کافکا و ادبیات

موریس بلانشو
ترجمه امیر حیدری

«هر آنچه هستم ادبیات است، و قادر یا مایل به اینکه چیز دیگری جز این باشم نیستم.» کافکا در یادداشت‌ها، نامه‌ها و همه‌ی مراحل زندگی به خود به‌عنوان نویسنده مینگریست و بر ادعای داشتن چنین عنوانی بر خود، که امروزه بیشتر مردم به داشتن آن بی‌اعتنا هستند، افتخار میکرد. برای بیشتر مفسران کافکا، الزام ستایش درست از کافکا، فراتر از جایگاه یک نویسنده دانستن او بود. ژان استاروبینسکی[1] باور دارد که کافکا میدانست چگونه مفهومی عرفانی به یک اثر ادبی بدهد یا ماکس برود[2] که معتقد است باید زندگی و آثار کافکا را در زمره‌ی الهیات قرار دهیم و نه ادبیات، و پیر کلوسوفسکی[3] ذکر میکند که کافکا نه تنها بر خود الزام داشته بود که مجموعه‌ای از آثارش بسازد بلکه پیامی را به همراهشان باید به گوش‌ها برساند. اما خود کافکا میگوید: «موقعیت زندگانی من در برابر ادبیات، از آنجا که با تنها میل و سودایم یعنی ادبیات تضاد دارد، غیرقابل‌تحمل است.» «هر آنچه ادبیات نیست حوصله‌ی مرا سر میبرد.» «از هرآنچه سر و سری با ادبیات نداشته باشد متنفرم.» «فرصت من برای استفاده از تمامی استعدادها و نیروهای بالقوه‌ام به‌گونه‌ای تنها در حوزه‌ی ادبیات نهفته است.»

گاهی حتی این تصور برای خواننده ایجاد میشود که کافکا این فرصت را به ما میدهد تا نیم‌نگاهی از ذات تعریف ادبیات را به چنگ آوریم. اما خواننده نباید کافکا را در چنان دسته‌ای قضاوت کند که وی آن را تنها حرفه‌ای میداند که تنها در صورت دست یافتن به آن میتواند خود وی را نجات دهد. عجیب است که انسانی که هیچ چیزی را بدیهی نمیگیرد، و کلمات را با اطمینان مشخصی لحاظ میکند، و هیچ از آن چیزهایی که برای ما نویسندگان دیگر تهدید بزرگی محسوب میشود احساس خطر نمیکند (همچنین فراموش نکنیم برای بسیاری از نویسنده‌های زمان او ـ هرچند کافکا در عصر آوانگاردهای اکسپرسیونیسم زندگی میکرد ولی گوته و فلوبر را به‌عنوان استادان خود انتخاب کرد). او تنها به ظرفیت خود برای نوشتن و نه امکان نوشتن یا ارزش هنر شک کرده بود.

کافکا فراتر از همه چیز، به دنبال آن بود که نویسنده باشد. هربار احساس میکرد از این رسالت دور است سرخورده و ناامید میشد. زمانی که باید فقط دو هفته مسئولیت کارخانه‌ی پدرش را به عهده میگرفت و در عین حال میدانست نمیتواند در این مدت بنویسد، قصد داشت کار خودش را تمام کند. طولانی‌ترین بخش‌ها در ***یادداشت‌ها***یش شامل کشمکش‌های روزانه‌ی اوست برای فرار از مواجه با مردم در هنگام کسب و کار، برای برگشت به نوشتن چند کلمه

---

۱ مفسر و منتقد ادبی اهل سوئیس Jean Starobinski، از محبوب ترین آثارش میتوان به ***زندگی‌نامه‌ی روسو*** (۱۹۵۷) اشاره کرد.
۲ زندگی‌نامه‌نویس و دوست کافکا، که از وصیت کافکا مبنی بر سوزاندن آثارش بعد از مرگش پیروی نکرد و آنها را چاپ کرد.
۳ منتقد و داستان‌نویس فرانسوی، Pierre Klossowski.

در دفتر خود. چنین علاقه‌ی بی حد و حصری به ادبیات بی‌نظیر است. آشکار است که کافکا چگونه رسالت مذهبی و روحانی خودش را در ادبیات انتخاب کرد. از آن جا که کل زندگی خود را به هنرش وقف میکرد، در صورت جایگزین شدن با فعالیتی دیگر، احساس خطر میکرد و سپس در معنای واقعی کلمه، از زندگی کردن دست میکشید.

چگونه یک هستی میتواند تماما دغدغه‌ی چیدمان شماری از کلمات در کنار هم را داشته باشد؟ این البته آنچنان آشکار نیست. بگذارید اعتراف کنیم که نزد کافکا نوشتن ارتباطی با زیبایی‌شناسی نداشت، او هیچگاه خلق یک اثر ادبی معتبر را در ذهن نمیپروراند، بلکه ذهنیتش در مورد رستگاری بود و موفقیت در رساندن پیامی که همان محتوای زندگی‌اش بود. مفسران اما علاقه دارند تمایلات هنری خاصی را در وی تشخیص دهند که البته شاید تنها چیزهایی‌ست که به‌خودی‌خود ارزش کشف شدن را دارد. پس بر ما آشکار است که «سنجش زیبایی‌شناختی هیچ جایی در متون کافکا ندارد» و بدین ترتیب بگذارید بر آن استناد کنیم. اما تنها کافیست متوجه تغییر چهره‌ی ادبیات در متون کافکا شوید. چه فعالیت عجیبی: اگر این فعالیت منظوری میانمایه دارد (برای مثال، اگر هدفش تولید کتابی به قلمی شیواست)، آنگاه این امر به رویکردی نیاز دارد که به کلیات و جزئیات توجه کند، نسبت به فنون و ترکیب‌بندی هشیار باشد، و بر قدرت کلمات آگاه گردد، اما اگر هدفی فراتر از میانمایگی را نشانه بگیرد (برای مثال، بررسی معنای حقیقی زندگی را)، آنگاه این نگاه از همه‌ی قید و بندها آزاد شده و میتواند آنچه خود از آن ساخته شده است را نفی کند. بگذارید یادآور شویم که این تصور از ادبیات، که به‌عنوان فعالیتی بدون در نظرگرفتن اهدافش فهم میشود، تنها یک رویای نظری نیست ــ که به نام «نویسندگی خودکار» شهرت دارد ــ هر چند چنین فرمی نیز بر کافکا بیگانه بود.

کافکا داستان و رمان مینوشت. در ***یادداشت‌ها***یش، او صحنه‌هایی را توصیف میکند که خودش در آنها حاضر بود و مردمی را شرح میدهد که با آنها ملاقات میکرد. او در وصف اثر خود میگوید: «توصیفات .R به حد کافی برای خود من تاثیرگذار نبود.» کافکا اغلب اشیاء را در جزییات توصیف میکرد. چرا؟ آیا همچون آنچه ماکس برود ادعا میکند به این علت نیست که حقیقت نمایان را در همه‌جا پیدا میکرد؟ آیا مسئله این نبود که وی با ادبیات در حال تجربه و یادگیری آن بود؟ میدانیم که او به دقت سبک ملیح هاینریش فون کلایست را مطالعه میکرد و گوته و فلوبر به او شناخت ارزش‌های یک اثر به خوبی نوشته شده را یاد داده بودند. در نامه‌ای از پولاک[1] پرسیده بود: «آنچه کم دارم... انضباط و خودفرمانبرداری‌ست... میخواهم به مدت سه ماه پشت سر هم با شور و حرارت زیاد کار کنم. امروز بیشتر از هر چیز دیگری این را میدانم که هنر بیشتر به صنعتگری نیاز دارد تا صنعتگری به هنر. هرچند باور ندارم که کسی بتواند خودش را مجبور به بچه نداشتن کند، اما باور دارم که میتوان خود را وادار کنیم که کودکان را آموزش دهیم.» کافکا بیشتر از بسیاری از نویسندگان دیگر طلب خود را از ادبیات میخواست و بیشتر از آنها هم از آن گرفت. اما پیش از هر چیز او صداقت پذیرفتن حرفه‌ای ادبیات در تمامی اشکال‌اش، با همه‌ی قیودش، هم به‌عنوان صنعت و هم به‌عنوان هنر، به‌عنوان یک ماموریت و فعالیتی ممتاز را داشت. صنعتی که براساس تصورش از لحظه‌ای که کسی شروع به نوشتن میکند، هیچگاه نمیتواند بدون خوب نوشتن بنویسد.

---

۱ تاریخدان و دوست دیرستان کافکا، Oskar pollak.

برای کسی که فارغ از دغدغه‌های زندگی یا اخلاقیات مینویسد، رهایی پیدا کردن از همه‌ی ملاحظات زیباشناختی بسیار آسان است. هرچند ادبیات ساختمانی نیست که همه بتوانند به‌عنوان نویسنده در آن واحدی انتخاب کنند، ساختمانی که اگر کسی بخواهد در بالاترین طبقه آن زندگی کند، هیچگاه لازم نخواهد بود که از راه‌پله‌ی پشتی‌اش استفاده کند. در واقع نویسنده نمیتواند بازی را هر طور که خواست ترک گوید. به محض شروع به نگارش، او میان ادبیات و کاملا درون آن قرار میگیرد، پس باید تبدیل به یک صنعتگر خوب، اما همچنین در کنارش، یک زیباشناس، کلمه‌یاب و تصویریاب شود. او دیگر در دل خطر قرار گرفته و این سرنوشت محتوم اوست. حتی نمونه‌های معروف ایثار تمام‌عیار در ادبیات نیز در این حرفه چیزی را تغییر نمیدهد. به استادی رسیدن در ادبیات تنها به هدف ایثار برای آن؟ اما این هم فرض میگیرد که آنچه ایثار میشود وجود دارد. پس نویسنده باید ابتدا به ادبیات، و سپس به ندای ادبی خود باور داشته و به آن هستی ببخشد ــ تا نویسنده‌ی ادبیات باشد و تا منتهایش هم یک نویسنده‌ی ادبی باشد. ابراهیم میخواست پسرش را قربانی کند، اما چه میشد اگر پیامبر شک میکرد که اصلاً پسری داشته باشد و آنچه به‌عنوان پسرش (برای قربانی) در نظر گرفته تنها یک بره باشد؟ و در نتیجه، سکوت نیز کافی نیست تا نویسنده‌ای را به چیزی بیش از نویسنده تبدیل کند، و هرکس تلاش کند که هنر را رها کند تا کسی چون رمبو شود نیز هیچگاه نمیتواند رقیبی بر قدرت سکوت وی باشد. حتی نمیتوان بیان کرد که کافکا کارش را به این دلیل نفی میکرد که آن را از نظر اخلاقی بد میخواند، یا به دلیل عدم وفاداری به پیامی که میخواست برساند، یا به دلیل وضعیت مادون‌ترش نسبت به سکوت. شاید به سادگی تنها به دلیل اینکه برحسب اصول ادبی ناکاملی‌هایی در کارش میدید میخواست نابودشان سازد. چگونه میتوان میان پیام‌رسانی که میگوید «به پیام من اهمیتی نده» و هنرمندی که ادعا میکند «کار من شکست محض است، بگذار نابود شود» تفاوت قائل شد؟ به یک معنا، خود هنرمند در اینجا به‌تنهایی حق این را دارد که چنین تصمیمی بگیرد. پیام‌رسان چیره بر کلماتش نیست، و حتی اگر هر کدام از کلمات بد باشند، از کنترل او خارج و شاید این همان معنای کلمات باشد، همین بد بودن؛ در واقع فقط میتوان این برداشت را داشت که اراده به نابود کردن کلمات ممکن است در پیامش نهفته باشد: میل مخفی گفتار یعنی گم‌گشتگی، اما چنین میلی عبث است و خود گفتار هیچگاه گم نمیشود.

آنچه غریب ست آنست که بسیاری از نویسندگانی که باور دارند کلیت هستی‌شان به عمل نوشتن وقف شده است و با وقف کردن خود به آن، آثاری را خلق میکنند که تنها از از زاویه دید زیبایی‌شناسی شاهکار است، دقیقا به همان نقطه‌ای که خود محکومش میسازند می‌رسند. به علاوه، نویسندگانی که میخواهند معنایی بنیادی به نویسندگی‌شان بدهند، یعنی مثلا [در قالب] کاوشی که کلیت شرایط زندگانی ما را دربرمیگیرد، تنها با تحویل دادن نوشتن به معنایی سطحی که آن را کنار میگذارند میتوانند پیش روند، یعنی برای خلق اثری بی‌نقص، و این خلقت حداقل در لحظاتی به آنها نیرویی میدهد تا خود را از هستی جدا ساخته تا ارتباط خود را از متن قطع کنند و کمترین علاقه‌ی خود را به آن از دست دهند. زرتشت میگوید: «با خون بنویس، و درخواهی یافت که خون همان جان است.» اما دقیقا مغایرش حقیقت دارد: نویسنده با جان مینویسد و دیگری میاندیشد که وی در حال خونریزی‌ست. خود کافکا میگوید: «به خستگی مجال نمیدهم، کاملا در داستان‌ام شیرجه خواهم زد، حتی اگر صورتم را زخم کنم.»

چنین تصویری بسیار نمایشی‌ست، نویسنده‌ای که از اثرش ظهور میکند، در حالی که صورتش زخمی شده است، اما این تنها یک تصویر است. کالیگولای کامو نیز سر از آنانی که در ذوق هنری او سهیم نمیشدند میبرید. اما کالیگولایی نزد نویسنده‌ای نیست. موقعیت غیرقابل تحمل (و برای بعضی تحقیرکننده) نویسنده تا اندازه‌ای از موفقیت او سرچشمه میگیرد، اما ریسکی که وی خود را به آن مبتلا ساخته شاید اصلا ارزش ریسک کردن هم نداشته باشد و با وجود مقهور شدن وی، او خود را از این موقعیت با اثری مورد رضایتش بیرون میاورد که هستی‌اش را گسترش میدهد. با این وجود شاهد بسیاری از کلمات خونین متن خود است در حالی که اصلا خونی در کار نیست. همچنین شاهد همه‌ی آن کلمات تحقیرآمیز درباب آنانی که قلم در دست دارند.

کسی میتوانست تصور کند که راسین تحت قید «حقیقتی» که باید به دنبالش میگشت مینوشت؟ هر چند میتوان راسین را تصور کرد که با این جستجو به نوعی زهد، به انزجار از سازگار بودن، به نفی کمال، و در خلاصه، نه به سکوت ***فدرا*** بلکه به ***فدرایی*** دیگر از نیکولاس پرودون رهنمون شده است. مشکل همین است. ما نویسندگانی را دیده‌ایم که از نوشتن، به بهانه‌ی تنفر از آن یا نیاز فرارفتن از ادبیات به کمک قربانی کردن خود نوشتن، دست کشیده‌اند. نویسندگان دیگری را دیده‌ایم که آماده‌ی نابود کردن شاهکارها هستند چون این آثار در نظرشان یک خیانت است. در حالی که هیچ نویسنده‌ای را ندیده‌ایم که به بهانه‌ی وقف نکردن خود به زندگی درونی‌اش دست از یک نویسنده ی خوب بودن بشوید، تنها به این دلیل ننویسد که نوشتن برای او ضروری بوده است بلکه در عوض به نوشتن هرچه‌بدتر ادامه دهد. کسی چون رمبو هیچگاه سالی پرودوم[1] نشد. چه عجیب! حتی هولدرلین نیز در جنون‌اش، به شاعری خوب بودن ادامه داد. و کافکا میتوانست اثرش را محکوم کند، اما هیچگاه خودش را برای پوچی زبانی میانمایه یا مردن از سر حماقت و ابتذال محکوم نکرد (تنها فلوبر گاه ما را به تفکر درباب چنین خودکشی‌ای دعوت میکند.)

چرا آدمی مثل کافکا اگرتبدیل به یک نویسنده نمیشد احساس سرگشتگی میکرد؟ آیا این ندایش بود، همین شکل حقیقی اختیارش؟ اما چگونه به این نیم‌اطمینان رسیده بود که حتی اگر نتواند تقدیرش را به سرانجام برساند، تنها راه درست ازدست‌دادن آن نوشتن بود؟ چرا که نوشته‌های زیادی نشان میدهند که او اهمیت عظیمی به ادبیات اختصاص داده بود. زمانی که او مینویسد: «بی‌کرانگی جهانی که در سر دارم... بهتر است هزاران بار منفجر شود تا در کمین سرم نگاه داشته شده یا در من به خاک سپرده شود، چرا که این تنها دلیل بودن من در اینجاست، و هیچگاه کمترین شکی به آن نداشته‌ام.» او دوباره به با روش معمول خود به ضرورت آفرینشی اشاره میکند که کورکورانه هیاهوی متولد شدن را دارد. چرا که اغلب این هستی شخصی کافکا بود که احساس میکرد در دل ادبیات در مسئله است. نوشتن به او دلیل وجود داشتن میداد.» من معنا را پیدا کرده‌ام، و زندگی مجردی یکنواخت، خالی، و فریب‌خورده‌ی من توجیه خودش را دارد.... این تنها راهی‌ست که میتواند مرا به جلو راهنمایی کند.» در بخشی دیگر مینویسد: «تنها زمانی که مینویسم مثل همیشه شجاع، عریان، قدرتمند و غافل‌گیرکننده هستم.» این متن تمایل دارد که فعالیت ادبی را به وسیله‌ای برای غرامت دادن تبدیل کند. کافکا در زندگی کردن زیاد خوب نبود، او تنها زمانی میزیست که در حال نوشتن بود. به این ترتیب حتی با این نگاه نیز، نکته‌ای هنوز برای توضیح باقی میماند، چرا که

---

۱ شاعر و مقاله‌نویس فرانسوی، Sully-Prudhomme.

هنوز قصد فهم‌اش را داریم: چرا اصلا باید نوشت؟ و نه نوشتن اثری چشمگیر بلکه نوشتن کلماتی بی‌اهمیت («نوع خاصی از الهام که خود را در آن پیدا میکنم... چنان است که من میتوانم همه کار کنم و نه فقط آن چه برای یک کار مشخص برنامه‌ریزی شده است. زمانی که خودسرانه جمله‌ای چون این را مینویسم: «او به بیرون از پنجره نگاه کرد»، این جمله به خودی خود عالی است»)؛ نوشتن «او به بیرون از پنجره نگاه کرد» به خودی خود یعنی پا را فراتر از خود گذاشتن.

کافکا ما را متوجه قدرت وی در آزاد کردن نیروهای بالقوه خودش میسازد، و حتی در زمانی که او احساس حبس‌شدگی و محاصره‌شدن را دارد، میتواند توسط همین واسطه امکان‌های نزدیکی را کشف کند که به آن آگاه نبوده است. او در انزوای خود محو می‌شود و این جدایی، تنهایی او را مخاطره‌آمیز میسازد ولی در عین حال چیزی مهم میتواند از این سردرگمی بیرون بیاید، به شرطی که زبان بتواند آن را به چنگ آورد. موقعیت دراماتیک این نیست که در چنین لحظه‌ای تقریبا برای او به سخن آمدن ناممکن است، چرا که کافکا معمولا به دلیل محتواهای مغشوش آگاهی خود ابراز وجودش را بسیار دشوار مییافت، اما حالا، این دشواری از همه چیز درگذشته است. «قدرت من به قدری نیست که حتی یک جمله بنویسم.» «حتی یک کلمه‌ای که مینویسم با دیگری همخوان نیست.... شک پیش از آنکه هر کلمه از من بیرون بیاید آنها را احاطه میکند، چه دارم میگویم، حتی این را هم انگار سرهم کرده‌ام.» در این مرحله، این کیفیت کلمات نیست که اهمیت دارند، بلکه امکان سخن گفتن است: چیزی‌ست که کسی تجربه میکند. «با گهگاه گوش کردن به خود یافته‌ام که در من چیزی شبیه به گربه‌ای جوان میومیو میکند.»

به نظر میرسد که ادبیات شامل تلاشی‌ست برای سخن گفتن در لحظاتی که تکلم سخت‌ترین شکل ممکن را پیدا میکند و به آن لحظاتی روی میآورد که سردرگمی کل زبان را تهی میکند و متعاقبا دست‌یازی به زبانی از همه دقیقتر، آگاه‌تر، بدون ابهام و در خلاصه یک زبان ادبی را ضروری میسازد. در چنین موقعیتی، نویسنده میتواند باور کند که دارد «امکانی روحانی برای زندگی‌اش» میسازد، او احساس میکند که آفرینش‌اش کلمه به کلمه به زندگی‌اش متصل است، او در این فرآیند خودش را بازسازی و بازآفرینی میکند. پس ادبیات میتواند به «مبارزه در خط مقدم» تبدیل شود، تجسسی که با استفاده از نیروهای متضاد تنهایی و زبان، ما را به حد و مرزهای این جهان میکشاند، «به حد و مرزهای آنچه که به‌طور کلی انسان میخوانیم. حتی میتوان حرکت ادبیات را در کابالایی جدید نیز تصور کرد، یک نظریه‌ی مخفی جدید متعلق به سده‌های گذشته که میتواند خود را امروز احیا ساخته و از نقطه‌ی صفر یا فراسوی خود آغاز شود.

این سنخ ادبیات احتمالا هیچگاه نمیتواند به کمال برسد، اما چنان شگفت‌انگیز است که میتوان این کمال‌یابی را ممکن دانست. گفته بودیم که حتی در عدم امکان ادبیات نیز اعتماد کافکا به ادبیات همواره ستودنی بوده است. او به‌ندرت به ناکافی بودن هنر تکیه میکند. اگر وی مینویسد: «هنر اطراف حقیقت در پرواز است، اما با این تصمیم که نباید توسط آن آتش بگیرد. مهارت هنر، پیدا کردن مکانی در این خلا بوده که پرتو نور با بیشترین قدرت در آن متمرکز شده است اما بدون آن که جایگاه منبع نور را از پیش بداند»، آنگاه دارد به این فکر تاریکتر دیگر پاسخ میدهد: «هنر نویسنده‌ها اما کور شدن توسط حقیقت است: همان نور بر چهره‌ای در هم کشیده آن لحظه که خود را از شدتش

میپوشاند، که این خود حقیقت است و نه چیز دیگر.» و حتی این تعریف کافکا از ادبیات نیز عاری از امید نیست: امید پیش از همه چیزی برای گم‌کردن منظر خود است و بیشتر از آن چیزی برای دیدن در هنگام نابینایی؛ اگر هنر ما نور نباشد، شکلی از تاریک ساختن است، امکان دسترسی به بارقه‌ای از میان سیاهی.

به گفته ی ماکس برود زاهد، که هدف نظریات‌اش بازگرداندن آثار دوست ازدست‌رفته‌اش به نزد خود بود، هنر باید انعکاسی از دانش دینی باشد. گاهی این تصور کاملا متفاوت ایجاد شده است که هنر برای کافکا از یک دانش فراتر رفته بود. شناخت خویشتن (در معنایی مذهبی) یکی از دلایل محکومیت ماست: ما خود را به لطف آن ارتقا می دهیم، ولی همچنین تنها چیزی‌ست که مانع از پرورش خودمان می شود؛ پیش از آنکه این دانش اکتساب شود، راه و مشی ضروری‌ست؛ پس از آن اما تنها مانعی غیرقابل گذار است. این ایده‌ی قدیمی کابالا که سقوط ما همان رستگاری ماست و برعکس، احتمالا میتواند کمک کند که بفهمیم چرا جایی که هنر موفق میشود دانش میبازد، چرا که برای تبدیل‌شدن به یک طریقت، به اندازه‌ی کافی حقیقی‌ست و در عین حال نیست، و بسیار غیرواقعی خواهد بود که به شکل یک مانع دربیاید. هنر یک «انگار» است. همه چیز طوری اتفاق میافتد که انگار ما در حضور حقیقت بوده باشیم، اما این حضور آن حضور نیست، و به همین دلیل است که ما را از پیش رفتن بازنمیدارد. هنر جایی ادعای دانش میکند که خود دانش قدمی بیشتر به سوی زندگی ابدی‌ست، و دانش خود نادانش را طلب میکند آن هنگام که دانش چون مانعی بر این زندگی علم میشود. به این ترتیب دانش معنی و نشانه‌اش را تغییر میدهد و آن هنگام که نجات مییابد خود را نابود میسازد. این حقه‌بازی دانش است، اما همچنین والاترین عزت‌اش نیز هست، همان دلیلی که این گفته را موجه میسازد: «نوشتن همچون شکلی از نیایش است».

گاهی کافکا، که همچون بسیاری دیگر از ذات غریب این تغییرات جا میخورد، به نظر آماده‌ی آن است که برهانی برای شناسایی نیرویی ماورایی را در آن تشخیص دهد. در زمینه‌ی فعالیت ادبی او ادعا میکند که گاهی حالاتی اشراقی را تجربه کرده است، «حالاتی که طی‌شان هر ایده را تمام و کمال زیستم و همچنین هر کدام را فهمیدم»، حالات آزاردهنده‌ی والایی که او باور داشت دارد از مرزهایش عبور میکند و به مرزهایی جهانی نزدیک میشود؛ اما همچنین اضافه میکند: «در این حالات نبود که بهترین کتاب‌هایم را نوشتم.» اشراق نیز ممکن است به تجربه‌ی این‌چنینی زبان وصل باشد، بدون دانستن آنکه آیا اشراق این تجربه را در نظر دارد یا نه، یا به آن دامن میزند یا نه. (حالت انحلال، که آمیخته به انزواست و پیشتر از آن حرف زدیم، همچنین مبهم است، انحلالی از سر عدم امکان سخن گفتن و در عین حال درون منظر گفتار؛ سکوت و خلائی که به نظر تنها برای پرشدن وجود دارند). در هر صورت امر خارق‌العاده در سطح زبان جای داده میشود، چه سبب شود که شگفتی زندگی به کمک نیروی «جادویی» کلمه از اعماق بیرون بزند و نمایان شود، همان‌که «نمیآفریند بلکه فرامیخواند»، چه با مقابله با کسی که دارد مینویسد، همچون دشنه‌ای در دستان «اشباح». ایده‌ی اشباح و جادو به خودی خود هیچ چیز را روشن نمیسازند؛ این ایده هشداری هست که میگوید: امر پررمز و رازی در اینجاست، تو باید نگاهبان خود باشی.

معما همینجاست: من خوش نیستم، پس پشت میزم مینشینم و مینویسم: «من خوش نیستم». و این چگونه ممکن است؟ امکانش عجیب و حتی از لحاظی رسوایی‌برانگیز است. وضعیت ناخوش من حاکی است از فرسایش

نیروهای من، و بیان ناخوشی من حاکی از افزون شدن نیروهایم. از زاویه‌ی غم، عدم امکان همه چیز وجود دارد ـ زندگی کردن، وجود داشتن، فکر کردن؛ از زاویه‌ی نوشتار، امکان همه چیز ـ کلمات هماهنگ، بیانی دقیق، تصاویر مناسب. بیش از این، با بیان غم خود، بر نوعی نفی تأکید میکنم که با این حال با این تأکید نیز تغییرش نخواهم داد. من با همراه داشتن بخت یک رسوایی را منتقل میکنم، و از شدت این رسوایی نیز کمتر نمیشود. هر چه بخت بیشتری داشته باشم، به عبارت دیگر، هرچه استعداد بیشتری داشته باشم تا ناخوشی‌ام را با توصیفات و آب‌وتاب و تصاویر محسوس کنم، گزارش‌های بدقبالی‌ام از این بخت بد هم بیشتر مورد احترام قرار میگیرد. چنین است که انگار امکانی که نوشته‌ام مجسم میکند در اساس برای بیان عدم امکان خودش وجود دارد ـ همان عدم امکان نوشتنی که ناخوشی من را میسازد؛ و نه تنها نمیتواند این عدم خوشی را در پرانتز نگذارد، یا نه تنها نمیتواند بدون نابود کردن آن یا نابود شدن توسط آن فضایی برای آن باز کند، بلکه تنها به دلیل ناممکن بودن خود ممکن است. اگر زبان و بخصوص زبان ادبی دائما و باشوروشوق خود را به مرگ نمیافکند، امکان نمییافت، چرا که زبان همین حرکت به سوی عدم امکان زبان است که طبیعت و شالوده‌اش را میسازد، زبان همین حرکت است که با پیشبینی هیچ بودنش، بالقوگی خود برای این هیچ بودن را تعین می بخشد بدون آنکه جامه عمل به آن بپوشاند. در کلامی دیگر، زبان واقعی‌ست چون میتواند خود را در نا ـ زبان طرح بیاندازد که ماهیت خود زبان است و فعلیت نمییابد.

کافکا در متنی که اندکی قبل شرحش رفت مینویسد: «هیچگاه نمیتوانی بفهمی که برای کسی که میخواست بنویسد این امکان وجود داشت که به درد، هنگامی که درد دارد، عینیت ببخشد.» واژه‌ی «عینیت بخشیدن» توجه را به خود جلب میکند، چرا که ادبیات دقیقا میخواهد یک ابژه را بنا کند. ادبیات درد را با تبدیل کردنش به یک ابژه عینیت میبخشد. ادبیات ابژه را بیان نمیکند، بلکه باعث میشود این ابژه در سطح دیگری هستی داشته باشد، به آن مادیتی میبخشد که دیگر ربطی به یک بدن ندارد و مادیت واژه‌هایی‌ست که تلاش دارند بلوای جهانی را بازنمایی کنند که رنج ادعا میکند جهان خودش است. چنین ابژه‌ای ضرورتا تقلیدی از تغییراتی نیست که درد کمک‌مان میکند تجربه‌شان کنیم: این ابژه به خودش شکل میدهد تا درد را *ارائه* کند و *نشان* دهد، نه اینکه بازنمایی‌اش کند؛ بیش از همه، این ابژه باید وجود داشته باشد، یعنی باید پیوند همواره تعین‌نیافته‌ی روابطی تعین‌یافته باقی بماند. باید همیشه در آن ابژه، چنان که در هرچیزی که وجود دارد، افزوده‌ای باشد که کسی نتواند توضیحش بدهد. «برای داستان نوشتن، چنان که باید زمان ندارم که خودم به همه‌ی جهات بکشانم.» این افسوس کافکا طبیعت بیانگری ادبی را نشان میدهد: ادبیاتی که به همه‌ی جهات ساطع میشود، و طبیعت حرکت ذاتی درون همه آفرینش‌های ادبی را بیان میکند: فقط با نگاه کردن به این ادبیات در همه‌ی جهات میتوان به آن اصالت داد، تحت تعقیبش بود ولی همزمان از آن جلو زد و فرار کرد، چنان که با کشاندنش به همه جا به هر جایی سوق یافت. «من خوش نیستم» تنها وقتی عدم خوشی‌ست که در این جهان جدید زبان برجسته میشود، جایی که ناخوشی شکل میگیرد، غرق میشود، گم میشود، سیاه و نیست میشود و سپس نجات پیدا میکند.

برای بسیاری از مفسران، به‌خصوص کلودادموند ماینی[1]، تکان‌دهنده است که کافکا در لحظه‌ای حاصلخیزی ادبیات را به چنگ خود آورد (برای خودش، برای زندگی‌اش، که برای تداوم زندگی‌اش) که احساس کرد ادبیات همین سفر است از من به او. این همان کشفی بزرگ اولین داستان مهمی‌ست که نوشت، یعنی «**حکم**»، و میدانیم که او این واقعه را به دو شکل تفسیر کرد: تا شاهدی باشد بر این مواجهه‌ی سخت با امکانات ادبیات، و تا ارتباطاتی را روشن کند که این اثر اجازه‌ی شفاف ساختن آنها را به او داده بود. مادام ماینی با وام‌گیری عبارتی از تی. اس. الیوت میگوید که کافکا موفق شده بود که «همبسته‌ای عینی» را برای احساسات اساساً غیرقابل‌ارتباط‌اش بسازد: همچنین اضافه میکند که مسئله بر سر نوعی نابود ساختن خود، با موافقت خود هنرمند، نه از جهت پیشبرد فرآیندی درونی بلکه به خاطر متولد کردن یک اثر هنری مستقل و کامل است. شکی در این نیست. همچنان به نظر چیز کنجکاوبرانگیزتری در حال وقوع است. چرا که از روی تمام شواهد مشخص است که زمانی که کافکا «**حکم**» یا ***محاکمه*** یا «**مسخ**» را مینوشت، در حال نوشتن روایت‌هایی در باب هستی‌هایی بود که داستان‌شان تنها متعلق به خودشان است، اما همچنین در باب خود کافکا و داستان زندگی‌اش که فقط متعلق به خودش است. به نظر میرسد که کافکا هرچه بیشتر از خودش آزاد میگشت، حی و حاضرتر میشد. روایت قصه فاصله یا شکافی (که خودش خیالی‌ـداستانی‌ست) را در شخص نویسنده ایجاد میکند، که بدون آن نویسنده نمیتواند خودش را ابراز کند. این فاصله باید زمانی که نویسنده میخواهد بیشتر در روایت‌اش سهیم شود حتی عمیقتر شود. او درگیر میشود، در هر دو معنای یک این لفظ مبهم: خودش را مورد پرسش قرار میدهد و همچنین در داستان نیز مورد سئوال است ــ هرچند تقریباً سپرده‌شده به دست فراموشی.

پس برای من کافی نیست که بنویسم «*من* خوش نیستم». تا وقتی که هیچ چیز دیگری ننویسم، آنقدر زیاد به خودم نزدیک‌ام، آنقدر زیاد به عدم خوشی‌ام نزدیک‌ام، که این عدم خوشی به‌راستی در فرم زبانی از آن من میشود: من هنوز واقعاً ناخوش نیستم. تنها از زمان رسیدن به این بدیل عجیب، به «*او* خوش نیست»، است که زبان آغاز به شکل‌گیری در زبانی میکند که برای من عدم خوشی است، وقتی زبان شروع میکند به اینکه جهان ناخوشی را چنان که در نویسنده رخ میدهد ترسیم کند و به‌آرامی طرح بزند. پس، لابد من خود را درگیر حس خواهم کرد، و خوش‌نبودن‌ام توسط چنین جهانی که ناخوشی‌ام از آن غائب است احساس خواهد شد، جهانی که من و ناخوشی هر دو در آن گم شده‌ایم، جایی که ناخوشی را نمیتوان تسلی یا تسکین داد یا سرگرم کرد، جایی که ناخوشی، غریبه با خود، نه میماند و نه ناپدید میشود، و بدون امکان باقی‌ماندن باقی میماند. شعر رهایی است: اما این رهایی معلوم میکند که هیچ چیز بیشتری برای رهانیدن نیست، که من در دیگری شمول یافته‌ام، در کسی که بااین‌حال دیگر نمیتوانم خود را پیدا کنم. (این قضیه قدری توجیه میکند که چرا داستان‌های کافکا افسانه‌ها، حکایت‌های خارق‌العاده، فراتر از پذیرفتنی و واقع‌گرایانه است: این به آن دلیل است که او خود را با این فاصله‌ی غیرقابل‌اندازه‌گیری در آنها بیان میدارد، با عدم امکان شناسایی خودش در آن داستان‌ها. ممکن نیست که آن آدم موذی فلان داستان‌اش خود او باشد: پس این اوست در خودمانی‌ترین و غیرقابل‌تقلیل‌ترین جوهرش.)

---

۱ مدرس ادبیات و مفسر فرانسوی، Edmonde Magny.

روایت غیرشخصی و افسانه‌وار که وفادار به جوهر زبان تلقی میشود به‌طور حتم تناقض‌های مشخصی ایجاد میکند. ذکر کرده بودیم که زبان تنها از چشم‌انداز یک وضعیت نا ـ زبان واقعیت دارد، وضعیتی که برای خود زبان نیز قابل فهم نیست: زبان به افقی خطرناک سوی دارد که در آن خود بیهوده به دنبال ناپدیدی است. این نا ـ زبان چیست؟ نیازی به شفاف‌سازی آن در اینجا نیست. اما باید به خاطر داشته باشیم که ناکارایی همه‌ی اشکال بیانگری را برای‌شان یادآور میشود. زبان ممکن است، از آن جا که سوق به ناممکن دارد. در ذاتش، در تمام سطوحش، ارتباط کشمکش و اضطرابی‌ست که خود را از آن نمیتواند رها سازد. به محض اینکه چیزی گفته میشود، چیز دیگری همراهش باید گفته شود. و دوباره باید چیزی متفاوت گفته شود تا در برابر جهت‌گیری همه چیزهایی که تا حالا گفته شده مقاومت کند تا بتواند قطعیت یابد، تا بتواند به جهان بی‌تشویش اشیا سر بخورد. سکونی در کار نیست، نه در سطح هر جمله و نه در کل اثر. و نه سکونی از برای جدالی که بدون اینکه خودش را تصحیح کند اثباتی نخواهد داشت ـ و نه حتی در سکوت. زبان با خاموش بودن نمیتواند واقعیت یابد. چیزی نگفتن شیوه‌ای از بیان خود است که عدم مشروعیت‌اش خود ما را به گفتار پرت میکند. بیش از هر چیز، درون کلمات است که باید خودکشی کلمات را تجربه کرد، خودکشی‌ای که واژه‌ها را شکار میکند اما قابل تحصیل نیست، خودکشی‌ای که آنها را به وسوسه‌ی صفحه‌ی خالی یا به جنون کلمه‌ای گم‌شده در بی‌معنایی سوق میدهد. تمام این راه‌حل‌ها موهوم‌اند. شقاوت زبان از این حقیقت سرچشمه میگیرد که همواره مرگ زبان را برمیانگیزاند بدون اینکه زبان هرگز بتواند بمیرد.

دیوار بزرگ چین توسط سازندگانش تمام نشد. داستان «**دیوار بزرگ چین**» نیز توسط کافکا تمام نشد. این حقیقت که این اثر با شکست خودش به شکست ربط دارد را باید همچون نشانه‌ی دل‌نگرانی‌ای در نظر گرفت که در ریشه‌ی همه‌ی طرح‌های ادبی‌ست. کافکا نمیتواند جلوی نوشتن خودش را بگیرد، اما نوشتن است که او را از نوشتن بازمیدارد: او خودش را متوقف میکند، و دوباره شروع میکند. زحمت کافکا همانطور پایان‌ناپذیر است که شور و شوق او بدون امید ـ تنها فقدان امید است که گاهی به مصمم‌ترین امید تبدیل میشود، در حالی که ناممکنی خلاص‌شدن از امید تنها ناممکنی ادامه دادن است. بیش از همه تکان‌دهنده است که این جدال (که بدون آن زبان و ادبیات و پژوهش راستینی در کار نیست و در عین حال برای تضمین یک پژوهش، ادبیات یا زبان نیز کافی نیست، چیزی که پیش از ابژه‌اش وجود ندارد و به اندازه‌ی حرکتی که وارونه میکند در شکل‌هایش غیرقابل‌پیشبینی‌ست) سرتاسر در خود شیوه یا سبک کافکا بارز میشود، و اینکه این سبک اغلب تجلی تقریباً عریان جدال مزبور است.

با چنین توسعه‌هایی آشنا هستیم که بخصوص در ***یادداشت‌های*** کافکا به چنان طرز عجیبی برساخته میشوند. اثبات یا ادعای مقدمی حاضر است که اطراف آن اثبات‌های ثانی ترتیب داده میشوند که اثبات مقدم را به‌عنوان یک کل حمایت میکنند در حالی که همزمان ملاحظاتی جزئی را به جریان میاندازند. هر ملاحظه‌ای به ملاحظه‌ی دیگری سوق مییابد که آن را کامل میکند، و در حالی که به هم متصل‌اند، همه‌شان با هم ساختاری منفی را موازی با ساختاری مرکزی برمیسازند که همزمان به هستی خود ادامه و پایان میدهد: و اثبات با رسیدن به این پایان به یکباره به‌طور کامل توسعه مییابد و به عقب پس مینشیند؛ واضح نیست که آیا داریم بیرون را به چنگ میآوریم یا درون را، بسته به این که در حضور کل ساختمان اثر باشیم یا در برابر حفره‌ای که این ساختمان درونش ناپدید گشته است. فهم این

مسئله ناممکن است که اندیشه با چه چهره‌ای به ما روی میآورد، اندیشه آنقدر به سوی ما روی میآورد و از ما دور میشود که انگار همچون وزنه‌ای که توسط سیمی آویزان شده است تنها هدفش بازتولید پیچ‌وتاب خود باشد. کلمات کافکا، از روی همین واقعیت که تلاش میکنند واقعاً به نامتناهی پس بروند، همانقدر این برداشت را ایجاد میکنند که به‌طرز گیج‌کننده‌ای به فراسوی خودشان میجهند که این برداشت را که به سمت یک خلأء فشار میآورند. میتوان جغرافیای فراسوی واژه‌ها، یا فراسوی شکست باور داشت، به یک امکان‌ناپذیری که ممکن است بیشتر از یک امکان‌ناپذیری باشد و بنابراین امید را به ما بازمیگرداند. («مسیح تنها زمانی میآید که دیگر نیازی به او نیست، او فقط در روز پس از ورودش میآید، او در آخرین روز نمیآید، او در آخر آخرین روز میآید.» یا دوباره آن جا مینویسد: «هیچ چیز به جز یک کلمه، هیچ چیز به جز یک نیایش، هیچ چیز به جز دمی از هوا، هیچ چیز به جز آن برهانی که ثابت میکند تو زنده‌ای و صبر میکنی. نه، نه هیچ نیایشی، هیچ چیز به جز یک نفس، نه حتی نفسی، هیچ چیز به جز یک حضور، نه حتی حضوری، هیچ به جز یک اندیشه، نه حتی اندیشه‌ای، هیچ به جز آرامش خواب.») اما زمانی که کلمات میایستند، نه به یک نامتناهی تحقق‌یافته امید داریم و نه به تضمین چیزی تمام‌شده؛ با سوق‌یافتن به امر بی‌حدومرز، حدود را مردود شمرده‌ایم و در نهایت باید امر بی‌حدومرز را نیز مردود بشمریم.

زبان کافکا اغلب سعی دارد حالتی بازجویانه به خود بگیرد، چنان که انگار در پوشش آنچه که از بله و نه فرار میکند، امید دارد چیزی را گرفتار کند. اما پرسش‌ها در حالی خود را تکرار میکنند که بر خود حد میگذارند؛ آنچه را که سعی دارند پیدا کنند بیشتر و بیشتر به حاشیه میرانند و امکان یافتن خودشان را ویران میکنند. آنها نومیدانه با یگانه امیدی برای یافتن پاسخی ادامه میدهند، و تنها با ناممکن کردن هر پاسخی‌ست که میتوانند ادامه دهند ــ و حتی بیش از این با بی‌اعتبار ساختن وجود کسی که این پرسش‌ها را میپرسد. («این چیست؟ چه کسی به زیر درختان ساحل رفته است؟ چه کسی کاملا ترک شده است؟ چه کسی دیگر نمیتواند نجات بیابد؟ بر گور چه کسی علفی میروید؟» یا: «چه چیزی شما را آزار میدهد؟ چه چیزی شما را سریعاً به حرکت وامیدارد؟ چه کسی بر درب خانه‌ات میکوبد؟ چه کسی از خیابان تو را صدا میزند بدون اینکه از در باز وارد خانه شود؟ آخ! دقیقا، او همانست که تو او را میآزاری، آنست که تو او را سریعاً به حرکت وا میداری، او که تو پشت درش را میکوبی، او که بدون اینکه بخواهد از در باز وارد شود از خیابان او را میخوانی!» در حقیقت، زبان در اینجا به نظر میخواهد منابع‌اش را از پای درآورد و هیچ هدفی ندارد جز اینکه با هر قیمتی ادامه یابد. زبان با تهی‌ترین امکانش به نظر سردرگم میرسد، و این همان دلیلی‌ست که همچنین به نظر ما سرشاری تراژیکی دارد، چرا که این امکان خود زبان است، سرخورده از همه‌چیز است و تنها با حرکت جدالی خودش را محقق میکند که دیگر هیچ چیزی برای تعارض نداشته باشد.

ادبیات جایگاه تناقصات و مناقشات است. نویسنده‌ای که بیشترین پیوستگی را با ادبیات دارد همانست که بیش از همه به سمتی سوق مییابد که خود را از ادبیات جدا کند. ادبیات همه چیز اوست، با این وجود نمیتواند خود را با آن قانع یا ارضا کند. کافکا که از حرفه‌ی ادبی خود اطمینان داشت به خاطر همه‌ی آنچه قربانی ساخت تا ادبیات خود را عملی کند احساس گناه میکرد. تصور میشد که وی با هنجار تطبیق یابد (به‌طور خاص با ازدواج)، اما به جایش او نوشت. تصور میشد که با شرکت در انجمن‌های مذهبی به دنبال **خداوند** بگردد، اما به جایش به شکل

دیگری از مناجات قناعت کرد که همان نوشتن بود. «زمان زیادیست که چیزی نوشته نشده است. **خداوند** نمیخواهد که بنویسم، اما از باب من، باید نوشت. افت‌وخیزهای پایان‌ناپذیری وجود دارند، اما زمانی که همه چیز گفته شد، **خداوند** قدرتمندتر خواهد بود، و ناخوشی از آنچه میتوان تصور داشت فراتر است.» آنچه توجیهی بود بر حال او حالا گناه میشود و محکومیت. او میداند که «ما قادر به نگارش رستگاری خود نیستم بلکه تنها میتوانیم آن را زندگی کنیم.» در داستانی به نام «**یوزفینه**»، کافکا به ما نشان میدهد که چه پوچ است برای هنرمند که بپندارد روح جامعه‌ی خود است، که مرجع اصلی مردمش در مواجهه با غم‌هایی‌ست که گرفتارشان میکند، او از سهم کار و مسئولیت جمعی‌اش معاف نمیشود، هنرش هرچند از این موضوع رنج میبرد و حتی فرومیپاشد، اما چه اهمیتی دارد؟ سقوط هنرمند «تنها اپیزود کوتاهی در آگاهی ابدی مردم ماست، و مردم ما به زودی بر این فقدان فائق خواهند آمد.» این دفاعیه روشن میسازد که هنر حتی در والاترین جایگاه خود نیز در مقابل ادعاهای کنش حق و قدرتی ندارد، و آگاهی‌اش از این نامشروعیت نیز مرحمی بر این جدال نیست. بر این حقیقت شاهد باشید که کافکا در راه گفتن این مطالب به ما باید اثر ادبی دیگری مینوشت، و در حالی که شواهد تک کتاب آخرش را جمع میکرد در عمل جان داد. به این نحو، هر کس که قدمی برای نوشتن بردارد از پیش از دست رفته است. اما او دیگر نمیتواند اثرش را متوقف کند بدون اینکه از این لحظه به بعد بر این باور باشد که او با متوقف‌کردن اثرش از دست خواهد رفت. او تمامی راه حل‌ها را امتحان خواهد کرد. هر شیوه‌ای، حتی سکوت، حتی کنش، همه و همه چیزی نخواهند بود جز انواع ناکافی هنری که نویسنده خودش را طبق دستورات آن آزاد خواهد ساخت: تقبیح تراژدی از طرف راسین به بخشی از تراژدی شکل میدهد ــ به همین منوال، جنون نیچه یا مرگ کلایست. در سال‌های اخیر شاهد آن بوده‌ایم که چگونه نویسندگانی که از ادبیات انزجار داشتند با چندبرابر کردن مشغولیت خود در روش‌های ادبی بهای ادبیات را بپردازند. امروزه شاهد آن هستیم که هرگاه ادبیات سعی میکند به‌طور جدی دست به کنش سیاسی یا اجتماعی بزند تا شخصیت بلاعوض خود را فراموش کند، معلوم میشود که این مشغولیت هم یک فراغت اضافی دیگر است. و این کنش است که خود ادبی میشود.

ادبیات در ظاهر و باطن با آنچه تهدیدش میکند دست در دست دارد، و این تهدید هم در نهایت شریک ادبیات است. ادبیات تنها میتواند خودش را به چالش بکشد، اما این چالش خودش را به رخ خودش میکشاند. ادبیات خودش را قربانی میکند، و این قربانی، سوای ناپدید ساختنش، آن را با نیروهای جدید غنی میسازد. چگونه میتوان نابود ساخت وقتی که نابودی همزمان چیزی‌ست که نابود ساختن نابود میکند، یا حتی وقتی مثل جادوی زنده‌ای که کافکا از آن دم میزند، نابودی نابود نمیکند بلکه برمیسازد؟ این تعارض به همه‌ی تعارض‌های دیگری اضافه میشود که در صفحات پیش به آن اشاره شد. نوشتن درگیرکردن خود است؛ اما نوشتن همچنین فارغ‌کردن خود است، متعهد کردن بی‌مسئولانه‌ی خود. نوشتن به معنای پرسش از هستی خود یا جهان ارزش‌هاست، و تا اندازه‌ی مشخصی محکوم کردن خوبی‌ست، اما نوشتن همواره به این معناست که سعی شود خوب نوشت، سعی شود به دنبال خوبی بود. و بنابراین، نوشتن به معنای قبول عدم امکان نوشتن است، همچون آسمان ساکت بودن، «پژواکی برای خاموشان بودن»؛ اما نوشتن نام گذاشتن بر سکوت است. نوشتن یعنی نوشتن در حالی که جلوی نگارش خود را میگیرد. هنر

چون معبدی‌ست که ***قصارگویی*** در آن سخن میگوید: هیچ عمارتی در کار نبوده که بسیار آسان برساخته شود، در عوض معلوم میشود که بر هر سنگش نبشته‌ای حرمت‌شکنانه نقر شده است، چنان نقش عمیقی که حرمت‌شکنی تا زمانی دوام خواهد داشت که در آن نبشته حتی از خود معبد هم مقدس‌تر خواهد شد. پس هنر جایگاه اضطراب و خشنودی است، جایگاه عدم رضایت و امنیت. این هم نامی دارد: خودویرانگری، ازهم‌پاشیدگی بی‌پایان. و نامی دیگر: خوشی، ابدیت.