

Franz Kafka – pisarz pogranicza. Rozmowa z Edwardem Kasperskim

Żaneta Nalewajk: W nekrologu Franza Kafki pióra Mileny Jansenskiej opublikowanym (6 czerwca 1924) – trzy dni po śmierci pisarza – na łamach praskiego dziennika „Narodni listy” można przeczytać: „Znał człowieka, jak znają go tylko ludzie o wielkiej wrażliwości nerwów, ludzie samotni, którym jeden błysk twarzy innego wystarczy, by ujrzeli go wzrokiem niemal proroczym. Znał świat w sposób wręcz niezwykły, w całej jego złożoności, sam był niezwykłym i złożonym światem. Jego książki (...) są prawdziwe, nagie i bolesne (...). Przepętniają je zimne szysterstwo i wrażliwość spojrzenia właściwe człowiekowi, który zobaczył świat tak jasno, że tego nie wytrzymał i musiał umrzeć, nie chcąc się cofać i w poszukiwaniu ratunku uciekać się do rozumowych czy podświadomych złudzeń, nawet najszlachetniejszych (...). Był człowiekiem i artystą o tak wrażliwym sumieniu, że doskonale słyszał wszystko także i tam, gdzie inni, głusi, czuli się bezpieczni” [fragment w przekładzie Leszka Engelkinga]. Niech ta charakterystyka pisarza autorstwa Mileny Jansenskiej, stanie się dla Pana zachętą do sformułowania odpowiedzi na prosto brzmiące, choć być może tylko pozornie nieskomplikowane pytanie: Kim był Franz Kafka?

Edward Kasperski: Pytanie, kim był Franz Kafka, jest skomplikowane co najmniej z dwóch powodów. Nie możemy, po pierwsze, mieć pewności, czy autor *Ameryki* sam do końca wiedział, kim był; czy miał na przykład niezachwiane poczucie tożsamości, czy towarzyszyło mu przeświadczenie bycia kimś w pełni określonym, niezmiennie jednym i tym samym. Drugi aspekt dotyczy recepcji dzieł pisarza. Proszę zwrócić uwagę na to, że od czasu jego śmierci upłynęły osiemdziesiąt cztery lata. Recepcja ta rozpoczęła się w latach 20. i 30. minionego stulecia, a następnie przechodziła wiele zmiennych faz. W konsekwencji na twórczość i biografię Kafki nałożyły się rozmaite pokłady interpretacji. Jeśli jako czytelnicy chcemy w 2008 roku odnieść się do literackiego dorobku Kafki, to musimy uświadomić sobie, że mamy do czynienia z palimpsestem. Nie jest możliwe zupełne pominięcie tradycji interpretacyjnej, czyli tego, co o twórczości Kafki już powiedziano; konieczne staje się ustosunkowanie się do tej tradycji. Poznanie prawdziwego Kafki musi oddzielić tu ziarno od plew.

Polscy czytelnicy są pod tym względem w dobrej sytuacji, bo w ostatnich latach ukazały się u nas dwie ważne prace poświęcone recepcji dzieł Kafki. Jedno z tych opracowań to książka (pisana pierwotnie jako dysertacja doktorska) zamieszkanej w Polsce badaczki niemieckiej Beate Sommerfeld, *Kafka-Nachwirkungen in der polnischen Literatur: unter besonderer Berücksichtigung der achtziger und neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts* (Frankfurt am Main 2007). Drugim opracowaniem jest dociekliwa książka prof. Daniela Kalinowskiego z PAP w Słupsku *Światy Franza Kafki: sekwencja polska*

(Słupsk 2006). Obie publikacje wskazują na bogactwo rodzimej recepcji twórczości Kafki. Funkcjonuje ona na trzech płaszczyznach: krytycznoliterackiej, naukowej i literackiej. Recepcja literacka pojawia się na przykład u Tadeusza Różewicza, by posłużyć się najbardziej znanym przykładem.

Warto zauważyć, że owa „sekwencja polska” to jedynie niewielki wycinek światowej recepcji dzieł praskiego pisarza. Jest ona o wiele bardziej intensywna w Niemczech (co zrozumiałe – Kafka to przecież autor niemieckojęzyczny), Czechach (gdzie urodził się twórca *Procesu*) oraz w Izraelu i w środowiskach żydowskich na świecie (co również nie dziwi – Kafka był pochodzenia żydowskiego). Ten szeroki i różnorodny odbiór uświadamia, jak złożona jest odpowiedź na pryncypialne pytanie: kim był Franz Kafka. Wydaje mi się, że do tego pytania wyjściowego można by dodać kolejne: jak różni czytelnicy odbierali jego tożsamość. W interpretacjach izraelskich akcentuje się na przykład bardzo mocno związek autora *Zamku* z tradycją biblijną i syjonistyczną: Izraelczycy podkreślają więc tożsamość żydowską. Z kolei Czesi starają się wydobyć z tekstów Kafki jego tożsamość czeską, umotywowaną miejscem urodzenia i stałym pobytom pisarza w Pradze. Niemcy wpisują natomiast jego dzieła w kontekst historii literatury niemieckiej. Która tożsamość jest prawdziwa? Która ze stron ma rację? Kto potrafi rozstrzygnąć spór? Może kategorie etniczne zawiodą tutaj? A może Franz Kafka był po prostu pisarzem ponadnarodowym i uniwersalnym?

Badacz, który chciałby opisywać twórczość autora *Procesu* w sposób względnie neutralny, powinien zadać sobie pytanie, jak sam Kafka postrzegał i ujmował w tekstach własną tożsamość. Nie usuwa to jednak komplikacji. Trzeba, jak sądzę, wyróżnić robotczo dwa rodzaje tożsamości: tożsamość literacką i egzystencjalną. Zaskakiwać może to, że Kafka za swoich mistrzów w literaturze uważał na przykład z jednej strony Francuza Gustawa Flauberta, z drugiej zaś zachwycał się tekstami Anglika Karola Dickensa, choć zdawać by się mogło, że Kafkę dzieli od obu tych autorów przepaść. W tym roku obchodzimy dwusetną rocznicę urodzin znakomitego ukraińsko-rosyjskiego pisarza, Mikołaja Gogola. Także kontekst Gogola jest dla Kafki znaczący. Obaj na przykład chętnie posługiwali się groteską. Można by wskazać również na pokrewieństwo dzieł Kafki i Fiodora Dostojewskiego. Można by przywołać nazwiska kilku pisarzy niemieckich. Czy oznacza to, że Kafka identyfikował się ze wszystkimi, czy tylko z jednym z nich?

Widzimy więc, że tożsamość literacka praskiego pisarza wymyka się precyzyjnej definicji. Stajemy w związku z tym przed dylematem natury logicznej: czy mamy do czynienia tylko z jedną tożsamością literacką Franza Kafki, czy też może z wieloma? Skłaniałbym się raczej ku tej drugiej opcji. I w tym znaczeniu Kafkę można by uznać za prekursora ponowoczesności. Porzucił on bowiem dziewiętnastowieczny model tożsamości przypisanej, stałej, jednoznacznej. Tożsamość rozumiał jako poszukiwanie tożsamości.

Nieco prostsze wydaje się pytanie, kim był Franz Kafka w wymiarze egzystencjalno-socjalnym. W tej dziedzinie dysponujemy całkiem sporą ilością deklaracji i wyznań autora. Jeśli operować kategoriami socjologicznymi, można by powiedzieć, że Kafka – zważywszy na utrzymujące się, klasowe rozwarstwienie społeczeństwa za jego życia

– to typowy pisarz mieszczański. Ojciec Kafki, robotnik, stał się w pewnym momencie swojego życia drobnym przemysłowcem, natomiast dla Franza przynależność do warstwy średniej była kondycją zastaną...

Żaneta Nalewajk: Kondycją, którą Kafka usiłował przezwyciężyć. Myślę, że niemal w każdym sensie Kafka był pisarzem pogranicza.

Edward Kasperski: Pogranicze jest właśnie tym określeniem, które uważam za klucz nie tylko do twórczości Franza Kafki, lecz także do jego sytuacji egzystencjalnej, etnicznej i socjalnej. Kategoria ta nie została dostatecznie doceniona w dotychczasowym odbiorze utworów praskiego pisarza oraz badaniach nad nimi. Jakiś czas temu zbliżono się do tej problematyki w książce *Kafka: pour une littérature mineure*. Jej autorzy Gilles Deleuze i Félix Guattari twierdzą, że twórczość praskiego pisarza należy do kategorii tak zwanych małych literatur, prosperujących na obrzeżu „wielkich” literatur narodowych, takich jak – przykładowo – literatura niemiecka, angielska, francuska czy rosyjska. Małe literatury wyrastają z odczuć etnicznych, społecznych czy religijnych mniejszości: taką mniejszością była też ówczesna zbiorowość żydowska w Pradze czeskiej. Toteż twórczość Kafki sytuuje się w świetle wspomnianej wykładni pomiędzy popieraną przez Habsburgów wielką literaturą niemieckojęzyczną, a prącą do niezależności społecznością czeską, w której gwałtownie narastały uczucia narodowe. Te dążenia narodowe, jak wiadomo, zostały uwieńczone sukcesem po rozpadzie Monarchii Habsburskiej w 1918 roku i Czechy odzyskały wówczas niepodległość. Jak przyjął to Kafka – niemieckojęzyczny pisarz pochodzenia żydowskiego żyjący w patriotycznej Pradze czeskiej, dobrze pamiętającej wieki germanizacji? Na kartach swojej książki Deleuze i Guattari mocno akcentują żydowskość Kafki: przynależność do mniejszości włączanej między prężne kulturowo społeczności czeską i niemiecką. Badacze twierdzą tutaj, że małe literatury, które potrafią zdobyć się na dystans do wielkich literatur są w stanie zaprezentować uniwersalne widzenie świata. Ponieważ dystansują się do nacjonalizmu i unikają nacjonalistycznego zawężenia perspektywy, zyskują zdolność artykułowania problemów ogólnoludzkich. Odnoszę się jednak ze sceptycyzmem do tej skądinąd sugestywnej interpretacji. Uważam bowiem, że Kafka pisał po niemiecku właśnie dlatego, że tęsknił do wielkiej literatury, a nie dlatego, że utożsamiał się z literaturą mniejszości – choć mam świadomość, że kwestia ta wymaga badań, a przede wszystkim winna zostać poddana dyskusji. Za kluczową uważam natomiast, jak już wspominałem, kategorię pogranicza, która wydaje mi się bogatsza interpretacyjnie...

Żaneta Nalewajk: Najbogatsza interpretacyjnie, nawet jeśli ująć ją w najszerszym z możliwych znaczeń. Pograniczność warunków kulturowych, językowych i społecznych, w których żył Kafka znajduje swoje odzwierciedlenie i zostaje artystycznie przetworzona w prozie praskiego pisarza na przykład na płaszczyźnie narracji, kompozycji, konstrukcji postaci literackich czy szerzej świata przedstawionego.

Edward Kasperski: Tak. Mamy tu zresztą do czynienia z różnymi typami pograniczności. Kafka był pochodzenia żydowskiego, to prawda, ale obcował z Czechami, pisał po niemiecku, chłonił nie tylko kulturę niemiecką, lecz także europejską

w jej najlepszym wydaniu. Przedmiotem jego przemyśleń była też tradycja biblijna. Na kartach dzieł Kafki odnajdziemy nawet aluzje do kultury chińskiej. Współczesne badania nie bez podstaw akcentują tak zwany multikulturalizm autora *Listu do ojca*. Oprócz pogranicza etnicznego i socjalnego spotykamy się u Kafki z pograniczem kulturowym i literackim, wynikającym z otwarcia się na literaturę światową. Dylemat Kafki, jak sądzę, przedstawiał się następująco: jak, mając do czynienia z tyloma bezcennymi inspiracjami, nie zatracić się w nich, uniknąć synkretyzmu czy eklektyzmu; jak osiągnąć pisarską autonomię. Nie mam pewności czy Kafka był rzeczywiście taką suwerenną osobowością pisarską. Żył zbyt krótko, nie mógł z powodu umysłowej ciasnoty, brutalności i sprzeciwu ojca poświęcić się wyłącznie pisaniu. Powiedziałbym raczej, że twórca *Przemiany* się osobowością pisarską stawał.

Proszę zwrócić uwagę na to, że dwie powieści tego autora to teksty niedokończone. Mam na myśli *Amerykę*, której pierwotny tytuł to *Zaginiony* oraz *Zamek*. Spuentowany zakończeniem został jedynie *Proces*. Trzeba zadać sobie pytanie: z jakich powodów dwa wspomniane wcześniej utwory nie zostały sfinalizowane? Być może przyczyniły się do tego względy egzystencjalne. Kafka miał mało czasu na pisanie, utrudniały mu je także kłopoty ze zdrowiem. Wszystko to z pewnością hamowało literacki rozwój Kafki. Być może do tych trudności dochodziły problemy artystyczne: kłopoty ze znalezieniem puentującego zakończenia dla ekstensywnej, wielocłonowej formy powieściowej.

Żaneta Nalewajk: Poza tym Kafce niezwykle często towarzyszyło poczucie niezadowolonia z zakończeń poszczególnych utworów, by wspomnieć tylko *Kolonję karną*.

Edward Kasperski: W tym miejscu warto zwrócić uwagę na następujący paradoks. Z jednej strony Kafka pozostawił po sobie wiele utworów niedokończonych, mam tu na myśli nie tylko *Zamek* czy *Amerykę*, lecz także kilka opowiadań. Z drugiej zaś strony inne teksty praskiego autora charakteryzują się niesłychanie precyzyjną konstrukcją, opartą na klasycznej już formie noweli. Przykładem może być analizowany przez Panią *Głodomór* w artykule opublikowanym w książce *Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku* (Warszawa 2004). We wspomnianym tekście Kafki mamy, moim zdaniem, do czynienia z mistrzowską kompozycją; każdy szczegół opowiadania został przemyślany. Zarazem wspomniany utwór charakteryzuje się bardzo wyraźną puentą, skądinąd przynębiającą.

Żaneta Nalewajk: Tak, jakkolwiek liczne utwory Kafki – a to kolejny paradoks – choć są wyraźnie spuentowane, przy całym ich wyrafinowaniu formalnym, pozostają jednocześnie niekonkluzywne.

Edward Kasperski: To bardzo interesujący dysonans w twórczości tego autora, która łączy w sobie formalną perfekcję, czego przykładem właśnie *Głodomór*, z programową, semantyczną niekonkluzywnością. Ten drugi aspekt spuścizny Kafki stał się punktem wyjścia do mojego sporu z autorami tych interpretacji, którzy usilnie starają się przypisać dziełom autora *Procesu* jakąś moralizującą konkluzję czy tezę, by wspomnieć tylko o publikacjach Maxa Broda, mierzącego Kafkę dogmatycznie miarą własnej wtróności, niezdolnego ani zrozumieć, ani zaakceptować inności autora *Zamku*.

Żaneta Nalewajk: Skoro mówimy o recepcji, chciałabym przypomnieć, systematyczne podsumowanie głównych kierunków i stylów recepcji dzieł Franza Kafki, które sporządził Pan (głównie w oparciu o prace niemiecko- i polskojęzyczne) w tekście *Klucze do Kafki* opublikowanym we wspomnianej już książce *Poetyka egzystencji...* Wyróżnił Pan między innymi:

- 1) interpretacje o charakterze teologiczno-filozoficzno-doktrynalnym, lub „hagiograficznym”, w których Kafka jawił się na przykład jako święty mistyk-moralista,
- 2) „recepcję zawłaszczającą”, w której autorzy zmierzali do usytuowania Kafki w obrębie tylko jednego kontekstu kulturowego, podczas gdy twórca ten był pisarzem pogranicza,
- 3) prace będące świadectwem hermeneutycznej usurpacji, których autorzy przejawiali (z różnych powodów) tendencję do „uczytelniania” za wszelką cenę tego, co w utworach Kafki niejasne i wieloznaczne,
- 4) interpretacje synekdochiczne oparte na niejednokrotnie bezpodstawnym założeniu reprezentatywności wybranych aspektów pisarstwa praskiego autora dla całości jego dorobku, co owocowało uwięzieniem recepcji tych dzieł w stereotypach,
- 5) lekturę, która jest świadectwem pominięcia problemu pisarskiej ewolucji Kafki,
- 6) prace, w których spuścizna Kafki ujmowana była (a tym samym podlegała daleko idącej redukcji) jako ilustracja, bądź zapowiedź głównych kierunków filozoficznych lub szkół badawczych (psychoanalizy, egzystencjalizmu, hermeneutyki, strukturalizmu itp.),
- 7) alegoryczno-paraboliczne wykładnie biografii Kafki, których autorzy czynili płaszczyzną odniesienia czasu, których praski pisarz nie dożył i dokonywali tym samym wyabstrahowania jego dzieł z kontekstu historycznoliterackiego,
- 8) interpretacje mitotwórcze (najczęściej psychologiczne lub psychologizujące), w których Kafka jawi się jako postać o powikłanej osobowości, ofiara kompleksów i seksualnych lęków,
- 9) prace, których autorzy nadmiernie eksponowali „tragizm egzystencji” ujęty w utworach Kafki jako temat, a pozostali zupełnie niewrażliwi na obecność motywów komicznych w jego dziełach.

Jakie w takim razie style lektury mogłyby, Pana zdaniem, wzbogacić, pogłębić recepcję twórczości praskiego pisarza, rzucić na nią nowe światło?

Edward Kasperski: Nie miałem dotąd świadomości, że wyróżniłem w tekście *Klucze do Kafki* aż tak wiele różnych strategii interpretacyjnych, ale to tylko dowód, że teksty własne poznaje się naprawdę dopiero dzięki cudzej lekturze. Dziękuję tedy za odpowiedź. Pani pytanie jest wymagające tym bardziej, że trzeba na nie odpowiedzieć z marszu. Rozumiem je w następujący sposób: co jeszcze można odkryć w utworach Franza Kafki? Sądzę, że bardzo dużo, ale przecież każdy czytelnik odkrywa indywidualnie. I co więcej: czytelnik odkrywa siebie. To, co mnie właśnie najbardziej interesuje, bo nie chciałbym się tutaj wypowiadać w imieniu ludzkości, to refleksja: Dlaczego nadal

czytam Kafkę? Z jakiego powodu o nim z Panią tu rozmawiamy? Dlaczego jego twórczość jest dla nas ciągle niepokojącym wyzwaniem? Jakie treści w dziełach praskiego pisarza są aktualne *Anno Domini* 2008?

Łatwiej wskazać mimo wszystko ujęcia przestarzałe. Wiadomo, że powrót do niektórych ujęć dawnych nie jest już możliwy, jak choćby do odczytań religijnych (czy raczej pseudoreligijnych) lub do krzykliwych i rezonerskich komentarzy egzystencjalistycznych w stylu przedmów Zbigniewa Bieńkowskiego z końca lat 50. i początku 60. do dzienników i listów Kafki. Mój sprzeciw budzą również „interpretacje zawłaszczające”, wpisujące agresywnie twórczość Kafki w kontekst tylko jednej tradycji etnicznej: niemieckiej, czeskiej czy, jak dzieje się to bodajże najczęściej, żydowskiej. Można by także postawić pytanie: jaki jest stosunek pomiędzy epoką Kafki a naszymi czasami? Czy istnieje tu przepaść, czy może jednak dadzą się wskazać analogie, korespondencje, a dzięki temu zyskamy sposobność dowiedzenia się czegoś więcej o nas samych? To wcale nie mniej istotne niż namysł nad problemami badawczymi, które ciągle czekają na rozstrzygnięcie, jak wspomniany już multikulturalizm, język, stylistyka czy intertekstualność pism Kafki, notabene chętnie postugującego się w prozie dialogiem.

Żaneta Nalewajk: Intertekstualność dzieł praskiego autora wydaje mi się jednym z najtrudniejszych aspektów badań nad jego prozą.

Edward Kasperski: Rzeczywiście. Na pierwszy rzut oka zdawać by się mogło, że intertekstualności w utworach Kafki w ogóle nie ma, że jego twórczość jest monolityczna, że brak w niej tak zwanej cudzej mowy, że nie dochodzi w niej do dialogu z tekstami innych autorów. Tymczasem w tej dziedzinie pozostaje wciąż wiele do odkrycia. Intertekstualność Kafki, jak sądzę, ma charakter pośredni oraz implikowany. Wymaga, chciałoby się rzec, absolutnego słuchu literackiego i bardzo rozbudowanego kontekstu porównawczego. Analizy i opisy immanentne niczego tu nie działają.

Chciałbym jednak wrócić do sprawy zasadniczej: jaki jest stosunek między nami dzisiaj, tu i teraz, a Kafką wczoraj? Żeby odpowiedzieć na to frapujące pytanie, musimy podjąć refleksję natury historiozoficznej oraz porównać okres, w którym żył pisarz z naszą epoką. Nie ulega wątpliwości, że czasy Kafki były szczególne. Wtedy właśnie radykalnie zmieniał się świat. Działo się to zarówno w sposób niezauważalny, jak i gwałtowny, spektakularny, by wymienić tylko pierwszą wojnę światową, rewolucję rosyjską, rozpad układu politycznego, jaki wyłonił się jeszcze w XIX wieku na mocy postanowień Kongresu Wiedeńskiego i zaowocował w środkowej Europie dominacją dynastii Romanowów, Habsburgów, Hohenzollernów. Był to zatem czas głębokich wstrząsów, zmian i przewartościowań. Doszło do przesunięć nie tylko politycznych, lecz także cywilizacyjnych. Mam wrażenie, że Kafka, znakomity obserwator, doskonale wyczuwał i rozpoznawał potencjalne konsekwencje tych przemian, choć bezpośrednio w nich nie uczestniczył.

Wydaje mi się, że współcześnie jesteśmy pod niektórymi względami w podobnym do Kafki położeniu. Wprawdzie nie dokonana się żadna wielka rewolucja, nie wybuchła też trzecia wojna światowa, zachodzą jednakże procesy zasadniczych przewartościowań. Odślaniają się przed nami chociażby nowe pejzaże geopolityczne. Dostrzegamy demo-

graficzną i przemysłową potęgę Azji – Chin oraz Indii. Zmienia się struktura Ameryk. W Ameryce Południowej wyrasta nieznaną kolos Brazylii. Na naszych oczach wyklują się zjednoczona Europa. Do głosu dochodzą kraje muzulmańskie. Kurczy się potęga północnoamerykańskiego supermocarstwa. Następuje nowy podział ról i wpływów. Sądzę, że żyjemy w czasach, które można opisać za pośrednictwem formuły: na pozór niewiele się zmieniło, ale w zasadzie zmieniło się wszystko... Zastane wzory, wartości i autorytety niby nadal trwają – wydają się nawet solidnie ugruntowane – ale nabierają ukrycie innych znaczeń niż poprzednio. Być może ujawni je w pełni dopiero jakiś przyszły kataklizm globalny. W tym właśnie upatrywałbym analogii między naszą epoką a czasem Kafki.

Pierwsze dwie dekady XX wieku stanowiły okres olbrzymiego rozchwiania i zamętu w świecie artystycznym. Czy nie przypominają przypadkiem współczesnego postmodernizmu? Nie oznacza to jednak, że pomiędzy początkiem XX wieku a początkiem wieku XXI można postawić proste znaki równania: każda epoka artykułuje przecież swoje problemy w inny sposób. Kafka doznawał natomiast wstrząsów wywołanych przez dekadentyzm, ekspresjonizm, futurizm. My przeżywalismy szok poststrukturalizmu, dekonstrukcjonizmu, postmodernizmu. Najistotniejsze jednak jest to, że autor *Chińskiego muru* starał się dociec w swych utworach natury przemian, którym podlegały kultura, cywilizacja, epoka. Nauczył nas pytać i nie lękać się trudnych diagnoz.

Powracamy więc tą okrężną drogą do tematu, jak czytać dziś Kafkę. Wspominała Pani o dziewięciu sposobach czytania tego pisarza. Można by je jednakże zredukować do dwóch, ale za to krańcowo odmiennych. Otóż jedni odkrywają w Kafce łowcę absolutu, drudzy widzą w nim nihilistę, pisarza, który przeczytał i przeżył dzieła Nietzschego. Mnie, prawdę mówiąc, prawdziwsza wydaje się ta druga lektura. Kafka w swoich utworach nie dawał pocieszenia, nie kreślił perspektywy szczęśliwej przyszłości, nie proponował utopii, jak stworzyć lepszego człowieka, nie dawał recepty, jak wyplenić zło. Autor *Kolonii karnej*, *Przemiany*, *Głodomora* czy *Sprawozdania dla Akademii* po prostu w swych utworach je przedstawiał. Unikał mówienia truizmów i literackiej topologii. Nie znał zresztą recepty na niedole świata. Receptą, jeśli ktoś chciałby to tak nazwać, było samo ich pokazywanie, intuicyjne przybliżenie, pośrednio – uświadomienie.

Cenię Kafkę, który potrafił dostrzec przerażającą pustkę w otaczającym go świecie i umiał ją artystycznie wyrazić. Można było na nią reagować rozmaicie: zakryciem oczu, atrofią woli, naiwnym anarchizmem, fanatyczną dewocją. Kafka nie odpowiadał jednakże na to w ten sposób. Nie mogąc znaleźć jakiegokolwiek punktu oparcia dla egzystencji, autor *Głodomora* walczył z obsesją pustki – gorączkowym pisaniem. Zdawać by się mogło, że niczym szalony Stanisław Przybyszewski szukał za życia absolutu w literaturze. Znamienne jednak, że przed śmiercią nakazał Brodowi zniszczyć swoje papiery, w tym utwory. Decyzja ta wskazuje jasno, że dopóki pisał, dopóty wartość życia znajdował we własnej aktywności, w poszukiwaniu iskry sensu w pisaniu. Próbował w ten sposób ratować się przed ową pustką. Jeśli przypomnimy sobie obraz szczytków *Głodomora*, ledwo widocznych spod źdźbeł słomy, wymiatanych potem pogardliwie z klatki, a jednocześnie pomyślimy, że wspomniany utwór Kafki jest ciągle żywy jako

fakt artystyczny, to możemy też przyjąć, że ów fakt zaprzecza tej paraliżującej w swym pesymizmie scenie z *Głodomora*. Tak próbowałbym wyjaśnić nieoczekiwaną, „budującą” wymowę pisarstwa Kafki, choć jestem świadom, że jest to wymowa nie całkiem jednoznaczna i optymistyczna.

Żaneta Nalewajk: We wspomnianym artykule *Klucze do Kafki* przypominał Pan o jednej ze skłonności praskiego pisarza, która wyrażała się porównywaniem „własnego dramatu życiowego” z egzystencją Sorena Kierkegaarda. Podkreślał Pan, że korespondencja Kafki to dowód na ambiwalencję i dialektyczność relacji Kafki do spuścizny duńskiego filozofa. Pisał Pan również: „Rzeczywisty wpływ Kierkegaarda na sposób myślenia, a zwłaszcza na poetykę Kafki wymaga szczegółowego opracowania. Dotychczasowe ujęcia wydają się mało satysfakcjonujące”. Czy w takim razie jako wnikliwy czytelnik dzieł twórcy *Przemiany* oraz autor monografii *Kierkegaard. Antropologia i dyskurs o człowieku* mógłby Pan podjąć próbę wytyczenia kilku ścieżek badawczych, które mogłyby prowadzić do komparatystycznego przestudiowania zarówno wpływu prac duńskiego filozofa na poetykę utworów Franza Kafki, jak i porównania tych dyskursów i ich światopoglądowej zawartości?

Edward Kasperski: Jeśli rozważamy wpływ Kierkegaarda na autora *Procesu*, to dobrze byłoby pamiętać, iż recepcja duńskiego filozofa na początku XX wieku miała charakter bardzo uproszczony. Dominowały wątki romansowe i biograficzne. Kafka nie mógł w pełni uchwycić tego, co składało się na myśl i twórczość Kierkegaarda. Reagował nie tylko na pisma autora *Bojaźni i drżenia*, lecz ulegał także presji określonego stylu recepcji. Sądzę, że Kafka odbierał pisma Kierkegaarda przez pryzmat kręgu wiedeńskiego i praskiego. Nie była to jednakże recepcja szczególnie zindywidualizowana lub szczególnie głęboka. Nie mamy przekonujących dowodów, że było inaczej.

Myślę, że postawy pisarskie Kierkegaarda i Kafki są dość różne, jakkolwiek istnieją pomiędzy nimi także pewne punkty styeczne. Pewne podobieństwo twórczości Kafki do Kierkegaarda dostrzegam w chłodnym, racjonalnym stylu oraz zintelektualizowaniu. Pisma Kierkegaarda wyrażają wprost stosunek do filozofii epoki, na przykład polemiczny stosunek do systemu Hegla, by wspomnieć o takich dziełach jak: *O pojęciu ironii*, *Postscriptum do Okruchów filozoficznych* czy *Pojęcie lęku*. Beletryzują określone idee współczesnej filozofii duńskiej i niemieckiej. Natomiast u Kafki nie widać bezpośrednich odwołań do dyskursu filozoficznego. W tym sensie utwory praskiego pisarza są, by tak rzec, bardziej „literackie” niż pisma estetyczne Kierkegaarda. Nie oznacza to jednak, że twórczość autora *Sprawozdania dla Akademii* nie zawiera implikacji filozoficznych. Są one jednak wyrażone bardziej pośrednio, środkami literackimi: za pośrednictwem narracji, stylu, kompozycji, konstrukcji fabularnej, konstrukcji postaci i świata przedstawionego. Zaangażowanie intelektualne zostaje tedy u obu tych pisarzy wyartykułowane odmiennie. U Kierkegaarda dyskurs filozoficzny jest uchwytym składnikiem dyskursu literackiego, rządzi nim, natomiast u Kafki jest on jedynie implikowany. Kierkegaard „opowiadał” pojęciami filozoficznymi, Kafka przetapiał je w autonomiczne obrazy literackie.

Żaneta Nalewajk: A co łączy Kafkę z Kierkegaardem na płaszczyźnie światopoglądowej?

Edward Kasperski: Na płaszczyźnie światopoglądowej łączy ich, jak sądzę, poczucie kryzysu i pustki otaczającego świata. Jednak reakcje na to doświadczenie są inne. Odpowiedzią Kierkegarda na pustkę („marność”) rzeczywistości „tej tutaj” staje się wiara w absolut, w świat pozazmysłowy i pozadoczesny. W świecie tym istnieje nagroda za prawe życie „za życia” i nie kończąca się, wieczna szczęśliwość pośmiertna. Motywu podobnej wiary w pozagrobowe istnienie zupełnie nie dostrzegam u Kafki.

Żaneta Nalewajk: W sformułowaniach Kafki dotyczących wiary zwracają uwagę określenia oksymoroniczne. Na przykład w jednym z aforyzmów autor *Kolonii karnej* pisał: „Wiara jest jak gilotyna. Taka ciężka, taka lekka”. Użyte do konstrukcji porównania sformułowanie „gilotyna” oraz zniesienie opozycji między ciężarem a lekkością niepokoi, daje do myślenia...

Edward Kasperski: W tym miejscu trzeba postawić pytanie: co Kafka rozumiał przez „wiarę”. Pojęcie wiary jest wieloznaczne. Może oznaczać określoną doktrynę teologiczną, ale może znaczyć po prostu żywienie przekonania (ang. *believe*), niekoniecznie zresztą religijnych, dotyczących na przykład tego, że coś może się w przyszłości wydarzyć w sytuacji, kiedy nie mamy jeszcze wiedzy i pewności, że stanie się to na pewno. Tymczasem wielu badaczy przypisuje Kafce lekkomyślnie swoje własne, religijne i doktrynalne rozumienie słowa „wiara”. Takie postępowanie nie wydaje mi się właściwe. Trzeba raczej pytać, dlaczego Kafka używa takiego słowa i co ono konkretnie w danym kontekście znaczy. Dlaczego odrzucać z góry myśl, że Kafka używa tego słowa jedynie w celu stworzenia paradoksu lub jako elementu prowokującej gry retorycznej?

Żaneta Nalewajk: W tekście *Kafka jako antyepik. Konteksty i kontrteksty*, będącym polemiką z Martinem Walserem, postawił Pan tezę, zgodnie z którą w utworach literackich Kafki przejawia się raczej tendencja do destruowania tradycyjnych wzorców epiki powieściowej niż dążenie do konstruowania narracji parabolicznej, co z kolei sprzyja ukonstytuowaniu się modelu antyepiki. Czy mógłby Pan przypomnieć Czytelnikom, na czym ta antyepickość polega?

Edward Kasperski: Odpowiedź wymaga refleksji na temat eposu. W XX wieku wykrystalizowały się w tej dziedzinie dwa interesujące stanowiska. Pierwsze z nich reprezentował węgierski badacz György Lukács, który nawiązywał do heglowskiego rozumienia eposu, drugie natomiast – Rosjanin Michaił Bachtin. Ten ostatni przedstawił je w artykule *Epos a powieść. O metodologii badań nad powieścią*. Obie koncepcje były pod pewnymi względami podobne, w innych zaś dość istotnie się różniły. Obie kontrastowały sytuację archaicznego eposu i nowożytnej (czy też nowoczesnej) powieści. Lukács akcentował idealną, jednolitą totalność świata epickiego i przeciwstawiał ją niespokojnej, wzburzonej problematyczności powieści, Bachtin podkreślał z kolei rolę epickiej, zastygłej, kanonicznej pamięci o dokonaniach przodków, kontrastującej z otwartością, aktualnością problematyki, heterogenicznością i dialogowością powieści. Otóż Martin Walser odwoływał się głównie do koncepcji heglowsko-lukácsowskiej

i w jej duchu próbował interpretować powieści i opowiadania Kafki. Sądzę, że Walsero-
wi chodziło nie tyle o precyzyjne zakwalifikowanie prozy praskiego pisarza i wydobycie
jej gatunkowych właściwości, ile o nobilitację oraz pokazanie, że reprezentuje ona kla-
syczną linię w rozwoju epiki i że zajmuje w niej pozycję absolutnie wyjątkową. Toteż Walser
dokonywał operacji krytyczno-aksjologicznej. Wynosił prozę Kafki ponad całość dotych-
czasowej twórczości powieściowej. Czynił to za pośrednictwem przemyślnego zabiegu
retorycznego, polegającego na pominięciu olbrzymiej tradycji posthomeryckiej eposu
i na paradoksalnym odniesieniu dorobku Kafki do spuścizny nieśmiertelnego Homera.
Pokazywał autora *Ameryki* jako jego kontynuatora. W latach 50., w epoce powszech-
nego zachwytu twórczością Kafki postępowanie Walsera było naturalne i zrozumiałe.
Z dzisiejszej perspektywy wydaje się jednakże trudne do zaakceptowania. Kafka, w moim
przekonaniu, nie nawiązywał bezpośrednio do dzieła Homera: taka geneza jego pisar-
stwa wydaje się chybiona, a miara zawyżona, nieadekwatna. Niemniej jednak uważam,
że Walser przedstawił swoją koncepcję w sposób sugestywny, argumentując, że powieści
praskiego autora – *Ameryka*, *Zamek*, a także w pewnym stopniu *Proces* – nawiązują
do nurtu powieściowej epiki. Za nawiązanie takie uważam na przykład dążenie do zgłę-
bienia istoty życia. Inne argumenty Walsera wydają się bardziej sporne. Walser twier-
dził na przykład, że świat przedstawiony w dziełach praskiego pisarza jest jednorodny
pod względem aksjologicznym. Pogląd taki wydaje zbyt daleko idący. Czy rzeczywiście
w pierwszych dekadach XX wieku, w epoce kryzysu wartości, w obliczu nietzscheanizmu
i dekadentyzmu mogła pojawić się w literaturze jednorodna i jednolita struktura aksjo-
logiczna typu homeryckiego? To prawda, Walser pamiętał, że epos homerycki stanowił
archaiczną syntezę mitologii greckiej i źródeł folklorystycznych. Nie głosił także absur-
dalnie, że Kafka był „folklorystą”. Dowodził natomiast – nie bez racji, jak miemam
– że epickość autora *Ameryki* i *Zamku* wypływa z autobiografizmu i ma podkład psycho-
logiczny. Walser wywodził zatem epos Kafkowski z wewnętrznej, subiektywnej wizji świata
pisarza. I w tym właśnie upatrywał geniuszu Kafki. Zaprezentowana argumentacja miała
więc przewrotny sens: wyjątkowe w dziełach praskiego twórcy było nadanie subiektyw-
nym doświadczeniom obiektywnej, spójnej, epickiej struktury...

Żaneta Nalewajk: Co Pan sądzi o tej koncepcji?

Edward Kasparski: Podziwiam paradoksalne myślenie Walsera, ale uważam
tę koncepcję za nietrafioną, już choćby tylko z przyczyn historycznych. W okresie, w którym
Kafka pisał swoje utwory konstruowanie jednolitej, spójnej, wewnętrznie zorganizowa-
nej wizji świata nie było już możliwe. Tym bardziej nie było możliwe konstruowanie wizji
obiektywnej (zresztą „wizja obiektywna” to, nawiasem mówiąc, określenie wewnętrznie
sprzeczne, albowiem wizja nie może być obiektywna; „obiektywne wizje” miewają jedy-
nie nawiedzeni, bezwzględni dyktatorzy). Przypisując pisarstwu autora *Ameryki* wyidealiz-
owane cechy eposu i nobilitując go w ten sposób, Walser popadł w przesadę. Zdobył
się wprowadzić na gest szlachetny i retorycznie błyskotliwy, ale, niestety, poznać go w pustym.

Jak więc określić postawę pisarską Kafki? Otóż sądzę, że Kafka był antyepikiem
w tym znaczeniu, że – zupełnie inaczej niż to głoszone – przeciwstawiał się zarówno

tradycji klasycznego eposu, jak i wywodzącej się z jego rozkładu epice powieściowej. Jeśli za kryterium dawnego eposu i nowszej powieści epickiej w rodzaju *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej, *Buddenbrooków* Tomasza Manna lub *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej uznać prezentację dziejów oraz etosu pewnej wspólnoty międzyludzkiej, dajmy na to, etnicznej, społecznej, religijnej lub językowej, to Kafka przedstawia raczej nieistnienie takiej wspólnoty niż głosi jej afirmację oraz heroizuje jej przypadki i losy. W utworach tego pisarza uderza brak jakiegokolwiek więzi spajającej i scalającej obrazowane społeczności. Grupy postaci, które pojawiają się w *Ameryce*, *Zamku* czy *Procesie* są zdeintegrowane i anonimowe. Kontekst eposu zawodzi również w przekroju formalnym. Kafka nawiązuje w istocie rzeczy do rozmaitych, heterogenicznych tradycji powieściowych. Nie wyczerpuje ich na przykład istotna skądinąd linia biograficzna. Tak, to prawda, że fabularną kanwę powieści *Proces*, *Zamek* i *Ameryka* jest, formalnie biorąc, biografia głównej postaci. Ale celem tej konstrukcji nie jest prezentowanie jej losu od narodzin do śmierci. Kafkę interesuje przede wszystkim jej osobliwa sytuacja egzystencjalna. W *Procesie* Józef K. jest więc oskarżonym – i to właśnie kształtuje jego los. Geometra K., protagonista *Zamku*, daremnie z kolei poszukuje pracy i stan ten determinuje od początku do końca jego sytuację egzystencjalną. Ośrodkiem powieści staje się w rezultacie owa sytuacja, a nie biografia jako taka.

W utworach Kafki nakłada się zresztą na siebie wiele innych wzorców powieściowych. Można wytropić w nich inspiracje – zazwyczaj oryginalnie przetworzone – romantyków niemieckich, jak choćby Heinricha von Kleista, którego dzieła były dla praskiego autora wzorem stylu; dalej, francuskiego powieściopisarza Gustava Flauberta, Anglika Karola Dickensa lub autorów rosyjskich: Nikołaja Gogola i Fiodora Dostojewskiego. Kafka czerpał również inspiracje z dzieł współczesnych sobie prozaików niemieckojęzycznych, zwłaszcza wywodzących się z kręgu praskiego i wiedeńskiego. To samo odnosi się do kanonów powieści realistycznej i naturalistycznej, które stanowiły dla Kafki aktualny, historycznoliteracki układ odniesienia. Autor *Procesu* stronił jednakże od naiwnej repetycji tych kanonów. Ich realizację zastępował stylizacją z odcieniem ironii, parodii i nierzadko groteski. O tej ostatniej piszę obszernie i szczegółowo w artykule *Tragigroteska Kafki*, toteż nie rozwijam tego tematu.

Pragnę też podkreślić, że antyepickość Kafki – poza wspomnianymi nawiązaniem do różnorodnych, historycznych estetyk i poetyk powieściowych – wyrażała się specyficznym stosunkiem do wartości, innym niż to miało miejsce w dawnym eposie i nowszej, epickiej tradycji powieściowej. Proza Kafki była prozą postnietzscheańską, a więc tą, która doświadczyła epokowego krachu w dziedzinie wartości na przelocie XIX i XX wieku. Toteż w przeciwieństwie do wielu badaczy i krytyków nie dostrzegam w dziełach autora *Zamku* jakichś mglistych treści metafizycznych, czy nawet zakamuflowanych odwołań do absolutu. Upatruję w nich raczej załączki mrocznego egzystencjalizmu, a może i zapowiedzi postmodernizmu. Odbieram je jako wyraz przerażenia spowodowanego uzmysłowieniem sobie otaczającej pustki, wynikającej z nietzscheańskiego odkrycia, iż *Gott ist tot*; że Bóg w epoce nowoczesności umarł już naprawdę i nieodwołalnie.

Jego ślad – wydają się to unaoczniać opowiadania i listy Kafki – zachował się jedynie w paranoicznym wizerunku Ojca. Dzieła Kafki oddają więc w tym odbiorze doświadczenie bycia w świecie, w którym nie ma nie tylko transcendencji, lecz także stałych, bezwzględnych lub choćby autorytatywnych punktów odniesienia. Rodzi to położenie, w którym nie potrafimy jasno odpowiedzieć, co ma zostać po nas i czy warto zabiegać, żeby cokolwiek po nas zostało. Interpretację tę potwierdza bez wątpienia także biografia Kafki, a w szczególności nakaz spalenia wszystkiego, co napisał za życia. Można tu powiedzieć, że autor *Procesu* pozostał do końca wierny samemu sobie, jakkolwiek ta wierność i konsekwencja wydają się zatrważające.

Żaneta Nalewajk: We wspomnianym tekście *Kafka jako antyepik. Konteksty i kontrteksty* zwracał Pan uwagę na to, że w powieściach praskiego autora od wzorców klasycznej epiki odbiega również konstrukcja postaci literackich. Kafka ich nie heroizował, w jego tekstach próżno by szukać kreacji bohaterów...

Edward Kasperski: Można by opisać postacie z utworów Kafki za pośrednictwem pojęcia antybohatera. Warto też zauważyć, że postacie wykreowane w powieściach *Ameryka*, *Proces* i *Zamek* często przypominają marionetki. To kolejny argument, który uzmysławia różnice między prozą Kafki a eposem i klasyczną, epicką tradycją powieściową.

Żaneta Nalewajk: Chciałabym zapytać Pana teraz o jeden z najciekawszych, moim zdaniem, aspektów Kafkowskiej nowelistyki i niektórych opowiadań praskiego pisarza. W *Schronie* i *Śpiewacze Józefinie* a także w *Dociekaniach psa* Kafka przeniósł fabułę i problematykę utworu całkowicie w świat zwierzęcy, motyw animalnej transformacji świata przedstawionego jest kluczowy dla opowiadania *Przemiana z kolei* w *Sprawozdaniu dla Akademii* bohater zwierzęcy ulega metamorfozie i zaczyna egzystować w świecie ludzkim. Wymienione utwory nie wyczerpują bogatej listy przykładów, jakie można by podać. Warto spytać w takim razie o relację w prozie Kafki tego, co ludzkie do świata zwierzęcego.

Edward Kasperski: Rzeczywiście, istotnym aspektem prozy Kafki jest obrazowane w niej niezwykle bliskie pokrewieństwo świata ludzkiego i zwierzęcego. Niejednokrotnie granice pomiędzy nimi ulegają zatarciu, a role zostają odwrócone. Mam na myśli nie tylko *Przemianę*, lecz także obszernie opowiadanie *Dociekania psa* oraz nowelę *Sprawozdanie dla Akademii*. Jej bohaterem jest Czerwony Piotruś (*Rotpeter*), małpa, która na skutek intensywnego, przymusowego ucłowieczania nabyła cech ludzkich. To znakomite opowiadanie mogłoby być zresztą tematem odrębnych rozważań. Podobne motywy występują także chociażby w utworach *Olbrzymi kret* i *Schron*, choć w tym ostatnim monologujące zwierzę nie zostało jednoznacznie zidentyfikowane. Możemy jedynie domyślać się, że chodzi o kreta. Zastanawiające, że w utworach Kafki mamy do czynienia jednakże z dwoma kontrastowymi typami przemiany: pierwszy typ ukazuje przejście ze świata ludzkiego w zwierzęcy, przykładem są tu losy Gregora Samsy; drugi typ – przejście ze świata zwierzęcego do ludzkiego, jak to się dzieje z małpą w *Sprawozdaniu dla Akademii*. Nie ma więc nieprzebytej przepaści między tymi dwoma światami. Możliwość przemieszczania się między nimi uwidacznia więc monistyczną – raczej material-

styczną niż spirytualistyczną – filozofię Kafki. Przynaję jednak szczerze, że większą sympatię budzi we mnie przemiana małpy – choćby nawet gwałtem wymuszona – w człowieka niż zaskakująca przemiana człowieka w robaka, a więc los, którego doświadczył nieszczęsny komiwojażer Gregor Samsa...

Żaneta Nalewajk: Ciekawe, że kiedy porusza się problem transformacji bytu ludzkiego w byt zwierzęcy, mówi się zwykle o przemianie regresywnej. Kiedy metamorfoza przebiega w kierunku odwrotnym, określa się ją mianem przemiany progresywnej. Jednak pojęcie przemiany regresywnej w odniesieniu do utworów Kafki, jeśli przyjrze się dokładnie ukształtowaniu narracji oraz wszystkim elementom świata przedstawionego, jawi się jako problematyczne. W *Sprawozdaniu dla Akademii* przemiana Czerwonego Piotrusia, nabywanie przez bohatera ludzkich nawyków wcale go nie udoskonala, nobilitacja tego, co ludzkie okazuje się pozorna...

Edward Kasperski: Sądę, że Kafka odwraca opozycję regresywne–progresywne. W *Sprawozdaniu dla Akademii* ironia ogarniająca cały utwór sprawia, że przedstawione w utworze uczłowieczenie Czerwonego Piotrusia jest raczej przemianą regresywną niż progresywną. Tyranizujące, wręcz bestialskie „ucłowieczanie” małpy nazwanej Czerwonym Piotrusiem niewiele różni się pod względem moralnym od nagłego zrobaczywienia Gregora Samsy. Ukazany w obu utworach świat ludzki jawi się bowiem jednakowo ograniczony, okrutny i zdemoralizowany. I na odwrót. Metamorfoza Gregora Samsy w „potwornego robaka” nie jest przemianą li tylko regresywną. Ma ona wprawdzie charakter regresywny w sferze cielesnej, ale przecież Gregor jako robak doznaje ludzkich uczuć i w nieludzkim ciele zachowuje niemalże ludzką świadomość. To otaczający go ludzie – najbliższa rodzina, sublokatorzy, goście itd. – reagują regresywnie, by wspomnieć tylko o dwuznacznych zachowaniach ojca i cynicznych uśmieszkach sublokatorów. Rozpaczliwe reakcje Gregora mogą – mimo robaczywej powłoki – budzić współczucie czytelnika. Sądę, że wspomniane, dramatyczne przemiany „nieludzkiego w ludzkie” oraz „ludzkiego w nieludzkie” odzwierciedlają jeden z ważniejszych aspektów Kafkowskiej tragigroteski, przejawiającej się także w *Dociekaniach psa* i monologu zwierzęcia w *Schronie*. Wszystkie te istoty dysponują świadomością *par excellence* ludzką i borykają się z sytuacją cielesnego przejścia ze stanu naturalnego w nienaturalny i *vice versa*; z normalności w nienormalność itd. Wszystkie zamieniają na kondycję bycia sobą kondycję bycia kimś innym – obcym samemu sobie.

Żaneta Nalewajk: Skoro mówiliśmy o zacieraniu w prozie Kafki granic między światem ludzkim a zwierzęcym oraz poszukiwaniu korespondencji pomiędzy nimi, chciałabym zapytać jeszcze: co, Pana zdaniem, można wyczytać z dzieł pisarza na temat *conditio humana*? Jaki jest jej status?

Edward Kasperski: Sądę, że w utworach Kafki manifestuje się świadomość zagrożenia *conditio humana*. Istota ludzka, zdaje się głosić Kafka, podlega intensywnemu procesowi odcłowieczenia. To jeden z centralnych, antropologicznych motywów w piśmieniu Kafki i refleks dysutopii. Nowatorskim zabiegiem wydaje się pokazanie – jak przywołanym *Sprawozdaniu dla Akademii* – zjawiska rzeczywistego odcłowieczenia w procesie

narzuconego, siłowego ucłowieczenia. Siłowe ucłowieczanie mały przestaje być dla ludzi powodem do dumy. Demaskuje jedynie ich skrywane za wysokim mniemaniem o sobie – o ludzkim gatunku, cywilizacji, o byciu stworzonym na obraz i podobieństwo Stwórcy wszechświata – bestialstwo. W dziełach Kafki mamy więc do czynienia z paradoksalnym odwróceniem perspektywy. Spojrzenie na relacje między światem ludzkim a zwierzęcym pokazuje bowiem, że świat zwierzęcy bywa niekiedy bardziej ludzki niż człowieczy. Nieszczęśliwe, niezawinione zrobaczywienie Gregora może więc budzić w efekcie więcej współczucia niż brutalna, ucłowieczająca tresura Czerwonego Piotrusia.

Żaneta Nalewajk: To celna uwaga. Wspomniana przez Pana tendencja do odcłowieczenia uwidacznia się także w wielu innych utworach Kafki. W noweli *Głodomór*, w której, kiedy publiczność traci zainteresowanie bohaterem widowiska, artysta głodu przeżywa śmierć społeczną, jego egzystencja staje się tyle samo warta, ile warta jest garść stomy. W *Procesie* Józef K. ulega odcłowieczeniu, kiedy dostaje się w tryby maszyny biurokratycznej. Zjawisko to dałoby się pokazać także na innych przykładach...

Edward Kasperski: Z całą pewnością. Dwie wielkie powieści Kafki – *Proces* i *Zamek* doskonale obrazują zjawiska, o których Pani wspomniała. W *Procesie* mamy do czynienia z odcłowieczeniem przez maszynę urzędniczą i system prawny, którym cywilizacja się szczyci i który, jak się powszechnie uznaje, odróżnia społeczność ludzką od zwierzęcej. W powieści *Proces* ów system prawny mocą własnej, bezdusznej inercji skutkuje bezmyślnym, brutalnym zabójstwem Józefa K. „jak psa”. Prawo sankcjonuje zatem bezprawie i przemoc. Powieść *Zamek* przedstawia z kolei zagęszczające się w rytmie *crescendo* odcłowieczenie elementarnych relacji międzyludzkich. Wszystkie one bez wyjątku uzyskują znamiona sztuczności, a naturalne bywają w świecie przedstawionym tej powieści tylko konwulsje. Postacie Kafki tracą więc cechy ludzkie, ich człowieczeństwo podlega erozji i redukcji. Miejsce relacji autentycznych: miłości, zaufania, dobroci, życzliwości itp. zajmują wyuczony, mechaniczny gesty, które komunikują dezorientację, tępotę, pustkę, izolację, zabłąkanie lub zniewolenie postaci. Autorzy powieściowych słów i sprawcy powieściowych gestów są tutaj już tylko ich więźniami i ofiarami. Nie ma zresztą bardziej przejmującego i przerażającego obrazu ludzkiego samozniewolenia u Kafki niż „doskonała” maszyna do zabijania w *Kolonii karnej*. I na zakończenie tej rozmowy małe, wstydliwie moralizujące pytanie do Pani i czytelników „Tekstualii”: czy groteskowe metafory obrzydliwego zrobaczywienia Gregora Samsy w *Przemianie*, brutalnego „ucłowieczenia” Czerwonego Piotrusia w *Sprawozdaniu dla Akademii* i doskonałej, idealnej maszyny do zabijania w *Kolonii karnej* opisują wyłącznie rzeczywistość Kafki, czy może coś więcej, na przykład również naszą własną?

Żaneta Nalewajk: Dziękuję za rozmowę.

Edward Kasperski: Ja również dziękuję.