

Timpul în *CASTELUL*

sau

**Addenda la Kafka, cel care s-a caracterizat astfel :
„NU-MI LIPSEȘTE NIMIC, DECÎT EU ÎNSUMI“**

Problema lui Kafka este singurătatea : opera sa este fenomenologia omului fugărit și hăituit cu lovituri de cravașă care îl silesc să se retragă în sine însuși. Lipsește din ea orice pasiune, orice sentiment. Nu are nici un dram de comuniune umană. De aceea, efectul ei are ceva impalpabil : inspiră un sentiment de teamă care nu poate fi definit. În aceasta rezidă conținutul ei uman ; se adresează unui anumit strat al conștiinței care tremură ca gelatina în fiecare om ajuns măcar o dată în conflict cu puterea lumii exterioare.

Omul care acționează se izbește de puterea circumstanțelor ; prin această ciocnire fapta dobândește o direcție, iar circumstanțele se modifică : într-un sens sau altul. Vor deveni sau mai umane, sau se vor dezumaniza și mai mult. Dimensiunea existenței umane se alcătuieste, în cadrul raportului reciproc dintre faptă și circumstanțe, din atracția și respingerea dintre sens și schimbare.

Conținutul existenței este un raport. Cu toate acestea, existența nu poate fi caracterizată de către purtătoarele raportului — fapta și circumstanțele —

de înlănțuirea lor, de prezența lor impregnată de atracția și respingerea dintre ele. Căci raportul dintre faptă și lume este o structură care se susține prin ea însăși, o structură care, convulsionându-se, se concentrează pînă ce ajunge de sine stătătoare. Kafka descrie această structură. Lumea sa sugerează eventualitatea faptei și puterea circumstanțelor, adică o construcție în care fapta este incapabilă de a se realiza, iar lumea este incapabilă de a se modifica în sens pozitiv.

Kafka descrie raportul închis dintre faptă și circumstanțe ca pe un lucru dat, neîndurător, ca pe o lume anchilozată, prăbușită pentru totdeauna în ea însăși. Această lume se mișcă doar în aparență : fapta este incapabilă de creație, deși aceasta este esența ei ; circumstanțele sînt incapabile de a purta raporturi noi, cu toate că aceasta este esența lor. Atunci cînd fapta izbuteste să realizeze ceva, nu face decît să întărească circumstanțele, să producă din nou raporturile care au drept urmare propria sa înăbușire. Iar circumstanțele în schimbare nu pot face altceva decît să rigidizeze în continuare vechea lor putere, să limiteze și mai mult sfera de influență a faptei. Fapta se nimicește, iar circumstanțele își îndeplinesc unica lor funcție de îngrădire a faptei, pînă se autonimicesc : căci dacă nu există faptă, nu există nici circumstanțe.

Fapta, producătoare a circumstanțelor rigide, se înfățișează, în chip de contrariu al ei, ca esență a acestora ; și invers : această acumulare de circumstanțe rigide, înăbușitoare, opuse faptei se manifestă, în opoziție cu ea însăși, ca esență a faptei. Din acest moment raportul devine un lucru dușmănos și străin ; el este asemănător stelelor pitice, albastre și strălucitoare, care se prăbușesc în propriul cîmp gravitațional, pînă ce mișcarea lor interioară contenește, în vreme ce ele își urmează dru-

mul pe firmament, întemnițate într-o repetabilă neputință. Apoi se dezintegrează. Nu se poate trăi în moarte.

Lumea lui Kafka este o lume a esențelor care se înfățișează sub chipul contrariilor lor, de aceea este o lume care se autonimizește. O lume care nu numai că se sfîșie pe sine, ci se autodevorează pur și simplu. O lume a alienării. Pentru individ ea e o lume a neputinței, pentru subiect o lume a spaimii, a pierzaniei fără de nume. Lui Kafka fapta concretă și lumea concretă, cu alte cuvinte istoria și urzeala de evenimente a epocii sale, îi sînt indiferente. De aici lipsa de istoricitate cronologică din scrierile sale. El scrie o istorie mai profundă : aceea a structurii alienării, așa cum s-a manifestat ea atunci și acolo unde a trăit scriitorul.

Pentru Kafka lucrurile n-au nici un fel de importanță, ci doar semnificații. Lucrurile, obiectele spațiului, nu sînt ceea ce par a fi. Esența lor nu constă în materialitatea lor, ci în raportul pe care îl încheagă, îl poartă și îl întrupează. Așadar, ele au un înțeles mai profund decît propria lor semnificație : alienarea însăși. Acesta este un sistem de raporturi materializat, ce viețuiește într-un timp concret pe care și-l produce singur și poartă în sine propria sa nimicire. Obiectele, lucrurile, împreună cu spațiul pe care și-l creează datorită poziției lor, primesc sarcina de a îndeplini o funcție secretă, anume aceea de a inocula structurii o doză de istoricitate. Însă ele îi inoculează timp alienat, timp dezistoricizat : timpul deznădejdiei care se rotește la infinit, durată de timp condamnată la nimicire.

În lumea alienată, spațiul și timpul își schimbă locul, stau față în față. Spațiul poartă timpul ne-realizat, de aceea timpul înaintează anevoie, prin obiecte ireale, pe drumul unei continuități lipsite

de direcție. Spațiul, obiectul îi răpesc omului dimensiunea timpului, zăvorăsc în ele mediul necesar pentru mișcarea sa, presupunând că s-ar mișca și s-ar realiza pe sine însuși. Însă nimic nu se poate realiza pe sine însuși. Totul are doar o existență, o ființare străină, dar nimic nu există... Spațiul devorează timpul, iar din timpul ca spațiu rămîne doar o durată degradată la rangul de coexistență. Să ne amintim aici de una din descrierile aglomerării și irealității timpului, din *Castelul*: „Tu însă, [este vorba de Frieda care tocmai l-a părăsit pe agrimensorul K. — n.a.] făcînd abstracție de orice alt lucru, ai fost smulsă de lîngă Klamm, nici nu pot măsura bine cît înseamnă asta, dar am ajuns totuși s-o bănuiesc, e ceva amețitor, nu-ți revii, rămii dezorientat, și chiar dacă eram gata oricînd să te sprijin, nu eram prezent, și dacă eram prezent erai tu uneori pierdută în visările tale, sau te rețineam ceva și mai viu, de pildă bir-tășița — într-un cuvînt au existat momente în care-ți întorceai privirile de la mine, ți-era dor de un loc nedeterminat, biata fetiță, și era destul ca în acele momente să fie plasați niște oameni potri-viți în dreptul privirii tale, ca să te pierzi, să devii victima iluziei că ceea ce nu reprezenta decît clipe, stafii, amintiri vechi, viața de odinioară, demult trecută, pe cale de a se tot îndepărta, că asta mai e încă viața ta adevărată de acum.“¹

Trecutul se năpustește în prezent și suprimă viitorul, iar timpul așezat astfel, de-a-ndoaselea, se înfățișează în obiecte, sau, mai expresiv chiar, în cuvinte și noțiuni nedefinite. Existența s-a transformat într-o lume statică, iar tot ceea ce dobîn-

¹ F. Kafka, *Castelul*, traducere de Mariana Șora, Editura pentru literatură, 1968, pag. 328. (n. trad.)

dise un contur datorită mișcării și funcționalității se estompează și caută să-și exprime printr-o pluitire obscură propria ființă, esența individuală.

Obiectele, cuvintele, relațiile directe se înzestreză cu conștiință, cu un fel de semnificație difuză, în comparație cu omul care se limitează să exprime lumea lucrurilor și în a cărui conștiință probleme ca evaluarea, chibzuiala ce privește în viitor, ori exigența de a pregăti calea faptei nici nu apar. Omul n-are dreptul de a lua hotărâri, nimeni nu are acest drept, nimeni nu poate face o alegere, căci materialul, și nu umanul, este cel înzestrat cu conștiință — cu o conștiință pentru om inaccesibilă, dar manifestă. Obiectele și cuvintele hotărăsc destinul omului, care cade astfel, în mod nedrept, victimă unui destin fără nume. Lucrul (obiect, raport, cuvânt) e o ființă haină, care dispune de o voință proprie : el absoarbe și zăvorăște timpul incapabil de viețuire, care se mistuie pe sine.

Intuiția alienării spațiului și timpului apare în opera kafkiană sub forma conflictului *limes*. Prin acest conflict *limes*, sau conflict-limită, descrie Kafka lumea în care îi e dat să trăiască. Punctul de pornire al conflictului se află în situația sa reală, pe care un critic al său o formulează astfel : „Ca evreu nu aparține total lumii creștine. Ca evreu indiferent — căci asta era inițial — nu aparține total evreilor. Vorbind germana nu aparține total cehilor. Ca evreu care vorbește germana nu aparține total germanilor din Boemia. Ca boem (ceh) nu aparține total Austriei. Ca funcționar la asigurările împotriva accidentelor în muncă nu aparține total burgheziei... Dar nici biroului nu-i aparține, căci e conștient de chemarea lui de scriitor. Dar nu e nici scriitor, pentru că își sacrifică puterile pentru familie. Dar

«eu trăiesc în familia mea mai străin decît un străin.»¹

În această situație, Kafka nu putea face altceva decît să se descrie pe sine, dar era incapabil să interpreteze lumea în care trăia, cu toate că acest lucru i-a provocat cea mai mare suferință. Tindea fără încetare să afle, să înțeleagă cine era el în fond, ce anume exprima prin propria sa existență. Fiindcă știa că el, Kafka, este cineva, el este scriitorul care poate descrie lumea, însă *limes*-ul, limita, *sesizarea propriei sale ființe și a lumii* nu sînt pentru el decît niște iluzii, și speră cu toate acestea — deși e convins de contrariu — că înțelegerea lumii și a ființei sale va deveni poate și pentru el posibilă.

Să ajungă la limită, să se cramponeze de ea — aceasta și-o dorea; știa însă că totul e în zadar. Totuși a încercat s-o facă. În aceasta constă paradoxul conflictului *limes*: știe că asediază în zadar imposibilul, cu toate acestea încearcă să-l cucerească. Ne-o dovedesc cele trei romane neterminate. Aflat în universul aparent inteligibil, comprehensibil, acceptabil al unei Lumi Noi, Karl Rosman, din *America*, încearcă să se găsească pe sine ca moleculă a acestui univers. Însă America, simbol al comunității umane însăși, se pulverizează pe dată sub atingerea individului, la tentativa sa de apropiere, oferindu-i doar o eterogenitate a soluțiilor parțiale. Falimentul este inevitabil. Numai o comunitate umană omogenă inexistentă ar putea fi cucerită din orice direcție. În *Procesul*, individualitatea se caută pe sine în propria sa existență,

¹ Günther Anders, *Kafka, pro et contra*, München 1951, pag. 118, citat de Radu Enescu în *Franz Kafka*, Editura pentru literatură universală, București 1968, pag. 35. (n. trad.)

în conștiința ratării și culpabilității originare a acesteia, dorind să înțeleagă și să-și aproprieze astfel situația — independentă de noi, dar devenită o constrângere — a condamnării la existență.

În *Castelul*, Kafka încearcă să se regăsească în împrejurările căutării comuniunii și iubirii. Cercul se dovedește a fi și de această dată strîmt; împrejurările sfîșie firele țesăturii microclimatului, puterea lor o depășește pe aceea a sentimentelor individuale. Erlanger, secretarul, consfințește astfel separarea forțată a îndrăgostiților: „Iată despre ce e vorba, urmă el. La birt era angajată mai de mult o anume Frieda, eu nu-i știu decît numele, pe ea n-o cunosc, și nici nu mă interesează. Această Frieda îi servea uneori bere lui Klamm. Acuma se pare că e o altă fată acolo. Firește că această schimbare e neimportantă, pentru oricine, probabil, iar pentru Klamm cu siguranță. Cu cît însă munca ți-e mai mare, și munca lui Klamm e, ce-i drept, cea mai mare, cu atît îți rămîn mai puține puteri să te aperi de lumea din afară, în consecință, orice schimbare, cît de insignifiantă, a lucrurilor celor mai insignifiante te poate deranja în mod grav. Cea mai mică intervenție pe birou, înlăturarea unei pete existente acolo de cînd lumea, toate astea pot deranja, și la fel apariția unei noi fete de serviciu. Toate astea, care ar deranja pe oricare altul și în orice fel de muncă, nu-l afectează, firește, pe Klamm; despre asta nici nu poate fi vorba. Cu toate acestea, sîntem obligați să-i păzim tihna, în așa măsură, încît să înlăturăm chiar și perturbările care nu sînt resimțite de el ca atare — și probabil nici nu există pentru el perturbări care să-l deranjeze — dacă noi le percepem ca pe niște perturbări posibile. Nu de dragul lui, nu de dragul muncii sale, înlăturăm aceste perturbări, ci pentru noi, de dragul conștiinței și liniștei noastre. Din această

pricină Frieda trebuie să se reîntoarcă de îndată la birt ; s-ar putea să deranjeze tocmai prin faptul că se întoarce iar acolo ; ei, în acest caz o s-o trimitem din nou în altă parte, deocamdată, însă, trebuie să se întoarcă. Dumneavoastră trăiți cu ea, după cât mi s-a spus, făceți-o deci să revină acolo, fără întârziere. Sentimentele personale nu pot fi luate în seamă în astfel de cazuri, asta e de la sine înțeles ; de aceea nici nu intru în discutarea acestei chestiuni. Si-așa fac mult mai mult decît e necesar atrăgîndu-vă atenția că, dacă vă arătați la înălțime în această chestiune mărunță, se poate să vă fie eventual de folos în viață și în carieră. Asta-i tot ce aveam să vă spun.“¹

Cele trei romane alcătuiesc o trilogie a căutării de sine, iar cauza lipsei de completitudine a acesteia se află nu în faptul că autorul le-a abandonat fără să le termine, ci în inexistența unui al patrulea volum. Acesta ar fi putut conține problemele stratului de mijloc al raportului individ-comunitate, și anume tocmai acele probleme pe care Kafka se dovedește a fi capabil să le descopere — problema comuniunii umane, purtătoare a luptei. Eroarea principală a lui Kafka constă în aceea că pune individul în mod nemijlocit față în față cu omnia în totalitatea ei, într-o societate în care cîmpul antagonic al grupărilor sociale făcea imposibilă existența unui astfel de raport.

În lucrarea sa deosebit de cuprinzătoare despre Kafka, Sükösd Mihály deosebește trei perioade în opera scriitorului : „prima se întinde din 1904 pînă în jurul anului 1912 ; ea cuprinde nuvelele timpurii și, dintre romane, *America*. Epoca următoare o putem plasa între 1912 și 1918 ; aceștia sînt anii creației mature, acum iau naștere cele mai mari po-

¹ Kafka, *op. cit.*, pag. 352 (n. trad.)

vestiri și *Procesul*. În sfârșit, perioada a treia se întinde din 1918 pînă la moartea lui Kafka : în această perioadă a scris *Castelul* și nuvelele-parabole tîrzii.“ (Sükösd Mihály : *Franz Kafka*, Gondolat, 1965, pag. 88)

America, romanul primei sale perioade de creație, este de fapt o călătorie utopică, căutarea unui „altceva“, undeva în depărtarea necunoscută. *America* este o parte nefuncțională sau doar un prolog al trilogiei. Primul volum ar putea fi *Procesul*.

Castelul este al doilea volum-fragment al acestei trilogii nescrise, neterminată, neplănuite : agrimenzorul K. — purtător al conflictului *limes* în această operă — se apropie de înțelegerea plenitudinii din direcția microcomunității (colaboratori nemijlociți, familie). Particularitatea năzuinței sale este că o integrare, realizarea cuplului afectiv, ar putea însemna pentru el înțelegerea puterii, a omeniei, a generalității. Iar această modalitate de înlocuire a înțelegerii cu dizolvarea afectivă constituie forma alienată a conflictului *limes* în opera kafkiană : subiectul artistului, sentimentele și rațiunea sa își schimbă oarecum locul între ele și, în timp ce pornesc la cercetarea lumii, se pierd și pe ele însele.

Pentru Kafka adevărata formă a treziei este visul, sfînta nebunie a inspirației, izbucnirea afectivă. Trezia ca stare afectivă, afectivitatea în chip de conștientă — aceasta este situația conflictului *limes* atît în viața cît și în opera lui Kafka. Și ni se pare important să subliniem această unitate dintre viață și operă : Kafka nu este un privitor din exterior nici în romanele, nici în nuvelele sale. Fiecare scriere a sa este și o autobiografie sau, mai exact, biografia căutării de sine a lui Kafka, descrierea fidelă a posibilităților sale și a epuizării acestor posibilități, zugrăvirea căutării soldate cu un eșec. Varianta kafkiană a căutării de sine, apro-

pierea de lume în cercuri cînd mai strîmte, cînd mai largi, a sugerat unor istorici literari ideea de a-i prezenta opera prin metafora labirintului.

Această metaforă descrie deosebit de sugestiv nu atît operele cît mai degrabă felul, surprinzător pentru un observator din exterior, în care Kafka bîjbîie și suferă de-a lungul întregii sale vieții. Însă oricît de mult ar coincide în acest punct viața scriitorului cu opera sa, totuși opera nu poate fi redusă în totalitatea ei la viața lui Kafka : ea cuprinde o legitate a sa proprie pe care Kafka doar a visat-o, a construit-o, dar n-a putut-o trăi în întregime ; opera îl depășește pe creatorul său, căci mai conține și trăsături la care acesta din urmă a năzuit doar ; opera are o realitate, o viață a ei, independentă de scriitor. Ceea ce în el fusese doar o trăsătură negativă, o posibilitate pierdută, rătăcită, în operă devine o realitate de sine stătătoare ; ceea ce în viața scriitorului era doar un raport afectiv, teamă, tentativă a situării de sine și eșec al dizolvării, devine aici, în operă, realitate rațională a ininteligibilului ; ceea ce acolo fusese rațiune, adică o rețea de raporturi filtrate prin creier, înveșmîntate într-o logică aparent rațională, s-a preschimbat aici într-o înlănțuire afectivă, într-o plasă sentimentală confuză ce nu poate fi descîlțită.

La Kafka, aceasta este o particularitate a conflictului *limes* : din el însuși el proiectează în exterior obiectivul ideal, aspirația, nevoia zugrăvirii și înțelegerii lumii, iar apoi se apropie de aceasta ca de o esență de sine stătătoare, deja existentă. O astfel de concepție a idealului, a limitei are o dublă consecință. Pe de o parte, ea subordonează realitatea unei esențe transcendente, astfel că viața sa apare ca fiind un fel de mișcare predestinată sau, ceea ce înseamnă același lucru, un soi de căutare a divinității care înfățișează totul ca o necesitate purtă-

toare a unei voințe nemiloase, o unealtă a execuției crîncene, un mecanism ce zdrobește voința și dorințele individului.

Consecința a doua o completează și totodată o neagă, o exclude în mod antagonic pe cea dintîi. Întrupînd limita transcedentală resimțită real, lumea reală a lucrurilor își pierde realitatea, ea curge îndărăt din ireal și face imposibilă orice apropiere de limite. Din inexistență se năpustește înspre existență, mistuind orice posibilitate a propriei sale mișcări. Astfel, lumea reală se autodevorează; nimeni, în afara lui Kafka, n-a reușit să înfățișeze cu o mai mare intuiție artistică automistuirea unei lumi, a unei societăți care obligă la neomenie, nimeni n-a putut descrie atît de convingător procesul și starea sufletească a pierderii de sine cum a făcut-o el.

Se prea poate ca metafora labirintului să fie propice aprecierii critice a vieții lui Kafka, însă pentru caracterizarea operei ea e mai puțin nimerită. Problematika din *Castelul* nu e nici ea un exemplu univoc al desperatei căutării labirintice, căutare nesistematică, încercuitoare, cercetătoare. După părerea noastră, comparația labirintică se referă, în cazul *Castelului*, numai la exterior, la suprafață, și face abstracție de acea direcție, prezentă ca o valoare-limită și care atrage spre ea ca principiu diriguitor ireal întîmplări-eveniment risipite de hazard, cu toate că nu se manifestă prin perceperea uneia sau alteia dintre tendințele realității. Irealitatea principului diriguitor se afirmă sub forma descrierii deosebit de reale a cîte unui obiect sau, mai exact, sub forma descrierii reale a întîmplărilor reale. Așadar, se pune întrebarea nu ce *simbolizează* labirintul ei, mai degrabă, ce anume *exprimă* el, ce fel de tendință se află îndărătul drumului omenesc rătăcitor prin forme, ce caută de

fapt omul în labirint. Din acest punct de vedere, Kafka îl lasă pe cititorul său pradă celei mai complete incertitudini : agrimensorul caută pur și simplu posibilitatea comunicării. Nu caută un anumit lucru sau o anumită ființă concretă, ci posibilitatea ca mâinile sale întinse să întâlnească ceva ce există cu adevărat, dorința de a se convinge de existența a ceea ce pentru el este inaccesibil. La aceasta se reduce aspirația lui Kafka.

În studiul său intitulat *Speranța și absurdul în opera lui Franz Kafka* (apărut ca apendice al eseului *Mitul lui Sisif*) Camus sesizează cu exactitate dubla ambiguitate kafkiană existentă pe de o parte între „firesc“ și mesajul simbolic și, pe de altă parte, între mesajul simbolic (amintitul labirint) și tendința posibilității (pe care noi o interpretăm în chip de conflict al limitei). Camus scrie următoarele, privitor la raportul dintre acțiune și simbol : „Vedem că e greu să vorbim de simbol într-o povestire a cărei calitate izbitoare stă tocmai în firesc. Există opere în care evenimentul îi pare firesc cititorului. Dar există altele (mai rare, e adevărat), în care personajul e acela care găsește firesc tot ceea ce i se întâmplă. Printr-un paradox ciudat dar evident, cu cât aventurile personajului vor fi mai neobișnuite, cu atât firescul povestirii va spori : el este proporțional cu distanța ce se poate face simțită între ciudățenia vieții unui om și simplitatea cu care acest om o acceptă. Se pare că la Kafka întâlnim un firesc de acest tip.“¹

Camus schițează aici mecanismul efectului primar, felul în care căutarea kafkiană își află una

¹ Camus, *Speranța și absurdul în opera lui Franz Kafka*, apendice la *Mitul lui Sisif*, traducere de Irina Mavrodin, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, pag. 136 (n. trad.)

din formele ei. La întrebarea a doua, și anume aceea care se referă la conținutul exprimat de simbol — câteodată chiar în pofida dorinței scriitorului —, răspunsul lui Camus se întemeiază pe convingerea că gândirea existențialistă sfârșește prin a deveni un gen de căutare a divinității. „Aici cuvântul speranță nu e ridicol. Dimpotrivă, cu cât e mai tragică condiția arătată de Kafka, cu atât speranța devine mai rigidă și mai provocatoare... E ciudat, în orice caz, că opere de inspirație înrudită, ca acelea ale lui Kafka, Kierkegaard sau Șestov, mai pe scurt, ca' acelea ale romancierilor și filosofilor existențialiști, pe de-a-ntregul orientate către absurd și către consecințele lui, sfârșesc, în cele din urmă, prin acest imens strigăt de speranță... Ei îl îmbrățișează pe Dumnezeu care-i devorează. Prin umilință ajung la speranță. Căci absurdul acestei existențe este pentru ei încă o dovadă a unei realități supranaturale. Dacă drumul acestei vieți duce la Dumnezeu, înseamnă că există o scăpare. Și perseverența, încăpăținarea cu care Kierkegaard, Șestov și eroii lui Kafka străbat într-una același itinerar sînt o ciudată cheazășie a puterii exaltante a acestei certitudini.“¹

Raționamentul lui Camus conține, în legătură cu situația absurdului, o condiționare filosofică speculativă prealabilă. „Există în condiția umană — e un loc comun al tuturor literaturilor — o absurditate fundamentală și în același timp o implacabilă măreție. Amîndouă coincid, cum e și firesc. Amîndouă sînt întruchipate, să o mai spunem o dată, în divorțul ridicol care desparte necumpătatele noastre elanuri sufletești de bucuriile pieritoare ale trupului. Absurdul stă în faptul că sufletul aces-

¹ *Op. cit.*, pag. 144—145 (n. trad.)

tui trup îl depășește atît de nemărginit. Cel ce vrea să reprezinte această absurditate va trebui să-i dea viață printr-un joc de contraste paralele. Astfel Kafka exprimă tragedia prin cotidian și absurdul prin logică.“¹ Așadar din situația absurdă nu există nici o cale de ieșire, viața este însăși acceptarea acesteia, luarea la cunoștință a absurdului. Pentru el, căutarea căii de ieșire amplificată la dimensiuni cosmice conduce în mod necesar către ireal (Dumnezeu), ea presupune transcendență, suprarrealitate. Nu-i putem obiecta lui Camus decît tot printr-o reflecție etico-filosofică generală : oare existența considerată absurdă (în opera scriitorului, existență percepută ca absurdă) exclude posibilitatea unei căi de ieșire care să ducă la non-transcendent, la non-ireal ?

Dacă identificăm existența considerată în general cu totalitatea ființărilor individuale, atunci, după opinia noastră, iese într-adevăr în evidență faptul că această exprimare generală nu are sens, că individualul conține și cuprinde toate caracteristicile esențiale ale generalului. O astfel de generalitate exprimă realmente solitudinea cosmică a sufletului individual : în această solitudine viața este doar o eventualitate, fiecare existență individuală este un arc biologic unic, (arc de existență) iar omul se deosebește de celelalte fenomene individuale numai prin faptul că știe : el este un fenomen individual, esența lui stă în cunoașterea limitelor existenței sale, el este liber datorită faptului că știe că nu este liber. Relația dintre oameni este doar contactul accidental al destinelor (al arcurilor biologice), și solidaritatea ce ia naștere din acesta, din recunoașterea destinului individual co-

¹ *Op. cit.*, pag. 138 (n. trad.)

mun. Viața omului, privită din această perspectivă, rămîne mereu viața unui om, iar viața individuală este absurdă, căci în ultimă instanță ea nu este decît exprimarea neputinței, a pasivității. În timp ce religia exprimă posibilitățile limitate ale activității umane prin posibilitățile absolute ale lui Dumnezeu, dacă prin religie omul compensează în sens pozitiv posibilitățile ce nu-i stau la dispoziție în mod real, în anumite epoci istorice, în cazul Absurdului, mit al înțelegerii neputinței, avem de-a face cu un Dumnezeu negativ. Dumnezeul Absurdului nici măcar nu vrea să ofere o compensație în exprimarea neputinței, el așează în fața existenței absurde alternativa nimicului, silind omul să-și trăiască viața individuală cu privirea fixată asupra vidului. Astfel calea de ieșire nu poate fi decît o ficțiune, presupunerea unei realități transcendente.

Camus a reușit să construiască, pornind de la premisele sale speculative, un sistem satisfăcător din punct de vedere logic; nu rămîne decît să decidem dacă socotim justificată această premisă. Nouă, Camus în general, iar în mod deosebit Camus comentator al lui Kafka, ne apare ca inacceptabil tocmai din pricina premisei sale. Farmecul seducător al logicii sale, mediul de carne și sînge prin intermediul căruia își înalță edificiul raționamentului, îi înlesnesc cucerirea a numeroși adepți din rîndul celor care nu cercetează întrebarea fundamentală, axioma speculativă de la care el pornește și pe care își construiește filosofia: noi tocmai această axiomă o vedem vulnerabilă. Pentru noi existența ca *Existență* este mai mult decît totalitatea destinelor individuale: existența considerată astfel este, după opinia noastră, purtătoarea unei posibilități pe care am denumi-o tendință de existență.

Tendința de existență se manifestă prin faptul că fenomenele individuale se înlănțuie între ele; fenomenul individual nu este doar un fenomen în sine, ci și o parte a unei structuri de corelație reală, el nu-și poartă doar destinul său individual, ci și pulsația, mișcările, raporturile și tensiunile structurii existenței. Astfel, individul are, în afara destinului său individual, și un mesaj din punctul de vedere al structurii: în acest mesaj omul află imbolduri spre căutarea unui drum în afara lui însuși, îndemnuri care îi activează vrerea. El învață astfel să compenseze absurditatea existenței sale individuale cu conștiința conexiunii, cu condiția să-și aproprieze libertatea ca recunoaștere a necesității integrării în colectivitate. Astfel, căutarea căii de ieșire — căutarea lui Kafka deopotrivă — devine o posibilitate reală care îl poate conduce pe individ în afara lui însuși, dar nu în direcția transcendentului, ci în lumea comuniunii pămîntene, a relațiilor palpabile, accesibile.

Însă pentru aceasta este necesar ca individul să-și clarifice posibilitățile sale pur individuale: el trebuie să se regăsească pe sine, trebuie să-și descopere libertatea interioară; pentru a-și clarifica raporturile structurale el trebuie să-și cunoască mai întâi fundamentul conexiunii, trebuie să se cunoască pe sine însuși. Însă cunoașterea de sine nu poate fi deplină decât prin conexiune, prin intermediul altora: cercul s-a închis astfel, el trebuie rupt undeva, într-un anumit punct. Omul își poate descoperi cele mai specifice posibilități tocmai în neîntrerupta strădanie de rupere a cercului, în căutarea manifestată prin acțiune, în năzuința spre conexiune și solidaritate. Kafka luminează una din imaginile acestei năzuinți: năzuința spre cunoașterea de sine. Datorită faptului însă că el nu este

capabil de înțelegerea conștientă a structurii solidarității, căutarea de sine la Kafka se deformează : ea se rotește în cercuri interioare, deși știe că ar trebuie să cerceteze spațiul exterior ; ea explică lumea prin intermediul ei însăși, fără să se explice pe ea însăși prin intermediul lumii.

Tocmai această clarviziune kafkiană de o diformitate particulară este cauza conflictului *limes* : Kafka trasează neconținut cercuri în jurul său însuși, se apropie fără încetare de el însuși, știe că el este cineva, dar e incapabil să înțeleagă care anume este esența acestui „cineva“, cu alte cuvinte, cine este el de fapt. Limita este abordabilă în timp (în procesul căutării), dar Kafka mai știe că el nu este capabil să sesizeze limitele : n-ar fi în stare să realizeze aceasta nici dacă ar trăi o viață fără de moarte. Kafka își simte eșecul, de aceea asediază imposibilul printr-un unic și eroic act artistic : el transformă limita într-un punct din spațiu și preface timpul în spațialitate, sub forma unui drum pavat cu obiecte-năzuinți-relații-situații concrete, care duc către limită. Căci, vrînd să trăiască, să creadă și să facă ceva — dar știe că nu e în stare să înțeleagă lumea și pe sine însuși — se cramponază cel puțin de ceea ce există, înlănțuie și zăvorește timpul cel neputincios în lumea materială. Fiecare obiect, fiecare relație este un crîmpei de timp solidificat într-o fărîmă diformă de „altceva“ — un nod al neputinței și al răzbunării asupra sinelui. Pentru el, cucerirea vieții înseamnă o răzbunare asupra neputinței, o pironire a părții ei volatile, a acelei părți în care ar trebui să ne descoperim pe noi înșine într-un fel, și care ne răpește pînă și propria noastră ființă — timpul.

Tratarea kafkiană a timpului, în înțeles existențial, exprimă imposibilitatea de cucerire a timpului

„adevărat“ — lipsa totală de perspectivă — și negarea timpului real. Ca om, Kafka este neputincios în fața absurdității existenței, însă prin reprezentarea artistică pe care o are la îndemână, el duce la îndeplinire ceea ce în existența sa i se înfățișă ca o imposibilitate. Din acest moment, reprezentarea începe să-și trăiască propria sa viață, iar Kafka, scriitorul, contemplă cu uimire fapta care s-a rupt din el : „...povestirea, mînjită și acoperită de bale, s-a rupt din mine, ca într-o adevărată naștere...“ (însemnare de jurnal datată 23 septembrie 1912). Opera încheiată îl înspăimîntă pe autorul ei : el nu înțelege ceea ce a scris. Nici nu poate înțelege : esența operei kafkiene este însăși trăirea neînțelegerii, a priceperii (ridicată afectiv la gradul de conflict) faptului că înțelegerea este cu neputință.

Sesizarea acestei forme a imposibilului este exprimată în *Castelul* în felul următor : agrimensorul ar vrea și s-o înțeleagă pe Frieda, obiectul propriilor sale sentimente, și renunță la ea din punct de vedere afectiv pentru că știe că ea nu este în stare să-i înțeleagă, să-i pătrundă dragostea. Dacă ar stabili un raport afectiv acceptabil cu Frieda, ar putea fi fericit, însă el își asumă mai degrabă fericirea negativă a nefericirii, căci de dragul fericirii ar fi nevoit să renunțe la tensiunea căutării, a năzuinței către înțelegere, ar trebui să-și lepede cea din urmă trăsătură omenească adevărată. I-ar rămîne acea consecință a fericirii care conține, dintre toate, în cea mai mică măsură o trăsătură de omenească — sexualitatea : „actul sexual, pedeapsă a unei fericiri în comun“ (Sükösd, *op. cit.*, pag. 53). Cu alte cuvinte, dacă timpul ar putea fi fixat prin sentimente, succesiunea lucrurilor ar exprima un sens, o tendință, iar lumea ar deveni dintr-o dată inter-

pretabilă. Însă Kafka știe că acest lucru e cu neputință.

Interpretarea pozitivă a sentimentului de fericire ar însemna că scriitorul acceptă un anumit timp subiectiv sau un timp social obiectiv care se înfățișează ca origine a timpurilor individuale subiective. Aceasta ar descompune concepția fundamentală a lui Kafka, pe care Radu Enescu, cel mai temeinic comentator român al său (vezi excelenta sa monografie *Franz Kafka*, Editura pentru literatură universală, București, 1968), o caracterizează chiar în contextul analizei *Castelului*, ca pe un determinism mecanicist de tipul lui Spinoza. „Fericirea, Kafka o vede cam rarefiat. Nu ca o bucurie, ca o afirmare a realității, ca un element pozitiv care articulează întreaga existență umană, ci ca o încetare a sentimentului de neliniște, ca ocupare a îngrijorării. Fericirea e negativă, e un mod deficient al anxietății (Heidegger!), starea de indiferență pe care o oferă abdicarea de la exercițiul libertății, ancorarea fără condiții într-un port oarecare, oricât de mizer și nenorocit“. (op. cit., pag. 116)

Astfel fericirea, sentiment cucerit în timp, e prezentă în *Castelul* numai sub forma dorinței, însă dragostea însăși se înfățișează și ea, sub forme înstrăinate, din nou și numai ca spațialitate. În spațiu, subiectivitatea dragostei nu e decît o spuzeală dezgustătoare, o cameră pustie și depri-mantă, un pat uriaș, un trup greoi și puhav, adică tot ceea ce retează revărsarea afectivă de pe ramura timpului și o nimicește prin dezgust. În fericire, în dragoste nu se află vreo cale de ieșire, nici un fel de armonie afectivă nu poate masca lumea, extrauniversalitatea lumii.

Dincolo de dimensiunile umane, „Castelul“ plutește în chip de simbol transformat din spațiu real

în timp ireal. Este un miracol al inversării kafkiene faptul că, în acest ultim simbol, timpul nimic — paradox al întregii opere — desființează cu o singură mișcare logică amănuntelor, preschimbând în timp ceea ce fusese doar spațiu, lucru ca scop în sine. Castelul este absolutul însuși, de aceea el este un Timp de care te poți apropia, dar pe care nu-l poți prinde vreodată. Cea din urmă viziune a lui Kafka, cel care se mistuie pe sine în conflictul *limes*, este castelul, pe care îl proiectează ca prin farmec deasupra lucrurilor, pentru ca spațiul-univers vrăjmaș să dobândească un fel de antipod, acel castel purtător al unui soi de finalitate a neputinței. Simbolizînd Timpul absolut, castelul sugerează de fapt nemișcarea absolută ca pe o realitate.

În conflictul *limes*, limita este însuși idealul inaccesibil, care se aseamănă cu destinul, tocmai prin faptul că e inaccesibil; tot ceea ce e destin constituie o putere străină, o putere de neînțeles și de nefixat care ne domină, el este *însăși puterea cea adevărată*, Viața însăși. În viziunea kafkiană, viața individului devine de aceea un apendice neputincios al Vieții: castelul e mai viu decît acela care caută să ajungă pînă la el, Kafka simte că acest castel e mai viu decît el însuși, care se limitează la a căuta viața. În această căutare nu are vreun ideal, nu are iluzii, dar are în schimb o imensă îndrăzneală.

Să prinzi măcar o fărîmă de timp, un dram de care să te poți crampona, un crîmpei inteligibil, pur — iată năzuința care traversează întreaga viață individuală a lui Kafka. E drept că cel care, asemeni lui, a căutat puritatea în forme cristalizate, cel a cărui privire a străpuns cu lumina ei murdăria vîscoasă ce acoperea timpul și n-a zărit pretu-

tindeni decît valuri tulburi, nu se putea aştepta la fericire. Dar la odihnă? Viaţa nu i-a oferit-o nici pe aceasta : zi de zi el îşi recrea destinul individual, suferinţa aflată la limita grotescului. Opera sa este fixarea în clişeu a suferinţei necruţătoare. Valoarea acestei opere rezidă în felul în care îşi proiectează suferinţa în lumea lucrurilor, în felul cum a creat din lucruri fapte ce pătimesc, dar se mistuie fără patimă pe ele însele.