

OKRUGLI STOL

POVODOM STOTE OBLJETNICE SMRTI FRANZA KAFKE

Okrugli stol povodom 100. obljetnice smrti Franza Kafke održan je u petak 7. lipnja 2024. u Konferencijskoj dvorani knjižnice Filozofskog fakulteta. Sudjelovali su: **Nadežda Čaćinović**, hrvatska filozofkinja, feministica i prevoditeljica, jedna od osnivačica Centra za ženske studije u Zagrebu i predavačica na tim studijima, prevoditeljica Kafkinih *Dnevnika* (2022); profesor u miru germanist **Marijan Bobinac**, težišta njegova znanstvenog rada su aspekti njemačke moderne te postimperijalni i habsburški studiji; **Tomislav Brlek** s Katedre za opću povijest književnosti Odsjeka za komparativnu književnosti, priređivač i autor pogovora važnoj studiji Deleuzea i Guattarija *Kafka. U prilog minornoj književnosti* (u prijevodu Uga Vlasisavljevića, Zagreb 2020), te također komparatist **Dean Duda** s Katedre za teoriju književnosti i kulture, inače nositelj kolegija Kafka u sklopu Opće povijesti književnosti za studente preddiplomskog studija.

227

Milka Car: Srdačno pozdravljam sve prisutne i veselim se što ste nam se pridružili u razgovoru o velikome piscu Franzu Kafki (1883–1924). O desetoj godišnjici njegove smrti filozof Walter Benjamin u svojem tekstu posvećenom Kafkinome djelu piše o “zagonetnome pitanju koje se javlja” kad se suočimo s njegovim tekstovima, a neprekinuta fascinacija Kafkinim djelom traje i danas. Tekstovi Franza Kafke posreduju temeljno iskustvo kontingencije koje je obilježilo moderno doba polazeći od suverenosti imaginacije i postulata o autonomiji književnoga teksta te se pokazuju kao neiscrpno vrelo tumačenja i novih pristupa. Spomenut ću samo naslovnici tjednika *Der Spiegel* od 2. lipnja ove godine, posvećenu Franzu Kafki – što se književnih naslovnica tiče, sjećam se jako dobro samo naslovnice posvećene pjesnikinji Ingeborg Bachmann davnih 1960-ih – s iznimnim istraživačkim tekstom novinara Xavera von Cranacha, koji je putovao od Izraela do knjižnica u Oxfordu. On također postavlja pitanje o razlozima naše fascinacije Kafkom. Tražeći odgovor, polazi od obrnute strategije, pitajući tko nije bio fasciniran njegovim djelom, te navodi primjer maoističke Kine u kojoj je sve do 1960-ih postojao samo prijevod Kafkina *Preobražaja* uz dva stručna popratna teksta koja su Kafkinu pripovijest prikazivala kao produkt tipično zapadnjačkoga

dekadentnog autora, tekst u kojem su sva zbivanja prikazana kao neobjašnjiva u svijetu koji izmiče logici. Izvodeći doktrinu dalje, povlači se paralela – tko ne razumije svijet, ne može ga ni mijenjati, a tko ne mijenja svijet, ne može ga ni revolucionirati. U razgovoru s današnjim kineskim germanistima von Cranach pak njegovu recepciju prikazuje kao iznimno plodnu, te ga kineski kolege odbijaju svesti na jedan zajednički nazivnik ili modus recepcije. No i taj primjer pokazuje da otvorenost Kafkina djela omogućuje ne samo različite pristupe nego i da se oni neprestano mijenjaju. Tako nadalje teče neprekinut proces tumačenja i istraživanja, jednako kao i adaptacija, aluzija, intertekstualnih i intermedijalnih poigravanja s njegovim djelom, od grafičkih romana do filmova i serija. Primjerice, poznati austrijski pisac Daniel Kehlmann radio je na biografskoj seriji pod jednostavnim naslovom *Kafka* za njemačku državnu televiziju ARD te su prilikom istraživanja došli do podatka da se u arhivima koncentracijskih logora nalazi još sedam kilometara neistraženih spisa. Iznosi stoga pretpostavku da se među njima možda kriju tekstovi koje je Kafka predao svojoj posljednjoj ljubavi Dori Diamant, s kojom je pred kraj života kratko živio u Berlinu i koja ga je, s prijateljem Robertom Klopstockom, njegovala sve do smrti u sanatoriju u Kierlingu kraj Beča. Kafka joj je povjerio nepoznat broj tekstova koje je Gestapo zaplijenio prilikom pretresa njezina stana 1933. godine i koji nikada nisu pronađeni, jednako kao ni njihova pisma, i možda se kriju u tim arhivima. Tajne ne obavijaju samo Kafkine tekstove, nego još uvijek i njegovu ostavštinu.

Kako bismo pristupili Kafkinom djelu i ponudili neke odgovore vezane za djelo autora čiji je život prerastao u legendu i koji je sam za sebe govorio da se sastoji samo od književnosti, i to u tjednu u kojem se obilježava stota obljetnica njegove smrti – preminuo je 3. lipnja 1924. – u suradnji s Austrijskim kulturnim forumom i Austrijskom knjižnicom Zagreb organizirali smo okrugli stol posvećen njegovu djelu. Prvo bih željela zahvaliti svim izlagačima na spremnosti da se pridruže obilježavanju obljetnice kao eminentni stručnjaci za književno djelo Franza Kafke. Potom će nam oni ponuditi svoje odgovore na pitanje o trajnoj aktualnosti Kafkina djela, svatko iz svoje vizure – filozofske, komparatističke, germanističke i književnoteorijske.

Kao recentnu publikaciju spomenula sam prijevod Kafkinih *Dnevnika*. Njihova prevoditeljica Nadežda Čaćinović tumači ih u svojem pogovoru kao “povod za mišljenje”. Kako odrediti Kafkino djelo danas?

Nadežda Čaćinović: Počela bih sa zapažanjem o stanovitome pomaku u slici o Franzu Kafki. On je, jednostavno, postao manje zastrašujući lik. O njemu su pisali Hannah Arendt i Adorno u *Prizmama*, a Walter Benjamin njegove tekstove

promatra kao način sekularizirane molitve. Potom su uslijedile hajdegerijanske analize. Sama sam nesklona biografizmu, čak i prilikom prevođenja njegovih *Dnevnika*.

Filozofi "po struci" (oduvijek vrlo problematična oznaka) ne moraju tumačiti i objašnjavati književna djela: u punoj ih samovolji koriste kao polazište misli, kao ilustraciju – pa čak kada neko od tih djela proglašavaju anticipacijom onoga što će oni naknadno dovesti do pojma i riješiti poput neke zagonetke. Moguće su, dakako, konstelacije u kojima su sasvim blizu prevladavajućim trendovima u interpretaciji: kao u dvadesetostoljetnoj podjeli između određivanja cjelokupnog Kafke kao objave otuđenja i drugih nevolja suvremenog svijeta i Kafke kao mučenika i sveca u nekom religiozno-spiritualnom ključu.

Opća slika tumačenja, komentara itd. stotinu godina nakon Kafkine smrti umnogome je drukčija: premda pridjev "kafkijanski" ostaje na snazi i u uporabi, sam lik, Kafka kao pop-ikona, nekako je drukčiji, moglo bi se reći veseliji. Možda zato što su biografske okolnosti sada općepoznate, sada Kafka ide i u kino, Kafka se zabavlja, Kafka pliva. Aforizmi i istrgnute rečenice koje kruže i dalje su pretežno turobne vrste, no ipak je naglasak drukčiji.

Rečenice su doista neodoljive i zbog njih obično prelazimo preko preciznog razlikovanja konteksta u kojemu se pojavljuju. Sablasti koje na putu otimaju poljupce poslane u pismima (iz jednog pisma Mileni), pojedine rečenice iz dnevnika zapisa za čitaoce su barem toliko Kafka koliko onaj iz priča i romana.

Kao što znamo, dnevnici pisaca umnogome su zapravo književna djela: i bila su to mnogo prije sadašnje pošasti autofikcije kao gotovo prevladavajućeg modela pisanja. Vrlo su raznovrsni, ponekad je pretpostavljena izravnost pisanja – u određenom trenutku – posve očito fingirana, a ponekad je proizvod dugih desetljeća stalnoga bilježenja.

Ipak, ima slučajeva kada su prije svega dokument. Dokumenti koji su nam važni kada nam je namjera shvaćanje, razumijevanje života ili interpretacija radova njihovog autora. Novija izdanja Kafkinih dnevnika ne nastoje više pružiti redigirani tekst, već vjerno tiskati ono što je zapisano u različitim tekama, papirima, notesima. Bez cenzure i ispuštanja, redom, pa tako i manje pristupačni tekstovi. Tu su i ne-dnevničke stranice na kojima se naoko ponavlja isti tekst – no upravo s odstupanjima, minimalnim odstupanjima koja pisac smatra nužnima.

Ti dijelovi su snažan podsjetnik na to da je ono što imamo pred sobom *pisanje*, i to pisanje različite vrste od zapisa o susretima, doživljajima, hrani, tjelesnim procesima. Ujedno je jasno da je to, takvo emfatično pisanje, za Kafku ono najvažnije, pisanje kao životni cilj, nešto što je posve različito od bilježenja osobnih stanja: to je nešto što Kafka doista želi raditi i što tek rijetko smatra uspješno obavljenim.

Nitko ne može čitati Kafkine dnevnik bez prethodnih znanja, pa i predra-suda. Ne može u dvostrukom smislu: jer ne može staviti u zagrade ono što već zna i jer bez prethodnoga znanja ne bi ništa ni shvatio. Nakon što je Reiner Stach obavio svoj ogroman posao u više tomova biografije, znamo sve što je moguće znati o Kafkinom životu. Možemo, dakle, znati što je bilo i što se događalo. Ipak, nisu to toliko veliki pomaci od uvida ranijih biografa, poput biografije Klause Wagenbacha, koji također nisu namjeravali izgraditi sliku asketskoga, takoreći autističkoga mučenika, pa to ipak nije promijenilo percepciju.

No što valja raditi kada se prevodi takva građa? Grubo rečeno, dva su moguća pristupa svakome prevodenju. Jedan nastoji izgledati sve što u jeziku na koji se prevodi ne zvuči dobro i prirodno, i taj pristup sigurno prevladava u prevodenju književnih djela. Po drugome stavu prevodenje je gesta dobrodošlice, dobrodošlice nečemu što s pravom ostaje ne do kraja asimilirano, čija je vrijednost upravo u tome da bude gost.

Kada je riječ o ovakvome predlošku – prenošenju izvornoga oblika dnevničkih zapisa – samo je ovo potonje moguće. Što ne smanjuje potrebu da se razumije.

230

Pascale Casanova, poznata po novom promišljanju pojma svjetske književnosti, piše o Kafki kao "srditom pjesniku" i njezin je prikaz konteksta doista uvjerljiv i precizniji od inače upečatljivog pojma "minorne", "manjinske" književnosti kojim Deleuze i Guattari tumače Kafku. No mimo svega toga, tijekom prevodenja sve me je više zaokupljalo pitanje što to zapravo nastaje kada Kafka *piše*. Smatram da je u Kafkinom djelu promišljeno i obuhvatno prisutna jedna vrsta političke, ne samo literarne pozicije, da se vidi reakcija na specifičan položaj Kafke kao Židova u Pragu, koji s jedne strane prihvaća posebnu gestu tog židovstva u susjedstvu s književnošću i kazalištem na jidišu, a s druge strane ima specifičnu poziciju u tom zapadnom asimiliranom i poluasimiliranom židovstvu. Tumačeći taj njegov poduhvat kao svjesno pozicioniranje, pomalo na tragu onoga što će kolega Brlek govoriti o malim književnostima, da ne ulazim u to, ali riječ je o nečemu što se može doslovno odčitati, to je pozicija koja nije ni pozicija asimiliranja, niti je pozicija onoga što on priznaje kao kolektivni poduhvat istog tog židovstva, ne samo obnavljanja jidiša, nego je nešto što je takoreći kontrolirani poduhvat ukazivanja ili traženja jezika za nešto što do tada nije bilo, što nije bilo izrečeno.

Prvo, u jukstapoziciji s pismima: zato što su za nas i Kafkina pisma nešto posebno, drugačije od dnevnika i drugačije od književnih djela. Do nas su došla kao zasebne knjige, *Pisma Mileni* nakon *Pisama Felice*. I te knjige doista čitamo kao književna djela, ne tek zbog biografskih činjenica o kojima svjedoče. No to što ih mi čitamo kao književna djela ne znači da se ona približavaju onome što je za Kafku književnost. U pismima on očito upotrebljava prvo lice jednine i ne može

uvijek izbjeci konvencionalnost civiliziranog ophođenja. Piše određenoj osobi, u određenoj konstelaciji: za nas voajere zanimljiva je upravo muka, beskrajno je zanimljivo što mu sve pada teško i kako nastaju nesporazumi među ljudima. Ne možemo da nas se ne dojmje i da nam možda ne budu osobno značajna kao što to budu književna djela. Ali to nisu one vrste pisama koja možda imaju privatni povod, ali su dio nečijeg književnog opusa, unaprijed pisana za javnost – nipošto.

Zašto isticati sve te razlike u Kafkinom pisanju, razliku među dnevnicima, pismima i književnim djelima koja je htio napisati i koja je smatrao jedinim dostojnim ciljem? Upravo zbog poštovanja prema njegovim dostignućima. Ostavljajući dnevnik u izvornom, necenzuriranom obliku, nije nam do trivijalnog svrgavanja pisca s nekoga prijestolja na kojemu nema fizičku egzistenciju i svakodnevne potrebe. Dnevnik su prilika za uživanje u to kako je živjeti iz dana u dan s neutaživom potrebom pisanja. Oni nam kao ništa drugo približavaju proces nastanka Kafkinih književnih djela. Možda se tome možemo približiti – samo približiti – riječju objektivacija. Takvo književno dostignuće izdvaja se, stoji za sebe. Novo je ne po nekom programu, nego činjenično: takvog nečeg još nije bilo.

Teorijski me to zbunjuje. Nije teško pronaći pomoć kod deskripcije. Ima mnogo uvida u to kako funkcionira fikcija, što su nepouzdana pripovjedači, kako se postižu određeni efekti. No za neke stvari kao da nam se nudi jedino jezik idealističke estetike, koji je Walter Benjamin s pravom smatrao podložnim zloupotrebi: riječi kao što su genijalno, neusporedivo, jedinstveno, duboko; nudi se, ali taj je jezik očito neprimjeren suzdržanom Kafki. I čitatelji koji nisu pod pritiskom službene interpretacije sasvim će jasno razlikovati Borgesove *Izmišljaje* (*Ficciones*) od Kafkina univerzuma; Borges je stvorio svijet u kojemu je prisutna sva dotadašnja književnost (što ne umanjuje inovativnost njegovog dodatka).

Kafkino pisanje briše svaki trag. U njemu svjetotvornost umjetnosti dostiže zbunjujući vrhunac. Ono što je književni posao razlikuje se po svemu od onoga što je sve drugo, dakle samo bilježenje. Ti tekstovi imaju svoju višesmislenost, razlikuju se od svih drugih vrsta, putopis je drukčije vrste. Upravo ovo što kažem, nemam za sada ni načina ni oruđa, osim ovih već prokušanih varijanti filozofskih tumačenja, inače nemam načina da nađem rječnik za to što je u tolikoj mjeri nešto što je nastalo. Možda je čudno za nekoga tko se cijeli život bavio estetikom i imam veliki zazor da priznam da je nešto apsolutno novo. Ali to je ono što me je vraćalo i što me uvijek iznova vraća tim tekstovima, činjenica da je tu napisano nešto što nije moguće reducirati na nešto što prethodi. Mislim da kad bismo zaista htjeli vidjeti i odgovoriti na to apsolutno novo, onda nailazimo na specijalne poteškoće. Hvala.

Milka Car: Hvala na odgovoru i na filozofskom uvodu u tumačenje Kafke. Prešla bih na Kafku iz komparatističke perspektive, tako da dobijemo široki uvid u Kafku koji pokriva njegovu recepciju od Praga kao malog središta u Monarhiji do autora svjetske književnosti. U novijoj germanističkoj studiji o Kafki berlinskog znanstvenika Peter-Andréa Alta Kafka se ne promatra kao vizionar bez povijesti i mistagog lišen smisla za realnost, nego Alt polazi drugačije te Kafku prikazuje kao autora duboko povezana s vlastitom epohom, s radničkom zbiljom i infernom moderne tehnologije. Tako spominje njegova putovanja po srednjoj Europi, pri kojima bilježi pulsirajući urbani razvoj na početku XX. stoljeća, kao i činjenicu da se zanimao za cionizam, psihoanalizu, antropozofiju, socijalizam i anarhizam, ženski pokret i pacifizam, te iz svoje specifične poezije višestruke izoliranosti – kao Židov u Pragu i kao govornik njemačkoga jezika u češkom okruženju – duboko reflektira okolnosti kulturne i društvene moderne. Polazeći od toga, postavlja se pitanje o komparatističkom pogledu na Kafkino djelo.

232

Dean Duda: Pitanje je dovoljno široko da mogu odgovoriti svašta i ništa, uostalom, kao i svako pitanje koje zahvaća svjetsku književnost u vremenu kad su njezine konjunktуре takve kakve jesu. Nastojim nekako stvari staviti na pola mjere, jer s početka stoljeća, kad se Kafka zapravo događa, što je dijelom govorila profesorica Čaćinovič, nužno je pogledati linije moderniteta koje u načelnoj podudarnosti nalaze različite lokacije i različite jezike, različite motive i različite momente elaboracije.

Dakle, prva točka, nešto kao trajna ambivalencija od koje bi se moglo krenuti, možda najprije njezin klasični dualitet biografskog i književnog koji se u Kafkinu primjeru koristi kao distinktivna ulazna točka, a zapravo se može tumačiti i kao trajni balast. Konkretno, uz primjer: Kafkino *Pismo ocu*, unatoč snazi biografske pozicijske interpretacije, nije pismo ocu, to je nastup, *statement* modernističkog autora. To je isto ono što Joyce pokreće gradeći mladenački portret Stephena Dedalusa i zaključuje znamenitim *non serviam*. Dakle, odričem se nečega i krećem u nekom posve drugom smjeru. I tu je ključno kako se uspostavlja pretpostavljeni prekid: je li posrijedi radikalni rez, je li na djelu repetitivna taktika prekidanja koja stalno adresira one s kojima prekida ili je pak riječ o ideji prekida koja se ne može ostvariti i koja se oblikuje retorikom nerazumijevanja?

Drugo, sve što je povezano s Kafkom jednim je dijelom literatura koja svjedoči o formativnim procesima, intelektualnim i književnim, a nerijetko završava u fetišizmu autora. Dakle, to su one uvriježene inicijalne fraze koje kreću s praškim Židovima, njemačkim jezičnim izrazom, vrludavim osloncima na ovu ili onu tradiciju, fazama učenja, koketiranjima ili prihvaćanjima aktualnih ideja, vege-

tarijanstvom, socijalizmom, cionizmom, manjinskim književnostima, Milenom prvom, drugom, trećom itd. Ono što se meni čini da zapravo locira Kafku u svjetsku književnost, i to locira s određenom svježinom motiva, dakle čini ga poetički iznimnim i distinktivnim, jesu tri ključne stvari. Prva je sveprisutna *problematika svijeta rada*, druga je postupak specifične *spacijalizacije* u stvaranju pripovjednog svijeta – i to u književnoj konjunkturi koja navodno globalno privilegira vrijeme nauštrb prostora, dok bi treća obuhvatila *teatralizaciju* ne samo kao postupak inherentnog oblikovanja odnosa među likovima nego i kao trajnu karakteristiku Kafkinih pripovjernih svjetova. Te su tri kategorije u pravilu povezane i ne daju se uvijek pojedinačno izolirati.

Teško je naći modernističkog autora koji je toliko privržen modeliranju svijeta rada u svojim fikcionalnim tekstovima kao što je to Franz Kafka. Kad pogledamo samo *Preobražaj*, jest da taj preobražaj čovjeka u kukca donosi niz značenjskih slojeva i koncentrične krugove tumačenja, ali *Ungeziefer* je, kako god izgledao, definiran promjenom položaja u svijetu rada. Zapravo se dvostruki preobražaj događa u svijetu rada. Radno aktivan Gregor Samsa preobražava se u radno pasivnu gamad, štetočinu zbog nerada, pa zajednica u kojoj živi i koja je zbog njegove radne aktivnosti radno pasivna mora u vremenu razriješiti elementarna proturječja te situacije, pa postaje aktivna u svijetu rada, dakle preobražava se. Kad ga se napokon riješe, oni su radno aktivni i puni života, sestra je spremna za udaju, preobražaj je dovršen. U tom procesu, u preobražaju, niz je zanimljivih odluka, od podstanarstva nadalje. Na primjer, da je Gregor bio u snazi, sestra bi možda upisala violinu na akademiji, ali budući da nije, onda upisuje daktilografski tečaj, kao jasan signal tehnološke razine svijeta i njoj prikladnog zanimanja. Ako pogledamo *Dvorac*, opet nalazimo probleme iz svijeta rada: geometar koji je dobio posao nije siguran je li ga dobio jer ga ne obavlja, niti traže da ga obavlja iako su ga zaposlili, nego mu daju da radi nešto drugo, u školi, i sve je to nataloženo u društvenoj strukturi zajednice koja se oblikuje različitih tipovima i pozicijama moći, koja je gotovo folklorna, reducirana, predmoderna. U tim smislu su relevantna tumačenja susreta modernog lika s predmodernom zajednicom.

Proces je isto roman o svijetu rada. Ukratko tek: imamo, na primjer, moment koji se uvijek preskače, jer ni slikar ni odvjetnik nisu samo figure koje Josefu K.-u pokušavaju pojasniti što bi moglo biti posrijedi, oni su definirani sudionici u svijetu rada s obzirom na svoja profesionalna ograničenja i odnose, znanja, ili kako ćemo već taj kompleks nazvati, kao što je i on definiran vlastitim mjestom u radnoj hijerarhiji, javno vidljivim stilom, klasnim autoritetom i ambivalentnim aspektima urbaniteta. Dakle, tu moderna književnost susreće problematiku svijeta rada, računajući sve moguće transformacije koje rad prolazi kroz XIX. stoljeće i

na prijelazu u XX. S Kafkom sve to izlazi na vidjelo u konstrukciji pripovjednih svjetova, pa i u biografskom balastu s osobnim književnim težnjama, slobodom stvaranja kao radom, odnosno dvostrukom profesijom – kako to već naziva sociologija književnosti.

Drugi moment važan za svjetsku književnost jest motivska teatralizacija fikcionalnog svijeta. Kod Kafke se sve zbiva, uvjetno rečeno, kao u kazalištu, uvijek netko nešto vidi ili čuje. Ili pak postoji zebnja da bi netko mogao nešto vidjeti ili čuti. Ili pak netko traži da ga se vidi ili čuje, a instancija kojoj se na taj način obraća uopće ne reagira. Na primjer, i *Proces* i *Dvorac* su prepuni takvih motiva, štoviše, na apstraktnijoj razini mogli bismo reći da im je to i osnovna tema. Taj postupak narativne mizanscene i čitatelja pretpostavlja na nešto drukčiji način. Prisjetimo se otvaranja *Procesa* i staraca koji iz zgrade preko puta prate što se zbiva s Josefom K.-om. Ili pak samog svršetka romana i kako je narativno oblikovan čin pogubljenja. Uvijek netko gleda, bio to moment pažnje ili odricanje pažnje, kako god, uvijek ste u kazalištu s ove ili one strane rampe, ako ona uopće postoji. Činjenice se vide čak i u *Preobražaju* ako prostorno rekonstruiramo pripovijetku – tko kuda prolazi, kako tko što vidi, na koji način, ali uvijek je netko viđen i gledan, i kad nam se čini da nije. I zato mi se čini da u tome postoji koncepcija teatralizacije svijeta, čak i u raznim oblicima mizanscena, da postoji neki oblik kazališne logike. Ta interpersonalna prožetost svijeta, to da uvijek netko može vidjeti ili čuti, Kafkina je novina, rekao bih. Ne radi se tu toliko o tipovima fokalizacije i pripadnoj problematici koliko o materijalu iz kojeg probija drukčiji osjećaj svijeta – razdvajanjima, skrivanjima, pogledima, interpersonalnom indikativu i kondicionalu.

Spomenute se dvije karakteristike na stanovit način jednostavno prožimaju u *Americi*, sad poznatoj kao *Izgubljenik* (*Der Verschollene*), možda stoga što je to roman s tradicionalnim elementima pustolovnog i Bildungsromana. Posve jednostavno: nakon što je izgubio skrbnika, Karl Rossmann mora sam steći iskustvo na tržištu rada dok se ne dogodi kafkijanski eksces, završna podudarnost, unatoč tome što svršetak zapravo ne znamo, jer postoji neko kazalište iz Oklahome gdje on može istodobno biti u svijetu rada i u svijetu gledanosti, odnosno svijet gledanosti postaje njegov svijet rada.

Zadnji motiv koji mi se čini da je važan s obzirom na svjetsku književnost je spacijalizacija. Prostor igra neizmjerljivo važnu ulogu u Kafkinim svjetovima. I to igra na način da vam nije potreban prostorni obrat kojega se sjetila antropologija prije par desetljeća, preferirajući da modernistički tekstovi imaju vrijeme kao glavnog junaka, a da se sad treba okrenuti rjeđim i drugim aspektima, razmotriti njihovu zapostavljenost. Kod Kafke je prostornost neprestano u igri, u razmjerima, u granicama, u visinama ili prozorima, dakle u zatamnjanim dijelovima toga

svijeta prostora, zatamnjenog u očevidnostima, dakle u hodnicima, u susretima u hodnicima, i izvrsno se dopunjava s teatralizacijom i svijetom rada, ponekad zbilja do razine neodlučivosti koja kategorija od spomenute tri dominira.

Ono što se dogodilo Kafki na stanovit način, a kulminaciju je doživjelo posebno nakon ove Stachove trodijelne velike biografije, zatim i njezina engleskog prijevoda, dakle minuciozno je izložen svaki detalj da se gotovo umorite od Kafke, znak je spomenutog dvojstva, njegove prožetosti: zanima li nas Kafkina literatura ili Franz Kafka kao korifej tenzija modernog i modernističkog mentaliteta? Istodobno vrijedi istaknuti tihi rad germanista s američkih ili engleskih sveučilišta (Sokel, Corngold i niz mlađih autorica i autora), koji su uvelike pomaknuli granice smislenog tumačenja upravo u smjeru, rekao bih, spomenutih triju kategorija. Ali, najiskrenije, najbolje tekstove o Kafki je napisao Lubomír Doležel,¹ još osamdesetih godina. Najmanje zato što s Kafkom dijeli jedan dio zajedničke kulture u kojoj je formiran, a više stoga što je kroz sustavan oblik pripovjedne semantike došao do bitnih načela oblikovanja Kafkinih svjetova i tako ponudio neki oblik sigurnosti da možemo na dobrim temeljima hibridnih mogućih svjetova misliti Kafku dalje. Šušalo se negdje 1980-ih da Doležel sprema knjigu o Kafki, ali sve je završilo na odlomcima u njegovoj *Heterocosmici* i spomenutim tekstovima. Nadalje, od R. Calassa do G. Agambena i P. Casanova, da spomenem tek u različitim aspektima tri zanimljive knjige, skupa s industrijom nepokretnih tumačenja koja ne vide dalje od otuđenja i položaja čovjeka u modernom svijetu, pa Kafka ulazi u škare apstraktnih humanističkih formula ili se na njegovim tekstovima vježba distinktivni teorijski pristup, kao što je postkolonijalna kritika činila s pričom *U kažnjeničkoj koloniji* na primjer. Tako, rekao bih, izgubite Kafku istoga časa, iako ta konstatacija vjerojatno zvuči preuzetno, ali svaki pokušaj rada s Kafkom u okvirima jednostavne modernističke mitomanije, stereotipizirane metafizičkim kategorijama, ubrzo završava u slijepoj ulici. Dakle, ako mogu zaključiti, tumačenja Kafkine književnosti jesu donekle metafore rada interpelacije proizišle iz samooblikovanja biografske figure autora, pa se i novija tumačenja, koliko god mijenjala kategorijalni aparat, jednim dijelom vrte u krug. Upravo na taj način starije rasprave, u komparaciji, poput Andersove *Kafka pro und contra* na primjer, pokazuju višak smisla i temeljitost pristupa. Sve je to, naravno, dinamično polje ambivalencije izazvano iznimnim književnim opusom.

¹ Lubomír Doležel: "Intensional Function, Invisible Worlds, and Franz Kafka". *Narratology* 17/2 (1983): 120–141 te također: "Proper names, definite descriptions and the intensional structure of Kafka's 'The Trial'". *Poetics* 12/6 (1983): 511–526.

Nadežda Čaćinović: Možda to jako puno osvjetljava njegov posao u punom rasponu: osiguranje, posjet tvornici kada je morao utvrditi liječenje od utjecaja azbesta, zatim dijelovi u kojima je njegova zaručnica trgovala najnovijom uredskom opremom. Ali inače, naravno, kao što sam već i rekla, istina je da smo se riješili one jednostavne predodžbe o njemu, to više ne funkcionira ni u svakodnevnom bavljenju Kafkom, toga jednostavno više nema.

Milka Car: Puno hvala na odgovoru, mislim da je vrlo poticajan. Samo ću kratko, prije nego što predam riječ kolegi Brleku, iskoristiti svoju poziciju moderatorice da komentiram tezu o svijetu rada i položaju umjetnika u modernom svijetu. Čini mi se da se tu prepoznaje jedna važna tradicijska linija koja Kafku povezuje s njemačkom književnosti, zapravo s početkom, s nastankom moderne njemačke književnosti ako ju smjestimo u razdoblje Sturm und Dranga. Sjetimo se samo Goetheovog romana, koji stalno čitam sa studentima i neprestano ih tjeram da ponovno čitaju *Werthera*. Jer Werther je upravo taj moderni junak koji je Wert(h)-er, dakle vredniji, prema M. Luserkeu. Međutim, on ne radi ništa konkretno. On svjesno istupa iz građanskog načina i života u osvit promjena, u osvit onoga što postaje građansko društvo. Htjela sam još samo komentirati upravo ovu drugu tezu s teatralizacijom Kafke. Znamo opet iz njegovih dnevnika, iz njegovih zapisa, koliko je on rado išao u kazalište, u kino, i što ondje primjećuje, što bilježi. On ne bilježi, čak ne radi veliku razliku između visoke i niske kulture, posjećuje varijete u jednakoj mjeri kao i Národní Divadlo, znači visoko kazalište. Međutim, on bilježi slike. To mu je iznimno važno, a slike jesu neobjašnjive. A to nas uvodi u taj njegov prostorni svijet u kojem su koordinate zadane, ali istovremeno vode u beskraj.

Evo, samo kratak komentar. Veseli me što će nam Tomislav Brlek sada dati svoj uvid u Kafku s, pretpostavljam, teorijskim naglascima.

Tomislav Brlek: Pa evo, upravo na tragu ovoga što si sad rekla, meni se čini da je čitanje Kafke nedovršiv proces kao, naravno, i kod svakog pravog pisca. Zašto je to tako? Zbog načina na koji Kafka piše. Louis Althusser kaže otprilike sljedeće: veliki pisci se razlikuju od drugih ljudi po jednoj jedinoj stvari, po načinu na koji pišu. Louis Althusser, ponavljam, autor teze o ideološkim aparatima. Dakle, na koji način Kafka piše? Nije to veliki misterij. To je prepoznato vrlo rano, već Benjamin i Adorno pišu da je Kafkina konstrukcija teksta takva da neprestano potiče čitatelje na tumačenje, a istovremeno im neprestano uskraćuje potvrdu ispravnosti tog tumačenja. Upravo su po tome, kao što si rekla, slike neobjašnjive. Naime, one su jasne, ali su neobjašnjive i neobjašnjive. S druge strane, Deleuze i Guattari u svojoj knjizi o Kafki kažu da Kafka sistematski uništava metaforu. Kafka na jednom mjestu piše u svojim bilješkama: Najviše me u pisanju muči me-

tafora. Metafora mi je najveći problem. Zašto je metafora problem? Pa zbog toga što postoji, što metafora pretpostavlja određeni diskurs, pretpostavlja određeni svjetonazor, određeni način viđenja svijeta. Metafora se uklapa, naročito ako je već neka okoštala, u neko već postojeće viđenje.

Pisanje se mora tome oduprijeti. Naravno, ne može se tome oduprijeti potpuno, svugdje i uvijek, jer će onda biti sasvim nerazumljivo. Dakle, pisanje mora balansirati stalno između toga da se s jedne strane služi općim mjestima, ovo što si ti nazvala koordinatama. Mi moramo donekle moći taj tekst shvatiti. S druge strane, perceptivna dimenzija onoga što se opisuje mora se dovesti u pitanje. I Kafka je izvanredno dobar primjer za to. Kafka nije završio tri romana. Naravno da je umro mlad. Međutim, on je započeo drugi, pa i treći, a da nije završio započeto. Upravo iz tog razloga pitanje cjeline, pitanje što on zapravo radi, jest nešto što se neprestano otvara kroz sam taj proces. Uostalom, likovi u tim romanima podvrgnuti su procesu smisao kojega ni njima, a čini se baš ni ikome drugome, nije sasvim jasan. Međutim, taj proces svejedno ima manifestacije, ima posljedice, ima i fizičke i pojavne oblike. I to je u potpunoj analogiji sa samim činom pisanja. U kraćim oblicima je očigledno bio zadovoljniji time što je napisao.

Mi, naravno, čitamo te romane kao da su dovršeni i zapravo nama to ne predstavlja problem, ali njemu je očito predstavljalo problem. Ovo sve govorim samo zato da bih pokazao da se na Kafkinom primjeru jako dobro može vidjeti koliko je pogrešna pretpostavka da pisac zna što radi. Mislim, u nekom smislu da, i Kafka je apsolutno pisac koji ima izrazitu samosvijest o tome što radi od leksika, sintakse, do viših diskurzivnih razina. Ali s druge strane, u ovoj estetskoj ili književnoj dimenziji, on mora ne znati kud to sve vodi, inače će to sličiti na nešto što je već napisano, a to Kafku očigledno ne zanima. Njega zanima novo, što će biti drugačije, a naravno, da bi to bilo novo i drugačije, on ne može ni sam znati što je to. Dakle, to je kao prvo, i zato mislim da bilo kakva interpretacija koja ide od biografskih ili kulturnopovijesnih ili bilo kojih drugih kontekstualnih činjenica koje su nesporne i koje sasvim sigurno ulaze u proces pisanja ne može biti konačna riječ.

I to, uostalom, već piše Benjamin 10 godina poslije Kafkine smrti, da se Kafka ne može svesti na ono što je protumačivo, što god to bilo, on ne kaže konkretno, ali to je tekst u kojem je čitatelj pred Kafkinim tekstom upravo u onoj situaciji u kojoj je čovjek sa sela pred zakonom. Dakle, ta parabola koju je Kafka objavio samostalno, a onda je ona, naravno, ušla u *Proces*, gdje se pitanje interpretacije teksta dodatno komplicira razgovorom oko toga što tekst znači, što bi mogao značiti, kako se može čitati i tako dalje. Dakle, *Pred zakonom*, *Vor dem Gesetz*, ta formulacija se jednako odnosi na sam tekst koji naslovljuje, na radnju koja

se u njemu prikazuje, odnosno predočuje, tj. pripovjedno uobličava i na položaj čitatelja pred tekstom. O tome Derrida ima iznimno poticajnu analizu i u tom smislu je Kafka, naravno, paradigmatički pisac. Ono što je zanimljivo, da Kafka kao i neki drugi veliki pisci funkcionira i u prijevodima iako je strogo gledano neprevodiv, njegov je odnos prema jeziku, njemačkom jeziku toliko specifičan da on očigledno računa s nekim efektima koji su mogući samo u toj jezičnoj konstelaciji. Znači, s jedne strane je neprevodiv, a s druge strane je imao izvanrednu i ima još uvijek izvanredno veliku recepciju u prijevodima koji često moraju ili žele pojašnjavati, pojednostavljivati ili na neki drugi način približiti tekst čitatelju koji ne čita original. Tako recimo Kundera ima tekst o francuskim prijevodima gdje pokazuje kako francuski prevoditelj misleći da, da tako kažemo, popravlja, zapravo kvari tekst, jer Kafka ponavlja istu riječ, a on niže sinonime i sad Kundera kaže pa da, ali Kafka namjerno ponavlja tu riječ, ta riječ je važna i mora se zadržati, bez obzira na to što se na istoj stranici ponavlja šest puta. To jest u nekom smislu loš stil, ali – kaže Kundera – pravi pisac uvijek u nekom smislu mora biti u otklonu od konvencionalnog stila. Jer dobar stil, jednako kao i metafora, jest neki usvojeni način izražavanja, općeprihvaćen, upravo ono protiv čega je moderno pisanje. I to je ono što Deleuze i Guattari govore kada eksplicitno pišu o *littérature mineure*, što je zapravo njihova varijanta *kleine Literatur* iz Kafkina *Dnevnika*. Istina, Kafka tamo uistinu ne misli na njemački, već doista misli na manjinske jezike, međutim, njihova je interpretacija, neovisno o tome što Kafka sam pod time zapravo podrazumijeva, da se svaki pisac u odnosu prema svojem jeziku i svojoj tradiciji nalazi u toj manjinskoj poziciji, da mora biti u nekom otklonu, da mora izboriti sebi neko mjesto. Naravno, što je ta tradicija, i kulturna i književna, veća i jača, tim će to biti teže. Što je nerazvijenija, što je kanon slabije institucionalno podržan, to će biti lakše. Ali zapravo je teško i u jednom i u drugom slučaju, jer prvo treba osvijestiti taj prostor. Kafku je, to je zanimljivo, to piše Peter-André Alt u svojoj biografiji Kafke *Der ewige Sohn (Vječni sin)*, uvijek zanimao književni uspjeh i recepcija u Njemačkoj. Njega zanima Berlin, njega ne zanima Beč, recimo, a pogotovo ne Prag. Mislim, zanima ga, ali njegov pravi cilj je da bude prepoznat i da bude čitan, da se smjesti, da se upiše u njemački kulturni prostor. Slično će, možda iz drugih razloga, kasnije Thomas Bernhard biti orijentiran isključivo na njemačku recepciju, a austrijsku neće baš potpuno ignorirati, ali ga neće zanimati, čak će uvijek navoditi koliku je nagradu dobio u markama, a ne u šilinzima, pa čak i kad je dobio austrijsku književnu nagradu. No zašto? Nisu ti razlozi nacionalne ili ekonomske ili lokalpatriotske, odnosno nepatriotske prirode, stvar je u tome da je to centar semiosfere, kako bi rekao Jurij Lotman, u kojoj oni sebe vide. Dakle, to je taj prostor – njemački jezik, ali ukupni prostor njemačkog jezika, ne neki

krug njemačkog jezika unutar tog velikog prostora, nego sveobuhvatno. Naravno, postoje različite specifičnosti u Kafkinom pisanju koje imaju veze i s njemačkim jezikom praških Židova i s utjecajem češkog itd. Međutim, ništa od toga se kod Kafke ne pojavljuje u tom obliku, iz razloga koji nemaju veze s pisanjem, nego je razlog ono što Bahtin kaže o romanu, da se u romanu nikada ne pojavljuje govor kao takav, nego se pojavljuje verbalna slika govora. Govor u romanu je uvijek stilizacija. Naročito je stilizacija ako se radi o nestiliziranom govoru. I na isti način, koliko god bilo kod Kafke utjecaja svih tih različitih tradicija, koje su u njegovom biografskom kontekstu prisutne, one su sve prestilizirane u tekstu. Dakle, i kad se pojavljuje bilo koji pojam, pa tako i bilo koja stilska ili neka slična implikacija ili aluzija koja se može izvući iz načina formulacije, one se ne pojavljuju neosvijesteno. Formulacija "čovjek sa sela" ima navodno neko moguće tumačenje talmudsko ili slično, postoji neka slična hebrejska fraza koja nešto znači u određenim tradicijama židovstva, i sigurno je da je Kafka toga svjestan i da je upotrebljava baš zato. Ali ne zato da bi se taj njegov tekst mogao uklopiti u tu interpretativnu tradiciju, nego u neke svoje svrhe. To je ono što Deleuze i Guattari jako dobro pokazuju u svojoj knjizi. Da Kafkino pisanje, što oni zovu sklop, sebi podređuje sve moguće elemente koji u njega ulaze, od najnižih fonetskih pa do najviših diskurzivnih. Dakle, pretvaraju se u nešto drugo i stalni rad te mašine, kao u *Kažnjeničkoj koloniji*, je ono što je specifično za Kafku i što Kafku naročito interesira i što omogućuje zapravo te neprestane transformacije. S tim u vezi je recimo zanimljivo da Borges kaže da je pogrešno prevedeno i na španjolski i na francuski *Die Verwandlung*, a i na engleski također – to on ne spominje, ali ista je stvar – kao *Metamorphose* ili *Metamorfosis*. Da je Kafka htio takvu direktnu vezu s Ovidijem, on bi napisao *Metamorphos*, a ne *Verwandlung*, i da zapravo treba biti *Transformation*, odnosno *Preobražaj*, *Preobrazba*. To kod nas nije bio problem, ali recimo u tim tradicijama jest. Naime, nije problem, kao što sam ranije govorio, da tekst može funkcionirati u tom nekom apsolutistički gledano okrnjenom obliku prijevoda koji sasvim sigurno može ukinuti jedne, a dodati druge veze, međutim književni je tekst, i s tim bih onda završio, kako kaže Gadamer, nadodređen. On to kaže povodom jedne svoje interpretacije koju je temeljio na nečemu za što je kasnije ustanovio da je pogrešno, odnosno da se služio tekstom koji nije pouzdan. Ali, kaže, ipak ta moja interpretacija nije sasvim pogrešna jer u tom kontekstu ima mnoštvo drugih elemenata: ako jedan element i izostane, drugi će to nadoknaditi. Tako i neki pomaci u prijevodima, neka pojašnjenja ili pojednostavljena ipak, očigledno, uspijevaju Kafku preneti u sve te, ili barem u veliku većinu, drukčije kontekste drugih jezika, drugih kultura i drugih književnosti. Eto, toliko.

Milka Car: Puno hvala na iznimno zgusnutom izlaganju s nizom teza koje otvaraju nova područja na koja bismo se mogli nadovezati. Ja ću samo komentirati ovu tvrdnju da ni autor sam ne zna što je to što namjerava i čini mi se da nas to kao čitatelje zapravo fascinira, nakon što pročitamo, nakon što zatvorimo tekst, i dalje smo zbunjeni i ne znamo, te mi se čini da je važno ono što si ti rekao, pozivanje na ponovno čitanje Kafke i na užitak u tekstu bez straha i bez te dodatne prtljage o kojoj je govorio Dean Duda. Posebno bih zahvalila na tvom osvrtu na prijevode Kafke, koji su, naravno, nužni, a uvijek se pokazuju kao problematični upravo zbog tog njegovog specifičnog stila koji je pročišćavao i dorđivao kako bi dosegnuo svoj kristalno jasni izričaj. Vratit ćemo se na te teze, ali prelazimo na Marijana Bobinac koji će govoriti o Kafkinome habsburškome kontekstu, on se posvećuje historizaciji o kojoj smo govorili.

Marijan Bobinac: Sudeći po količini znanstvenih i esejističkih radova o Kafki objavljenih posljednjih godina, sa sigurnošću se može ustvrditi da je zanimanje za djelo praškog autora aktualno i u XXI. stoljeću. Ta činjenica ne iznenađuje jer je Kafka u drugoj polovici XX. stoljeća bio nedvojbeno najčitaniji autor njemačkog jezika, a njegov opus čitavo to vrijeme bio predmetom iznimno žive recepcije. Dok su u razdoblju između dva svjetska rata Kafkino djelo – izuzmu li se pripadnici praškoga književnog kruga – cijenili i o njemu pisali tek rijetki književni znalci poput Kurta Tucholskog ili Waltera Benjamina, sredinom XX. stoljeća ono se našlo u žarištu interesa ne samo književnih znanstvenika, esejista i publicista nego i široke čitateljske publike.

Već u toj ranoj recepcijskoj fazi kritičari su Kafkino djelo označili kao "signaturu epohe", kao književni opus koji na paradigmatički način obilježuje iskustvo nepojmljivoga, labirinskoga modernog doba. Na foliji tog uvida ubrzo se raspalsala produkcija raznovrsnih, često proturječnih interpretacija koju su lucidni suvremenici već zarana gledali u kritičkom svjetlu. Tako je Susan Sontag 1964. godine u eseju *Against Interpretation* ustvrdila da su "Kafkino djelo opustošile tri armije tumača": oni koji ga čitaju "kao društvenu alegoriju", otkrivajući u njemu "studije frustriranosti i bezumlja moderne birokracije i njezine konačne preobrazbe u totalitarnu državu", oni što ga čitaju kao "psihoanalitičku alegoriju" i u njemu vide "zdvojne prikaze Kafkina straha od oca, kastracijskog straha, osjećaja vlastite nemoći, prepuštanja snoviđenjima" te oni koji ga čitaju "kao religijsku alegoriju", tvrdeći primjerice da "K. u *Dvorcu* pokušava doseći nebesa, da Josefu K.-u u *Procesu* sudi neumoljiv i tajanstven Božji sud...".² Premda američka

² Susan Sontag: *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux 1966, str. 8.

spisateljica Kafku spominje u kontekstu svojih načelnih sumnji u opravdanost interpretiranja književnosti, njezin prikaz raspona kritičkih pristupa Kafkinu stvaralaštvu u 1960-ima točno opisuje temeljne trendove koji se – na različite načine prožeti biografističkim elementima – mogu prepoznati i u kasnijim istraživačkim i publicističkim radovima: riječ je, kao prvo, o egzistencijalistički i marksistički obojenim, socijalnopovijesnim polazištima, potom o psihoanalitičko-frojdoskim pristupima te, naposljetku, o teološko-filozofskim tumačenjima, često obilježena židovskom mistikom. U posljednjim desetljećima XX. stoljeća Kafkino se djelo sve češće tumačilo i u strukturalističkom i poststrukturalističkom ključu.

Interkulturalne i postimperijalne istraživačke perspektive dobivaju na značenju tek u novije vrijeme, pri čemu se naglasak nalazi na širem estetskom okviru književnosti *fin de sièclea*, osobito bečke moderne, i na lokalnim kulturnim interferencijama, na dodirima s praškom književnošću na njemačkom jeziku. Znatno je manje pozornosti pritom posvećeno habsburškom kontekstu Kafkina djela, onome njegovu aspektu što do osobitog izražaja dolazi u jednom od središnjih autorovih tematskih težišta, u prikazu birokratskog aparata. U daljnjem će tekstu stoga više riječi biti o značenju koje habsburški kulturno-povijesni kompleks ima u autorovu opusu. Pojam habsburškog kompleksa ne odnosi se pritom samo na interkulturalne konstelacije u srednjoeuropskoj multinacionalnoj državi, nego i na njegovu ulogu u transmisiji političkih, kulturnih, nacionalnih i vjerskih fenomena u književnost. Ključnim se s tim u vezi nameće pitanje o načinu i obliku Kafkine percepcije Habsburške Monarhije, složene državne tvorevine koja je u XIX. stoljeću poduzimala brojne modernizacijske korake, napose u političkoj i ustavnopravnoj organizaciji državnog aparata s jedne i njegovu usklađivanju s multietničkom strukturom stanovništva s druge strane. Između tih dvaju aspekata kompleksnog ustroja Dvojne Monarhije, između potrebe za jačanjem državnih struktura i težnje za emancipacijom nacionalnih zajednica, za Kafkina se života razvijao dubok antagonizam koji će naposljetku, usporedno sa završetkom Prvoga svjetskog rata, bitno pridonijeti propasti habsburškoga državnog okvira.

Poput mlađeg suvremenika Ödöna von Horvátha, koji se u etničkom smislu nazivao "tipičnom austro-ugarskom mješavinom", i Franz Kafka bio je podijeljena, židovsko-njemačko-češkog identiteta. Rođen 1883. godine kao podanik Habsburškog Carstva u Pragu, glavnom gradu Češke (Bohemije), umro kao građanin Čehoslovačke Republike četrdeset jednu godinu kasnije u predgrađu tada već bivše carske metropole Beča, Kafka je pored materinskoga njemačkog govorio i češki i jidiš (koji je naučio u zreloj dobi), a aktivno se služio i francuskim i talijanskim jezikom; izvrsno je poznao književnost njemačkoga jezičnog područja, a bio je upućen i u književnost na češkom i na jidišu. Od 1945, kako je

spomenuto, smatra se najznačajnijim autorom klasične moderne na njemačkom jeziku i ikonom njemačke i austrijske književnosti; u novije vrijeme, premda s nešto manje oduševljenja, slavi se kao važan domaći pisac i u svojoj zavičajnoj Češkoj, u kojoj je prisjećanje na njega u 1960-ima nadahnulo otpor protiv sovjetske dominacije. Nema nikakve dvojbe: nijedan se autor njemačkog jezika ne može u toj mjeri smatrati kozmopolitskim kao što je to slučaj s Kafkom.

Premda nam se Kafkine jezične kompetencije danas, u vremenu nacionalnih, mahom monoetničkih država, mogu učiniti iznimnima, u njegovu vremenu nisu bile neuobičajene. Dok su Kafkin prvi jezik i dominantna kulturna tradicija bili njemački, njegov otac Hermann u obitelji je isprva odgajan na češkom i potom pohađao školu na njemačkom. Doselivši se iz provincije u češku metropolu, Hermann Kafka se iz neemancipiranoga židovskog podanika vrlo brzo preobrazio u asimiliranog pripadnika srednjega građanskog staleža koji je – kao i većina praških Židova – u lingvističko-identitetskom smislu prednost dao njemačkom jeziku. Ipak, na pozadini rasplamsanoga češko-njemačkoga nacionalnog konflikta Židovi su u Pragu – podjednako strani i Česima i Nijemcima – uglavnom ostajali po strani. Nema sumnje da je upravo status izoliranosti židovskog korpusa naspram većinskih etničko-religijskih skupina Kafku potaknuo na razmišljanje o položaju manjinskih jezika i kultura u multinacionalnoj državnoj zajednici poput Austro-Ugarske. Često spominjani – i različito interpretirani – dnevnički zapisi o "malim književnostima" s kraja prosinca 1911. godine jasno su svjedočanstvo Kafkina senzibiliteta za taj kulturni fenomen. U "male književnosti" on, osim književnosti na jidišu, ubraja i suvremenu književnost na češkom jeziku, u čiju je produkciju bio dobro upućen, no očito pritom misli i na brojne druge ne-njemačke književnosti Dunavske Monarhije koje su – procvavši na valu procesa nacionalne integracije – bitno pridonijele emancipaciji "malih nacija".

Za Kafkinu samosvijest, kako ističe njemački germanist Oliver Jahraus, od posebne su važnosti bila dva aspekta habsburškog kompleksa, usko povezana s njegovom etničko-religijskom pripadnošću i profesionalnim statusom. Kao pripadnik manjinske židovske zajednice i kao pravnik na području upravnoga i osiguravateljskog prava, Kafka je Austro-Ugarsku poimao kao multietničku i multikonfesionalnu državnu formaciju utemeljenu na snažnim birokratskim strukturama, a usku povezanost i prepletenost tih dvaju aspekata smatrao je ključnima za reguliranje statusa manjih etničkih i religijskih zajednica poput židovske. Habsburška Monarhija, koja je u XIX. stoljeću izgradila institucije pravne države u skladu s tadašnjim europskim standardima, istodobno je snažno podupirala i razvitak raznih aspekata civilnog društva, pa tako i emancipaciju i asimilaciju Židova. Istodobno, na valu žestokih etničkih i konfesionalnih polarizacija, od

druge polovice XIX. stoljeća u mnogim se habsburškim zemljama antisemitizam počeo koristiti kao sredstvo političke borbe. Sa širenjem netrpeljivosti prema Židovima sve je jasnije postajalo koliko je krhka bila emancipacija koju su stekli procesom asimilacije.

U povijesnoj realnosti Kafka se suočavao s nizom političkih i socijalnih konfliktnih linija u habsburškoj državi. Nije pritom bila riječ samo o njegovoj pripadnosti židovstvu koje je, kao što je spomenuto, sve više dolazilo pod udar antisemitskih tendencija; jednako tako, kao govornik njemačkog jezika, bio je itekako svjestan lingvističkih konflikta između većinskih govornika češkoga i manjinske njemačke jezične zajednice u Pragu i drugdje u Češkoj; naposljetku, kao zaposlenik u državnom zavodu za osiguranje od nezgoda na radu, svjedočio je i sve jačim socijalnim trvenjima u vodećoj habsburškoj industrijskoj regiji. Mnogima od tih aspekata povezanih s etničkim, religijskim, lingvističkim ili socijalnim konfliktima u Habsburškom Carstvu, primjerice Kafkinu židovstvu u multinacionalnom i multikonfesionalnom okviru, istraživači su posvetili veliku pozornost. Zanimljivo je međutim, što primjećuje i Jahraus, da se kritička literatura malo osvrtała na juristički i pravno-politički kontekst Monarhije koji se u Kafkinu djelu – bez obzira na to što je on navodno mrzio svoju profesionalnu djelatnost – vrlo jasno očituje. Pritom nije riječ samo o općim ili transcendentalno nadahnutim pravnim metaforama, poput ambivalentnih pravosudnih instancija u *Procesu* što se nalaze u procijepu između ljudskoga i Božjeg suda. Riječ je jednako tako i o procesnim pitanjima, personalnim hijerarhijama, strukturama državnih službi, ukratko o birokraciji.

U svojoj epohalnoj studiji *Habsburški mit u austrijskoj modernoj književnosti* (1963) talijanski je književnik i germanist Claudio Magris kao bitnu značajku novije austrijske književnosti odredio habsburški mit, koncept koji – osim s aspektima nadnacionalne ideje i hedonističkog eskapizma – primarno povezuje s birokratskim poretkom. Birokratski sklop, smatra Magris, ne obilježuje samo strukture političke i društvene moći, nego i socijalnu kulturu habsburške državne zajednice te na taj način postaje i elementom habsburškog mita. Jer, upravo je habsburška birokracija bila ona instancija koja je u kulturno-političkom smislu mogla jamčiti kulturnu različitost i ravnopravnost složenoga državnog ustroja. Premda habsburški mit smatra dugotrajnom pojavom u novijoj austrijskoj književnosti, Magris njegova učestala očitovanja u književnoj produkciji ustanovljuje tek u posljednjim desetljećima postojanja Monarhije te, još učestalije, nakon njezina raspada.

Upravo na primjeru Kafkinih djela talijanski pisac uočava neobičnu proturječnost između postojane i funkcionirajuće birokracije te primjetnih naznaka mogu-

ćeg rasapa državne zajednice, proturječnost koja mu se čini važnim dispozitivom mita. "Cijela kultura tih godina", piše Magris u *Habsburškom mitu*, "pomalo je seizmograf mučne europske agonije, registrira sve njezine trzaje i vrtoglavice. Kao ljudska, a stoga i jezična kriza, ona poljuljava povjerenje u stvari i u riječi, u cijelu stvarnost." U takvom ozračju sve ono s čim se Kafkini likovi suočavaju doima se kao zastrašujuća i neshvatljiva zagonetka: "Carsko-kraljevska birokracija pružila je više od jednog povoda za turbobno ozračje kaskadnog svijeta: u *Procesu*, a posebice u *Dvorcu*, proceduralni formalizam i automatizam dosežu, u jezovitoj i grotesknoj imaginarnoj deformaciji, razinu nehumana i otuđena mehanizma od kojeg nema spasa."³

"Europska agonija" – kako Magris naziva povijesno razdoblje u kojem Dunavska Monarhija prolazi kroz silovite političko-socijalne turbulencije i naposljetku se, kao rezultat Prvoga svjetskog rata, raspada na nacionalne države – ujedno je i vrijeme u kojem habsburški mit u djelima niza velikih autora, pa tako i Kafke, dobiva novi, znatno diferenciraniji profil. Duboku povijesnu cezuru Kafka registrira u svojim dnevničkim zapisima, no ne nalazi povoda za markantnije komentare. Ipak, simptomatika kriznog zbivanja što kulminira s propašću Austro-Ugarske jasno se raspoznaje u Kafke i može se shvatiti kao osnova njegova djela i pisanja. Štoviše, u trenutku u kojem habsburška birokracija više nije mogla jamčiti kulturnu, etničku i religijsku različitost – i to stoga što su duboke društvene promjene poremetile i nju i na njoj utemeljenu imperijalnu vlast i multietnički društveni model – privukla je Kafkinu pozornost i postala ključnim segmentom njegova pisanja. Taj aspekt Kafkina djela Jahraus – na Magrisovu tragu – naziva "mitiziranjem birokracije". Za raspravu o Kafkinjoj tematizaciji birokracije takav se koncept mita pokazuje korisnim ponajprije stoga što nudi poveznicu između iskustvene zbilje, to jest povijesne realnosti Habsburške Monarhije, i njezine literarizacije što se odvija u nekoj vrsti mitotvorbe, u procesu pisanja kojim se habsburški tematski sklop pretvara u književnost. Drugim riječima, habsburški se sklop, a napose fenomen birokracije, u Kafke ne može svesti samo na tematsku dimenziju tekstova, nego jednako tako – napominje Jahraus – omogućuje razotkrivanje autorova movensa za pisanje.

Interkulturalnost Kafkina djela – dakako, s pogledom na habsburški kulturni kontekst – ne znači samo supostojanje i suživot različitih kultura, ona jednako tako uključuje i povezanost i prepletenost birokracije i mita. I birokracija i mit mehanizmi su interkulturalnosti, ponajprije stoga što – kako se vidi na Kafkinu

³ Claudio Magris: *Habsburški mit u austrijskoj modernoj književnosti*. Prevela Ita Kovač. Zagreb: Disput 2020, str. 168.

primjeru – povezuju različite kulture u političkom i estetskom smislu. Odnosno, kako to poentirano formulira Jahraus: "Habsburški se mit u Kafke sastoji od birokracije, baš kao što habsburška birokracija u njega poprima mitsku formu."⁴

Milka Car: Time smo završili s uvodnim izlaganjima i sad nam se pruža prilika razgovarati o određenim aspektima koje do sada nismo spomenuli. Zahvaljujući digitalnim izvorima koji se čuvaju u Knjižnici Božidara Adžije i mreži Knjižnica grada Zagreba, sačuvan je zvučni zapis predavanja o Franzu Kafki pod naslovom *Fenomen Kafka* koje je povodom 52. obljetnice Kafkine smrti održao profesor Zdenko Škreb u dvorani u Novinarskom domu 11. travnja 1975. (ur. Stanislav Škunca), a čuva se u digitalnoj zbirci. Napomenula bih kako se predavanje umnogome razlikuje od njegova teksta o Kafki, objavljenoga pod jednostavnim naslovom "Franz Kafka" u časopisu *Književna smotra* (4, 1970, str. 27–48), u kojem Škreb iznosi teze da Kafkino djelo ukida "u zbivanju prirodonaučnu zakonitost i kauzalnost", da teme "njegovih pripovijedaka nisu ljudi pojedinci, nego odnosi među ljudima" (str. 39) te da u njegovim tekstovima nema "metafizičke dimenzije" jer njegov svijet "nije drugo do ljudski svijet" (str. 45). Uz posebnu zahvalu djelatnicima Knjižnice Božidara Adžije koji su mi omogućili pristup digitaliziranome zvučnom zapisu s kazete br. 216 iz Arhive *Književnoga petka* poslušajmo njegove uvodne riječi kako bismo se približili odgovoru na pitanje koje Škreb postavlja u svojem tekstu o Kafki: "Kako da pristupimo toj neobičnoj, ezoteričnoj, sasvim osebujnoj umjetnosti? Ima samo jedan put; da joj pridemo s uvjerenjem: Kafkin svijet je moj svijet, naš svijet. Treba da zbacimo povez s očiju i da uvidimo svu abnormalnost našega, naoko tako normalnoga svijeta" (str. 46). Evo kako je govorio tada:

Zdenko Škreb: "Želio bih djelo Sigmunda Freuda povezati s Kafkinim. Držim, štoviše, da između tih dvaju opusa izravne, neposredne veze nema. Spomenuo sam Freuda zato da pokažem na njegovu primjeru onu sudbinu koja je zadesila i Kafku. I Kafki, kojemu je prva knjiga publicirana krajem 1912, vlastito se ime prometnulo u opće. Kao kod Freuda, od toga se imena izvode imenice, pridjevi, prilozni, upotrebljava se u poredbama i metaforama, i tko imalo pretendira da mu se prizna i prosječna književna obrazovanost, mora se prikazati kao da poznaje Kafku i njegovo djelo makar ga nije ni pročitao. Ipak, ima jedna crta koja veže i Freuda i Kafku – obadvojica su se razvili, djelo i jednoga i drugoga niklo je u krilu kulture

⁴ Oliver Jahraus: "Kafka's Habsburg zwischen Bürokratie und Mythos". U: Steffen Höhne i Manfred Weinberg (ur.): *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2019, str. 153–171, ovdje 168.

njemačkoga jezika stare Austro-Ugarske Monarhije. Freudu u bečkoj velegradskoj kulturnoj mješavini, Kafki u gradskoj kulturi Praga, u kulturi njemačkoga jezika manjine koja je bila favorizirana materijalno, socijalno, kulturno i zbog toga se nalazila u oštroj i nepomirljivoj opreci prema češkom narodu. Ako se, dakle, i za Freuda i za Kafku može reći da mu je djelo postalo književni signum našega stoljeća, onda današnje predavanje ne bi smjelo biti upola, naše predavanje ne bi smjelo iznositi kada je živio, koja je djela izdao, koja su sačuvana u ostavštini, što se nalazi u svakom od njih, pola stoljeća nakon njegove smrti trebalo bi pokušati da se zahvati, okarakterizira njegovo djelo u cjelini kao jedinstven književni opus, da se pokuša odgovoriti na pitanje što je Kafki i njegovu djelu pribavilo pritom toliko značenje. To ne bi smjele biti časovite impresije i dosjetke, ne bi smjela biti neobavezna razmišljanja, trebalo bi nastojati da se pritom postigne što veća naučna objektivnost, kolika je moguća u studiju književnosti. No, kako da se to uradi? Kafkino značenje počiva, dakako, u prvom redu na njegovim djelima. Trebalo bi, dakle, njih uzeti u obzir, ali od srednjega vijeka naovamo popularna je praksa studija književnosti udarala drugim putem, a kad se u drugoj polovici prošlog stoljeća studij književnosti konstituirao kao posebna nauka, povijest književnosti. Naime, nije svatko kadar da napiše književno djelo. Ta sposobnost odlikuje posebne pojedince u kojima zadivljen čitalac gleda izvanredna, natprosječna bića. Čini se da je duboko ukorijenjeno popularno uvjerenje da ćemo najbolje i najlakše shvatiti književno djelo ako proučimo i spoznamo posebnu narav njegova stvaraoca.”

Milka Car: Upravo se potonja teza poklapa s prethodno iznesenim tezama o specifičnoj naravi Kafkinih tekstova za koju se nude različiti teorijski pristupi. Tomislav Brlek govori o “nedovršivom procesu”. Kafka u svojim dnevnicima traumu Prvoga svjetskog rata spominje samo usputno, međutim radio je u osiguravajućem društvu i suočavao se s ozljedama vojnika, te se može pretpostaviti da se taj svijet tijela, traume i suvremenosti također odražava na njegovo djelo?

Dean Duda: Moja asocijacija na to pitanje je Sebaldov *Austerlitz*.

Milka Car: Ja sam zapravo s tim pitanjem mislila na *Umjetnika u gladovanju*.

Dean Duda: Svi na prvi pogled pomisle da je to stereotipno “umjetnik koji gladije”, gladan je jer se bavi umjetnošću, međutim, naravno, to je posve drukčija priča, on je umjetnik u praksi gladovanja. Ovako, malo šire. Prošli smo nešto što je kompletnih 360 stupnjeva bavljenja Kafkom, od larpurlartizma bavljenja nemoći koji je osobito prisutan u filozofskim raspravama. Napišete knjigu od 300 stranica, ali ste opet nemoćni pred Kafkom jer ništa više niste rekli osim što ste tumačili

ishod stvari, očevidnost. Dakle, funkcioniramo u nekom tipu retoričkog odnosa prema Kafki, ponavljamo očevidno metatekstom. Meni se čini da je to najslabije mjesto, bez obzira na to gdje se ono pojavljuje. Na drugom mjestu u spektru nalazi se ono što je naprosto kulturno-povijesna, socio-ekonomska konjunktura, K. und K., Prag itd. Vratio bih se Adornu, a donekle i Doleželu, Kafka je sav u tekstu. Dakle, ako je to u tekstu, onda se mogu naći argumenti, ali ne da ostanemo na razini prepoznatog fenomena pa ga iscrpimo prepričavanjem. Ako toga nema u tekstu, onda je za to teško naći argumente, osim da nagađamo prema sličnosti. Ako je trauma u tekstu, onda nju mogu posvjedočiti motivima ili analizom teksta. Ako je tijelo u tekstu, onda isto tako mogu i o tijelu govoriti, ako je Prvi svjetski rat u tekstu, onda mogu govoriti o Prvom svjetskom ratu. Sad je pitanje samo posredovanja onih općih mjesta i relevantnih analitičkih momenata, što ću tim na koji način posvjedočiti. Ako se držimo Kafke kao pisca, otprilike ono o čemu je Tomislav govorio, nešto se otvara. Nažalost, Kafka ima nesreću da se miješaju sve tri razine istodobno. Dakle, možda je to sreća, ali ako završi u tom repetitivnom i prepričanom automatizmu nemoći, onda, bojim se, nije neka velika sreća. Možemo mahati velikim idejama, ali ono što je neprispodobivo, što izmiče našoj percepciji, onaj metafizički višak od Adorna do Derride, to je literatura. Jest, priznali smo, ali što sad, mora se. Mora se i živjeti, pa bi bilo dobro da krenemo nekim tragovima koji su suptilniji. Kafka nam nudi samo fragmente metafora, uništene, gdje možemo navlačiti svaki tip interesa koji postoji u suvremenoj humanistici iz Kafkina teksta. Nema toga što nećete naći, ako vas zanima pitka voda, naći ćete motive o pitkoj vodi, ako vas zanima pas, pobrojat ćete sve motive pasa koji se tamo nalaze, ako vas zanima izgladnjivanje, naći ćete, ako vas zanima jabuka, i tu ćete jabuku naći i utemeljiti na svih 250 mogućih interpretacija koje postoje. Meni se uvijek čini da postoje dva Franza, ovaj Kafka koji je literatura i onaj Franz koji okoliša oko literature i svojim samooblikovanjem postaje ponekad gotovo jači od svog teksta s obzirom na količinu rasprava. To, na primjer, povlači činjenicu što je bilo sa Židovima koji su bili sa sela pa su došli u grad, pa su imali dućan pozamanterije, pa su bili srednja klasa, pa su za bar micvu tiskali pozivnicu koja je zvala na krizmu, što se dogodilo Kafki. Mislim da je doslovce dobro vrijeme da se vratimo Kafki kao literaturi i ono što sam na početku spomenuo, učinimo to unutar kompleksa moderniteta. Unutar te konjunktura koja proizlazi iz XIX. stoljeća i koja se još dekadu ili dvije suvislo formulira moglo bi se u komparatističkim momentima naći dosta preskočenog materijala. Dakle, ne samo ovako kanonski modeli i poveznice nego nešto što pokazuje kako moderna književnost, modernistička književnost, pronalazi svoj izraz u nekom obliku formuliranja svijeta na način koji možda kultura prije nje ili paradigma prije nje nije činila. Možda nam se danas taj

modernistički prekid ne bi činio toliko velikim jer bismo se pozabavili njegovim procesom, trajanjem, pratili bismo ga kako je proizveden.

Nadežda Čaćinović: Kao što znamo, Kafka je osjećao netrpeljivost prema suvremenima iz svojega austrijskog kulturnog kruga, što je pisao o Schnitzleru, najbolje je ne citirati. Ali ne samo to, cijela ta austrijska kultura, kao što je Tomislav rekao, Krausa možda valja izuzeti, minimalno je tu. A što se tiče rata, ja sam opterećena prevođenjem, kao da imam neko lažno sjećanje. To je vrlo neobično u njegovim dnevnicima, kao da nema rata. A onda ima nešto što je vezano uz novačenje, razmišlja o tome da prihvati vojnu obavezu, pa onda ima raznih razgovora sa svojim poslodavcem, pa onda čak i namjere da upiše ratni zajam. Ja se sad moram vratiti na onu svoju predodžbu: ono što se iz svih tih mjesta nadaje, što god tu bilo kronološki prisutno, uvijek postoji onaj trenutak kada se on sprema pisati i ozbiljno se baviti pisanjem. I to je doista tako kao što je ovdje spomenuto, tu nema nikakve najave o čemu je, eventualno je li uspio ili ne, jer se on zaista – to sad zvuči banalno – stavi u posebno stanje. Nevjerojatno je koliko je sve jasno iz toga. On ponekad piše zato što ne može postići to posebno stanje, ponekad izlazi i ima različite oblike razbibrige i zabave, ali ovo je posebno stanje, sve ostalo je izvanjsko. On upisuje svašta, ne znam je li to kod svih pisaca tako, po pitanju štiva je vrlo različito, pojavljuje se Werther, pojavljuje se Else Lasker Schöler, kaže za nju da nije zdrava, vrlo neugodno. Ali kad se sprema na pisanje i nakon toga kada piše, to je gotovo kao, ne automatsko pisanje, ništa tako kasnije, to je kontrolirani postupak, vrlo kontrolirano, nije naprosto automatsko pisanje pa za to treba inspiraciju ili tako nešto. Teorijski mi je to najizazovnije mjesto. A ovaj austro-ugarski kompleks mislim da je više u otklonu. Osim toga, mislim da je Kafka bio vrlo uspješan. Bavila sam se njegovom biografijom, njega su šefovi neprestano moljakkali da im napiše te predstavke i pravne spise, osiguravateljske, i mogao je dobiti što god je htio. Osim te austro-ugarske dimenzije postoji, barem u pokušaju, ono što Kafka smatra američkom varijantom. Čitao je neke angažirane knjige, socijalističke. Kako god okrećemo, uvijek dolazimo do toga da je stvoren poseban tekst i neprestani izvor nedoumica, poticaja. Ne mogu pronaći rječnik za opisati tu posebnost, a da bi bio dalje od dnevnog feljtona, gdje se govori o kreativnosti, inovativnosti.

Milka Car: Nadovezat ću se na tezu o procesu pisanja i na to koliko je to kontroliran proces, na njegovu *Pismo ocu* izravno se naslanja *Osuda*, koju piše u jednoj noći i pun je euforije nakon što mu je to uspjelo. Roman ne može napisati u jednoj noći i možda je to razlog zbog kojega nije dovršio svoje romane. S *Osudom* je zadovoljan jer nastaje u tom specifičnom spisateljskom zanosu koji

je očito rezultat duboke povezanosti s temom. Kratko sam željela još spomenuti razbijanje predrasude o Kafki kao mitološkoj figuri čudaka, usamljenika; on vrlo često posjećuje društvena zbivanja i onda primjerice zapisuje da je bio u kazalištu 16. 11. 1911: "Bio sam s Loewijem, u narodnom kazalištu, gledali smo *Dubrovniker Trilogie*", što piše na češkom, a ne na njemačkom, jer citiram iz njemačkoga izdanja, i kaže "komad i izvedba su bili beznadni", u sjećanju mu, veli, ostaje samo prvi čin, ljeto, glazba, i onda opisuje slike o kojima smo već govorili. Očito mu se Vojnovičev komad nije svidio, ali jednako je tako očito da je duboko uronjen u život svojega vremena.

Tomislav Brlek: Da. Nisam sad siguran na koje pitanje misliš da se uključim.

Milka Car: Možda ovo pitanje birokracije, on ne zapisuje samo funkcioniranje birokracije kao stroja, nego je satiričan.

Tomislav Brlek: Mislim da je satira možda bitnija od birokracije u toj formaciji. Kafka je izvanredno duhovit pisac. I to je nešto što se u jako ambicioznim i ozbiljnim interpretacijama potpuno zanemaruje. Thomas Mann je za sebe napisao da nikada nije napisao ni jednu rečenicu koja nije ironična. Ne mogu napisati nešto što nije ironično, veli on. Ali mislim da ni Kafka nije daleko od toga. U svakom slučaju, on ima izvanredan smisao za komično, od apsurdna do nekih drugih oblika. Nije ta birokracija ili bilo koji drugi tematski sklop samo prikazan kao nekakva zlokobna prijetnja, nego također i kao izvor humora. Dakle, može se na to reagirati i drugačije. S jedne strane je sve to, naravno, užasno, taj potpuno tehnicizirani ili, kako bi se to reklo, mehanizirani stroj koji ničemu ne služi. S druge strane, to lako može biti prevedeno u metaforu književnog teksta koji je isto jedan izvanredno kompleksan mehanizam koji ničemu ne služi. Naime ne služi ničemu u praktičnom smislu, kao druge vrste tekstova. Ali, prema tom procesu, prema tim besmislenim zahtjevima, svemu onom što se inače povezuje s negativnim određenjem birokracije, prema tome se osim traumatskog može zauzeti i satirični stav. A mislim da je kod Kafke prije riječ o tome. Barem je takvo moje čitateljsko iskustvo uvijek bilo, više u smjeru tog apsurdnog humora nego u smjeru nekog očajanja ili beznađa, ili što se tu voli učitavati zbog kasnijih povijesnih događaja. Naravno da tu ima nekih vrlo zanimljivih mogućnosti, kao ta riječ koju je Dean bio spomenuo, *Ungeziefer*, ona se kasnije pojavljuje u nacističkoj terminologiji. Ali ta veza nesumnjivo postoji, to je činjenica, to je ista riječ, pojavljuje se u sličnom kontekstu. No sve to nas ne bi trebalo navoditi da u Kafki vidimo nekakvog proroka, ne iz tog konkretnog razloga, nego iz razloga da uopće ne treba pisce doživljavati kao proroke, čak ni one koji su sami sebe tako doživljavali, što Kafka nesumnjivo nije. Ali mislim da je

to kako pisac sam sebe doživljava interpretativno manje važno, da čitatelji uvijek imaju slobodu u tom pogledu. Manje je to vizija neke totalitarne budućnosti ili sadašnjosti ili prošlosti, na kraju se ispostavi da je svijet oduvijek takav. Naime, sve te podjele periodizacijske, međuratno, predratno i tome slično, sve se one, naravno, mogu funkcionalno upotrijebiti u problemskoj razradi neke problematike, ali isto tako, što je Dean spominjao, ako se dovoljno detaljno opiše situacija, onda ćemo vidjeti da je to kontinuitet, da uopće nema prelaska. Presudno je da bilo kakva činjenica ima smisla samo unutar neke heurističke perspektive. Dakle, postoji problem ukoliko postoji neka perspektiva unutar koje se može pojaviti, ne postoji problem po sebi. Dakle, ne postoji, pogotovo u književnom tekstu, neka činjenica sama po sebi. Ona postoji ako mi čitajući postavimo pitanje na koje bi to mogao biti odgovor.

250

Da se sada vratim na birokraciju, sigurno je da je Kafki od velike koristi bilo njegovo profesionalno iskustvo, upravo zbog birokratskog jezika koji je iskoristio. To je nešto što bi mogao biti izvor problema, jezik koji je čista suprotnost književnom pismu. Međutim, on je našao načina da ga upotrijebi na kreativan način, kao kad Stendhal kaže da mu je *Code Napoléon* stilski uzor. Ovdje se ne radi o stilskom uzoru, ali se radi o mogućnosti da se neutralizira jezik književnosti *fin de sièclea*, simbolističke ili, ukratko, one književnosti unutar koje se formirao generacijski i spram koje osjeća ovakav ili onakav otklon. Da, njemu je iskustvo korištenja birokratskog jezika pomoglo da oblikuje svoj vlastiti izraz. No, isto vrijedi i za sve ove druge elemente, kulturne, historijske, socijalne itd. Očigledno da ga je zanimalo sve što bi mu moglo poslužiti u njegovom projektu, naravno, prije svega književnosti, ponajprije njemačke jer piše na njemačkom, ali i svih drugih, jer nije se Kafka formirao samo na njemačkoj književnosti. Dapače, njegovi omiljeni pisci su i Kleist i Dostojevski, naravno, u prijevodu. Isto tako popularna kultura, kazalište, čitav kulturni život, a nesumnjivo i nasljeđe, pa i religijsko u kojem se oblikuje. Ključno je da je njegov odnos prema svemu tome isti onakav kakav je, prema Leonidu Grossmanu, imao Dostojevski – sve je to građa koju će on upotrijebiti u svojem pisanju, uključujući i vlastite ideje. Dostojevski i od svojih vlastitih ideja u pisanju ima otklon: služi se njima u pisanju, ali mu tekst nije sredstvo da ih iznosi i potvrđuje. To je ono što povezuje Dostojevskog i Kafku. I otuda zapravo te potpuno kontradiktorne interpretacije i jednoga i drugoga koje stvarno, ovo što kaže Dean, sav zamislivi dijapazon pokrivaju. To bi trebao biti jasan dokaz da nije riječ o tekstovima koji žele afirmirati neku tezu, jer da je to tako, valjda bismo se dosad barem donekle uspjeli složiti oko toga što je ta teza. S obzirom na to da, naprotiv, imamo čitav raspon sasvim disparatnih tumačenja, očito da nije Kafkina namjera da pruži neku, kako se to voli reći, sliku svijeta, pogled na svijet ili slično.

A naročito to ne proizlazi iz nekakvoga njegovog iskustva, da se još jednom vratim na Deleuzea koji u tekstu *Književnost i život* odmah na početku otprilike kaže da književnost sigurno nije davanje oblika doživljajnom iskustvu. Dakle, nije upravo ono što se često misli da književnost jest. Kafka je sigurno mnogo toga doživio, mnogo toga iskusio, s mnogo toga bio u kontaktu na različite načine, mnogo toga ga je formiralo, sve to nesumnjivo stoji, međutim, ono što je ključno jest njegova svijest kako da sve to upotrijebi za ono što ga zapravo zanima, a to je pisanje.

Nadežda Čačinović: Zanimljivo je spomenuto nemimetičko polazište. Ali isto tako Kafka nije imao puno izbora nego stvoriti sebi novo mjesto. On je očito imao veliko neprijateljstvo prema dvolično baroknom izrazu koji je određivao jedan dio književnosti, imao je u najmanju ruku otežani odnos s ekspresionizmom, iako se on uklopio u njega. U Berlinu su bili, on je dio tog konteksta. Tu, naravno, ulazi pitanje je li jidiš jezik ili nije; jezik kojim su govorili očevi, njegov otac, Brodov otac i Werfelov otac. Ono što su antisemiti definirali time da Židovi nikada neće govoriti njemački kako spada. Ali željela sam reći nešto što nije naročito u skladu s navikama, ali je isto jedna od prednosti koju stvara predodžba da se Kafku doživljava kao nekoga tko nije imao nikakve seksualne tekstove ili odnose, a imao je. I to je u svim izdanjima do ovih nedavnih, od Broda nadalje posjete bordelima bile su izbačene.

Milka Car: Zapravo bi moje zadnje pitanje bilo o njegovom smještanju u književnopovijesni kontekst.

Dean Duda: Htio bih samo kratko još nešto dodati. Ako imate neku ideju validnosti određenog književnog polja, budući da nitko nije sam na svijetu, onda mora biti interakcije s određenim društvom, odnosno tipovima znanja koje smo u tom društvu stekli. Dogodi se da nam promakne tisuću drugih fragmenata i da se onda često oslanjamo na apstraktne momente, poput birokracije, bez njihove socioekonomske lokacije u vremenu, u konjunkturi. Ako netko to želi istražiti, onda ima doslovce sinkronijski moment proučavanja sociološke literature, administrativno-pravne literature, ekonomske, filozofske, ne bi li smislenije dokučili što se pod birokracijom podrazumijeva. Jer ako uzmete tip uređenosti svijeta na kojemu ona inzistira – ona mora popisati, pobrojati, ozakoniti, proceduralno uspostaviti itd. Sad je samo pitanje koji je prag boli zainteresiranih u administrativnom uređenju života i kako historijski funkcioniraju birokracije. To su artikulacije, stvari koje su međusobno povezane, i da bismo se time bavili, morali bismo gotovo priznati drugovalentnost književnog teksta, jer kako je svaka stvar izvor za povijest mentaliteta, tako je i književni tekst. Ali ne može književni tekst

biti tek materijal za prosuđivanje konjunktura, polica s koje druge discipline uzimaju primjere, a mi ih onda vraćamo kao važnu spoznaju u naše polje. Zato je nužno historizirati i izbjegavati pitke apstrakcije, jer ostanemo li na ovima tipa otuđenje, birokracija itd., nismo se približili Kafki, a to možemo reći i za svaki književni tekst. To se nekad zvalo autonomijom, danas nam je, jer takvo je stanje stvari, dovoljno prihvatiti pravo književnosti na distinktivnu proizvodnju svijeta.

Nadežda Čaćinović: Kafkina literatura se i dalje čita i posuđuje. Imam statističke podatke, nedvojbeno je da je jedan od najčitanijih i najprodavanijih autora još uvijek. Prema *Glasniku burzovnog udruženja* njemačkih knjižara Kafka je najčitaniji autor; čita se, i ne samo ove godine i ne samo u školi kao lektirni naslov.

Milka Car: Ostaje otvoren izazov Kafke, koliko se čita, a koliko je logo na majici i suvenir u Pragu, ali nadam se da smo s ovim razgovorom ipak potaknuli i to je bila provodna nit, pozvali na ponovna čitanja Kafke, na čitanja ne samo njegovih romana nego i kratkih tekstova, ali i dnevničkih zapisa koji su usko povezani međusobno i granice su tanke.

252 **Nadežda Čaćinović:** S time se ja ne slažem. Zapravo, razlika je. U drugim tekstovima imamo slobodu da možemo ovako ili onako, priroda pisanja i priroda književnog teksta je ono što se vidi kao različito, drugačije. No da, teško je odvojiti jer u *Dnevnici*ma imate jako puno tekstova koji su kasnije postali njegovi književni tekstovi, upravo je to najzanimljiviji problem, ali nije riječ o autofikciji, apsolutno nije.

Milka Car: To nas vodi do pitanja koje ne može biti predmet okruglog stola, nego u najmanju ruku konferencije, pitanje o ediciji Kafkinih tekstova koji su uvijek odgovarali predodžbi onoga tko ih je izdavao, od Maxa Broda nadalje, koji su ih uvijek prilagođavali zahtjevima čitljivosti, a radi se o otvorenim tekstovima. U svakom slučaju, zahvaljujem svima na sudjelovanju, poticajnoj raspravi i pozivam ponovno na čitanje Kafkinih tekstova.