademici predstavljaju figure koje više nikako nisu ljudske, već su beživotne tvorevine koje samo podražavaju ljudsku egzistenciju u njenom spoljašnjem obliku. Na osnovu ove postavke, tekst se između redova može čitati kao bajka o dolasku mašina, sada prilagođena stvarnoj činjenici da su mašine došle da od nas preuzmu teret znanja. Ako inteligencija potpuno padne pod vlast elektronike, ako se moralne skrupule odstrane

⁸ U eseju „Tiere, Menschen, Maschinen – Zu Kafkas Evolutiongeschichte[n]“ [“Životinje, ljudi, mašine – o Kafkinim pričama o evoluciji“], Zebald hvali Lema, kazujući da je on bio autor „koji je već početkom našeg stoleća pokušao da pojmi moguće transformacije čovekove inteligencije i osećajnosti, tako što je sebe i svoje čitaoce podsticao da posredstvom imaginacije evociraju prelaz iz praljudskog u ljudski stepen razvoja“ (195). On takođe započinje svoj esej „Zwischen Geschichte und Naturgeschichte – Versuch über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung mit Anmerkungen zu Kasak, Nossack und Kluge“ (Između povesti i prirodne povesti – pokušaj književnog opisa totalnog razaranja, s primedbama Kazaka, Nosaka i Klugea) sa dugim epigramom iz Lemovih *Imaginar-nih magnituda*. Njegova docnija prerada tog eseja, *Luftkrieg und Literatur [Vazdušni rat i književnost]*, takođe započinje Lemovim epigramom.

⁹ Namački tekst glasi: „Die Konjekturen, die Kafka in seinen Verwandlungsgeschichten verfolgt, sind in einer Zeit wie der gegenwärtigen, in der eine tiefgreifende Mutation der Menschheit sich anzubahnen scheint, von unabweisbarem Interesse“.

kao redundantne i ako usavršavanje instrumentalnog uma doživi uspeh zahvaljujući našoj razmeni sa mašinama, onda će naša prethodna ljudska egzistencija (vie antérieure) biti vredna spomena isto koliko je to životinjska predistorija majmuna vredna spomena za njega. A naš poslednji napor da povratimo egzistenciju koju smo prevazišli, onu koju smo izgubili, naredne generacije će zaboraviti jednako ravnodušno kao što visoki zvaničnici akademije uzimaju reči sirotog majmuna ("Tiere, Menschen, Maschinen", 197).¹⁰

Iako ovakav naglasak stavljen na instrumentalni um i preobražaj vrsta tvori jedan smer Zebaldovog zanimanja za Kafku, postoji i drugi pravac koji povezuje roman *Austerlic* sa njegovim delom. Pomaljajuća utvara smrti je sveprisutna u spisima obojice autora. Zebaldovo zanimanje za Kafku se povremeno rukovodi egzistencijalnim brigama koje se odnose – kako bi se moglo reći, zajmeći termin od Adorna – na „metafiziku smrti“. Na početku ranijeg od njegova dva eseja o *Zamku*, Zebald od Kafke prepisuje sledeći epigram: „Smrt se nalazi pred nama, skoro isto kao što slika aleksandrijske bitke visi na zidu školske učionice“.¹¹ Ovaj epigram povezan je sa *Austerlicom*, pošto je jedan od navedenih izvora za naslov dela moravsko selo u kojem su ruske i austrijske trupe pobedile Francuze 1805. godine. Kako pripoveda narator romana, Žak Austerlic je kao mladić slušao nastavnika kako predaje o toj bitki, i tada je osećao ponos zbog svog izvornog imena. On dodaje sledeće: što je češće nastavnik o tome govorio pred razredom, „to je ta reč u većoj meri postajala moje prezime, a ja sam sve jasnije razaznao da se ono što sam isprva smatrao svojim sramnim belegom pretvara u svetlu tačku koja trajno lebdi preda mnom“ (*Austerlic*, 54). Aleksandrijska bitka visi na zidu pred Kafkom, određuje njegovu egzistenciju, kao što bitka kod Austerlica lebdi pred Zebaldovim junakom.

Slično tome, Zebaldov stariji esej o *Zamku* usredsređuje se na kružna putovanja geometra K. po rubovima Zamka. Zebald zapaža da cirkularnost romana i beskrajna tematska ponavljanja nagoveštavaju strah zbog istovremene želje i nemogućnosti da se umre. On tumači *Zamak* kao noćnu moru u budnom stanju unutar koje junak biva zatočen u nižem svetu. Zebald izražava svoju nameru ranije u esej: „Kritičari nisu uspeali da se izbore

¹⁰ Nemački tekst glasi: "So erscheint die unselige Zwitterkreatur [u "Izveštaju jednoj akademiji"] als die beredte, seelenvolle Instanz, während es sich bei den Akademikern, möchte man mutmaßen, vielleicht schon um gar nicht mehr menschliche Figuren, sondern um anorganische Wesenheiten handelt, die das menschliche Leben nur noch dem äußeren Erscheinungsbild nach simulieren. Aus dieser Konstellation ergibt sich eine Interlinearversion des Texts, die davon erzählt, daß nach uns die Maschinen kommen werden, ein Märchen also, sad jetzt, da die Maschinen dabei sind, und die Last des Wissens abzunehmen, in die Wirklichkeit übersetzt wird. Wenn uns, vermittelt unserer Kommunikation mit den Maschinen, die Anverwandlung der elektronisch gesteuerten Intelligenz, die Ausschaltung redundanter moralischer Skrupel und damit die Vervollkommung der instrumentellen Vernunft gelungen sein wird, dann wird uns unsere menschliche *via antérieure* wohl ebensowenig erinnerlich sein wie dem Affen sein animalisches Vorleben. Und unser letzter Versuch einer Rekapitulierung unserer überwundenen Existenz, der Beschreibung dessen, was wir eingebüßt haben, wird von den nachgeborenen Generationen mit derselben Indifferenz aufgekommen werden, wie die Worte des armen Affen von den hohen Herren der Akademie" ("Tiere, Menschen, Maschinen", 197).

¹¹ Nemački tekst glasi: "Der Tod ist vor uns, etwa wie im Schulzimmer an der Wand ein Bild der Alexanderschlacht".

sa [Kafkinim] pogledom, prevideli su žudnju, zastrašujuće slike smrti koje prožimaju Kafkino delo i koje izražavaju melanholiiju koja je nastupila onoliko rano koliko je bila istrajna" („Neotkrivena zemlja", 22). U svom nemačkom i engleskom (vidi takođe „Tanatos") obliku, ovaj esej se usredsređuje na *Zamak* kao središte zemlje ne-smrti. Prema Zebaldu, svaki znak u romanu je znak smrti; likovi nalikuju na leševe, a gostionice su „mesta okupljanja" mrtvih. Ova vizija je slična viziji zemlje koja je naseljena u *Austerlicu*, čiji junak kroz melanholična sočiva posmatra noć ispunjenu „nokturnalnim avetima". Železničke stanice Austerlicu izgledaju kao ulazi u donji svet i on primećuje da je jedna od njih sagrađena na mestu gde je ranije bilo groblje. Nakon čitanja Balzaka, Zebaldov junak koji, opsednut smrću, čuva fosilizovane noćne leptirove, dolazi do zaključka da je „granica između života i smrti propustljivija nego što se obično misli" (*Austerlic*, 203).¹²

Iako je Zebaldov esej iz 1986. godine posvećen „Izveštaju jednoj akademiji" adornoški intoniran, jer se u njemu tvrdi da je Kafka pisao iz perspektive „obrnute prirodne istorije", takav pogled na Kafku, uveliko oblikovan na osnovu kritičke teorije, nadmeće se sa fascinacijom smrću ispoljenom u ranim studijama o *Zamku*. U ovim esejima, Kafka je predstavljn kao egzistencijalista, i to od onih koji proučavaju prepreke koje sputavaju suočavanje sa smrću, ili – da pozajmim termin od Adornovog suparnika, Martina Hajdegera – nečije biće-za-smrt. S obzirom na ova dva istovremena i suparnička pristupa, nije slučajno što je Zebald odlučio da se posveti proučavanju, preispitivanju i delimičnom preispisivanju Kafkine povesti o ne-smrti, „Lovac Grahus", u svojoj priči „Dr. K. u poseti banji u Rivi".¹³ Ova priča sažima raznolike Zebaldove zanose Kafkom: stapanje ljudskog i životinjskog sveta, Kafkinu modernističko ispitivanje libida, a naročito njegovu očaranost Kafkinim odnosom prema smrti. Na stranicama što slede nastojaću da ispitam kako se ovaj kvazifikcionalni Kafkin narativ smešta unutar Zebaldovih mnogolikih pogleda na Kafku.

U Kafkinoj priči „Lovac Grahus" opisuje se lađa koja je tiho pristala u jednu italijansku luku. Čovek „zarastao u zamršenu kosu i bradu"¹⁴ leži u čamcu, on je naizgled mrtav. Gradonačelniku Rive, koji ga pozdravlja na mrtvačkom odru, taj čovek objašnjava da je bio lovac, da je pao sa litice dok je lovio divokozu (*eine Gemse*) i da je od tada mrtav. Čun koji je trebalo da ga preveze na drugu stranu promašio je put, tako da on ne može da pređe u drugi svet. On tvrdi kako je rado umro, kada je pomislio da je na njega red, srećno je odbacio svoje prnje. Međutim, on sada, zbog greške, *ne može* da umre i kreće se kao da je zauvek zatočen na stepeništu, ponekad gore, ponekad dole, ali uvek u pokretu. Tako je, tuje on, „od lovca postao leptir".¹⁵

¹² Ni *Emigranti* ne oskudevaju u takvim slikama. U četvrtom poglavlju, na primer, postindustrijski Mančester prikazan je kao grad smrti.

¹³ Oliver Sil priču vidi kao alegoriju ključnu za razumevanje *Vrtoglavice* kao celine. Sil primećuje da se slika lovca Graha javlja u svakom poglavlju. Uistinu, Grahus igra važnu ulogu i u četvrtom autobiografskom poglavlju u liku lovca Šlaga, ali time se ne bavim u ovom eseju zbog ograničenog prostora. Videti Oliver Sill, „Aus dem Jäger ist ein Smetterling geworden" (Textbeziehung zwischen Werken von W. G. Sebald, Franz Kafka und Vladimir Nabokov), *Poetica* 4, 1997, naročito str. 606.

¹⁴ Navedeno prema „Lovac Grahus", u: Franc Kafka, *Pripovetke*, prev. Branimir Živojinović, Nolit, Beograd, 1984, str. 254. (*Prim. prev.*)

¹⁵ *Ibid.*, str. 256. (*Prim. prev.*)

Iako se čini da je ovo samo priča o polusmrti ili životu u smrti, unutar „Lovca Grahusa“ skrivene su i druge životinje, ne samo leptir. Ime Grahus (Gracchus) ima isti koren kao i reč „grackle“ (lat. *graculus*), ili čavka. Na češkom je reč za tu pticu *kavka*, a u zaglavlju poslovnih pisama Kafkinog oca bila je reprodukovana slika čavke (kako je primećeno u Davenport, 27). Takođe je primećeno da se reč koju Kafka koristi za lovcu žrtvu, *Gemse*, u ono vreme koristila da označi prostitutke. Kritičar Frenk Mebus (F. Möbus) piše da je saznanje da *Gemse* znači prostitutka „od ključnog značaja za razumevanje ove priče“, odnosno da je:

„Lov na Gemse“ po pravilu označavao posetu ženskoj osobi koja se bavi najstarijim zanatom. Čak i danas, pridev izveden iz ove imenice, „gemisich“ se u Beču koristi kao oznaka za „razvrat i sladostrašće“. U Pragu, takva frazeologija je veoma dobro poznata, jer se jedna od najpoznatijih javnih kuća u Evropi, „Goldšmit salon“, nalazila na adresi Ulica Gemse br. 5.“¹⁶

Dakle, vlada sklonost da se priča čita kao alegorija o Kafkinjoj ličnoj zbuđenosti povodom moguće ženidbe sa Felicijom Bauer,¹⁷ sa kojom je dvaput raskidao zaruke, 1914. i opet 1917. godine. Njegov strah od vezivanja je bio snažno povezan sa samoprekorom zbog posete prostitutkama. Iskazi u Kafkinim pismima Feliciji potvrđuju takvo čitanje. Za vreme boravka u Rivi, Kafka opisuje situaciju u kojoj se nalazi: „Zatočen sam zbog smetnje sa kojom si upoznata, nisam u stanju da se krećem, ja sam sasvim, ali sasvim nesposoban da prevaziđem unutrašnje prepreke.“ Potom, vraćajući se animalnoj metafori, dodaje: „Ono što me ometa nije to što moram da ‘napustim veliki deo sebe’,... stvar je pre u tome što sam iscrpljen, poput životinje kojoj ne možeš pričati (čak ni ja) ni uz pomoć nagovaranja ni uz pomoć ubeđivanja“ (*Pisma*, 320). Posmatrano iz ovog ugla, čini se da se priča, kao i njeni animalni preobražaji, bavi seksom i samo seksom; i sam Zebald se donekle kreće u tom pravcu.

Valter Benjamin, čija čitanja Kafke su Zebaldu, kako neprestano pokazuje, bila dobro poznata, čita „Grahusa“ u svetlosti mesijanskih naznaka.¹⁸ Benjaminovo čitanje Kafke traži za ravnotežom između straha od varvarske modernosti i nade. On opaža pojavu leptira u „Lovcu Grahusu“ i podvlači da kod Kafke životinje srodne leptiru u kojeg se pretvorio Grahus, nastoje da „neodlučno“ lete iz jednog anksioznog stanja u drugo. Benjamin potom tvrdi: „To je manje-više izvesno: među svim Kafkinim stvorenjima, životinje imaju naj-

¹⁶ Nemački tekst glasi: „Gemsenjagd‘ bezeichneter... allgemein den Besuch bei einer Dame des horizontalen Gewerbes, und noch heute ist das davon abgeleitete Adjektiv ‘gemisich‘ in Wien geläufig für ‘lüstern, geil‘. In Prag kannte man diesen Phraseologismus besonders genau, denn dort befand sich damals eines der berühmtesten Bordelle Europas, der ‘Salon Goldschmied‘ – Ansschrift: Gemse-gasse 5“ (269-260).

¹⁷ Za širi komentar o ovoj temi, videti Citatijevu biografiju (Pietro Citati, *Kafka*, Milano, Rizzoli, 1987, 113-114).

¹⁸ Kao primer takvog odnosa možemo uzeti u obzir mesijanske trenutke u Zebaldovim sopstvenim književnokritičkim refleksijama o Kafki. Na primer, u eseju o *Zamku* iz 1991. godine, Zebald opisuje kako figura Varnave, glasnika iz zamka, izgleda Kafkinom K.: „Privid, kojem je K. trenutno poklanjao pažnju je onaj, koji je u njemu rasplamsavao nadu u urođeni odnos ružnog sveta sa njegovom boljom vizijom. Pri takvom prividu, kao što je znao Benjamin, kao pri svome najdražem predmetu, nastanjivala se teologija, da bi ponudila suprotnost izrazitoj snazi tame“ (*Unheimliche Heimat*, 102).

više mogućnosti za refleksiju. Ono što je iskvarenost za zakon, to je anksioznost za njihovu misao. To stvara zbrku, ali istovremeno pruža jedinu nadu“ („Franz Kafka“, 132). Pošavši drugačijim smerom nego Benjamin, Adorno povezuje Grahusa sa istorijskom kategorijom buržoazije, koja odbija da umre uprkos svojoj krajnjoj beskorisnosti. On povezuje svoje razumevanje Grahusa sa užasima Aušvica i piše:

Verovatno je ovo smisao priče... živeo jednom divlji lovac, silan čovek koji nije mogao da umre. Slično tome, buržoazija je propustila svoju smrt. Kod Kafke istorija postaje pakao zato što je propuštena mogućnost spasenja. Pozna buržoazija je sama dovela do toga. U koncentracijskim logorima je nestala granica između života i smrti. Stvoren je srednji prostor, naseljen živim kosturima i telima što trule, žrtvama nesposobnim da oduzmu sebi život (Prizme, 260).

U manjoj ili većoj meri, Kafkino pisanje uvek iznova vodi Zebalda ka adornoškim pozicijama. Na prvom mestu, Zebald je prepoznao Kafku kao hroničara pada autonomnog subjekta; ta pozicija često se pripisuje Adornu, koji je gajio nostalgiju prema liberalnom subjektu iz devetnaestog stoleća, subjektu kojeg je, prema njegovom osećanju stvari, iskorenila masovna kultura (odnosno kulturna industrija). Zebald to sažeto izlaže na sledeći način: „[P]osvuda u Kafkinom delu postoje naznake da je imao neodređeni osećaj užasa pred predstojećim mutacijama čovečanstva koje prate novonastalo doba mehaničke reprodukcije; u tim mutacijama on je video kraj autonomno obrazovane građanske individue“ („Kafka u bioskopu“, 3).¹⁹ Na sličan način, Zebald je svestan da se u uslovima kapitalističke proizvodnje subjekt pretvara u objekt nad kojim želi da vlada, kao što pokazuje u svom čitanju „Izveštaja jednoj akademiji“. Većma u tradiciji *Dijalektike prosvetiteljstva* Horkhajmerna i Adorna, Zebald zaključuje: „Naša mutacija biće dovršena kad zagonetka čovečanstva bude zamenjena prozirnošću mašine, i kada, nasuprot očekivanjima, mašina prestane da funkcioniše u skladu sa planom rada. Onda će subjektivnost i objektivnost, načela našeg mišljenja, takoreći prirodno stupiti u novi odnos“ („Tiere, Menschen, Maschinen“, 201).²⁰ U ovom eseju Zebald smatra da čovečanstvo nikada neće prevladati sopstveno otuđenje uz pomoć mašina. On dodaje: „Već dugo vremena učestvujemo u šaradi, verujući da je pas taj koji sluša glas svog gospodara što dolazi iz aparata, ali pas, kao što znamo, nije toliko glup. Mi smo ti koji sedimo nemi pred kutijom kojoj smo predali svoj glas“ (198).²¹

¹⁹ Nemački tekst glasi: “[I]n Kafkas Werken finden sich überall Anzeichen dafür, daß er ein undeutliches Grauen empfand vor den mit dem beginnenden Zeitalter der technischen Reproduktion sich anbahnenden Mutationen der Menschheit, mit denen er wohl das Ende des von der bürgerlichen Kultur ausgebildeten autonomen Individuums heraufkommen sah“.

²⁰ Nemački tekst glasi: „Unsere Mutation wird vollzogen sein, wenn die Rätselhaftigkeit des Menschen eingetauscht ist gegen die Geheimnislosigkeit der Maschine und wenn umgekehrt die Maschine dagegen sich sperrt, nach ihrem blueprint zu funktionieren. Damit sind Subjektivität und Objektivität, die Grundbegriffe unseres Denkens, naturgemäß, möchte man sagen, in eine andere Relation getreten“.

²¹ Nemački tekst glasi: „Eine Zeitlang gaben wir in einer seltsamen Charade noch vor, er sei der Hund der Stimme seines Herrn aus dem Apparat hörig, obschon der Hund, wie wir wissen so dumm gar nicht ist. Wir sind ja, die stumm vor dem Kasten sitzen, dem wir unsere Stimme geliehen haben“.

Iako je Kafkin uticaj vodio Zebalda u pravcu adornojske marksističke kritike, njegova priča „Dr K. u poseti banji u Rivi“ želi da predoči drugačijeg Kafku. U njoj je predstavljen autor i stilista koji je bliži svetu Tomasa Mana i Frojda nego Adorna. Priča je fantazija u velikoj meri zasnovana na izletu koji je Kafka preduzeo u septembru 1913. godine. Kafka je Rivu posetio dva puta, prvi put u septembru 1909. godine (sa Maksom i Otom Brodom) i potom četiri godine kasnije. U Zebaldovom tekstu, kao i u stvarnosti, Kafku, koji se ovde zove „Dr K.“, poslalo je praško Preduzeće za osiguravanje radnika na savetovanje, posle koje je nastavio putovanje u Veronu i Rivu. Navodeći gotovo doslovno reči iz pisma Feliciji Bauer od 9. septembra 1913. godine, Zebald rekonstruiše misli Dr K., koristeći se indirektnim prvim licem, što je Kafkina omiljena prozna tehnika. Zebald preporučava: „Dr K. oseća da je došao do svog kraja i shvata da je trebalo da preklinje na kolenima direktora da mu dopusti da ostane u Pragu. Ali naravno sada je za to kasno“ (*Vrtoglavica*, 141-142). Međutim, kao što su Mebus i drugi primetili, Kafka je naposljetku putovanje doživeo kao priliku da sebe fizički i psihički odvoji od Felicije, sa kojom nije želeo da se oženi (v. Möbus, 253).

Dr K. provodi tri sedmice u hidropatskom sanatorijumu dr Fon Hartungena u Rivi, gde je imao ljubavni susret sa jednom Đenovljancom koja je „izgledala veoma italijanski“. Može se tvrditi da je on zainteresovan za nju jer ne izgleda kao Jevrejka (kao što tvrdi Möbus, 269), a jasno je i da je on rastrojen zbog želja prema muškarcima. Poput Manovog Ašenbaha, Dr K. biva nadahnut za romansu (i homoseksualnost) zbog izgleda italijanskih voda, a krivica zbog takvih sklonosti ga vodi ka razmišljanjima koja su, kao što je istaknuto, poslužila kao inspiracija za Kafkinog „Grahusa“. Na završnim stranicama priče, Zebald neprijetno ubacuje odlomak iz „Grahusa“, a njegova snolikla proza nalikuje Kafkinjoj. Poput Dr K. (kao i u slučaju geometra K. i mnogih junaka Zebaldovih dužih pripovesti), Grahus je osuđen da živi u stalnom izgnanstvu. Premda nije učinio ništa rđavo, lovac oseća da je kažnjen, a Zebald posredno i neposredno pokazuje kako Kafka povezuje nesposobnost da se umre sa samoprekorevanjem zbog želje za lutanjem.

Godine 1913. Kafka je postajao sve anksiozniji u pogledu statusa neženje. Dve godine ranije, figura neženje prisutna je u njegovom pripovedanju i javlja se u pričama „Opis jedne borbe“ i „Svadbene pripreme na selu“.²² Prema Zebaldovom istraživanju, Kafkin strah od bračne i porodične odgovornosti dodatno je pogoršao njegov dvosmislen odnos prema heteroseksualnosti. U Zebaldovoj pripovesti, Dr K. postaje uznemiren odmah nakon dolaska u Beč, jer tamo zamišlja kako Franc Grillparcer (Franz Grillparzer), austrijski pesnik i dramatičar, sedi kraj njega i spušta glavu na njegovo koleno. Za Kafku je Grillparcer simbolizovao mogućnost ispoljavanja homoseksualnih težnji. Kafka je ispitivao ovu ideju u jednom pismu Feliciji koje Zebald presađuje u svoj tekst gotovo bez ikakvih izmena. U ovom pismu Kafka ushićeno saopštava da je utvrdio kako je

nemoguće voditi samo jednu moguću vrstu života, to jest živeti zajedno, a da pri tom svako bude slobodan, svako okrenut sebi, da ne bude venčan, niti formalno niti suštinski, naprosto da se bude zajedno i da se preduzme poslednji korak koji prevazilazi prijateljstvo među muškarcima, tačno do granice koju sam sebi postavio onda kada sam već bio na samo jedan korak da to

²² Za potpunije ispitivanje slike „neženje“ u Kafkinom delu, videti Citatijevu biografiju, naročito str. 17-26.

ostvarim. Ali naposljetku, ni to nije moguće... [Grilparcer] je to učinio, istu tu stvar... Ali kakav je to neizdržljiv, užasan, oduran život bio, a upravo bih takav život mogao da ostvarim, ali uz mnogo više patnje, jer ja sam, u izvesnom smislu, još slabiji. Vratću se na ovo kasnije. (Pisma, 318-319)

Urednici njegovih pisama primetili su da je Kafka iznad reči „vratću se“ ubacio reč „san“, možda kao podsećanje da treba da opiše san koji je u to vreme sanjao. U Zebaldovoj priči, Dr K. ponavlja u glavnim crtama Kafkino pismo Feliciji (*Vrtoglavica*, 142-143). Zebald je dodao scenu u kojoj Grilparcer stavlja ruku na koleno Dr K., što bi moglo biti kreativno istraživanje sna kojeg Kafka nije opisao. Stavljanje ruke na koleno nekog ko je preduzeo „poslednji korak koji prevazilazi prijateljstvo među muškarcima“ postaje određujući trenutak u noveli. U zaključku Kafkine priče, lovac stavlja ruku na koleno gradonačelnika Rive. Zebaldovo delo, koje započinje istom kretnjom, njome se i okončava. U poslednjim trenucima priče, Zebaldov Dr K. priznaje da je, doživевši „osećanje nesputanog zadovoljstva“, požudno pratio zgodnog sina vlasnika jevrejske knjižare u Pragu. Zebald piše: „Izvesno je da se u tom trenutku Dr K. nalazi samo na korak od priznanja želje za koju se može pretpostaviti da je ostala neispunjena“. Potom dodaje: „A kako da se odbranimo od sudbinske nemogućnosti da napustimo ovaj život... osuđeni na krevet u svojoj bolesti i, kao lovac Grahus, dodirujući, u trenutku zbunjenosti, koleno čoveka koji bi trebalo da donese naše spasenje“ (*Vrtoglavica*, 167).

„Dr K. u poseti banji u Rivi“ ima mnogo sličnosti sa *Smrću u Veneciji*, ali Zebald i Dr K. odbacuju lak put za svog junaka kakav je dat Manovom Ašenbahu; Dr K. nema zadovoljstvo da doživi ispunjenje u ljubavnom životu, kao što je Grahusu uskraćena mogućnost da udovolji smrti – ispostavlja se da se obojica nalaze u istom čistilištu. Zaintrigiran vezom seksualnosti i smrti u Kafkinom delu, Zebald je primetio da se u *Zamku*

krajnja ironija počiva u činjenici da ono što ostaje nezadovoljeno u žudnji za ljubavlju, naposljetku ne može da ispunji nagon za smrću. Oba nagona su, prema Frojdu, usmerena ka poništavanju individualne egzistencije, izvan koje se, barem u smislu naših pojmova i naše mašte, ništa ne može doživeti. Kafka opisuje Eros i Tanatos istovremeno kao utehu i kao nemir. ("Das unentdeckte Land", 87).²³

U „Dr K. u poseti banji u Rivi“ Zebald još detaljnije ispituje vezu između Erosa i Tanatosa. Erotsko ispunjenje ide ruku pod ruku sa traganjem za poništenjem subjekta; ono je potraga za trenutnom slobodom.

U skladu sa idejom da se smrt nalazi u pozadini svake erotske želje, Zebaldova priča u jednom trenutku opisuje proputovanje Dr K. kroz Veronu i jednodnevni boravak u Desencanu. Tamo Dr K. posećuje bioskop, a Zebald zapisuje:

²³ Tekst na nemačkom glasi: „Die äußerste Ironie besteht allerdings darin, daß das, was der Liebessehnsucht versagt wird, zuletzt auch dem Todestrieb nicht verstattet werden kann, dann auch dieser zielt nach der These Freuds auf die Auflösung der individuierten Existenz, jenseits derer, zumindest in unseren Begriffen und Vorstellungen, nichts erfahrbar ist. Kafka hat die Identität von Eros und Thanatos als trostreich und trostlos zugleich beschreiben“ (87).

Nema ničega u beleškama Dr K. iz Desencana što bi nam otkrilo šta je on gledao tog 20. septembra u Veroni... Da li je to bila, kao što sam odmah pretpostavio, pripovest koja se s izvesnim uspehom prikazivala u austrijskim bioskopima 1913. godine, priča o nesrećnom studentu u Pragu, koji je sebe otudio od ljubavi i života kada je, 13. maja 1820. godine prodao dušu izvesnom Skapinelliju? Neobični snimci eksterijera u filmu, siluete njegovog rodnog grada kako titraju na ekranu, bili bi bez sumnje dovoljni da duboko dirnu Dr K., a najviše od svega mogla ga je privući sudbina glavnog junaka, Balduina, pošto je u njemu mogao da prepozna neku vrstu dop-pelgänger-a, upravo kao što sam Balduin prepoznaje svoje drugo ja u tamnokosom bratu kojem nikako ne može da umakne. U jednoj od prvih scena, Balduin, najbolji mačevalac u Pragu, suprotstavlja se sopstvenoj slici u ogledalu; na njegovo užasavanje, ta nerealna figura izlazi iz rama i prati ga kao senoviti duh, pratilac njegovih ličnih nemira.

Potom dodaje: „da li bi ovakav scenario pogodio Dr K. kao opis borbe u kojoj se... glavni lik i njegov protivnik nalaze u najbližijem i najdestruktivnijem odnosu tako da, kada je pratilac satera junaka u ugao, ovaj biva primoran da objavi: Zaručen sam, priznajem“ (Vrtoglavica, 150-152). Ovde Zebald otvoreno upućuje na „Opis jedne borbe“. U toj priči, Kafkinog junaka (koji je i njegov alter ego) prati poznanik sa kojim on postaje toliko erotski povezan da naposljetku mora da raščisti situaciju i kaže mu da je veren. U tom trenutku on preporučuje poznaniku – koji je isto tako alter-ego pripovedača i koji ga očigledno privlači – da se ubije. Nemogućnost da se deluje u skladu sa (homoseksualnim) željama je ovde iznova opisana kao polusmrt, odnosno kao žudnja za smrću.

U korenu Kafkine samoubilačke logike nalaze se odbojnost prema građanskom braku i želja za muškarcima, što je očigledno u „Opisu jedne borbe“. U pismu od 18. septembra 1913. godine, Kafka je pisao Maksu Brodu:

Ti bi mogao pomisliti da samoća i ćutanje daju toliku premoć ovakvim mislima. Ali nije tako, potreba za samoćom postoji sama po sebi, ja žudim za samoćom, predstava o svadbenom putovanju me užasava, svaki par na svadbenom putu, bilo da sebe dovodim u neki odnos prema njemu ili ne, predstavlja za mene odvratn prizor i, ako u sebi želim da izazovem gađenje, dovoljno je samo da zamislim kako nekoj ženi stavljam ruku oko bokova.²⁴

Način na koji on potiskuje svoju želju u banji u Rivi veoma nalikuje *Smrti u Veneciji*. U Manovoj priči, kao i ovde u „Opisu jedne borbe“, podignuta čizma koja čeka da zgazi čoveka koji se prepušta takvim željama je sama smrt. Zebaldov Dr K. je uklešten između svetova, poput geometra K., barem onako kako je on opisan u Zebaldovom čitanju *Zamka*. Njegovi strahovi bacaju ga na rub društva, tako da smrt postaje njegova jedina domovina (videti „Das unentdeckte Land“, 86).

²⁴ Nemački tekst glasi: „Du könntest glauben, daß das Alleinsein und das Nichtreden diesen Gedanken eine solche Übermacht gibt. Das ist es aber nicht, das Bedürfnis nach Alleinsein ist ein selbständiges, ich bin gierig nach Alleinsein, die Vorstellung einer Hochzeitreise macht mir Entsetzen, jedes Hochzeitsreisepaar, ob ich mich zu ihm in Beziehung setze oder nicht, ist mir ein widerlicher Anblick, und wenn ich mir Ekel erregen will, brauche ich mir nur vorzustellen, daß ich einer Frau den Arm um die Hüfte lege.“ [Navedeno prema Franc Kafka, *Pisma*, prev. Zdenka Brkić, Nolit, Beograd, 1984, str. 86 (*Prim. Prev.*)]

U Desencanu, večno nerazrešivi susret sa smrću je oličen u susretu sa blizancem.²⁵ U prikazu knjige Hansa Čišlera (Hanns Zischler) *Kafka im Kino (Kafka u bioskopu)*, Zebald otvoreno uspostavlja vezu između smrti i kinematografskog blizanca:

Celokupna tehnika fotografskog reprodukovanja počiva na principu potpunog udvostručavanja vernog modelu, odnosno potencijalno beskonačnog umnožavanja. Potrebna je uzeti u ruke samo jednu od tih stereoskopskih karata, i već se sve vidi dvostruko. A pošto reprodukcija i dalje traje, čak i kada je reprodukovano odavno prošlo, nije daleko neugodna slutnja, da onome reprodukovanome, čoveku ili prirodi, pristaje izvesni stepen autentičnosti kao kopiji, da kopija iscrpljuje original, što takođe znači da neko, ko susretne dvojnika, oseća da je poništen ("Kafka im Kino", 3).

Prema Zebaldovom razumevanju, Kafkin susret sa bioskopom sasvim sigurno priziva definiciju iskustva koje je „nepoznato“, odnosno *unheimlich*.²⁶ Ako se uzmu u obzir podsticaji iz Frojdovog eseja, istorija značenja povezanih sa *doppelgänger*-om je uvek neposredno povezana sa smrću, a u ovom slučaju dvojnik je predznak smrti. Čini se da Zebaldov Kafka sebi postavlja pitanje: kako mogu da budem istovremeno ovde i tamo? Pošto me moj blizanac negira, kako ja postojim? U slučaju Dr K., kao što je bilo u slučaju „Opisa jedne borbe“, druga egzistencija odvija se u svojstvu čoveka koji je preduzeo „naredni korak“ koji prevazilazi prijateljstvo među muškarcima. Ako zakorači taj korak, on će neopozivo sebe negirati erotski, ako ga ne zakorači, nije ni ovde ni tamo, ostaje uklešten između svetova u polumrtvom stanju. Nerazrešeni Eros i nezadovoljeni Tanatos su tako povezani; otuda se javlja slika čoveka ukleštenog između svetova koji leti naokolo kao leptir.

U svakom slučaju, Grahus i K. iz *Zamka* su Kafkini lični dvojnici, a ove dve figure imaju mnogo toga zajedničkog. Zebald naglašava jednakost ovih figura u prerađenoj i antologizovanoj verziji prvog eseja o tom romanu. Poput Grahusa, K. je uklešten između svetova živih i mrtvih, a naposljetku Zebald ih povezuje, napisavši:

Čežnja za neopozivim mirom, čije ispunjenje u svetu K. obećava jedino smrt, i strepnja od nemogućnosti umiranja i nepredvidljivoga, ta čežnja i ta strepnja mogu važiti kao motivi za K.-ov put u neotkrivenu zemlju, iz koje se ne vraća nijedan lualica ("Das unengetdeckte Land", 92).

Poput Grahusove priče, koja se na prvi pogled bavila seksualnošću i samopodsmehom, Zebaldovo čitanje Kafke u *Die Beschreibung des Unglücks* isključivo se bavi smrću. Zebaldov Kafka se neprestano pojavljuje kao izaslanik smrti, koji nam šalje poruke s one strane groba. U prikazu Čišlerove knjige, Zebald još jednom primećuje:

²⁵ Trebalo bi primetiti da se *doppelgänger* javlja takođe u *Austerlicu*. Austerlic, dok putuje vozom, razmišlja o sebi: „Setio sam se tad i druge prisilne slike koja mi se dugo javljala, slike mog brata blizanca koji je sa mnom krenuo na beskrajno putovanje: nepomično sedi u uglu kupea, kraj prozora, i zuri u mrak. Ništa nisam znao o njemu, i nisam s njim razmenio ni reč, ali me je, kad god bih ga se setio, mučila pomisao na to da je na kraju puta umro od iscrpljenosti i da se našao u mreži za prtljag, zajedno sa našim stvarima (*Austerlic*, 161).

²⁶ U pitanju je pridev *unheimlich* koji je teško na odgovarajući način prevesti na srpski. Frojd ga koristi da označi situaciju u kojoj nam je nešto poznato i nepoznato u isti mah. (*Prim. prev.*)

Teško da je neko ikada izgledao toliko usamljeno kao Kafka na svojim poslednjim fotografijama na osnovu kojih se temelji ekstrapolacija koju je naslikao Jan Peter Tripp (Jan Peter Tripp). Ona prikazuje kako je Kafka mogao da izgleda da je živeo jedanaest ili dvanaest godina duže. To bi bila 1935. godina. Reichsparteitag bi došao i prošao baš kao u filmu Rifenštalove. Rasni zakoni bi odavno već bili izglasani i Kafka bi, ukoliko bi dozvolio da takva fotografija bude napravljena, gledao u nas kao na ovoj avetinjskoj slici – s one strane groba ("Kafka im Kino", 3).²⁷

U „Grahusu“, Kafka tematizuje tamnu stranu svega onoga što podrazumeva mogući preobražaj u leptira. On tu mogućnost određuje kao nesposobnost da se umre pravom smrću, kao lebdenje naokolo u potrazi za večnim mirom. Leptir kao figura izmicanja smrti vodi nas do komentara koji je Zebald saopštio u jednom ranijem razgovoru, kada je primetio da zarobljeni noćni leptir miruje „sve dok se ne sruši“. Potom je dodao: „Verovatno je to ono što treba da činimo, umesto što se žurimo da posetimo doktora i napravimo probleme svima oko nas... Za mene je istinski čudesna stvar [kada je reč o noćnim leptirovima] način na koji oni nestaju“ (Kafatou, 34-35). Da se Grahus nije, boreći se da umakne smrti, kretao od jedne do druge luke, već da mu je bilo dozvoljeno da iščezne kao samotni noćni leptir na zidu, njegova sudbina bi bila manje okrutna.

Upotreba reči „nestati“ u Zebaldovim komentarima nenamerno priziva egzistencijalizam koji se ispoljava u različitim fazama Hajdegerovog dela. Za Hajdegera, distinkcija između umreti (*sterben*) i nestati (*verenden*), odnosno dualni modusi bilo bića-za-smrt bilo neposedovanja znanja o tome, tvore glavnu razliku između čoveka i životinje. Ideja potiče od tradicionalne filozofske pozicije prema kojoj životinje nemaju pristup jeziku, što je pozicija koju je osvetlio i Kafka pobijajući granicu između čoveka i životinje, i odbacujući relevantnost takvih lažnih distinkcija. Još u *Bitku i vremenu*, Hajdeger iznosi tvrdnje o autentičnom *Dasein* kao načinu bivstvovanja-za-smrt što asimiluje saznanje da se može i mora umreti. Nasuprot čoveku, životinja nestaje bez umiranja, bez mogućnosti da razume gubitak sopstvenog života. Može se tvrditi da je to glavna distinkcija u Hajdegerovoj misli, koja dozvoljava da se slika čoveka preobrazi u *Dasein* kroz zadobijanje smrti kao smrti. U svom predavanju *Stvar* iz 1949. godine, Hajdeger razjašnjava ovu fundamentalnu distinkciju. On piše:

Smrtnici su ljudska bića. Nazivaju se smrtnici zato što mogu da umru. Umreti znači biti sposoban za smrt kao smrt. Samo čovek umire. Životinja nestaje. Ona nema smrt ni ispred ni iza sebe. Smrt je svetilište Ništavila, to jest, onoga što u svakom pogledu više nije nešto što postoji, već nešto što povrh toga opstojava, čak i kao zagonetka samog bivstvovanja. Smrt, kao svetilište Ništavila, skriva u sebi suštinu bivstvovanja. Smrtnike zovemo smrtnicima ne zato što je njihov zemaljski život došao do kraja, već zato što su sposobni za smrt kao smrt (17-18).²⁸

²⁷ Nemački tekst glasi: "Tatsächlich schien kaum je zuvor einer so allein wie Kafka auf seinen letzten Bildern, zu denen es übrigens noch ein gewissermaßen aus ihnen extrapoliertes gibt, das von Jan Peter Tripp gemalt wurde. Es zeigt kafka, wie er vermutlich ausgesehen hätte, wenn er elf oder zwölf Jahre länger am Leben geblieben wäre über die Bühne gegangen, genau wie in dem Riefenstahl-Film. Und die Rassengesetze wären in Kraft getreten, und Kafka, wenn er sich noch einmal hätte fotografieren lassen, hätte uns angesehen wie aus diesem Gespensterbild – von jenseits des Grabs" ("Kafka im Kino", 3).

²⁸ Nemački tekst glasi: "Die Sterblichen sind die Menschen. Sie heißen die Sterblichen, weil sie sterben können. Sterben heißt: den Tod als Tod vermögen. Nur der Mensch stirbt. Das Tier verendet. Es hat den Tod als Tod weder vor sich noch hinter sich. Der Tod ist der Schrein des Nichts, dessen

Onkraj i izvan ovakvih egzistencijalnih sanjarija, Adorno je insistirao na društveno relevantnoj kritici. On je nazvao celokupnu Hajdegerovu rapsodičnu metafiziku smrti trivijalnom, tvrdeći da ona odvrća od bilo kakve istinske kritike otuđujućeg kapitalizma i repressivnih nuspojava prosvetčenosti. Moglo bi se tvrditi da je Hajdeger želeo da izbegne društveno relevantnu kritiku te 1949. godine, kada je sastavio ogleđ „Stvar“, jer nije želeo da preispita svoje nedavne sumnjive političke poglede. Tokom svoje karijere Adorno je istrajno kritikovao Hajdegera zbog ovakvih egzistencijalističkih tumaranja, a u *Negativnoj dijalektici* je besneo: „Propadanje metafizike smrti, bilo da je reč o reklamama za herojsku smrt ili o pukom banalnom potvrđivanju nepogrešive činjenice da čovek mora da umre – sav taj ideološki bezobrazluk najverovatnije počiva na činjenica da je ljudska svest preslaba da pretrpi iskustvo smrti, možda čak preslaba za njeno svesno prihvatanje... Refleksije koje daju smisao smrti su podjednako bespomoćne kao i one koje se svode na tautologiju“ (*Negativna dijalektika*, 369). Adorno je smatrao da je Hajdegerovo filozofiranje o smrti sprečilo da njegovo delo zadobije istinski društveni značaj. Ono je simptom njegovih pokušaja da u svojim poznim radovima zaobiđe diskusije o politici i ideologiji.

Moje provokativno poređenje pojedinih aspekata Zebaldovog i Hajdegerovog dela nikako nema nameru da svede jedno delo na drugo. Trebalo bi reći da Zebaldov modernistički omaž u *Vrtoglavicima* predočava delikatno preplitanje Erosa i Tanatosa u Kafkinom delu koje je uočljivo samo za najprosvetčenije čitaoce. Prosto sam se zapitao da li bi njegova meditacija o ovim temama, s obzirom na njegova uporna razmišljanja o smrti i umiranju, imala koristi od kritičkog ispitivanja. Moguće je da je Zebald bio svestan da je njegova metafizika rizikovala da učini preširokom analitičku kategoriju smrti, i možda upravo zbog toga njegovi rani eseji o *Zamku* („Tanatos“, „Neotkrivena zemlja“ i „Das unentdeckte Land“), koji se usredsređuju gotovo u potpunosti na Kafkino suočavanje sa smrću, nisu uspeli da smeste Kafkino „beskućništvo“ u odgovarajući kulturni kontekst. Iako ti eseji obraćaju izvesnu pažnju na Kafkino jevrejsko poreklo, „Zemlja“ iz koje je K. izgnan je transitorijski prostor, određen samom smrću, a ne prostor Srednje Evrope na putu ka tragedijama koje su se odigrale sredinom veka. Za razliku od ovih eseja, Zebaldov kasniji esej o *Zamku*, u *Unheimliche Heimat* (*Nelagodni zavičaj*), posmatra sudbinu Kafkinih višestrukih likova kao alegoriju srednjoevropskog jevrejstva; sugerisao bih da se on vratio ovom romanu zbog toga što je prepoznao da je upadljiva univerzalnost njegove prvobitne pozicije, i način na koji je njegov Kafka povremeno postajao Kafka-ka-smrti, udaljena od kritičkog odnosa prema problemu *Heimat*-a (zavičaja). Verovatno je zato osećao prisilu da iznova osmotri roman ne kroz oči mrtvog metafizičara, već sa obnovljenim naglaskom stavljenim na kulturni kontekst.

Izvornik: Brad Prager, „Kafka's Sebald“, u: W. G. Sebald: History, Memory, Trauma, ur. Scott Denham i Mark McCulloh, „Walter de Gruyter“, Berlin – New York, 2006, str. 105-125.

(Sa engleskog preveo **Vladimir Gvozden**)²⁹

nämlich, was in aller Hinsicht niemals etwas bloß Seinendes ist, was aber gleichwohl west, nämlich als das Sein selbst. Der Tod, als der Schrein des Nichts, birgt in sich das Wesende des Seins. Der Tod ist als der Schrein des Nichts das Gebirg des Seins. Die Sterblichen nennen wir jetzt die Sterblichen – nicht, weil ihr irdisches Leben endet, sondern weil sie des Tod als Tod vermögen“.

²⁹ Prevodilac zahvaljuje Draganu Proleu na prevodu citata izvorno navedenih na nemačkom. (*Prim. prev.*)