

SOJIKOS



Myśleć Kafką Teksty i konteksty

Mariusz Jochemczyk
Józef Olejniczak
Miłosz Piotrowiak

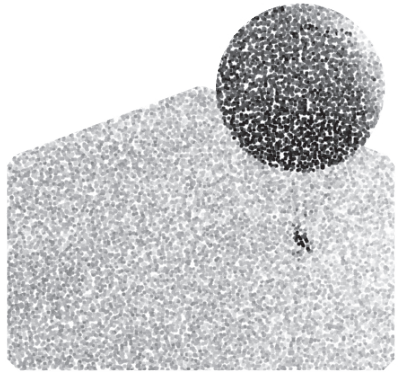
Mariusz Jochemczyk – doktor habilitowany nauk humanistycznych, profesor w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Członek Komisji Historycznoliterackiej PAN w Katowicach, zastępca redaktora naczelnego czasopisma „Fabrica Litterarum Polono-Italica”.

Józef Olejniczak – profesor tytularny w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego, autor kilkunastu monografii naukowych i ponad stu pięćdziesięciu artykułów naukowych publikowanych w monografiach zbiorowych i czasopismach naukowych.

Miłosz Piotrowiak – doktor habilitowany nauk humanistycznych, literaturoznawca, profesor Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół liryki testamentalnej i poezji stanów granicznych, wojennych, kryzysowych. Zastępca redaktora naczelnego czasopisma „Fabrica Litterarum Polono-Italica”.



Myśleć Kafką
Teksty i konteksty



**Mariusz Jochemczyk
Józef Olejniczak
Miłosz Piotrowiak**

Myśleć Kafką
Teksty i konteksty

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2023

Seria: *Oikos*. Komparatystyka Literacka i Kulturowa (5)

Redaktor serii

Aleksandra Kunce

Rada naukowa serii

Magdalena Abraham-Diefenbach, Piotr Bogalecki, Ilona Copik, Vicente Durán Casas, S.J., Danú Alberto Fabre Platas, Zbigniew Kadłubek, Dariusz Kulas, Ewa Łukaszyk, Tadeusz Miczka, Alina Mitek-Dziemba, Ekaterina Nikitina, Krystyna Paradowska, Paweł Paszek, Karolina Pospiszil, Tadeusz Sławek, Olga Topol

Recenzje

Katarzyna Kuczyńska-Koschany

Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz

Spis treści

Zamiast wprowadzenia 7

Konteksty 17

Metamorfozy ciała 19

Portret od frontu 45

„Polski Kafka”. Trzy tropy:

Schulz – Wittlin – Herling-Grudziński 85

Teksty 119

Przemiana Gregora Samsy, co i jak znaczy?

(Wokół *Przemiany*) 121

Rumory wojny

(Wokół *Bratobójstwa*) 157

Uniwersytet w stanie podejrzenia

(Wokół *Sprawozdania dla Akademii*) 187

„Oszukany! Oszukany!”

(Wokół *Lekarza wiejskiego*) 215

Bibliografia 237

Nota bibliograficzna 249

Indeks 251

Streszczenie 257

Summary 261

Résumé 265

Zusammenfassung 269

Zamiast wprowadzenia

Ktoś musiał zrobić doniesienie na czytelników Kafki, bo mimo że nic złego nie popełnili, zostali pewnego ranka po prostu aresztowani...

(Jost Schillemeit)

Pisali o nim między innymi: Theodor W. Adorno, Hannah Arendt, Walter Benjamin, Max Bense, Maurice Blanchot, Harold Bloom, Jorge Luis Borges, Albert Camus, Elias Canetti, Martin Heidegger, Hermann Hesse, Klaus W. Jonas, Milan Kundera, Stanisław Lem, Thomas Mann, Vladimir Nabokov, Susan Sontag, Martin Walser... Lista (niekompletna) doprawdy imponująca. Poświadczająca, że dzieło i legenda Franza Kafki to niezbywalny element „długiego trwania” w zachodnim modernizmie i także świadectwo trwania po prostu modernizmu. Takie „poświadczenie” pogłębia i to, że Kafka interpretowany jest w pracach krytycznych, wspomnieniowych i naukowych z wielu – czasem sprzecznych (choć niewykluczających się) – perspektyw. Zawsze niebezpieczne jest, gdy dzieło jakiegoś pisarza wpisuje się w coraz to nowy porządek historyczno-polityczny, oraz gdy metodologiczne, antropologiczne czy filozoficzne mody i nowinki stają się jego interpretacyjnym kluczem. Postawa „wszystko albo nic” nie sprzyja humanistycznej refleksji. „Wszystko”, a więc

założenie, że dzieło można interpretować z każdej perspektywy i w każdym kontekście; „nic”, bo jest historycznie zamknięte, zaklasyfikowane, odłożone na półkę, być może na późniejszą „obowiązkową” lekturę dla adeptów literaturoznawstwa.

Garść cytatów. Kurt Tucholsky: „Franz Kafka z ogromnie przez te lata, które nastąpią teraz po jego śmierci. Do niego nie trzeba nikogo namawiać; on zmusza” [1926]; Albert Camus: „Im bardziej absurdalny jest *Proces*, tym »skok« w *Zamku* bardziej wzruszający i nieuprawniony. Odnajdujemy tu w stanie czystym paradoks myśli egzystencjalnej, tak jak wyraża go na przykład Kierkegaard” [1948]; Theodor W. Adorno: „Kafka ratuje ideę ekspresjonizmu dzięki temu, że zamiast próżno nasłuchiwać prąglósów, przenosi na piśmarstwo habitus ekspresjonistycznego malarstwa” [1953]; Hermann Hesse: „Opowiadania Kafki nie są rozprawami na temat problemów religijnych, metafizycznych czy moralnych, lecz utworami literackimi. [...] [Kafka] Przekazuje nam marzenia i wizje swego samotnego, ciężkiego życia, parable swoich przeżyć, kłopotów i uszczęśliwień” [1956]; Martin Walser: „Franz Kafka jako twórca uporał się ze swym doświadczeniem życiowym w sposób tak doskonały, że sięganie do biografii jest zbyteczne. Przemiany rzeczywistości życiowej dokonał już przed dziełem, redukując i zgoła unicestwiając swą osobowość cywilną dla ukształtowania się w osobowość artystyczną; ta osobowość artystyczna, *poetica personalita*, stwarza podstawy dla formy” [1961]; Ernst Fischer: „Tykanie, które słyszał Kafka, było – jak się później okazało – tykaniem bomby zegarowej. Wysadziła ona w powietrze dom, w który wcale nie uderzył piorun. Mały szcze-

gół zdradził swój szeroki, katastroficzny kontekst. Kafka zmarł na prywatną chorobę, w kilkanaście lat później jego rodzina zmarła na chorobę publiczną, której nadejście on przeczuwał: hitlerowską Trzecią Rzeszę” [1962]; Susan Sontag: „Twórczość Kafki [...] została poddana masowym torturom przynajmniej przez trzy armie interpretatorów” [1966]; Anthony Thorlby: „Kafka przypomina nam stale, że kontekst jest tajemniczy, nie do pojęcia, i że nie można rozumieć go jako imitacji życia. Kiedy zwykle rzeczy i myśli znajdują dostęp do tego obcego środowiska, Kafka nie nadaje im żadnego prawie konwencjonalnego zabarwienia literackiego w rodzaju metafory, symbolu czy innej formy artystycznej. Fantazja Kafki nie odzwierciedla świata, nie zanurza się w nim, nie ozdobi go” [1976]; Elias Canetti: „Kafka od samego początku stanął po stronie upokorzonych. Wielu uczyniło to samo, a po to, by coś osiągnąć, łączyli się z innymi. Poczucie siły, jakie czerpali z takiego zespolenia, wnet im odbierało ostre doświadczenie upokorzenia, którego końca nie widać, które z każdym dniem i z każdą godziną rozciąga się coraz dalej” [1969]¹; Milan Kundera: „A zatem Kafka i Hašek stawiają nas wobec ogromnego paradoksu: w Czechach Nowożytnych kartezjański rozum niszczył jedną po drugiej wszystkie wartości odziedziczone po Średniowieczu. Ale w chwili pełnego zwycięstwa rozumu na scenę świata wkroczy czysta irracjonalność (a więc siła pożądana jedynie swego pragnienia), ponieważ nie będzie już istniał żaden system powszechnie przyjętych

¹ Wszystkie cytaty za: Wydmuch, 1982, s. 86–104. Fragment z artykułu Susan Sontag został wyróżniony rozstrzelonym drukiem, bo będziemy do niego nawiązywać.

wartości, który mógłby ją powstrzymać” (Kundera, 1991, s. 19); „Najbardziej przenikliwe spojrzenie na nowoczesny świat i najbardziej rozkiełznana wyobraźnia. Kafka – to przede wszystkim ogromna rewolucja estetyczna. Artystyczny cud” (Kundera, 1991, s. 75); „Jeśli nie damy się zwieść mistyfikacjom i legendom, nie znajdziemy u Franza Kafki żadnych istotnych śladów politycznych zainteresowań. Różniło go to od wszystkich jego praskich przyjaciół – Maxa Broda, Franza Werfla, Egona Erwina Kisch – oraz od wszystkich awangard, które, przypisując sobie znajomość dziejowych dróg, z upodobaniem rozpowiadały o przyszłości” (Kundera, 1991, s. 95); Vladimir Nabokov: „Zwróćmy uwagę na styl Kafki. Jego klarowność, jego precyzyjna i bardzo formalna intonacja stanowi uderzający kontrast z koszmarną treścią opowieści. [...] Kontrast i zgodność, styl i materia, maniera pisarska i fabuła łączą się tu w perfekcyjną całość” (Nabokov, 2016, s. 393); Harold Bloom: „Gdybyśmy chcieli wybrać pisarza najbardziej reprezentatywnego dla naszego stulecia, mogłoby się okazać, że wybieramy bezradnie w tłumie jednakowo ubogich. Możliwe, że w XXII wieku czytelnicy – jeżeli będą wówczas czytelnicy w naszym sensie – odkryją naszego Dantego (Kafkę?) i naszego Montaigne’a (Freuda?)” (Bloom, 2019, s. 511); Johannes Urzidil: „W najlepszym razie potrafili [interpretatorzy Kafki – przyp. autorów] wyjaśnić, co Kafka mógł mieć na myśli, i z ich odczytaniem można się było zgodzić lub przeciwstawić im własne. Ale jak to się stało, że powiedział to tak, jak powiedział; jak to się stało, że z tym, co mówił, i z nim samym nigdy nie popadało się w bezpośredni konflikt? Tego żaden z nich wyjaśnić nie umiał” (Urzidil, 1965, s. 74); Hannah Arendt: „[Kafka] chciał świata

zgodnego z ludzkimi potrzebami i ludzką godnością, świata, w którym działania człowieka są zdeterminowane przez niego samego i który rządony jest przez jego prawa, a nie tajemnicze siły [...]. Co więcej, jego najbardziej przejmującym życzeniem było stanie się częścią takiego świata [...]” (cyt. za: Musiał, 2018, s. LXII, CXLIX). Podobne, apologetyczne przecieź, komentarze można mnożyć. Niepoliczalna jest ilość interpretacji poszczególnych utworów Kafki i całości jego dzieła. Wśród nich sprzeczne, nawet wykluczające się; chyba nie sposób ich nawet skatalogować. Być może był Kafka pisarzem w największym stopniu spełniającym modernistyczny projekt „dzieła otwartego” Umberto Eco, a więc także w jakimś sensie podatnym na praktykę „nadinterpretacji”, przed którą tenże Eco przestrzegał i przeciw której protestował (Eco, 1973; 1996)? A przecieź Kafkę czyta się zarówno w „macierzystym” kontekście historycznym, ale – chyba częściej – popełniając błąd anachronizmu, w kontekstach późniejszych europejskich doświadczeń, później wyłaniających się języków opisu, późniejszych systemów filozoficznych, ponowoczesnej wiedzy antropologicznej...

Więc podjęcie się interpretacji – a w szerszym sensie: myślenia o Kafce – z perspektywy 2022 roku, na dodatek z punktu widzenia polskiej kultury, polskiego doświadczenia i polskiej tradycji, obarczone jest poważnym ryzykiem².

² Dlatego też wybieramy starannie miejsce publikacji – osobliwą serię wydawniczą: „Oikos. Komparatystyka literacka i naukowa”. Trudno znaleźć lepszy adres dla projektu interdyscyplinarnego, w ramach którego filolodzy polscy czytają niemieckojęzycznego pisarza. Ekscentryzm tego gestu jest jednak pozorny. Wszak Kafka dlatego budzi zainteresowanie literaturoznawców ze wszystkich kontynentów, bo sam nie jest „ustabilizowany”. Ani językowo (zanurzony pozostaje w żywiole niemieczyny,

Nie największym jest bariera językowa – polskie przekłady Kafki są staranne i adekwatne, zresztą z uwagi na „przezroczystość”, prostotę, „odpsychologizowanie” i depersonalizację języka oraz weryzm stylu nie były dla tłumaczy zbyt wielkim wyzwaniem. Ale pytanie o doświadczenie (przede wszystkim historyczne i społeczne) tu jednak waży... Czy lektura Kafki po II wojnie światowej, po Zagładzie, po latach przynależności do niesuwerennych państw komunistycznych, w czasie pandemicznego odosobnienia i wojny w Ukrainie mogącej po raz kolejny w dziejach Zachodu zniszczyć kruchy europejski porządek, jest/może być taka sama, jak w latach trzydziestych – początku końca poprzedniego europejskiego „porządku”? Czy dokonana – nieomalże udana – szaleńcza próba zamordowania żydowskiej diaspory w Europie, której centrum znajdowało się przecież tu, w Europie Środkowej, nie spowodowała konieczności zmiany myślenia o praskim niemieckojęzycznym pisarzu żydowskiego pochodzenia, który na dodatek w schyłkowej fazie swojego życia i twórczości wyraźnie wzmógł swoje zainteresowanie tradycją Żydów, ich religią, językiem, historią?

To są pytania retoryczne, nie ma na nie odpowiedzi, na pewno nie ma jednej... Czy Kafka był prorokiem, który przewidział okropieństwa, jakie się po jego śmierci miały zdarzyć, jak chce wielu krytyków i badaczy jego dzieła? Może

języka czeskiego, hebrajskiego – ale też włoskiego, hiszpańskiego czy francuskiego, których wciąż się uczy), ani przestrzennie (jego domem jest Praga, miejscem zaś, w którym „mieszka” – wyobraźnia i literatura światowa). Praktyka komparatystyczna to zatem dobra droga, którą można podążać „w stronę” Kafki.

był po prostu genialnym artystą, introwertykiem, niewiele ze swojej współczesności rozumiejącym i obawiającym się (albo odmawiającym) włączenia do udziału we wspólnotowych działaniach. A jednak... czy postaci Gregora Samsy i Józefa K. nie przypominają jednostki uwikłanej w całkiem współczesny model zbiurokratyzowanej korporacji? Czy w *Kolonii karnej* jest zapowiedź Auschwitz i GUŁAG-u? Czy absurdalny obraz państwa w *Budowie chińskiego muru* czegoś nie przypomina? A bezduszna, odbierająca jednostce podmiotowość i tożsamość oraz absurdalnie anonimowa władza Prawa w *Wyroku, Procesie* czy *Sprawozdaniu dla Akademii* – czy nie są strachami i niepokojami naszej tu i teraz współczesności? Tak, doświadczenie tragicznie przerażającej samotności jest uniwersalne; Kafka potrafił je wyartykułować, nim powiedzieli nam o tym filozofowie, przede wszystkim egzystencjaliści. Tak, wyobraźnia, nadmiar fantazjowania, mogą być dla jednostki udręką, niepozwalającą na społeczną adaptację, prowadzącą do autodestrukcji – i o tym powiedział Kafka, nim rzecz zauważyły nauki: antropologia, socjologia, filozofia...

Kafki i jego dzieła nie da się interpretować w jednoznaczny sposób, nie da się jego tekstów przyporządkować do któregośkolwiek z nurtów literatury (i, szerzej, sztuki) nowoczesnej. Taka jednoznaczna interpretacja i ściśle przyporządkowanie byłyby unieruchomieniem potencji i dynamiki ciągle w tym dziele tkwiących. Stałby się Kafka wtedy jeszcze jednym zasuszonym motylem na szpilce w szklanej gablocie kolekcjonera motyli trupów. Tego chcieliśmy w szkicach zebranych w niniejszej książce uniknąć. Czy się udało? Esej jest przybliżaniem się, krążeniem

wokół, jest świadectwem podejmowania prób przybliżania się i krążenia, także prób osvajania. Może też być sprawozdaniem z przyglądania się próbom podejmowanym przez Innych, na przykład Schulza, Wittlina, Herlinga-Grudzińskiego, Borgesa, Benjamina, Blanchota... Obydwie postawy – osvajania i przyglądania się oswajaniu przez Innych – przyjęliśmy, pisząc rozdziały do tej książki. Pytać, nie rozstrzygać – to najważniejsza naszym zdaniem powinność humanistyki.

A o Kafkę pytać trzeba. Jesteśmy przekonani, że jedno się udało – nie poddaliśmy tutaj Kafki „masowym torturom” (o jakich myślała Susan Sontag?). Według niej winnymi są: „Ci, dla których dzieła Kafki są społeczną alegorią, dostrzegają w nich przykładowe studium frustracji i obłądzenia we współczesnym zbiurokratyzowanym świecie oraz krańcową formę tego świata w państwie totalitarnym. Ci, dla których dzieła Kafki są psychoanalityczną alegorią, dostrzegają w nich szaleńczy strach Kafki przed ojcem, kompleks kastrata, świadomość własnej impotencji, zniewolenie przez sny. Ci, dla których dzieła Kafki są religijną alegorią, wyjaśniają, że K. w *Procesie* jest obiektem tajemniczej i nieubłaganej sprawiedliwości Boga” (cyt. za: Wydmuch, 1982, s. 99). Jaki morał z tych radykalnie krytycznych zdań Sontag płynie dla krytycznej recepcji Kafki? Cóż – będzie banał – Kafkę trzeba czytać, Kafką trzeba myśleć... Może jest w nim i w *Tajemnicy* jego tekstu „coś”, co pomoże w naszym „tu i teraz” odosobnieniu, pomoże oswoić nasze lęki, będzie przestroga przed decyzjami, których nie powinniśmy podejmować? Wystarczy wierzyć – jak Kafka – w literaturę i wierzyć literaturze. Oddać się jej... chociaż to może boleć.

Świetna edycja prozy Kafki w „Bibliotece Narodowej” zawiera ponad 1000 stron tekstu, a nie ma w niej *Dzienników* i obszernej przecież korespondencji³. Na której by stronie otworzyć tę księgę tekstów Kafki – zdumienie. Aktualnością. To znaczy łatwością, z jaką mroczny świat Kafkowskich opowieści lub jego ślady rozpoznać można we współczesności. Może nawet zbyt łatwo? Bo stanowi to zagrożenie „użyciem” dzieł Kafki – i mrocznego przesłania, być może w nich zawartego – dla potrzeb własnego myślenia o świecie, ideologii czy konstruowanego programu ideowo-literackiego; ilustracją tego zjawiska jest przecież wiele wpisów w *Dzienniku pisanym nocą* jednego z najbardziej gorliwych polskich czytelników Kafki, jakim bez wątpienia był Gustaw Herling-Grudziński⁴, albo (głównie anglosaska) recepcja twórczości Bruna Schulza, określanego jako „Polish Kafka”⁵. Nie zżymamy się na to „użycie”, nie protestujemy, że Kafka stał się turystyczną atrakcją współczesnej Pragi (muzeum, Złota uliczka, turystyczne gadżety itd.) czy że bywa znakiem towarowym lub

³ Chodzi o: Kafka, 2018. Oczywiście to nie zarzut, a dowód na „nieskończone” rozrastanie się pisarstwa Kafki (także w polszczyźnie) w kolejnych oryginalnych tłumaczeniach, zestawieniach, wyborach... Por. gruntownie zremasterowana odsłona diariusza (Kafka, 2022), nowy przekład *Procesu* (Kafka, 2016a), odświeżona edycja pierwszej powieści (Kafka, 2017), autorskie zestawienia „małej prozy” (Kafka, 2016b oraz Kafka, 2019) czy premierowe serie epistolograficznych świadectw (Kafka, 2012) – podajemy oczywiście tylko publikacje najnowsze, z ostatniej dekady.

⁴ Szerzej na ten temat w rozdziale: „Polski Kafka”. *Trzy tropy: Schulz – Wittlin – Herling-Grudziński* – w niniejszej książce.

⁵ Zob. np. szkice publikowane w periodyku „Schulz Forum”: Katarzyny Kaszubek (nr 9), Tymoteusza Swobody (numery 4, 8), Zofii Ziemann (numery 11, 15) i Piotra Sitkiewicza (nr 15); szerzej na ten temat w rozdziale „Polski Kafka”. *Trzy tropy: Schulz – Wittlin – Herling-Grudziński* w niniejszej książce.

Zamiast wprowadzenia

ikoną pop-kultury. Wszystko to świadczy o żywotności tego dzieła i tej – autokreowanej w znacznym stopniu, i też zakłamanej – legendy. Powtórzmy na koniec – trzeba czytać Kafkę, trzeba „myśleć Kafką”...

Konteksty

Metamorfozy ciała **19**

Portret od frontu **45**

„Polski Kafka”. Trzy tropy:
Schulz – Wittlin – Herling-Grudziński **85**

Metamorfozy ciała

Introdukcja

W temperaturze 38 i 5
przychodzi tu
z sakwojażem uchodźcy
stary kaszel
wyleczony z Franza Kafki
(Ficowski, 2002, s. 148)

3 czerwca 1924 roku wszystko się skończyło. Choć mówiąc precyzyjnie: dobiegło kresu dopiero w środę 11 czerwca o godzinie szesnastej. Wtedy to oczy około setki zebranych, przy wtórze najbliższych (łkających) żałobników, odprowadziły składaną do ziemi trumnę na żydowskim cmentarzu w Straśnicach. Mimo rozpaczliwych gestów oszalałej Dory Diamant – CIAŁO osiągnęło swój ostateczny Schron, przy-sypany „jasną, lepłą się glinowatą ziemią przemieszana z drobnymi kamykami i gładzami” (Urząd, 1995, s. 42–43)¹. Od tego momentu do dziś tkwimy w krańcowej

¹ Swoją drogą, zdarzenia dnia pogrzebowego nie znajdują specjalnego, należnego im miejsca w pracach biografów Kafki. Niewiele informacji kataloguje opracowanie Klausa Wagenbacha (Wagenbach, 2009), prawie nic na ten interesujący temat nie mówi, ciekawa skądinąd, biografia Ern-

konfuzji, nie wiedząc co zrobić z kłopotliwym, porzuconym i przeznaczonym na spalenie „stutomowym milczeniem” (Ficowski, 2002, s. 148), owym tekstowym CORPUS: niepełnym, fragmentarycznym, okaleczonym, milczącym. I być może z wszystkich wymienionych powodów – jak poucza Theodor W. Adorno – niedotykalnym, nie podległym interpretacji (Adorno, 1991)².

Do dziś z zażenowaniem śledzimy także, ocalone uzurpatorską decyzją Maxa Broda, a ułożone niegdyś smukłą ręką agenta ubezpieczeniowego – koleje i perypetie CIAŁA umęczonego. CIAŁA – dodajmy – wstydliwie skrytego w sarkofagu dziennikowej inskrypcji, miłosnego listu, przenikliwego aforyzmu, czułego wyznania. Chcąc nie chcąc – bierzemy udział w swoistej filologicznej stypie. Godzimy się, bez warunków wstępnych, by „wyleczone z Franza Kafki”, a następnie intymnie (bo funeralnie) złożone w grobie rękopiśmiennego tekstu i prywatnego zapisu CIAŁO, stało się powszechnym dobrem światowej historii literatury. Adorujmy zatem tę wystawioną na ogląd publiczny trumnę – w gronie dostojnych żałobników.

sta Pawela (Pawel, 2003), milczy w swych tekstach – wygłaszający przeciw przemówienie nad grobem przyjaciela – Max Brod. Wyjątek stanowi „detektywistyczny” dokument autorstwa Kathy Diamant (por. Diamant, 2004, s. 121–134).

² Uderza zwłaszcza formuła: „Każde zdanie Kafki domaga się interpretacji, lecz jednocześnie do niej nie dopuszcza” (Adorno, 1991, s. 150–151).

Naukowy „body language”

Bierzcie i jedzcie, to jest Ciało moje

(*Pismo Święte*, 1991, s. 1154)

Dzieło i życie Kafki są nie tylko, jak w każdym pisarskim wypadku, nierozzerwalne, są tym samym.

(Bieńkowski, 1969, s. 5)

W rocznicowym wspomnieniu Walter Benjamin czyni przedmiotem „parabolicznej” (i do pewnego stopnia założycielskiej dla dalszego fragmentu swoich rozważań) analizy dziecięcą fotografię sześciolatniego Kafki. Delikatne „ciałko” infanta podlega szczegółowej charakterystyce:

Oto na tle pejzażu, przedstawiającego coś w rodzaju ogródka zimowego, stoi mniej więcej sześciolatek chłopiec, odziany w ciasny, niejako upokarzający dziecięcy garniturek, poobszywany lamówkami. W tle sterczą liście palmowe. I jakby te wyściełane tropiki trzeba było uczynić jeszcze bardziej dusznymi i parnymi, w lewej dłoni model dzierży olbrzymi, hiszpański kapelusz z szerokim rondem. Niepomierne smutne oczy dominują nad wybranym dla nich krajobrazem, w który wsłuchuje się muszla wielkiego ucha (Benjamin, 2011, s. 31).

Korporalna metafora „smutnego oka” i „wielkiego ucha” (jako organów „zanurzonych” w nieprzyjaznym atelier, ale mimo to pożądliwie chłonnych i ekspansywnych w swym pragnieniu poznania) rozpoczyna uwagi, pozwalające lepiej spojrzeć na całe uniwersum Kafkowskich „nieoczywistości” (pragnienie egzotyizmu, teatralizacja form świata przedstawionego, „kodeks gestów” itd.). I finalnie umożliwia

retoryczny (klamrowy) powrót do wyjściowego „tematu”, gdy Benjamin diagnozuje kondycję współczesnego człowieka³ – jego wyobcowanie widząc w swoistej somatycznej inkluzji:

Albowiem dzisiejszy człowiek żyje w swoim ciele tak jak K. [bohater *Zamku* – przyp. autorów] w wiosce pod górą zamkową; ciało wymyka mu się, jest wobec niego wrogie. Może się zdarzyć że człowiek obudzi się pewnego ranka i odkryje, że przemienił się w robaka. Obcość – jego własna obcość – stała się jego panem (Benjamin, 2011, s. 40–41).

Podobną drogą podąża Theodor W. Adorno, gdy upomina się w *Zapiskach* – przygotowywanych kilkanaście lat później – o swoistą egzegezę „języka ciała”, którym posługują się i komunikują między sobą Kafkowscy protagoniści:

Kontrapunktem słowa często bywa gest: pierwiastek starszy niż język, nie podporządkowany intencjom, miesza szyki wieloznaczności, która jak choroba atakuje u Kafki wszelkie znaczenie (Adorno, 1991, s. 154).

Nieco dalej autor *Dialektyki negatywnej* dopracowuje powyższy sąd. Twierdzi, iż Kafkowskie gesty:

[...] to ślady doświadczeń, które znaczenie zasłania. Język w ostatnim stadium rozwoju pęcznieje w ustach mówiących;

³ Esej, powstały w maju i czerwcu 1934 roku, można czytać w kontekście wydarzeń politycznych i gospodarczych wczesnych lat trzydziestych.

powtarza się babilońskie pomieszanie języków. Niestrudzenie stawia mu opór orzeźwiająca dykcja Kafki, któremu ten stan rzeczy każe odwrócić, jak w lustrze, historyczny stosunek pojęcia do gestu. Gest pokazuje: „Tak właśnie jest”; język, którego konfiguracja miała wyrażać prawdę, ulega rozbiciu i staje się nieprawdą. [...] Przyszła interpretacja Kafki będzie musiała pójść śladem doświadczeń, których osad ocalał w gestach, rozpoznając w ich *mimesis* coś powszechnego, co zostało wyparte przez zdrowy rozsądek (Adorno, 2011, s. 135)⁴.

Przykładem takiego – z punktu widzenia Adorna: „przyszłego” – „interpretatora Kafki”, wydaje się być Giorgio Agamben, zwłaszcza jako autor enigmatycznego w swoim tytule szkicu *K*. To on bowiem, w swej jurydycznej wykładni dzieła praskiego geniusza, odsłania sumę autooskarżycielskich gestów powieściowych protagonistów. Na serię owych zachowań-przewinień, „zaciemniających” każdorazowo akt oskarżenia, składają się wedle włoskiego badacza proceduralne gesty procesowe: oczernianie samego siebie (samooskarżenie), zmowa oskarżyciela z oskarżonym (*praevaricatio*) oraz odstąpienie od oskarżenia (*tergiversatio*). Wszystkie przytoczone przez Agambena terminy prawa rzymskiego (Agamben, 2011, s. 369–375) – w swym podglebiu etymologicznym – odsyłają konsekwentnie do sfery cielesnych gestów znaczących: „zejścia z właściwej drogi”, „odwrócenia się tyłem” oraz (co szczególnie istotne w planie prywatnej onomastyki Kafkowskiej) wypalenia skóry żelazem:

⁴ Korzystamy w tym miejscu z poprawionego (względem wcześniej cytowanej edycji) tłumaczenia Anny Wołkowicz.

W procesie rzymskim, w którym zakres poczynań oskarżyciela publicznego był dość ograniczony, oszczerstwo stanowiło dla władz sądowych niebezpieczeństwo do tego stopnia poważne, że fałszywego oskarżyciela karano wypaleniem mu na czole piętna w kształcie litery K (od słowa *kalumniator*). Odkryciem znaczenia tego faktu dla interpretacji *Procesu Kafki* zasłużył się Davide Stimilli, który wykazał, że pierwsze zdanie powieści wskazuje wyraźnie na wdrożenie procesu o oszczerstwo [...]. Tak więc litery K., jak przypuszcza Stimilli – przypominając, że Kafka studiował historię prawa rzymskiego, kiedy przygotowywał się do zawodu prawnika – nie należy odcyfrowywać, jak to na ogół czyniono w ślad za komentarzem Maxa Broda, jako Kafka, ale jako oszczerstwo – *kalunnia* (Agamben, 2011, s. 369).

Ciało poddane torturze, jako trop rozpoczynający proces interpretacyjnej semiozy, wykorzystuje także inna „późna” czytelniczka Kafki – Héléne Cixous. Kiedy w swym znakomitym studium *Kafka's "Before the Law": How to Go before One's Door* (por. Cixous, 1991)⁵ – tropi paradoksy Kafkowskiego przedstawiania („nothing is inscribed in a nonparadoxical way”), wskazuje rozległe obszary tekstowej nieoznaczoności i nierozstrzygalności („the text is situated in a space where the distinction between reason and madness is impossible”), medytuje nad znaczeniem tytułowej inskrypcji (co znaczy stanąć „przed prawem”?; pozostawać „poza prawem”? I jeszcze: być „w prawie”?) – zaczyna od drastycznej, rzeźnickiej metafory siekanego mięsa, wyjętej ze skądinąd subtelnego

⁵ W dalszej części wywodu wykorzystano cytaty z niniejszej edycji – (Cixous, 1991, s. 14 i następane).

opowiadania Clarice Lispector⁶. Krwawa metafora początku prowadzi autorkę do wniosków zgoła przeciwnych: Cixous odsłania subtelne mechanizmy „prawa” rządzącego ludzkim „ego”, które wedle niej pozostaje nieodmiennie we władzy SŁOWA, JĘZYKA, DYSKURSU, a nie – nawet szczególnie czułego, bo wystawionego na długoletnie cierpienie – CIAŁA:

It is not the *body* that prevents the man from the country from going through the door, but the *word*. The law is but a word, not a real being, and from this Kafka draws certain effects.

Choć przyznać trzeba, iż ciało owo (Harold Bloom przywołałby tu być może zamiennie „najbardziej złożone z granicznych pojęć Freuda” [Bloom, 2003, s. 254]: *ego cielesne*) podlega permanentnej destrukcji, niszczone i torturowane przez bezlitosne powinności pisma i literatury („Niebo atakuje cielesne ego Kafki, **ale tylko przez jego pisanie**”; Bloom, 2003, s. 254). Skutek opisywanego stanu zawsze przybiera skrajną postać. Poniżej przytoczono fragment nieco odmienny od tego, który przywołuje Bloom. Choć przykład okazuje się mniej dramatyczny – jest być może bardziej wymowny:

Skoro tylko ustrój mój uświadomił sobie, że pisanie jest najplodniejszą dążnością mojej istoty, wszystko skoncentrowało swój napór w tym kierunku, zostawiając odłogiem wszelkie zdolności zwrócone ku rozkoszom płci, jedzenia, picia, filozoficznych rozważań, a w pierwszej mierze muzyki. Wychudłem w dziedzinie tych wszystkich popędów (Kafka, 1969a, s. 172–173).

⁶ Chodzi o utwór *Pasja według G.H.* (*A Paixão segundo G.H.*), autorstwa wspomnianej brazylijskiej pisarki.

Akt pisania (choć wyczerpujący i autodestruktywny) jest nieodmiennie dla Kafki doświadczeniem organicznym, totalnie absorbującym (a więc powodującym „wychudnięcie” w każdej innej dziedzinie), dotykającym rudymetów fizjologicznego przeżycia. To sfera „najpłodniejszej dążności”, „rozkoszy” i „popędu”. Nieprzypadkowy ciąg użytych przed chwilą słów każe widzieć pisarskie dokonania Kafki nie tylko w perspektywie literacko sublimowanej, libidalnej przyjemności, dostarczanej każdorazowo przez kolejne akty twórcze, ale także – co uchwyciła znakomicie intuicyjna uwaga Milana Kundera – w kontekście innowacyjnych sposobów tematyzowania problematyki seksu i namiętności w obrębie nowoczesnej powieści:

Powieści dziewiętnastowieczne, choć potrafią po mistrzowsku analizować wszelkie miłosne strategie, pozostawiają w cieniu seks i akt seksualny. W pierwszych dziesięcioleciach naszego wieku [chodzi o wiek XX – przyp. autorów] seks wyrusza się z mgieł romantycznej namiętności. Kafka był jednym z pierwszych (bez wątpienia wraz z Joyce'em), którzy odkryli go w powieści. Kafka nie odkrywa seksu jako miejsca zabawy dla wąskiego kręgu libertynów (w stylu osiemnastowiecznym), lecz jako rzeczywistość tyle banalną, co podstawową w życiu każdego. Kafka odłonił *egzystencjalne* strony seksu: seks przeciwstawiony miłości; obcość drugiej osoby jako warunek, jako wymóg seksu; dwuznaczność seksu: to, co w nim pociągające jest zarazem odpychające, jego straszliwą bezistotność, która w niczym nie pomniejsza jego przerażającej władzy (Kundera, 2003, s. 44).

Kundera przypomina, iż sceny pozornie pospolitych – jeśli tak można to ująć – aktów seksualnych otwierają dwie wielkie powieści Kafkowskie: *Amerykę* i *Zamek*. W pierwszej z wymienionych scen „odraża” ordynarna mechanika gestów lubieżnie okazywanych Karlowi Rossmannowi przez służącą („błądziła ręką między jego nogami tak obrzydliwie, że Karl otrząsał się wynurzając głowę i szyję z pościeli” – Kafka, 1993, s. 33). W drugiej – zastanawia, posunięta do granic możliwości wyrażania, reifikacja bohaterów (geometry i Friedy), umorusanych w alkoholowej pianie i kurzu ziemi:

[...] potoczyli się o kilka kroków, w zapomnieniu, z którego K. usiłował ciągle, ale nadaremnie się wyrwać; uderzyli głucho o drzwi pokoju Klamma i legli w małej kałuży piwa, wśród różnych odpadków, którymi cała podłoga była pokryta. I tak mijały godziny, godziny wspólnego oddechu i wspólnego bicia serc, godziny, w których K. nieustannie miał uczucie, że błądzi lub znajduje się na tak dalekiej obczyźnie, jak jeszcze nikt przed nim, na obczyźnie, gdzie nawet powietrze nie ma tych samych składników, co w kraju ojczystym, gdzie obcość dławi, a wśród jej szalonych powabów nie można nic innego zrobić, tylko dalej brnąć i błądzić (Kafka, 1958, s.74).

Przygodni kochankowie kopulujący w „kałuży piwa wśród brudnych odpadów, którymi była pokryta podłoga” szynku – to ludzkie znaki krańcowej alienacji. Mogą już tylko „brnąć i błądzić” w dławiącej pojedynczości doznań. Głęboka samotność, połączona z siermiężnością i przypadkowością tych zbliżeń, a także doniosłość skutków owych aktów, jakie niosą dla powieściowych protagonistów, gorzko

uświadamia, „iż nasz [człowieczy – przyp. autorów] los wynika z czegoś całkiem bezistotnego” (Kafka, 1958, s. 45). Pantomima splecionych w seksualnym uniesieniu ciał jest wedle Kafki zawsze teatrem, w którym komizm (doraźnych) zdarzeń jest nieodmiennie podszyty tragizmem (przyszłych) losów.

Wypadnie w tym miejscu urwać – dość obcesowo – tę rozbudowaną sekwencję (przyznajmy: arbitralnie dobranych) opinii i spostrzeżeń luminarzy dwudziestowiecznej humanistyki tej miary, co Benjamin, Adorno, Agamben, Cixous, Bloom czy Kundera. Skłania do tego wcale nie brak dalszych przykładów i niedostatek kolejnych rozpoznań badawczych, ale wręcz przeciwnie – ich nadmiar. Moglibyśmy z łatwością przywołać kolejne studia (np. Gunthera Andersa, Gillesa Deleuze’a, Feliksa Guattariego, Wenera Hamachera⁷) i dowieść w ten sposób jeszcze dobitniej, że europejska kafkologia cierpi od lat na swoisty syndrom „egzemplum cielesnego”. A w związku z tym nie potrafi zrealizować od lat postulatu zawartego w prostej łacińskiej maksymie: *omne corpus fugiendum est*.

Dzieje się tak nawet wtedy (a może przede wszystkim wtedy!), gdy studium – to czy owo – zdaje relację z mistycznych, kabalistycznych, talmudycznych, metafizycznych, jurydycznych (a więc jak najbardziej subtelnych i dyskret-

⁷ W porządku przedstawionego wyliczenia napotkamy kolejno: zniekształconą, nienaturalnie wykrzywioną twarz (Anders), opozycję uniesionej i opuszczonej głowy (Deleuze i Guattari), zakotwiczone w anatomicznej topografii sygnatury imion własnych (Hamacher). Rozpoznanie prowadzi odpowiednio do: Anders 2011, s. 87–110; Deleuze, Guattari, 2011, s. 167–190; Hamacher, 2011, s. 269–322.

nych – czytaj: mało ziarnistych, materialnych) jakości dzieła Kafki. Na prawach kluczowego przykładu, retorycznego ozdobnika, wstępu, prowokacji, dygresji, rozbudowanej uwagi lub zagajenia – pojawia się wtedy (najczęściej) korporalny obraz lub „mięsna”, efektowna metafora. Tak jakby swoista filologiczna anatomia, najlepiej ta która bierze pod lupę „ciało” pisarza (lub „ciało” jego bohaterów) stanowiła klucz do całej „zagadki Kafkowskiej”. Próbując dociec przyczyn takiego stanu rzeczy, pozwólmy sobie na krótką wyprawę w świat osobistych zapisków – by tam, u źródła, tropić tajemnicę hermeneutycznej „mocy Kafkowskiego ciała”. A może jeszcze inaczej – by tropić niekonsekwencję jego (owego ciała) autoprezentacji.

Corpora delicti

Sprawić, by głowa, wypełniona nienawiścią i wstrętem opadła na pierś.

(Kafka, 2007, s. 55)

Ciało w Kafkowskich tekstach (przede wszystkim w *Dziennikach*, ale także w oskarżycielskim *Liście do ojca*, w *Notatnikach*, na kartach prowadzonej z ukochanymi kobietami korespondencji) jawi się jako twór podejrzany i niepewny. Czasem postrzegane będzie jako odrażające i obce, często – w skondensowanej do rozmiarów jednozdaniowej sentencji błyskotliwej autocharakterystyce – okaże się co najwyżej bytem spostonowanym i – jeśli można użyć bankierskiej frazeologii – krańcowo zdyskredytowanym w odwiecznym obiegu istnieniowych form. „Piszę to [dziennik – przyp. autorów]

bez wątpienia z rozpacz y z powodu swego ciała i swej przyszłości z tym ciałem” związanej – powie Kafka już na początku swego intymnego diariusza (Kafka, 1969a, s. 4). „Dlaczego nie tkwię w swojej skórze?” (Kafka, 1969a, s. 6) – doda chwilę później, jakby on i jego ciało stanowiły dwa niezależne od siebie, kategorycznie odseparowane byty. „Korporalne”, negatywnie zaopatrzone, sformułowania wrócą i później, gdy w prywatnych zapiskach pisarza pojawi się obrazowa metafora rodem z kupieckiego (stygmatyzującego niepraktyczne sfery życia) języka ojca: „Jak znieść ją [resztę życia – przyp. autorów] z tym, wygrzebanym z rupieciarni ciałem” (Kafka, 1969a, s. 129)? Rupiec-ciało osiąga tutaj zaledwie minimalną wartość towaru wybrakowanego i wadliwego. Jawi się nie tylko jako mało wartościowy przedmiot odpadowy, kłopotliwy egzystencjalny surowiec wtórny, somatyczny (dosłownie!) *second hand* – ale także jako skrojony nie na miarę, znoszony (donoszony po kimś?) fizjologiczny gałgan...

Kafka będzie podkreślał wciąż i retorycznie pielęgnował w swych pismach osobistych poczucie dojmującego niedopasowania do architektonicznych uwarunkowań zewnętrznej, cielesnej powłoki – odczuwanej jako nie-swoja (użyte w dalszej kolejności formy rzeczownika wydają się najbardziej adekwatne) **obcość** i **rozległość** („jakże odległe są mi na przykład mięśnie ramion” – Kafka, 1969a, s. 30), a nawet **monstrualność**, nad którą się nie panuje, która uparcie żyje jakimś własnym, tajemniczym życiem. Mowa będzie po wielokroć o oziębieniu i trawiącej ciało (ale i ducha!) dziwacznej hipotermii, o rozciągniętym w czasie stanie rozprzężenia:

Pewne jest, że główną przeszkodę w moim rozwoju stwarza mój stan fizyczny. Z takim ciałem nie można niczego osiągnąć. Będę musiał przywyknąć do tego, że będzie mnie ono ustawicznie zawodzić. [...] Moje ciało jest zbyt długie w stosunku do swej słabości, brak mu choćby odrobiny tłuszczu, wydzielającego błogie ciepło dla zachowania ognia wewnętrznego, tłuszczu, którym duch bez szkody dla całości mógłby choć raz odżywić się ponad miarę swego dziennego zapotrzebowania. Jakże słabe serce, w którym ostatnio czułem wiele razy kłucia, będzie mogło tłoczyć krew na całą długość tych nóg. Do kolan byłoby już dość pracy, lecz potem ze starczym już tylko wysiłkiem sączy się krew w wystygłe golenie. A tu już znowu trzeba jej w górze i czeka się na nią, podczas gdy ona marnuje się u dołu. Wskutek długości ciała wszystko się rozprzęga. Cóż więc może zdziałać to moje ciało, które przecież nawet gdyby było ściśnione, miałoby za mało energii na to, co chce osiągnąć (Kafka, 1969a, s. 127–128).

Pozbawiona energii *soma* będzie się uobecniała tekstowo w rozlicznych objawach swoich dysfunkcji. Już to jako obolały, wyschły, bezsenny, tętniący, amorficzny i rozpadowy produkt życiowego przemęczenia (zużycia? przepracowania?):

Tymczasem leżę tu na kanapie, wyrzucony kopniakiem ze świata, czyham na sen, który nie chce nadejść, a gdy nadejdzie, to muśnię mnie za ledwie, stawy mam obolałe ze zmęczenia, moje wyschłe ciało rozlatuje się pod wpływem podnieceń, których mu nie wolno jasno sobie uświadomić, w głowie tętni zadziwiająco (Kafka, 1969a, s. 126–127).

Już to jako podległy anatomicznemu rozdzielaniu twór dyspersyjny:

Wciąż obraz szerokiego noża do wędlin, wcina się we mnie z boku niesłychanie szybko, z mechaniczną regularnością i odkrawa cieniutkie płaty, które przy tej szybkości odpadają prawie zwinięte (Kafka, 1969a, s. 233)⁸.

Fantazmaty prosektoryjnej dekompozycji (czy szerzej: lęki związane z utratą cielesnej integralności) wyrażone zostaną także „przy użyciu” figur wymyślnych maszyn męczących ciało, stanowiących dziennikowe preludium do przyszłych literackich arcydzieł (wystarczy w tym miejscu przywołać *Kolonie karną*):

Zostać wciągniętym na sznurze, założonym na szyję, przez okno parterowe jakiegoś domu i bezwzględnie – bo przez kogoś, kto na nic nie zważa – być szarpanym krwawiąc i rwąc się

⁸ Ta sama diagnoza w nieco zobiektywizowanej (trzecioosobową formą gramatyczną) postaci: „Wycięto mu kawałek potylicy. Razem ze słońcem zagląda do czaszki cały świat. Drażni go to, odsuwa od pracy; złości się, że to on właśnie ma być wyłączony z przedstawienia” (Kafka, 1969a, s. 416). Szerzej sprawę omawia Winfried Menninghaus. Przywołajmy tylko wstępne rozpoznanie, otwierające obszernie rozważania na temat „działania noża literatury” i „wyostrzonej” wyobraźni: „W listach i dziennikach obiektem przekłuwania, rozcinania, dźgania jest ciało samego pisarza. Epizody, które urzędnik zakładu ubezpieczeniowego Franz Kafka miał w miarę możliwości eliminować (jak też regulować powstałą szkodę) – wypadki przy pracy z maszynami wyposażonymi w rotujące noże – jako „nieubezpieczone” wyobrażenie panują nad jego imaginacją własnej cielesności” (por. Menninghaus, 2009, s. 368).

na strzępy, w górę przez wszystkie sufity, sprząty, ściany i strychy, aż wreszcie w górze na dachu pojawi się pusta pętla, która nawet moje szczątki zgubiła dopiero przy roztrzaskiwaniu dachówki (Kafka, 1969a, s. 237).

Powyższy obraz mieszczańskiej, „kamienicznej sufokacji”⁹ – uzupełnia inny (choć tego samego dnia sporządzony) mechanicystyczny wykład spodziewanej, precyzyjnej i dyskretniej anihilacji:

Ach, ten kołowrót we wnętrzu człowieka. Jakiś haczyk posuwa się w przód gdzieś w ukryciu, w pierwszej chwili nie wie się prawie o tym, a już cały mechanizm został uruchomiony. Podległy niepojętej mocy, tak, jak – zdaje się – zegar podlega czasowi, coś trzeszczy tu i tam i już zgrzytają wszystkie łańcuchy, posuwając się jeden za drugim w dół tyle, ile im przeznaczono (Kafka, 1969a, s. 237).

Raz uruchomiony, „podległy niepojętej mocy”, wmontowany precyzyjnie w umęczone ciało mechanizm, pracuje miarowo dzień po dniu. Ale także i nocą, spędzaną latami „bez snu, prawie zupełnie”, gdzie „dręczony sennymi widziadłami” (Kafka, 1969a, s. 438) organizm, nie radzi sobie z wampiryczna epopeją uporczywej insomnii. Wszak oniryczne widziadła

⁹ Uduszenie, zacisk pętli, brak powietrza – to oczywiście nieprzypadkowe sekwencje słowne. Kafka, jako zapalony holista, doskonale zdaje sobie sprawę z faktu, iż „każdy chory ma swoje domowe bóstwo, chory na płuca ma swego boga uduszenia. Jakżeż można znieść jego nadejście, gdy człowiek nie interesuje się nim jeszcze przed straszliwym z nim połączeniem” (Kafka, 1969a, s. 438).

„pazurami wdzierały się” w ciało, jak „w jakiś oporny materiał” (Kafka, 1969a, s. 438).

W oskarżycielskim *Liście do ojca* dokonywane z chirurgiczną precyzją (auto)obserwacje ulegną karykaturalnemu wyostreniu. Udręczony syn – zawstydzony witalnością, tężyzną, siłą i plebejską krzepą Hermanna Kafki – własną cielesność (dodajmy: już od wczesnego dzieciństwa) postrzegał będzie jako ułomną i niezasłużenie niedorozwiniętą:

Byłem przecież zdeprimowany już samą Twą cielesnością. Przypominam sobie np., jak nieraz rozbieraliśmy się razem w jednej kabinie. Ja mizerny, wątły, chudy. Ty tęgi, duży, szeroki. Już w kabinie wydawałem się sobie żaloszny, i to nie tylko wobec Ciebie, lecz wobec całego świata, byłeś bowiem dla mnie miarą wszystkiego. Lecz gdy potem wychodziliśmy do ludzi, ja u Twojej ręki, mały szkielecik, niepewny, bosy na deskach, w strachu przed wodą, niezdolny do naśladowania Twych ruchów pływackich, które z dobrym zamiarem, ale faktycznie ku memu głębokiemu wstydowni, nieustannie mi pokazywałeś, byłem wówczas wielce zrozpaczony i wszelkie moje złe doświadczenia we wszystkich dziedzinach w takich chwilach wspaniale ze sobą harmonizowały. Najlepiej czułem się jeszcze wtedy, gdy czasami rozbierałeś się pierwszy, a ja mogłem pozostać sam i tak długo zwlekać ze wstydem publicznego wystąpienia, aż w końcu przychodziłeś, aby zajrzeć, i wyganiałeś mnie z kabiny. Wdzięczny byłem Ci za to, że zdawałeś się nie zauważać mojej opresji, byłem też dumny z ciała mojego ojca. Zresztą różnica ta między nami istnieje dziś jeszcze w podobnym stopniu (Kafka, 2003, s. 188).

Zarzucał będzie ojcu, że to za jego sprawą – jako strażnika „domowego terroru” i metodycznego oprawcy, wpędzającego syna w ustawiczne poczucie winy – zaczął postrzegać własne ciało jako obszar wydziedziczenia, jako kłopotliwy genetyczny spadek, podległy sferze wstydu i zażenowania¹⁰. Zacznie otwarcie mówić o trawiącej go latami, totalnej hipochondrii:

Mnie zajmowała tylko troska o siebie, jednak na najprzeróżniejsze sposoby. Przykładowo jako troska o zdrowie: zaczynało się łagodnie, niekiedy wyłaniała się drobna obawa z powodu trawienia, wypadania włosów, skrzywienia kręgosłupa itd., potęgowało się to w niezliczonych odcieniach, ostatecznie skończyło się prawdziwą chorobą. Czym było to wszystko? Właściwie nie chorobą fizyczną. Ale ponieważ niczego nie byłem pewien, od każdej chwili oczekiwałem nowego potwierdzenia swojej egzystencji, nic nie znajdowało się w mym faktycznym, bezsprzecznym, wyłącznym, jednoznacznie tylko przeze mnie określonym posiadaniu; w rzeczywistości wydziedziczony syn – oczywiście również to, co najbliższe, własne ciało, stało się dla mnie niepewne; długo rosłem w górę, nie wiedziałem jednak, co z tym począć, ciężar był zbyt duży, plecy się zgarbiły; ledwie ważyłem się poruszyć bądź w ogóle gimnastykować, pozostałem słaby; na wszystko, czym jeszcze dysponowałem, patrzyłem jako na cud, choćby na dobre trawienie; to wystarczyło,

¹⁰ Dopiero tuż przed trzydziestką, latem 1911 roku, obwieści Kafka triumfalnie: „Okres, który teraz przeminął, w którym nie napisałem ani słowa, był dla mnie tak ważny dlatego, bo na kursach pływania w Pradze, Zbroslaviu, i w Czernoszycach **przestałem wstydzić się swego ciała**” (Kafka, 1969a, s. 41–42. – podkr. autorów).

by je utracić, i tym sposobem droga do wszelkiej hipochondrii była wolna (Kafka, 2003, s. 226–227).

„Wszelka hipochondria” obejmie swym zasięgiem rozległe i wzorzyście ukształtowane stylistycznie sfery intymnych, pisarskich „przewrażliwień”, zagarnie bogate dominia starannie hodowanych fobii. Podda Kafka wnikliwej (krytycznej) analizie wyglądu swej skóry i (podkreślające wady anatomiczne) mankamenty stroju, prześledzi niuanse żywieniowo-trawienne (oraz ich wpływ na codzienne samopoczucie) i przyjrzy się uważnie przyczynom przewlekłej bezsenności. Czasem rozbudowane wiwisekcje obejmować będą oczywiście kilka misternie splecionych „wątków hipochondrycznych”. Poniższy przykład rejestruje – dajmy na to – splot natręctw, związanych z lękami i fobiami dermatologicznymi¹¹ oraz diagnozę narodzin kolejnej „wielkiej choroby” gastrycznej, gdzie śmiertelny obol zastąpi – jeszcze chwilowo – tkwiący w przewodzie pokarmowym, sprawca żołądkowych kłopotów: „krążek rozmiarów guldena”:

Jestem, zdaje się, chory, od wczoraj swędzi mnie wszędzie ciało. Po południu miałem twarz tak rozpaloną i różnokolorową, że przy strzyżeniu włosów obawiałem się, by fryzjer, który mógł przecież widzieć mnie i moje odbicie w lustrze, nie poznał po

¹¹ Motyw zmurszałej, pokrytej wybroczynami lub chorobliwie wyglądającej skóry, powróci u Kafki wielokrotnie – także jako ważny trop utworów fikcyjnych (por. na przykład uwagi w *Przemianie*, poświęcone Gregorowi Samsie: „Poczuł lekkie swędzenie na brzuchu; z wolna przesunął się na grzbiecie ku poręczu łóżka, by móc lepiej unieść głowę, odnalazł swędzące miejsce, obsypane małymi, białymi punkcikami, których pochodzenia nie umiał ustalić”; Kafka, 1975, s. 19).

mnie jakiejś wielkiej choroby. Również i przewód od żołądka do ust jest częściowo zaatakowany, krążek rozmiarów guldena albo przesuwa się w górę i w dół, albo tkwi w dole, i promieniuje ku górze z coraz to szerszym, rozprzestrzeniającym się po powierzchni piersi, lekkim uciskiem (Kafka, 1969a, s. 78).

Kiedy symptomy „wielkiej choroby” ustępują, pojawiające się oznaki zdrowia, radości i wilczego apetytu na życie osiągają czasem niepokojące rozmiary dziwaczych i groteskowych przerysowań. Jak choćby w poniższym opisie, skrywającym efektowne ciągi bulimicznych fantazmatów¹², gdzie „wyobrażenia straszliwych wyczynów” kulinarnych powodują, kolejno ironicznie serwowane, gargantuiczne „żądze” i pragnienia:

Ach, ta żądza, jaką odczuwam prawie zawsze, gdy czuję się narzeczcie zdrowy na żołądek, gdy nagromadzam w sobie wyobrażenia straszliwych wyczynów w dziedzinie jedzenia! Szczególnie przed wędliniarniami zaspokajam to pragnienie. Gdy ujrzę kiełbasę, którą etykieta poleca jako starą, twardą kiełbasę domową, wgryzam się w nią w wyobraźni wszystkimi zębami i łykam szybko, równomiernie, bezlitośnie jak maszyna. Rozpacz, jaką ten czyn nawet w fantazji natychmiast pociąga za sobą, zwiększa mój pośpiech. Długie ochłapy żeberek wpycham, nie gryząc ich, do ust i potem wyciągam je z tyłu, rozdzielając żołądek i kiszki. Brudne stragany objadam do kompletnej

¹² Według Winfrieda Menninghausa „Kafka to drugi Rabelais”, u którego „groteskowa jedność szaleńczego pochłaniania i natychmiastowego wydalania *per anus*, wspomaganego mechanicznie, naśladuje cyrkulacje spożywania i womitowania w bulimii” (Menninghaus, 2009, s. 352–353).

puszki. Napycham się śledziami, ogórkami i wszelkimi zepsutymi, starymi ostrymi potrawami. Cukierki sypią się we mnie z blaszanych puszek jak grad. Napawam się w ten sposób nie tylko samym zdrowiem, lecz również pewnym cierpieniem, które jest bezbolesne i może zaraz przeminąć (Kafka, 1969a, s. 94–95).

Zauważmy, iż owo żarłoczne i chorobliwe „wgrzyzanie się” we wszystko co tylko podlega konsumpcji (od mięsa, przez ryby i warzywa, po słodyczne), przybierające postać monstrualnej „olimpiady kulinarnej” (obfitującej w „straszliwe wyczyny w dziedzinie jedzenia”) – odbywa się wyłącznie na prawach wirtualnego performingu („wgrzyzam się [...] w wyobraźni”). Ozdrowieńczy entuzjazm mechanicznego pochłaniania („łykam [...] jak maszyna”) okazuje się tylko uwe wnętrzoną symulacją, grzesznym pragnieniem. W sferze realnej rozgrywa się wszak – niejako „od zawsze” – jak najbardziej prawdziwa i z ducha ascetyczna walka na śmierć i życie. Walka z własnym ciałem – dręczonym rygorystyczną dietą, posiadającą ostre znamiona niekończącego się postu, a także symptomy przewlekłej odmowy wszystkiego, co w subiektywnym pojęciu duchowo i cieleśnie „niezdrowe”:

Jego pierwszy krok, dość rozsądny, polegał na wyeliminowaniu z diety wszystkiego, co według niego mogło mu zaszkodzić. Ale lista zakazanych produktów szybko się wydłużała i wkrótce zaczęła obejmować główne kategorie artykułów spożywczych. W ciągu roku [1909 – przyp. autorów] stał się wegetarianinem i opracował dla siebie zawile oszczędną dietę, której skrupulatnie przestrzegał przez resztę życia, z wyjątkiem szczególnych okoliczności, takich jak podróż czy pobyt w szpitalu. Polegała

ona głównie na nieprzetworzonym naturalnym pożywieniu – chleb, owoc i mleko na śniadanie, jarzyny na obiad, jogurt, orzechy i owoc na kolację. Było to jawnie prowokacyjne odstępstwo od żywieniowych nawyków panujących wśród żydowskiego mieszczaństwa, których głównym składnikiem były *schnitzel* i *schlagobers*. To, że Kafka nie pił, nie palił i nie jadł słodczy, rozumie się samo przez się (Pawel, 2003, s. 262).

Za wspomniane „rekolekcje kulinarne” Kafki, trwające nieprzerwanie od roku 1909 aż do śmierci (*nomen omen...* z głodu¹³), odpowiadają oczywiście konkretni inspiratorzy i pomysłodawcy „fitnessowo-dietetycznej kalokagatii”. Będą to kolejno – w czasowym porządku prywatnych iluminacji pisarza – Jens Peter Mueller, Horace Fletcher i Moritz Schnitzer. Pierwszy z wymienionych, ekscentryczny Duńczyk, odpowiada za gimnastyczne „fascynacje” autora *Wyroku*. To pod jego wpływem już od roku 1908 podejmie Kafka regularne wysiłki kulturystyczne, praktykował będzie codzienne zimne kąpiele i nocne ćwiczenia przy otwartym oknie. Od nazwiska swego inspiratora ukuje nawet neologizm „mule-rować” (*muellern*), termin który zagości w jego prywatnym słowniku na określenie wszelkich form treningu, utrzymującego kondycję fizyczną¹⁴. Drugi z wymienionych mężczyzn

¹³ To oczywista i okrutna konsekwencja choroby, na jaką cierpiał Kafka pod koniec życia. Gruźlica krtani – w fazie terminalnej – uniemożliwiła prawie zupełnie przyjmowanie pokarmów.

¹⁴ Mieściły się w tym zakresie także tak niecodzienne praktyki, jak te opisane obok: „Na zimno jestem zahartowany niemal lepiej niż kłoc drewna, ale nawet i to nie byłby w końcu jeszcze powód, żebym chodził tak, jak chodzę, a więc np. żebym jeszcze do tej pory, gdy mamy już listopad, nie miał na sobie ani razu płaszcza, ani lekkiego, ani ciepłego, żebym wśród

(Fletcher), nie tylko zrewolucjonizował sposób odżywiania i nawyki kulinarne Kafki, ale także spowodował, iż ten stał się gorliwym zwolennikiem modnej (zwłaszcza w Ameryce) techniki przyswajania pokarmu, określanej mianem „fleczerowania”. Polegała ona na dokładnym, uporczywym i długim procesie przeżuwania i rozdrabniania jedzenia. W wykonaniu Kafki „fleczerizm” zaowocował tym, iż każdy posiłek „przeżuwał co najmniej dwanaście razy” (Pawel, 2003, s. 262), co w konsekwencji doprowadziło do rodzinnego i towarzyskiego wykluczenia: Kafka jadał zwykle w samotności. Widok jego „fleczerowych” fanaberii powoduje abominację najbliższych, o czym otwarcie donosi późniejszej narzeczonej, Felicji Bauer, w liście z 7 listopada 1912 roku:

Mój tryb życia, dzięki któremu co prawda wyleczyłem sobie żołądek, wydawałby się Pani błazeński i nie do zniesienia. Przez całe miesiące mój ojciec musiał w czasie jedzenia przeze mnie kolacji zasłaniać sobie twarz gazetą, póki się do tego nie przyzwyczaił (Kafka, 1976a, s. 51).

Trudno dziwić się ojcu, Hermannowi Kafce, iż – jako syn rzeźnika – powyższe zachowania własnego potomka uznaje za dziwaczne, „błazeńskie i nie do zniesienia”. Za takie uważa przecież także kontakty i korespondencje syna z trzecim wymienionym inspiratorem zdrowego trybu życia, Moritzem Schnitzerem – podejrzanej proveniencji „naturalistą

przechodniów opatulonych wyglądał jak błazen w letnim ubraniu i letnim kapelusiku, żebym chodził zasadniczo bez kamizelki (jestem wynalazcą ubioru bezkamizelkowego), przy czym już zamilczę o nie nadających się do opisywania dziwactwach bielizny” (Kafka, 1976a, s. 51–52).

i uzdrowicielem” (Pawel, 2003, s. 281)¹⁵. Sam Kafka rozumie to jednak zupełnie inaczej. W opinii Ernsta Pawela:

Cały skomplikowany zbiór rytuałów i tabu, które [...] wypracował, by czuwać nad funkcjonowaniem swojego organizmu, miał sens jako obrona przed samobójczą depresją (Pawel, 2003, s. 281).

Nie warto w tym miejscu rozwijać wątku „obrony przed samobójczą depresją”, jako powodu faktycznej motywacji podjętych przez Kafkę wysiłków ascetycznych. Tym bardziej, że dokonał tego dość przekonująco sam Pawel, uzbrojony dodatkowo w psychoanalityczny oręż. Intryguje natomiast wcześniejsza uwaga ekscentrycznego biografą, który widzi w regularnie odprawianych ćwiczeniach i „rytuałach” Kafki formę pełnego determinacji nadzoru nad własną cielesnością. Tak rozumieć wszak można praktykę życiową, która permanentnie „czuwa nad funkcjonowaniem [...] organizmu”. Dotykamy tu niezwykle frapującego problemu, dającego się ująć w ramy prostej alternatywy: albo wspomniane procedury nadzorcze pozwalają słabe, rachityczne, udręczone, hipochondryczne ciało utrzymać na powierzchni życia; albo historia konsekwentnie i z masochistyczną lubością prezentowanych cielesnych dysfunkcji, to opowieść celowo falsyfikowana – będąca „mityczną”, dramatyczną wersją zdarzeń, utworzoną na potrzeby potencjalnego (wirtualnego?; przyszłego?) czytelnika. Wiecznie „czuwający nad funkcjami organicznymi”

¹⁵ Użyte określenie („podejrzanej proveniencji”) pada tylko w odniesieniu do proponowanych radykalnych metod postępowania. Poznany w podróży służbowej do Warnsdorfu Schnitzer był skądinąd szacownym obywatelem i bogatym fabrykantem.

chorowity holista to przecież także bywalec ekskluzywnych kortów ziemnych, posadowionych na praskiej wyspie Zofii, na których to kortach regularnie grywa z przyjaciółmi w tenisa. To – ni mniej, ni więcej – wytrawny kajakarz, posiadający swoje prywatne *canoe* w rzecznej porcie na Wełtawie. Zręczny w swej sztuce do tego stopnia, iż budził zarówno niekłamaną podziw przyjaciół¹⁶ (wykonując chybotliwą łódką skomplikowane figury wioślarskie), jak też zdziwienie postronnych mieszczan i znajomych urzędników, narażonych na „Charonowe żarty” swawolnego współpracownika:

Przed kilku laty dużo czasu spędzałem w małej wywrotnej łódce na Wełtawie, wiosłowałem pod prąd, a potem – całkiem wyciągnięty – płynąłem z prądem w dół, popod mostami. Z powodu mej chudości mogło to z mostu wyglądać bardzo komicznie. Ów urzędnik, który mnie pewnego razu ujrzał z mostu, w następujący sposób sformułował swoje wrażenie, uwypukliwszy najpierw dostatecznie komiczną stronę tego widoku: wyglądało to jak przed sądem ostatecznym, jak w owej chwili, gdy wieka

¹⁶ Tak przedstawia to jeden z najbliższych świadków i współuczestników: „Podziwiałem kunszt pływacki i wioślarski Franza, dokonywał zwłaszcza cudów zręczności, manewrując tak zwanym „topicielem dusz” (*seelentränker*), wąskim, niesamowicie wywrotnym czółenkiem. Był zawsze zwinniejszy ode mnie, górował nade mną odwagą i miał osobliwy zwyczaj, gdy ktoś znalazł się w karkołomnej sytuacji, pozostawiać go własnemu losowi z okrutnym niemal uśmiechem, który zdawał się mówić: »Radź sobie sam« [...]. Franz wydawał się niewyczerpany w pomysłach coraz to nowych wyczynów sportowych. I w tym również przejawiała się jego osobowość: oddawał się sportom z prawdziwą pasją” (Brod, 1982, s. 135). Pływali zresztą razem (Kafka i Brod) na różnych akwenach, nawet tych o charakterze górskim. Na przykład „na Mołdawie, dokonując akrobatycznych sztuk na jazach rzeki” (Brod, 1982, s. 135).

trumien już się uniosły, ale umarli jeszcze leżeli nieruchomo (Kafka, 1969b, s. 30–31).

W innych okolicznościach jawi się jako człowiek nie stroniący od hippicznych *crossów*, odbywanych na błoniach i w laskach Kuchelbadu, dzielnie radzi sobie w pieszych i rowerowych wypadach za miasto (Kafka, 2003, s. 255), widywany jest – i to wcale nie jako bezwolny widz – na stołecznym basenie miejskim, gdzie bierze lekcje w Publicznej Szkole Pływania. Grywa w serso i bilard, jeździ na motocyklu.

Trudno w to uwierzyć, ale Kafka to także namiętny pasjonat praktycznych zawodów – z zapałem oddaje się trudnym, wymagającym nakładu czasu oraz siły, rzemiosłom i sztukom inżynierskim: ciesielstwu i ogrodnictwu. Jak czytamy w relacji Gustava Janoucha: „po godzinach urzędowania „bierze lekcje” u stolarza Kornhausera przy ulicy Podebradskiej w Karlinie” (Janouch, 1993, s. 33). Botaniczne pasje realizuje zaś w Instytucie Pomologicznym w podpraskiej Troi¹⁷.

Jakby tego było nie dość, spotykamy go (a właściwie wystawione na promienie lipcowego słońca jego ciało) w modnym i awangardowym „Źródle młodości” („Jungborn”). To posadowione w Górach Harzu europejskie centrum „zdrowego życia” i... nudyizmu, „kładące nacisk na holistyczne podejście do zdrowia, naturalny tryb życia i wschodnią religijność [...], wyprzedziło swój czas” i „było na germańską modłę zorganizowanym Esalen (Pawel, 2003, s. 324)”. Zrelaksowany i uśmiechnięty Franz Kafka („Wszyscy, oprócz mnie, bez kąpielówek. Piękna

¹⁷ Nieocenionym źródłem informacji na temat „nieoficjalnych” i prywatnych zatrudnień Kafki jest niezwykle ciekawy szkic *Franz Kafka po godzinach* (por. Kalinowski, 2004).

Konteksty

swoboda” – Kafka, 1969a, s. 512) pośród szerokiego, międzynarodowego grona wypoczętych, hippisowskich przodków. Brzmi tyleż absurdalnie, co nierealnie. A jednak jest prawdą.

Z tych samych zresztą powodów – zakosztowania „pięknej swobody” – odwiedza Kafka dreźnieńskie Hellerau, „przypominające ogród przedmieście, zbudowane [...] jako kolonia artystów”, będące swego czasu „kwitującym ośrodkiem awangardowej kultury” (Pawel, 2003, s. 387).

Zaprezentowana powyżej „alternatywna historia Kafkowskiego ciała” znalazła tylko jedną – poświadczającą prawdziwość prezentowanych faktów – dziennikową notę:

Wiosłuję, jeżdżę konno, pływam, wyleguję się w słońcu. Stąd łydki są dobre, uda niegorsze, brzuch ujdzie jeszcze, za to pierś jest bardzo licha (Kafka, 1969a, s. 7).

Jak widać, „licha pierś” wygrała batalię z resztą ciała. Także batalię retoryczną. Utrwalona zaś później przez biografów i interpretatorów „potoczna wizja” słabowitego Kafki, „określiła jego fizyczność” na długie lata. Nawet w kręgu koneserów i wyznawców:

Przeczytałem *Koszmar rozumu*, biografię Franza Kafki pióra Ernsta Pawela [...]. Nowością, która mną wstrząsnęła, jest podana w tej książce informacja, iż autor *Przemiany* miał blisko dwa metry wzrostu. Potoczna wizja Kafki jako osobnika zaszczutego przez toksycznego ojca, bezduszne biuro, łakome seksu kobiety oraz cały szereg innych koszmarów była tak dojmująca, iż określała jego fizyczność – myślało się o Kafce wyłącznie jak o zakompleksionym cherlaku karlego wzrostu (Pilch, 2004, s. 92).

Portret od frontu

Nie musisz wychodzić z domu. Zostań przy stole i nasłuchuj. Nawet nie nasłuchuj, czekaj tylko. Nawet nie czekaj, bądź tylko całkiem cicho i zupełnie sam. Świat zgłosi się z ofertą, byś go demaskował. Nie może postąpić inaczej, będzie się przed tobą wyginał w zachwyceniu.

(Kafka, 1995, s. 63)

Czyż to nie to, czego Kafka nie mówi, czego przesłuchiwany nie chce wyznać, będzie podsycać (mam nadzieję, że bez końca) nasze pragnienie względem niego?

(Coetzee, 2011, s. 281)

„A potem wybuchła wojna...” – w biografjach twórców żyjących w krytycznym roku 1914 często można się zetknąć z tak opisanym przełomem. Czas wojny to „moment” kiedy rzeczywistość przemocą odciska swe piętno na ich twórczości. W tym szczególnym czasie w miejsce wyrazów odmienności, solipsyzmu, pojawiają się podmieniane tony uniwersalne, a – zazwyczaj stroniący od tłumów – literat staje się trybunem narodowej mobilizacji. Dość wspomnieć porucznika, dowódcę kompani szturmowej – Ernsta Júngera, częściowo sparaliżowanego pracownika fabryki samolotów – Louisa Ferdinanda Céline’a, kierowcę ambulansu – Johna Dos

Passosa, czy zdemobilizowanego w randze oficera sztabowego – Michaiła Zoszczenkę. A to tylko skromna reprezentacja literatów z karabinem.

Franz Kafka „nie przeżył wojny”. Nie był frontowcem, nie tworzył ruchu oporu, nie wspierał słowem walczących, nie opłakiwał poległych. Czy można powiedzieć, że nie posiadał wojennego doświadczenia? Nigdy nie opowiedział się wprost za rozwiązaniem militarnym albo ugodą dyplomatyczną, nie pisał o wojennych realiach. Czy przerażało go życie skoszarowane, czy potrafiłby do kogoś wymierzyć broń, czy zniósłby widok trupa? Wielu zmobilizowanych kolegów – rekrutów oderwanych od urzędniczego biurka czy pisarskiego pulpitu – musiało przecież zdawać Kafce relacje z frontów wielkiej wojny światowej. Na uwagę zasługują choćby niektóre tytuły jego powieści i opowiadań. *W kolonii karnej*, *Wyrok*, *Schron*, *Opis walki* to próby beletrystyczne, które każą wątpić, że sztuka wojenna była mu całkiem obca. Szczególnie pierwszy z wymienionych utworów często kojarzono z realnymi wypadkami. Posłuchajmy choćby pytań stawianych przez Michaela Löwy’ego: „O jakiej konkretnie »Maszynie mocy«, o jakim »Aparacie władzy«, przyjmującym w ofierze ludzkie życie, myślał Kafka? *Kolonia karna* została napisana w październiku 1914 roku, trzy miesiące po wybuchu Wielkiej Wojny...” (Löwy, 2007, s. 112). Retoryczność tych interpelacji wynika stąd, że Kafka nigdy nie odniósł się do podobnych kwestii. Możemy zapytać mocniej: o *Kolonie karną* w perspektywie Szoa. Kafka był myślicielem, który mógł spodziewać się tak niewyobrażalnego zła po człowieku. Jedynym humanistą, który nie byłby zdziwiony tak metodycznym, prawnym, inżynieryjnym projektem Zagłady.

Przegląd lektur, których ślad widnieje w dzienniku Kafki, również nie pozostawia wątpliwości, że sztuka prowadzenia krwawych sporów, historia wielkich potyczek żywo go interesowały¹. Poszlakowy proces myślenia mógłby sugerować ukrywany kompleks egotyka-militarysty, wolnomyśliciela w uniformie. Jednak autor *Zamku* w wojskowym uporządkowaniu widział największy chaos nadciągający ku Ziemi; w równym rytmie marszowego kroku słyszał odwieczną, ponadświatową wojnę Goga z Magogiem. Podobnej kategoryzacji i segregacji doświadczał wcześniej jedynie w szkole, na uniwersytecie i w pracy zawodowej. Defiladowe układy, figury formujących się kompanii, wielkie stada zmanipulowanych rekrutów wywoływały w nim poczucie bezsilności. Zdawał sobie doskonale sprawę z tego, że cały ten porządek jest tylko fasadą rozpaczliwej niemocy, romantycznym widowiskiem, a jednocześnie śmiertelną pułapką. Oglądany przez Kafkę kamuflaż wojennej obłudy, skrywającej – pod maską narodowej przynależności czy patriotycznych uniesień – właściwą dla sceny batalistycznej aurę (beznadzieję, samotność, rozpacz), potęgował jego niepokój. Tym bardziej, że sam Kafka był umysłem dyspersyjnym, jakby na modłę własnych bohaterów: legalistą poza prawem, anarchizującym mieszczaninem, sybarytą ze słabością do ascezy. Czytając jego prozę, doświadczamy tej podwójności – każde zdanie układa się w należyty porządku, jak w instruktażowej broszurce, a jednocześnie w tle słychać zgrzyt rozsadzającej ten

¹ Oto jeden z wielu wpisów poświadczających militarystyczne zainteresowania Franza Kafki: „1 października. III tom *Pamiętników generała Marcelina de Marbot*. Połock – Berezyna – Lipsk – Waterloo” (Kafka, *Dzienniki*, s. 368).

świat entropii, metodycznie zadawanej nam wiedzy o nieoczywistości otoczenia. Ciekawą diagnozę, zbieżną z prezentowaną tu lekturą, postawił Maar, który poddał praskiego prozaika „próbie ognia” i „próbie wody” – czyli pierwszemu czytaniu wrażeniowemu i drugiemu krytycznemu: „Klasę samą dla siebie stanowi Kafka, który pierwszą próbę przechodzi śpiewająco, a drugą przeciąga w mglistą nieskończoność jak któryś ze swych procesów czy zamkowych wyroków” (Maar, 1998, s. 226).

Właśnie język wydaje się najsolidniejszą przesieką, która oddziela go od belumicznych uwikłań. Obca mu była zarówno egzaltacja patriotycznych odezw jak i brutalność i wulgaryzm naturalnej mowy żołdaków. Rzeczowość i ejdetyczna konkretność Kafkowskiego stylu, którego w pierwszym czytaniu nie sposób wydobyć spod patyny protokolarnej poprawności, nie mogłaby zatem być w żadnym stopniu wykorzystana w militarnych pracowniach propagandowych. A czy sam Kafka byłby w stanie otworzyć front dosłowności, szafować afiszowymi zdaniami, burzyć słowne barykady przeciwnika, toczyć grę pełną cynizmu, oszukańczych forteli i odezw?

Nie można powiedzieć, że Kafka organicznie brzydził się wojskowością. Jako człowiek wysportowany, ascetyczny, punktualny mógłby być nawet dobrym żołnierzem (został zdemobilizowany z powodu złego stanu zdrowia). Pisał o sobie często, pewnie z dużym przymrużeniem oka, jako o naturze żołnierskiej, człowieku gotowym do poświęceń, który w każdej chwili mógłby zaciągnąć się do wojska, ale bardziej potrzebny jest do pomocy cierpiącym cywilom i weteranom. Wyrażane od czasu do czasu tęsknoty do służby wojskowej

dziwią tym bardziej, że poza kilkoma ściśle zaplanowanymi podróżami (z reguły sanatoryjnymi kuracjami) Kafka rzadko wychodził poza rogatki miasta, nawet poza kwartał municipalny, w którym całe życie mieszkał i pracował. Dlatego te słowne deklaracje trzeba potraktować jako przekorne, mocne argumenty w dyskusjach toczonych z rodziną i bliskimi kobietami. W wojnie Kafka widział raczej beznadziejną jałowość, marnotrawstwo czasu jeszcze większe niż to, którym wydawała mu się urzędnicza profesja.

Patrząc z oddalenia, okres wojennej zawieruchy można potraktować jako straszliwy eksperyment socjologiczny, który wytrąca twórcę z kolein naturalnego, spokojnego życia. W pismach Franza Kafki warto odszukać warstwę, w której zapisane zostały odkładające się doświadczenia pierwszej wojny światowej. Takim naturalnym sejsmografem wrażliwości, dostępnym dla nas po latach, jest w miarę regularnie prowadzony dziennik. W dniu, kiedy dla pisarza rozpoczęła się wojna, pod datą 2 sierpnia 1914 roku, odnajdujemy zaskakujący wpis: „Niemcy wypowiedziały wojnę Rosji. Po południu szkoła pływania” (Kafka, 1961, s. 320). Lakoniczność i perwersyjność tego zdania wydaje się otwarciem prywatnego frontu w obronie bytu osobnego, łamanego naporem wojennych dyskursów totalizujących. Człowiek pływający w basenie bądź korzystający z wodnego środka transportu (Kafka posiadał własny kajak) nawet w wyobraźni surrealistów nie zaistniał jako ikona ruchu oporu, kontestacji czasu historycznego. Pływanie w myśl heraklitejskiej maksymy bardziej odpowiadałoby myśleniu konformistycznemu, poruszającemu się z prądem, niesionemu przez wiatr. Czy w uprawianiu tego sportu można odnaleźć głębszy (dziejowy,

teozoficzny, egzystencjalny) sens? By interpretacja tej odpoczynkowej czynności nie wywołała fali szalonych domysłów, warto zacząć od językowych rudymetów.

Lakoniczna notatka nabrzmiewa od znaczeń. W sformułowaniu „wypowiedzieć wojnę” (tak jak układ, kredyt czy umowę) wypowiedź staje się synonimem działania, performatywnym aktem językowym. Formuła ta jest realizacją figury apofonicznej. Niepozorne, zdawałoby się dyplomatycznie zawoalowane „wypowiadanie” znaczy tyle, co bezpardonowy szturm, natarcie z pełną mocą. Rzadki to przypadek, wręcz rodzaj annominacji, kiedy artykulacja nabiera władczej wymowy, gdy język, który z reguły układa się, negocjuje, kapituluje, teraz, z mocy performatywu, uderza i zmienia geopolityczny porządek. Tym bardziej zadziwia drugi człon Kafkowskiej sentencji. Pływanie – mimo że polega na wykorzystaniu siły motorycznej ciała – jest zaniechaniem aktywności: pływak bowiem albo nieproduktywnie uwalnia energię, albo też letargicznie unosi się na wodzie. Czy wejście do akwenu oznacza w danych warunkach historycznych hartowanie ducha czy raczej bezsilną pasywność wobec losu? Czy staje się popisem stylu, wytrzymałości czy może wolności?

Nic nie mówiąc i niczemu się nie sprzeniewierzając, dumnie odtrącić realność – oto wyraz nowoczesnej świadomości, która bliska jest autorowi *Wyroku*. Trzeba jednak zaznaczyć wyjątkową osobność projektu „literatura = rzeczywistość” spod znaku Kafki. Albowiem mimo marzeń o pisarskim eremie, pozostał on człowiekiem bardzo mocno związanym z realnością poprzez – między innymi – wykonywany z sukcesem zawód i kilka „zawodów” miłosnych. A pracę

miął mimetycznie modelową, wyabstrahowaną z wszelkiej fantasmagorii. Jako urzędnik średniego szczebla doktor Franz Kafka, asystent sekretarza Zakładu Ubezpieczeń Robotników od Wypadków (najpierw cesarstwa habsburskiego a potem królestwa Czech), sporządzał racjonalizatorskie projekty, które miały uchronić ludzi przed incydentami, zdarzeniami losowymi. Doświadczenie ofiar wypadków jest pozornie zbieżne z doświadczeniem ofiar wojny. Kafka przeżył koszmar lazaretów wcześniej, wyprzedził krwawą praktykę pierwszej wojny światowej. Oglądał urwane, pokiereszowane kończyny, poparzone ciała z nadzieją, że jego wysiłek na rzecz uregulowania warunków bezpieczeństwa pracy, antycypacje ewentualnych tragedii, uchronią robotników przed niepotrzebnym cierpieniem bądź śmiercią. Okrutna praktyka wojenna obracała ten wysiłek w przeciwieństwo – specjaliści opracowywali metodę jak najdotkliwszego rażenia przeciwnika, najokrutniejszego miażdżenia ciał i morale wroga.

W byłym pracowniku Assicurazioni Generali wybuch wojny musiał budzić poczucie absurdu. Co ma robić specjalista od nieszczęśliwych wypadków, kiedy nagle wszyscy jego klienci stają się poszkodowanymi, a sprawca – zamiast być obwinionym i pociągniętym do odpowiedzialności – tłumaczy swe postęпки wyższą koniecznością i cnotą patriotyzmu? Czy zatem polisa może odnosić się do *polis* – wspólnoty, czy można ubezpieczyć człowieka jako takiego? Przed czym, przed kim? Kafka kilka razy nawiązywał do tych pytań, mówiąc o „złośliwości Boga” lub harcach historii. Jego utwory można zatem potraktować jako grupowe polisy wystawiane przez praskiego teozofa, który nie w siłach natury czy w ludzkiej perfidii dostrzegł największe zagrożenie dla

istoty ludzkiej, dla człowieczego miana i mienia. Czy zatem proces o dochodzenie świadczeń należy od razu wszcząć przed najwyższą instancją? Można odpowiedzieć słowami Georga Steinera: „»Znużenie« Pierwszego Poruszyciela po dziele stworzenia to osobna historia. Kafka miał jej głębokie poczucie” (Steiner, 2004, s. 22).

Wracając do analizy dziennikowego wpisu – „Niemcy wypowiedziały wojnę Rosji. Po południu szkoła pływania.” – warto zaznaczyć, że zdania te, niczym inskrypcje na emblematycznej wstędze, stają się manifestacją oporu, atrybutem myślenia „w kontrze”, podpisem pod alegorycznym rysunkiem. Jaką zatem kontrpropozycją byłoby to figuratywne wyobrażenie „człowieka pływającego”?

Przede wszystkim uderzające jest oddzielenie stanów skupienia – zwartej, stałej masy narodowej i jednostkowej płynności. Psychoanalityczne podszepty kazałyby nam zobaczyć w tym rodzinny impas: bezpieczne wody płodowe i twardą ideę *das Vaterland*². Tych sygnałów, szczególnie w przypadku Kafki, nie można lekceważyć. Trzeba jednak przesunąć punkt ciężkości na inną dychotomię. Publiczne/prywatne, uniwersalne/partykularne, dziejowe/przypadkowe – w tak kontrastowo wyodrębnionych strefach Kafkowskiej sentencji toczy się akcja sceny batalistycznej.

² Miejsce, w którym żył i tworzył Franza Kafka, było szczególnym tygłem narodowym. Dlatego trudno w przypadku prażan jednoznacznie ustalić pochodzenie etniczne. Sam pisarz, choć nie szczególnie go to zajmowało, miał świadomość absurdu tej sytuacji: „Te pochody to jeden z najbardziej odrażających symptomów wojny. Rozpętują je handlowcy Żydzi, którzy czują się raz Niemcami, raz Czechami i choć przyznają się do tego przed sobą, nie wolno im nigdy wrzeszczeć tego tak głośno, jak teraz” (Kafka, *Dzienniki*, s. 321–322).

Niesłuchanie charakterystyczne jest to, że Kafka jednym zdaniem odmawia nie tylko roli w tej masowej scenie, ale też funkcji rozjemcy. Oto samotnicza rekreacja na dystansie iście olimpijskim. Dla „człowieka pływającego” brak gruntu pod nogami, utrata narodowej, historycznej, politycznej stabilności jest ryzykiem pożądanym, anielską re-kreacją, rodzajem Buberowskiego *Erlebnis*, czyli sentymentalnym doznaniem poza kontekstem historycznym. Czy ten, który nie należy do historii, nie uczestniczy również w rzeczywistości? Hegel by temu przytaknął, myśliciele żydowscy pewnie by zaprzeczyli. I chociaż budzący się syjonizm Kafki przybrał na sile dopiero w latach dwudziestych (da się go wiązać z tragicznym losem Żydów w czasie I wojny światowej), to można owo rozdroże myśli zamknąć aforyzmem samego pisarza: „To uczucie: »Tu nie zarzucam kotwicy« – i zaraz odczuwać wokół siebie falujący, porywający nurt” (Kafka, 1991, b.s.). W tym krótkim zdaniu, podobnie jak w notatce z 2 sierpnia 1914 roku, zawierają się jako miniatury dwie naczelne opowieści dwudziestego wieku, wielkie figury narracyjne – zaangażowania i osobności. Misternie zbudowana sentencja, w której „wypowiedź i odpowiedź tworzą poniekąd jednolitą ośnowę, mają tendencję do przechodzenia jedna w drugą” (Spitzer, 1972, s. 211), czyni nas świadkami polemiki: działanie (wypowiadanie, płynięcie z nurtem) *versus* odmowa uczestnictwa (nabieranie wody w usta, zarzucanie kotwicy).

Dlaczego Franz Kafka, który wielkie otwarcie światowych frontów zamknął tak aforystyczną konkluzją, zrezygnował z czynnego uczestnictwa w wypadkach dziejowych? Nikt chyba nie wymagałby od niego posługi historyografa czy reportera wojennego. Stańć oko w oko z doświadczeniem

apokaliptycznym, które znosi istniejący porządek rzeczy, to musiało być szczególnym objawieniem, odsłaniającym kształty przyszłości. Czy uparte Kafkowskie milczenie oznacza niezgodę na przemoc, czy raczej stanowi cichą akcesję do tak przecież znienawidzonej klasy mieszczańskiej, która zawsze asekuracyjnie przeczeka dojmujący dla ubezpieczycieli kryzys? Prowokując dumnie milczącego twórcę serią trudnych pytań, warto zwrócić uwagę na pewną odkrytą przez Gūnthera Andersa, prawidłowość: „Zasada, której można by nadać miano *negatywnej eksplozji*, polega na tym, że tam, gdzie należałoby oczekiwać *fortissimo*, nie rozlega się nawet *pianissimo*, lecz świat zachowuje niezmienną natężenie dźwięku” (Anders, 2011, s. 91).

Wiekuiستا codzienność – więzienie w bezmiarze rzeczywistości – była dla Kafki prawdziwą udręką. Wojna wydawała się zmieniać tę postać rzeczy – czy to w chóralnym wiwacie zwycięzców, czy też w lamentach pokonanych. Była redukcją nieograniczoności bycia, łączyła w grupy, dzieliła na narody. I choć konfrontacja zbrojna jest synonimem katastrofy, światowym kataklizmem, nieopanowanym kryzysem, to bywa też szansą dla osobników wyobcowanych i egoistycznych. Wojna wystawia na pokusę pięknego umiarkowania, nadaje śmierci sens ofiary. Gry wojenne mogą przybrać też zbawczą postać dla natur zaangażowanych, myślących wspólnotowo. Jak zauważa Paul Ricoeur: „Zmniejszenie się ilości neuroz w czasie wojny potwierdza to, iż rodząca się patologia świadomości, która się odizolowuje, zaczyna zapatrywać się w siebie, fascynuje się sobą i od siebie ucieka, znajduje uzdrowienie jedynie w przynależności do..., w oddaniu sprawie, jak mówił Josiah Royce” (Ricoeur, 1982, s. 328). Wielu

literatów, pomimo deklarowanego pacyfizmu, przekornie potwierdza dobrodziejstwa wojny. Błyskawicznie toczące się wypadki życiowe, bombardowania informacją, przymus działania wobec i dla innych odciągają od beznadziei jałowej egzystencji, od demonów pustego pokoju. Wśród tych oczarowanych pożarem świata nie ma Franza Kafki. Poszukiwanie istoty i sensu przebiega u niego na innym szczeblu percepcji dookolnej rzeczywistości. Kafce brak namiętnego zaangażowania zarówno w prozaiczne sprawy, jak i w wielkie idealistyczne kampanie. W ten sposób wypracował on osobny sposób przeżywania bieżących wypadków i reakcji na nie. Pisze o teraźniejszości tak, jakby była przeszłością dostatecznie odległą, by móc spojrzeć na nią z zimnym dystansem; zdarzeniem historycznym, które ma już tylko wartość zamierzonego faktu. Kafka zawsze jest gdzie indziej, nigdy nie ma go w tej chwili.

Nowe determinanty – zło, ból, głód, które nawet dla niezależnych myślicieli zaczęły wyznaczać granice „rodzącego się w konwulsjach” świata – dla Kafki były nie do przyjęcia. Wypowiedział wojnę wojnie, podobnie jak zrobił to ponad wiek przed nim Heinrich von Kleist, dla którego było to, z racji rodzinnych koligacji i własnego tytułu wojskowego, podwójnie trudne.

Wielka wojna była dla Kafki interpretacyjnym uproszczeniem i epistemologicznym redukcjonizmem. Niszczyła samodzielność myślenia, kneblowała niepodległość głosu, osobność bycia. I co najważniejsze, fałszowała prawdziwy obraz rzeczywistości, siejąc złudne nadzieje, że w tym świecie bezsensu i bezprzyczynowej trwogi są cele do osiągnięcia, przestrzenie do utrzymania, a strach jest tylko stanem

przejściowym na huśtawce ruchów ofensywnych i defensywnych. I jeszcze jedno: Franz Kafka całym swym wysiłkiem pisarskim próbował zbić odbiorcę z tropu, pokazać świat aporetyczny i niekoherentny, wytrącić go z orbity sensu. Katastrofa psuje mu szyki. Płacze jego misterne, pajęczne sieci. Masa ludzka mogła „dzięki wojnie” przeżywać (sic!) to, co w czasie pokoju wstrząsało tylko „widzącym z Pragi”. Egalitarne przeżywanie absurdu świata było nie do zniesienia dla egoizmu poznawczego Kafki. Dlatego wyniośle milczał. I stąd brała się jego samotność (popołudniowy basen) w starciu z rozentuzjasmowanym tłumem, marszem paradnym, a później z figurami obłąkanymi i stertami zwłok.

Dramat następuje wtedy, gdy mamy wybór. W czasie wojny wyboru nie mamy. Dlatego Kafka pielęgnuje swą egotyczną katastrofę, odsuwa od niej wojnę, która – paradoksalnie – mogłaby przynieść ulgę, wprowadzić realnego wroga, ukoić jałowy ból. Wojenny kryzys światowy zbiega się też z prywatnym kryzysem uczuciowym Kafki. Dlatego mało go obchodzą mocarstwowe przepychanki. Wojna dla Kafki nie istnieje jako egzystencjalna dominanta, natomiast poszkodowany lub zabity człowiek jak najbardziej³.

³ „Szczególnie tragicznym problemem wynikającym bezpośrednio z nowoczesnej technologii wojennej była duża liczba żołnierzy, którzy na polu walki przeżyli szok emocjonalny. Zdiagnozowano ich jako »ofiary bomb« i pozostawiono samym sobie – umysłowe i emocjonalne kaleki bez dostępu do odpowiedniej terapii i urzędzeń. W 1916 roku w samej Pradze wegetowało ponad cztery tysiące takich osób. Jedyna klinika neurologiczna usiłowała walczyć z tym, co postępowe koła medyczne zaczęły nazywać nerwicą pourazową. Być może nie był to całkowity przypadek, że Kafce, specjaliście od nerwów, powierzono rosnącą liczbę przypadków tego nowego typu inwalidztwa, które wymagały opieki i rekompensaty Zakładu. Ale poza swoimi oficjalnymi obowiązkami Franz brał także czynny

Wojna i pokój są wykluczającymi się, lecz nieusuwalnymi dominantami rzeczywistości. Każdy z tych stanów rzeczywistości, niby przeciwstawne żywioły ognia i wody, totalizuje przestrzeń życia, a światy wojny i pokoju, światy o odmiennie wyznaczonych priorytetach idei, ekonomii, etyki, wydają się historiami alternatywnymi. Wojna i pokój przypominają też procesy klimatyczne, w których (na mocy homonimii) formują się fronty, kliny, nastają kataklizmy, a wszystko polega na odwiecznej konfrontacji znoszących się binarnych opozycji, w tym przypadku: ciepła i zimna. Ten truizm nie sprawdza się w odniesieniu do myśli Franza Kafki, który – jako odkrywca nieoczywistości – unika prostych, dialektycznych wskaźników. Tworzy „historię niebyłą”: wypowiada prywatną wojnę ludzkim iluzjom, nadpisuje w teksturze dramatyczne uwikłanie człowieka w konflikty. Autor *Zamku* nie przechadza się po okopanym gościńcu, ostrzelanym przez wrogie armie pierwszej wojny światowej. Brawurowo pomija w komentarzach cywilizacyjne wstrząsy. Staje tak zdecydowanie poza obiektywnym doświadczeniem, że czytając *Dzienniki*, moglibyśmy nie zauważyć krwawych wydarzeń lat 1914–1918. Perwersja praskiego prozaika zatacza rozleglejsze kręgi doświadczenia. Mocą własnego pisma Kafka wykreśla nowe mapy determinizmów. Na tym właśnie polega nowoczesne memorandum tego literackiego projektu – wojna cały czas tli się w nas, każda nasza decyzja zostaje podjęta w wewnętrznym sztabie kryzysowym, każdy nasz

udział w prywatnej inicjatywie mającej na celu przezwycięzenie skrajnego braku dostępu do leczenia. Napisał oryginalny apel o datki, dzięki którym w październiku 1916 roku w Rumburk otwarto szpital neurologiczny dla weteranów” (Pawel, 2003, s. 412–413).

krok musi być na miarę codziennego stanu wyjątkowego. Względność historii wobec prymatu egzystencji, która wynika z per-wersyjnego porządkowania doświadczeń ma kapitalne znaczenie dla zrozumienia całej „operacji Kafka”. Białe plamy dziennika, pauzy i przemilczenia wojennych wypadków, mogą rzucić nowy cień (Kafka zawsze wysyła nas w pogoń za powidokiem) na nową ekspresję twórczą.

Kunktatorskie wojny, ogólnoświatowe właśnie mocarzy i tyranów stały się dla Kafki przeciwwagą dla właściwych tragedii w ontogenetycznym wymiarze, dla prawdy o nieustającej, odwiecznej wojnie domowej. Trop empirycznie fałszywy, jakim staje się dziennikowa narracja w świetle prawdziwych zdarzeń pierwszej wojny światowej, ma dla nas bardzo wymowny sens. Silna swoistość i solipsyzm pamiętnikarza każe spoglądać na Kafkowskie memuary jako na dzieło „fikcjografa” (a nie faktografa), który snuje opowieść o nieoczywistości, nieokreśloności, względności świata, literatury, człowieczego losu. Anihilacja w postrzeganiu najbardziej twardych i dobitnych faktów świadczy o zawziętości proroka, o królewskim lekceważeniu tego, co niewysokie, masowe. Dlatego wojna, z całą swą nachalną maszynериą przemocy, propagandy, zniewolenia, stała się dla Kafki dziejową okazją, by milczeniem zbyć natarczywość i agresywność odgłosów bitewnych. Takie działania kształtują nie tylko przekorną historiozofię autora *Procesu*. Ważniejszy wydaje się ich wpływ na filozofię twórczości. W planie metatekstualnym literatura stanowi dla Franza Kafki – by użyć belumicznej metafory – strefę buforową między egzystencją a rzeczywistością, pas ziemi niczyjej, niby opustoszały i spokojny, ale pozostający pod czujnym okiem

wrogich sił. Warto w tym momencie zacytować trzy sygnały bitewne odnalezione w dziennikowych zapisach.

Zapis 1

5 listopada. Po południu stan podniecenia. Zacząłem się zastanawiać, czy i w jakiej wysokości powinienem nabyć pożyczkę wojenną. Poszedłem dwukrotnie do biura, aby dać odpowiednie zlecenie i dwukrotnie wróciłem do domu, nie wszedłszy do biura. Obliczałem gorączkowo odsetki. Następnie poprosiłem moją matkę, by zakupiła pożyczkę na sumę tysiąca koron; podwyższyłem jednak tę kwotę do dwu tysięcy. Okazało się przy tym, że nie wiedziałem wcale o należącym do mnie udziale w wysokości około trzech tysięcy i że prawie zupełnie nie wzruszyło mnie to, gdy się o tym dowiedziałem. Po głowie chodziły mi tylko wątpliwości co do pożyczki wojennej i nie minęły w ciągu prawie półgodzinnej przechadzki przez najbardziej ożywione ulice. Czułem się bezpośrednio uczestnikiem wojny, oceniałem – w miarę zresztą swych wiadomości – w sposób ogólny perspektywy finansowe, podwyższałem i obniżałem odsetki, jakimi mógłbym kiedyś dysponować itd. (Kafka, 1969a, s. 371–372).

Przyjemność odnajdujemy w krakaniu wron, które imituje jakiś człowiek, a nie w samym krakaniu rzeczywistych ptaków. Jest kwestią zasadniczą, aby ta imitacja była zbliżona do oryginału, tak żeby można było za jej pomocą nabrać, przykładowo, wronę.

(Danto, 1991, s.101–102)

Jak Kafka odnosił się do globalnego wstrząsu – jaki był jego stosunek do przemocy, metodycznie i z premedytacją

zadawanego cierpienia, do wojny totalnej, dotykającej nie tylko walczących stron, ale i tak zwanego zaplecza cywilnego? Jak sprawdza się w momencie próby wytrzymałość parabolicznego stylu, ciemnych pytań, uniwersalnego zagadywania otchłani? I podstawowe pytanie: czy można uniknąć dosłowności, uchylić się od nachalności wojennej zawieruchy, pogardliwie przemilczeć pomruki „ducha dziejów”, nie tracąc kontaktu z rzeczywistością, nie lekceważąc jednocześnie ludzkich tragedii w milionowej skali?

Zacznijmy od przykładu przekornego i zaskakująco radosnego. Szaleństwo proroka objawia się nie tam, gdzie dzisiaj najłatwiej go dostrzec. Część badaczy, którzy chcieliby widzieć w Kafce wyłącznie rozgoryczonego światem egotyka, gardzącego wszelką materialnością ascetę, pada więc ofiarą nieporozumienia. Radość gry inwestycyjnej, podbijana szaleńczymi perspektywami finansowymi, odpowiada za odmienny stan świadomości autora *W kolonii karnej*. Można, wzorem Gérarda de Nerval, uznać szaleństwo za rzeczywistość, można też posłuchać rad doświadczonego hazardzisty – „Tak więc, kiedy jest się zmuszonym grać, trzeba być obranym z rozumu [...]” (Pascal, 1995, s. 93) – by docenić wartość gorączki złotych myśli. Jednak dziennikowy zapis Franza Kafki opatrzony został dokładną datą, która pozwala zobaczyć obłąd Europy, gdy nad obszarem plemiennej komunikacji zaległy ciemności. W tym samym mniej więcej czasie, w „podróż do kresu nocy” wyprawia się Céline, by dokonać podobnego odkrycia:

Niebawem nie było już prawdy w mieście. Tej odrobiny, jaka pętała się tam w 1914, wstydzono się teraz. Wszystko, czego

się dotykało, było fałszowane, cukier, samoloty, trepy, konfitury, fotosy; wszystko, co się czytało, połykało, ssało, uwielbiało, głośliło, odpierało, broniło, wszystko to były tylko zięjące nienawiścią widma, szachrajstwa i maskarady. Nawet zdrajcy byli fałszowani. Szał łgania i wierzenia jest zaraźliwy jak świerzb (Céline, 1983, s. 26).

W listopadzie 1914 r. nikt się nie spodziewał, że rozpętany kilka miesięcy wcześniej konflikt przerodzi się w kilkuletnią wojnę (lub liczoną w dziesiątkach lat Wielką Wojnę). W tamtym czasie zakup obligacji wojennych emitowanych przez rządy w celu sfinansowania operacji wojskowych wydawał się intratnym zabiegiem finansowym. Nic bowiem nie przynosiło bardziej sowitych zysków niż „drogi pieniądz”, oddawany obligatariuszom z dużą premią zwrotną. Pod dwoma warunkami: wojna skończy się szybko i emitent ją wygra. Dzisiaj wiemy, że sprzedaż obligacji wojennych nie była dobrą inwestycją. Konflikt zbrojny trwał cztery lata, niektóre państwa zniknęły z mapy politycznej, a zwycięzcy, z uwagi na liczne warunki zapadalności i przekroczone terminy, nie wywiązali się z umów zawartych z obywatelami.

Na progu wojny – wbrew, zaobserwowanej przez Céline’a, kompletnej dewaluacji prawdy i degradacji życia społecznego – większość obywateli zaangażowała się w stanowienie nowych porządków bądź próbowała się bronić przed postępowymi zapędami. Jednym było za ciasno w swych granicach, drudzy drżeli o stan posiadania, a jeszcze inni z nadzieją czekali na właściwy czas, by wybić się na niepodległość. Najogólniej rzec można, że panowało powszechne poruszenie, krzątania czy to obronna, czy poprzedzająca napaść.

Chyba najlepiej atmosferę tamtych dni oddają początkowe rozdziały *Święta wiosny* Modrisa Eksteinsa, który dostrzegł analogie między sztuką Igora Strawińskiego a rodzącą się nowoczesnością (Eksteins, 1996, s. 415). Korowody oszołomionej młodzieży, składającej krwawą ofiarę w barbarzyńskim obrzędzie, nad wyraz przypominają upojenie przemocą i przemarsze małoletnich rekrutów, żądnych intensywnych, prymitywnych wrażeń. Takie porównanie mogło przyjść do głowy tylko temu, kto znał koniec (bynajmniej nie szczęśliwy) owego rzeczywistego spektaklu. Dziś wiemy, że zapał podpalaczy Europy wybuchł nagle i tak samo szybko przygasał, by tlić się wyniszczającym, pełgającym płomieniem jeszcze długie lata.

Przywołanie tych szczególnych warunków wojennego preludium pozwala myśleć o Franzu Kafce jako o zakładniku sytuacji wojennej. Ten, który perwersyjnym zdaniem, wypowiedzianym w dniu wybuchu wojny, przedstawiał się jako człowiek spoza historii, był na rubieżach zdarzeń masowych, wpisem z 5 listopada ujawnia gotowość do zachowań stadnych, do krzątaniny wokół własnych spraw. I nikt nie ma mu za złe, że był człowiekiem praktycznym i zaradnym. Trzeba docenić pozostawienie tego zapisu na kartach *Dzienników* – niejako wbrew postawie i światopoglądowi Kafki. Tak naprawdę pokazuje on skalę rażenia wojennym szaleństwem. Gorączkowe podniecenie, łamiące dystans, było odruchem biologicznym, somatyczną reakcją organizmu – pozawolicjonalną, pozarozumową. Nie tylko iperyt i ksylen unosiły się wtedy w powietrzu: paraliżując, dusząc i wywołując panikę w szeregach wroga. Groźniejszy od tych gazów bojowych był bakcyl obłędu. Badany przypadek, stan epidemiczne-

go amoku, ma znaną, dosyć przyziemną etiologię. W eksplozywnych paradoksach odsłania swoistość pryzmatu ekonomicznego.

Z dziennikowego zapisu wynika, że Kafka po wielu waha- niach koniec końców nie uczynił nic w sprawie zaciągnięcia obligacji wojennych. Tylko dzięki zapobiegliwości matki stał się ich posiadaczem, a jego konto dodatkowo zasiliły obliga- cje pracownicze, dzięki którym został właścicielem wkładu całkiem sporego jak na owe niespokojne czasy. W tym mo- mencie Kafka jedyny raz wyznaje: „czułem się bezpośrednio uczestnikiem wojny”. Gdyby wypreparować tę deklarację z opowiadki ekonomicznej, wyrwać ją z kontekstu, znieść to, co rzeczywiste, na rzecz tego, co literackie, wtedy Kafka dołączyłby do narodowych (tylko której nacji?) krzewicieli ducha, cywilnych propagatorów świętej ofiary lub wręcz bojowników szturmujących w rytm bojowej pieśni zasie- ki wroga. Dodatkowo, taka pożyczka ma charakter czynu patriotycznego: kiedy granice są ruchome, to zagrożeniem staje się nie tyle konfiskata ziemi, rozparcelowanie mająt- ku, ile zniknięcie samego państwa; wtedy traci się wszystko. Prognozowanie zwrotnego wykupu obligacji wojennych jest więc grą na zwycięstwo. Finansiści znają niewiele inwestycji z tak podwojonym oprocentowaniem, kiedy profity pienięż- ne idą w parze z ojczyźnianą dywidendą.

Grzech pierworodny, z którego ciężarem Kafka wielo- krotnie się zmagął, w antropologii biblijnej odpowiada za źródło wszelkich wojen; czy to obronnych, ratunkowych, czy też zaborczych, rabunkowych. Ujmując oświadczenie o „bezpośrednim uczestnictwie w wojnie” w wymiarze kulturowym, można przywołać starcie z cierpieniem

i samotnością wygnańca z raju. W tym opisie własnego doświadczenia Franz Kafka wydaje się nie tyle bezpośrednim uczestnikiem wojny, ile jej bezpośrednią ofiarą.

Czy z tego fragmentu wyłania się człowiek małego formatu, dbający o własną kieszeń? Czy może lokata, o której mówi, podszyta jest ambicją przekroczenia własnych uwarunkowań, postrzegania siebie lepszym, skuteczniejszym, realniejszym? Ekonomia i literatura wymuszają holistyczny ogląd świata, zakładają prawdy powszechnie obowiązujące. Można tylko się spierać o wykładnię tych prawd, filozofię rynków finansowych, o kształt swobody. O to, czy nadrzędną rację stanowi wolność arbitralna, egoistycznie broniąca własnych przywilejów, czy ta uznająca prawo naturalne i szanująca prawo stanowione, przede wszystkim zaś respektująca prawo drugiego człowieka do bycia wolnym? Takie dylematy stawia przed sobą zarówno pisarz, jak i ekonomista. Można się tylko zastanawiać, czy Kafkowska przygoda na giełdzie obligacji będzie w jakiś sposób pomocna w rozumieniu samego procesu myślenia i pisania w czasie wielkiej rzezi?

Franz Kafka jako przedwojenny uczestnik rynków finansowych, specjalista od ubezpieczeń, znał mechanizmy obiegu pieniądza, cenił stabilność umowy społecznej opartej na symbolicznej wymianie. Być może zawodowe zaufanie do rzetelności buchalterów, łączących brzęczącą monetę lub papiery wartościowe z parytetami złota lub ziemi, pozwoliło mu wierzyć w bezpieczeństwo inwestycji. Josif Brodski zauważył: „Pieniądze mają pod swoją komendą więcej batalionów niż generałowie” (Brodski, 1992, s. 45). Wydaje się, że Franz Kafka myślał podobnie. Rzeczywistość posiada moc wiążącą dla wartości papierów: im większe wzburze-

nie – a zawierucha wojenna to apogeum niepewności – tym większa rentowność bonów. Zatem zapał inwestora bierze się nie tyle z chęci łatwego zysku, ile z odkrycia wymiernego probierza realności.

Po głowie chodziły mi tylko wątpliwości co do pożyczki wojennej i nie minęły w ciągu prawie półgodzinnej przechadzki przez najbardziej ożywione ulice.

Emocjonalne napięcie młodego obligatariusza, stającego się wierzycielem rzeczywistości, która wygeneruje superatę lub manko na jego koncie, bierze się częściowo z „wątpliwości co do pożyczki wojennej”. Z jednej strony, brutalne prawidła rynku podpowiadają, że wojna stanowi okazję inwestycyjną, z drugiej, etyka zawodowa mówi o zakazie spekulacji na cudzej krzywdzie. Wątpliwości, które „chodziły mu po głowie”, Kafka roztrząsał w terenie, w czasie „półgodzinnej przechadzki”. I nic by nie było w tym szczególnego, gdyby spacerowicz nie miał jasno określonego celu – zgubić się w tłumie, wejść w „najbardziej ożywione ulice”, zatracić swą pojedynczość. Z tego wynika, że wojna w życiopisaniu Kafki prowokuje sytuację nadzwyczajną. Pokutny marsz wojennego spekulanta przez „najbardziej **ożywione** ulice”, to jedno z jego intrygujących starć z samym sobą i z Innym. Między wiedzą a winą odkładają się wtedy najbardziej żyzne pokłady mimesis, świat staje się bliski na wyciągnięcie ręki. Kto wie czy opisywany stan podniecenia nie był chwilowym dobrodziejstwem prawdziwego trwania, epifanicznego ożywienia, które pojawia się tylko w obliczu śmierci. Dla Kafki tak życiodajny interwał w monotonii urzędniczej byłby przepustką

do Realnego – a właściwie frontalnym szturmem na „bramę wejściową, która otwarta była tylko dla niego”.

Czułem się bezpośrednio uczestnikiem wojny, oceniałem – w miarę zresztą swych wiadomości – w sposób ogólny perspektywy finansowe, podwyższałem i obniżałem odsetki, jakimi mógłbym kiedyś dysponować.

Fernand Braudel, obserwując zjawiska ekonomiczne o charakterze trendu, dzieli historię na strukturalną (przebiegi fal długich) i koniunkturalną (przebiegi fal krótkich). Badając takie sekwencje, stawia pytanie: „Czy to tylko okazja do marzeń, czy też do pożytecznego myślenia?” (Braudel, 1971, s. 121). W dzienniku rzadko pojawia się czas przyszły. Kafka albo rozpamiętuje ledwo minione chwile, albo testuje wytrzymałość swych ciemnych parabol, uniwersalistycznych powiastek. Nawet przeżywane kolejno historie miłosne nie skłaniają go do planowania przyszłości. Dopiero „długie trwanie” obligacji pozwala mu fantazjować o rzeczach pożytecznych. Radość, jaką Kafka czerpie z oscylacji finansowych, zabawy w podwyższanie i obniżanie odsetek, jest chyba jedynym momentem w dzienniku, kiedy projektuje on możliwość przyszłości, nakreśla swą sytuację w ciągu zbliżających się lat. Robi to jakby niechcący, nieopatrznie zatracając się w finansowych antycypacjach.

Perspektywa ekonomicznego myślenia w czasie wojennej zawieruchy ma jeszcze inną motywację. Kafka mógł zainteresować się rynkiem obligacji po to, by uczynić zadość jedynej rzeczywiściej powinności, jaką ma człowiek (a szczególnie pisarz) wobec innych – przedstawić doświadczenie

życia. Papiery wartościowe stają się w tym przypadku sondą złej rzeczywistości, niby kanarek w kopalni panicznym śpiewem zwiastujący kataklizm. Mechanizm takich obligacji jest prosty i przypomina teksty literackie – im ostrzejszy konflikt wojenny, tym bardziej rośnie rentowność kapitału, im większy dramat, tym większa moc oddziaływania, władza mimetyczna – pod warunkiem, że państwo nie zniknie z mapy świata, a rękopis nie spłonie.

Każda obligacja ma swój korelat językowy, zastaw skryptoralny. Rzeczywistość staje się dłużnikiem obligatariusza. Lecz czy można powiązać papiery masowego obrotu z niepowtarzalną, prawdziwie wartościową twórczością?

I tak, i nie. Przypadek wojennej gorączki zysku pozwala w punkcie krytycznym dostrzec zbieżność dwóch mechanizmów: rynku i literatury. Giełda rzeczywistości pracuje bez przerwy – nieustannie trwa ruch wartości, doświadczeń, systemów – niektóre z nich są wynoszone na szczyt, nobilitowane do rangi imponderabiliów, inne przez wieki utrzymują stabilny kurs z niewielkim odchyleniem wahań, a są i takie instrumenty, które przynoszą posiadaczom stratę – derywat smutku i gorycz rozczarowań. Doświadczenie pozostaje jedynym kryterium fizycznej użyteczności konstruktów ekonomicznych. Papier nabiera wartości (czy to skarbowy czy literacki), gdy wypełnia się wobec innych egzystencji. Okres zapadalności może być różny, zdarza się też, że linia wsparcia staje się linią oporu, ale rezultat końcowy kwitowany doświadczeniem pozostaje taki sam. Papiery Franza Kafki są dziś bardzo wartościowe.

Zapis 2

Wódz stał przy oknie rozwalonej chaty i spoglądał szeroko otwartymi, nie zamykającymi się oczyma na szeregi żołnierzy, maszerujących na dworze w śniegu i przyćmionym świetle księżyca. Niekiedy zdawało mu się, jakby jakiś żołnierz, wystąpiwszy z szeregów, zatrzymywał się przy oknie, przyciskał twarz do szyby, patrzył na niego przez chwilę, a potem szedł dalej. Mimo że był to ciągle coraz to inny żołnierz, wydawało mu się, że to ten sam, ta sama twarz z silnie wystającymi kośćmi, pełnymi policzkami, okrągłymi oczyma, szorstką, żółtawą skórą; ciągle odchodząc, poprawiał rzemienie, wzruszał ramionami i wymachiwał nogami, aby ponownie włączyć się w takt niezmiennie z tyłu maszerującej masy żołnierzy. Wódz nie chciał cierpieć dłużej tego widoku, zaczął się na następnego żołnierza, szarpnięciem otworzył przed nim okno i schwyił za pierś. – Właż – powiedział – i kazał mu wejść przez okno. Wewnątrz popchnął go przed sobą do kąta, stanął przed nim i zapytał: – Kim jesteś? – Nikim. – Tego należało się spodziewać – powiedział wódz. – Dlaczego zaglądałeś do środka? – Aby zobaczyć, czy jeszcze tu jesteś (Kafka, 1969a, s. 439).

„Człowiek nie może żyć bez trwałej wiary w coś niewzruszonego w sobie, przy czym zarówno owa stałość, jak zaufanie mogą pozostać dlań stale ukryte.” To zdanie Kafki, które wydaje się być trafne w diagnozie, nie byłoby pełne bez następnego: „Jedyną formą wyrazu dla tego ukrycia jest wiara w osobowego Boga”.

(Jastrun, 1984, s. 69)

Franz Kafka ani nie pisał jak to „na wojence ładnie”, ani z odrazą nie przestrzegał przed krwawą łaźnią, zwaną eu-

femistycznie sztuką wojenną. Zdarzyło się akurat tak, że w czasie trwania światowego konfliktu, prowadził prywatną wojnę. Potyczka z Felicją Bauer toczyła się w rytmie rozstań i powrotów, rozejmem były zaręczyny, a do trwałego pokoju miało nigdy nie dojść; strony konfliktu okopywały się w bunkrach wzajemnego milczenia (w takim eremie na początku wojny Kafka napisał wiele znakomitych utworów), wyznaczały nowe linie frontu, posługiwały się negocjatorami i rozjemcami, wzajemnie szantażowały (Kafka wielokrotnie pisał o chęci niezwłocznego wstąpienia do wojska). Korespondencyjna wymiana ognia przesłoniła rzeczywistość pierwszą wojnę światową. Bardziej niż realnymi strategiami Kafka zajęty był epistolografią: zdawał sprawę z rzeczywistych i fantastycznych zdarzeń, wykreślał plan własnego światooglądu – izohipsy uniesień, izobaty rozpaczy. Wydaje się, że wojenny emisariusz z Pragi listy adresowane do Felicji pisał do samego siebie, zacierał adres nadawcy i odbiorcy. Dzisiaj te „widokówki z tamtego świata” stały się mapą pogody burzowej, pozwem przeciwko niezdolnemu do miłości pisarzowi, męką nadwrażliwego rejestratora wypadków. Stały się wszystkim poza listami do Felicji. Dwa przykłady:

Ci dwaj, którzy we mnie walczą, albo poprawnie, których walką ja jestem [...]

Poza tym cierpię z powodu wojny najbardziej przez sam fakt, że sam na niej nie jestem. Ale to stwierdzenie, gdy tak gładko jest napisane, wygląda niemal tylko głupio. Zresztą nie jest może wykluczone, że jeszcze się tam znajdę. W zgłoszeniu się

na ochotnika przeszkadza mi pewien wzgląd rozstrzygający, częściowo zresztą równie i to, co przeszkadza mi wszędzie.

Fragmety z listownika, mimo iż mają świadczyć o mitrędze życia w czasie wojny, zostają przeniesione w inny wymiar. Pocisk, który rozrywa ciało, w pismach Kafki zawsze przeistoczy się w kulkę z papieru, którą ciska się w kąt. Czy nie lepiej myśleć o tej twórczości jak o zbeletryzowanej eseistyce, w której formy fabularne, epistolografia, intymistyka byłyby zawsze tą samą skryptolarną glosą? Czy to będzie list do Felicji, Mileny, Maxa, czy stworzone w jedną noc opowiadanie – jedno jest komplementarne względem drugiego, tak samo głucho odpowiada na wezwanie rzeczywistości. Podobnie rzecz się ma z badanym tu fragmentem dziennika.

Kafka spoglądał na przygody ludzkie spoza czasu i spomad przestrzeni. Jego metoda oglądu ludzkich preparatów wydaje się pochodzić z XVIII-wiecznych gabinetów filozofów przyrody. Kafka okiem entomologa podgląda zachowania obserwowanego gatunku. O wiele bardziej niż analogie behawioralne, interesują go anomalie, stany kryzysowe, odmienności. W swej gablocie ludzkich figur zgromadził intrygującą kolekcję przedstawicieli gatunku. O takim epistemologicznym podejściu świadczy model opisu, tekstowe sprawozdanie z oglądu. Cała narracja jest ukształtowana jak naukowy komentarz. Reguły syntaktyczne opisu zjawiska, gramatyczne kształty sekwencji narracyjnych przypominają opowieści biologa o badaniach w terenie. *Ameryka*, *Proces*, *Wyrok* mają w sobie powściągliwość w przedstawianiu zdarzeń – nierozumnych, nieludzkich, okrutnych, ale w jakimś sensie naturalnych, niewykluczonych, przypadkowych. Nie-

winność, Racja, Sprawiedliwość to pojęcia spoza słownika naturalisty. Można uznać Kafkę za nowożytną inkarnację autora *De rerum natura*. W swych opowiadaniach – niczym w traktatach akademickich – studiuje on naturę świata, wyciągając najbardziej dalekosiężne konsekwencje. Opowiadanie zawsze skupia się na czyichś perypetiach, zawsze ma bohatera (choć w istocie to tylko heteronimy samego Franza Kafki). I, tak jak przyrodnik, częściej analizuje on tropy, idzie po śladach, niż doświadcza obecności:

Walcząc, zgodnie z tradycyjnym żydowskim zakazem (*Bilderverbot*), z metaforą Franz Kafka nie ma sobie równych, jeśli chodzi o redukcję niemal do zera obrazu swych postaci, natomiast niezapomnianymi czyni ich głosy i szelesty ich cieni (Steiner, 2004, s. 152).

Doświadczając niuansów (nie zaś powszechników), niczego nie upamiętnia, nie agituje, nie złorzeczy. Choć opowiada pojedyncze historie, w których bohater myśli jak zwierzę (*Jama*), kończy jak zwierzę (*Proces*) lub zwierzęciem się staje (*Przemiana*), to nie zapomina o ekosystemie – w jego ramach bada występowanie osobników, ich zachowanie, odstępstwa od normy, prawa grupy.

Wojna idzie w sukurs przyrodzie, wymuszając na ludzkości prawo doboru naturalnego. Kafka patrzył na ludzi jako na ofiary demonicznej wojny – śmiertelnie rannych, pochowanych w ciemnych pieczarach, drżących o swe majątki, opuszczonych przez Boga i bliźnich. Co ważne, ten punkt widzenia był obecny przed 1914 rokiem i nie zniknął po roku 1918. Czy obejmujący całe narody konflikt interesów albo wojna

z powodu animozji dynastycznych lub modnych ideologii mogły być przyczyną lub przeszkodą dla tak osobliwej i gorzkiej wizji porządków ludzkich jak ta Kafkowska? Można wątpić. Dlatego belumiczny sztafaż analizowanego w tym rozdziale fragmentu nie był pisany pod dyktando rzeczywistości (choć takiej motywacji nie można wykluczyć). Opowieść o wodzu i żołnierzu jest modelowym przykładem ludzkiej historii widzianej okiem naturalisty. Mamy do czynienia z „niskobudżetowym” planem fabularnym: w suprematycznym pejzażu – pustej przestrzeni i zapętlonym czasie – został ustawiony punkt centralny: rozwalona chata. Z jej okien wódz spogląda na rozformowane wojsko. W takim pomniejszeniu – jak na małej scenie – łatwiej zamontować akcesoria podsłuchowo-nagrywające, służące do obserwacji osobnika w terenie naturalnym. Obrazy wojenne schodzą na drugi plan i zostają podporządkowane prymatowi narracji, co doprowadza warstwę metaforyczną do poziomu faktów: odwieczne i elementarne pragnienie transcendencji staje się szorstką rozmową ciekawskiego żołdaka i znerwicowanego wodza. Nie ma tu jednak miejsca na egzegetyczne roztrząsania ludzkiej potrzeby głosu czy śladu i boskiej woli ich zatarcia. Wszystko bowiem jest prowizoryczne – zawieszony we mgle niedookreśloności – wielkie przestrzenie, które spina maruderski krok żołnierzy, i punkt centralny: pudełko kwatery głównej, gdzie rezyduje wódz. W tej krainie złudzeń, dzięki technice zbliżeń i inkluzywnemu charakterowi wypowiedzi, oglądamy dialog/pojedynek dwóch osób-sił: boskiej i ludzkiej. Pojedynczy reprezentant masy ludzkiej i odosobniony w swym punkcie obserwacyjnym wódz-Bóg. Dzieli ich lustro weneckie. I dopiero Boża niecierpliwa cie-

kawość pozwala nawiązać kontakt. Wróćmy jeszcze do końcowego fragmentu:

Wódz nie chciał cierpieć dłużej tego widoku, zaczął się na następnego żołnierza, szarpnięciem otworzył przed nim okno i schwyił za pierś. – Właż – powiedział – i kazał mu wejść przez okno. Wewnątrz popchnął go przed sobą do kąta, stanął przed nim i zapytał: – Kim jesteś? – Nikim. – Tego należało się spodziewać – powiedział wódz. – Dlaczego zaglądałeś do środka? – Aby zobaczyć, czy jeszcze tu jesteś (Kafka, 1969a, s. 439).

Teologiczne „de profundis”, tak charakterystyczne dla stylu Kafki, dotyczy również poznania intelektualnego. Przywódca nie spogląda na szlak bojowy, lecz na tłum w odwrocie: na rozbrojonych żołnierzy, czasem dezertorów, których łączy tylko kierunek marszu i którzy są „spokrewnieni” z wodzem (Bogiem) o wiele silniej, niż przypuszczali. Dociekliwi maruderzy pytają, chcą zobaczyć w oknach rozwalonej chaty nie tylko własne odbicie, łamią regulamin tylko po to, by nabrać pewności i potem jak najsurowiej go przestrzegać. Kiedy objawienie rysuje się bardzo mgliście, a w strefie półmroku, w „przyćmionym świetle księżycy” wszystko traci kontur i miano, nie dziwi anarchiczne zachowanie żołnierzy. Każdy, kto utracił gwarancję bezpieczeństwa (łaskę wiary), wyłamuje się z szeregów, lekceważy obowiązki, a nawet dezertuje. I jeśli Bóg przestrzega „Beze Mnie nic nie możecie uczynić” (J 15,5), to człowiek sprawdza, zagląda do okna, chce zobaczyć Kogoś więcej. Koncepcja podmiotu transcendentnego, który poprzez ideę Boga prawdziwego umożliwia dopiero konstytuowanie się świata, ma właśnie

swą egzemplifikację w tej Kafkowskiej paraboli. Bohaterowie mają pewność już tylko co do jednego: że istnieją nawzajem – wódz i szeregowi żołnierze. „Aby zobaczyć, czy jeszcze tu jesteś” – taka odpowiedź nie przynosi nikomu ani splendoru, ani pocieszenia. W tej krótkiej opowieści nie ma złośliwych greckich bogów, żelaznej konsekwencji starotestamentowego Jahwe czy miłosiernej wyrozumiałości Mesjasza. To nawet nie jest anty-przypowieść, tylko nowina nijaka, w której człowiek na pytanie „Kim jesteś?” odpowiada „Nikim”, a przerażony swoim położeniem Bóg (na wzór Blake’owskiego Niczyjpapy) ukrywa się przed światem. „W spojrzeniu, jakie posyła nam Stwórca spoza kręgu ziemi, odczytujemy ironię, szyderstwo i drwinę, ale także gniew i zapowiedź zagłady” (Tomkowski, 2000, s. 250) – pisze Jan Tomkowski w eseju o *Przemianie* Kafki. W tym przypadku profil Stwórcy zupełnie się zmienia. Bóg-wódz patrząc na odwrót wojsk, marsz ocalałych po klęsce, nie dowierza swej nieomyślności, dobroci, nawet swemu jestestwu. Zachowuje się jak inny Kafkowski bohater: „człowiek ze wsi” – niepewny, spolegliwy, nerwowy, który boi się, by ktoś nie przekroczył granic jego świata, jak sam też tego nie czyni. W końcu nachalność żołnierzy doprowadza wodza do kresu wytrzymałości. „Boskim szarpnięciem” porywa ciekawskiego do wnętrza i sam się degradowuje, sadzając na tronie zwykłego żołdaka. Depresja kreatora powoduje wzajemne zaniepokojenie i bardzo trudną interlokucję. W pismach Kafki najbardziej błahe spotkanie staje się wyzwaniem dla filozofów. Tym bardziej ten krótki dialog, destabilizujący przedustawny ład – milczenia Boga i ludzi, którzy już z Bogiem rozmawiali – wydaje się ważnym głosem w teofanicznych paradoksach.

Nas jednak w tej krótkiej, intrygującej opowiadstce interesował sztafaż belumiczny. Wojskowy szyk – na wzór lukrecjuszowych atomów migrujących w należytym porządku w nieskończoność – stanowi wielką metaforę ładu światowego. A tylko renegaci, odszczepieńcy, „odradki”, dezterterzy niczym zjawisko *clinamen* w dziele Lukrecjusza, mają szansę, dzięki swej pysze i perwersyjności, na chwilę poznania, na widzenie z szefem sztabu. Ale czy niewolnik, który wyważy jedną szybę w ogromnym panoptikum, stanie się wolny? Kolejnej już nie zauważy.

Zapis 3

Coraz większy lęk przy pisaniu. To zrozumiałe. Każde słowo przekręcone w rękę upiorów – ten rozmach ręki to ich charakterystyczny ruch – staje się ostrzem zwróconym przeciw mówiącemu. Taka uwaga jak ta w całkiem szczególny sposób. I tak w nieskończoność. Pocięgą byłoby tylko: dzieje się tak, czy chcesz, czy nie. A to, czego chcesz, pomaga tylko nieznacznie. Więcej niż pocięgą jest stwierdzenie: ty też masz broń (Kafka, 1969a, s. 449).

Wojna istnieje jedynie po otwarciu dyskursu i wygasa jedynie wraz z końcem dyskursu.

(Derrida, 1992, s. 171)

Są w dziele Kafki miejsca sekretne: włazy, przez które chciałoby się wnikać do ważnego centrum. Takim miejscem wydaje się ostatni zapis w dzienniku, niosący szczególne atrybucje. Toteż nie jest wykluczone, że mamy do czynienia

z wyjawieniem tajemnicy, celebrowaniem wiatyku. Zanoszący się gruźliczym kaszlem pisarz, któremu pióro wypada z ręki, w ostatnich słowach wszystkie pisma złożył w depozycie dwuznacznego autorstwa. Wydaje się to aktem równie desperackim jak wydane przyjacielowi polecenie, by ten po śmierci autora spalił wszelkie ślady jego pisarskiej obecności. Ostateczne odtajnienia – odkrycia kolejnych białych plam – przenoszą lekturę na wyższe stadia poznawcze. Jak jednak odnaleźć koherencję w ramach całościowej wymowy dzieła? Nowoczesny kod, który Kafka po części wynalazł i wdrożył, nie sprzyja stabilizacji znaczeń, nie respektuje zasad jasnej mechaniki narracyjnej. Więcej tu demonologii, niż koincydencji słów i sensów.

Zdanie, w którym – w akcie autotematycznej demaskacji – Kafka wyznaje, że o każde słowo toczył walkę z demonami, a pisanie było egzorcyzmowaniem tych ciemnych sił, nakazuje spojrzeć wstecz, powtórzyć lekturę *Dzienników*. Gatunkowa przestrzeń staje się raptem pojemniejsza. Z pewnych względów sprawozdawczy styl dzienników można uznać za ostateczny triumf pokoju po wyniszczającej i haniebnej wojnie domowej. Jednak słyhać w nim pogłos stanu udręki, dokuczliwości natury, brzemię post-rajskiego, zróżnicowanego świata „pod prawem”. Zyskując finalną wiedzę o agonicznej rzeczywistości werbalnej, słyszy się w zgęszczonej materii słów dawne eksplozje, pierwotną prawdę o bezpańskiej winie i wszechludzkiej karze. Trzeba też pamiętać, że wszystko, co znalazło się w dzienniku, jest wynikiem zawieszenia broni między autorem i jego demonami, kompromisem zawartym przez przeciwników.

Czy Kafka oddał pole walki, przedstawił akt kapitulacji? Skoro każdy utwór pisarza ma współautora – jest też dziełem ciemniźcyela, przekreślonym słowem, sensem wykoślawionym pod prasą autocenzury – to dlaczego autor, pragnąc odwetu, postanowił wyjawić jednak skrywaną przez całe życie tajemnicę?

Fragment trzeci ma kapitalne znaczenie dla naszych dywagacji, gdyż jako metafora totalizująca, figuratywnymi słowy definiuje wszelki proces pisania jako **wojnę o dobre słowo**, „zemstę ręki śmiertelnej”, akt dywersji skierowany przeciwko „ciału, szatanowi i światu”. Można poszerzać to pole walki, uszczegóławiając ambicje pisarskie jako ujarzmianie, odbieranie życia, które uchodzi z rzeczywistych pierwowzorów i wsącza się w pismo, ale też działanie ratunkowe, wynoszenie spod ostrzału i ukrywanie, wyzwalenie zniewolonych. Wszystkie te czynności wojenne pod kryptonimem „walki o słowo” potwierdzają Kafkowski imperatyw, że prawdziwe życie jest tylko literaturą. Wobec tego możemy ponowić pytanie: „Kto z nas nie uwierzył kiedyś, w którymś momencie swojego życia, Franzowi Kafce?” (Swoboda, 2011, s. 258). Uwiedzeni jego niewczesnym męstwem możemy nawet uwierzyć w czynny udział Kafki w konflikcie zbrojnym, w jego kombatanką legendę.

Kafkę można nazwać pisarzem opisującym okrucieństwo, nie będzie to jednak perspektywa batalistycznych scen czy mordercza jatka z werystycznymi scenami konania i rozpacz. Front Kafki przebiega gdzie indziej. Katastrofa duchowa nie wymaga belumicznej scenografii: rozlewającej się posoki, grupujących się w uderzeniowy szyk eszelonów. Można być historiozofem i znawcą wojskowości, nie

wychodząc z domu, podobnie jak astrofizyk zna możliwości odkrycia nowych ciał niebieskich i nie potrzebuje teleskopu, by je wyliczyć.

Męstwo pisarskiego oręża, zuchwałość budząca otuchę, nigdy nie mają znamion zaborczej konkwisty. Zawsze pozostają tylko papierowym zwycięstwem (lub wandalizmem). Niepisanym prawem tych batalii jest nieusuwalność wrogiej przeszkody, jej wiecznotrwała moc odradzania się. I to jest dość istotny powód, by „walkę z wiatrakami”, „bitwę o pierwszeństwo”, „pojedynek o rację” rozumieć jako koła zamachowe tej twórczości. Nad procesem twórczym unosi się krwawa łuna: w miarę, jak rodzi się ekspresja, w morderczej walce ubywa podmiotu. Literaci wytyczający granice swego terytorium jawią się jako wojownicze plemię.

Marsowe miny Franza Kafki, które są znakiem firmowym jego utrwalonego na fotografiach oblicza, zdradzają zamęt woli i możliwości, chaos wsobnej walki, siłę twórczą zwróconą do wewnątrz. Literaturę spod znaku Kafki cechuje ład, który ukrywa katastrofę, powaga przykrywająca dyktat pragnienia. Ujawniona w ostatnim fragmencie dziennika tajemnica (te końcowe zdania uważamy za najważniejszą pisemną deklarację Kafki) jest duktem pisma prowadzącym do rzeczywistej obecności. Na końcu dowiadujemy się, jak oddaliliśmy się od człowieka piszącego, jak nie uczestniczyliśmy w mrocznych ceremoniach. Parabole, egzystencjalne baśnie, bezosobowe posługiwanie się językiem są tylko zasłoną dymną dla mrocznej walki, intymnego, permanentnego samosądu. I nawet słowa skutkujące wytoczeniem *Procesu*, dziwaczną *Przemianą*, odkrywaniem *Ameryki* tracą dawną moc wobec jednego zdania kody:

Każde słowo przekręcone w ręku upiórów – ten rozmach ręki to ich charakterystyczny ruch – staje się ostrzem zwróconym przeciw mówiącemu.

Ile w tej surowej sekwencji mieści się lingwistycznej wieloznaczności. „Przekręcone słowo” wskazuje i na pomyłkę i na wykręconą boleśnie dłoń. „Rozmach ręki” może oznaczać i szeroki horyzont stylistyczny, i zamach na samego siebie. Miłość i nienawiść płaczą szyki w akcie pisania, jak gdyby autor odnajdywał rozkosz w scenie przemocy. Czy literatura może przynieść pozytywne rozwiązanie? Nie, ale odsłania pułapkę, w którą wpada każdy kto angażuje się w konflikt, kto wszedł na bojowy szlak.

Wielu myślicieli wojny i pokoju od Platona (z jego pojęciem *thymos* – męstwa i żądz odznaczania się) poczynając, a na *Der Genius der Kriegen* (Geniusz wojny) Maxa Schellera kończąc, próbowało usprawiedliwiać wojnę, dokonywać jej polaryzacji (dobre i złe konflikty), szukać w ludzkiej naturze zabójczego genu. Dopiero udzielona przez Carla Schmitta odpowiedź na podstawową kwestię – kim jest wróg? – elektryzująco przywraca pamięć. Mianowicie: wróg jest „naszym własnym, upostaciowionym pytaniem” (Safranski, 1999, s. 123–125). Przypadek Franza Kafki dobrze odpowiada tej identyfikacji. Odrzucając to, co najbardziej wzniosłe, monumentalne, Kafka skupia się na sobie samym. I nie chodzi tylko o wroga upostaciowionego w serii lustrzanych duplikatów, sygnalizowanych anagramatycznie sobowtórów literackich. Największym, frontalnie atakowanym wrogiem Franza Kafki był on sam, a właściwie jego cielesna postać. Ciało, które wtargnęło w słowo, ugrzęzło w maszynerii narracyjnej

machiny, stało się przyczyną „wypadku przy pracy” cenionego praskiego specjalisty ubezpieczeniowego.

Kafkowskie podwojenie bliskie jest Borgesowskim histrionom (inaczej otchłannym, lustrzanym), którzy uważali, „że każdy człowiek jest dwoma ludźmi” (Borges, 1978, s. 189). U Kafki aż nadto uaktywnia się ta dyspersja osobowości, zarówno w aktach pisarskich, jak i w doświadczeniach potocznych. Kafka maltretuje się i umartwia jak gorliwy asceta i folguje swym zachciankom jak zajadły sybaryta. Wszystko u niego jest „komentarzem do własnego ciała”; i to, co figuratywne, i to, co faktograficzne. Wspólnym mianownikiem pracy refleksyjnej pozostaje myślenie z udziałem ciała⁴: głodzenie się, by zniszczyć swą „trójwymiarowość”; przywdziewanie prostych uniformów, by się nie wyróżniać; maltretowanie, tresowanie, by zagłuszyć natręctwa obecności. *Ethos* przekłada się na *modus scribendi*. Kafka chce

⁴ By nie mieszać porządków dziennikowych i epistolarnych podaję fragment listu do Felicji, który w dramatyczny sposób autorskim głosem uzupełnia hipotezy badawcze: „Ci dwaj, którzy we mnie walczą, albo poprawniej, których **walką ja jestem**, z wyjątkiem pewnej małej, udręczonej resztki, to Dobry i Zły, czasami zamieniają się oni maskami, co jeszcze bardziej gmatwa tę pogmatwaną walkę ostatecznie [...]. Nagle okazuje się, że upływ krwi był za silny. Krew, którą przelewa Dobry (teraz nazywa się on dla nas Dobrym), by zdobyć Ciebie, przynosi korzyść Złemu. [...] Ja bowiem w skrytości serca nie uważam tej choroby bynajmniej za gruźlicę, a w każdym razie nie za gruźlicę przede wszystkim, lecz za moje ogólne bankructwo. Wierzyłem, że jakoś to jeszcze będzie, ale nie wyszło. – Krew nie pochodzi z płuca, ale od ciosu, czy raczej **decydującego ciosu**, zadanego przez jednego z walczących. [...] moja gruźlica, ta rzeczowista lub raczej ta urojona [...]. **Jest to broń**, wobec której owe przedtem stosowane środki obronne, tak liczne, że prawie niepoliczone, od „niemożności fizycznej” aż do „pracy”, a stamtąd znowu do „skąpstwa”, okazują się bardzo mało skuteczne i prymitywne” (*Listy do Felicji*, 30 września 1917 r.).

tworzyć wypowiedzi zrozumiałe, komunikaty, których popolitość czasami zadziwia⁵. Dziennik pozwala dopracować system swoiście bezkształtnych wypowiedzi tak, by nikt nie domyślił się, co je generuje; mianowicie: instrumentarium zmaltretowanej cielesności. Zdania przezroczyście i nieskalane niczym opłatki, zostały wypracowane w pocie czoła, w zniechęceniu i rozpaczcy. Piękno prostych zdań to nie wynik naturalnej predylekcji pisarza, lecz owoc mozolnej pracy. Problem polega wszak na tym, że z reguły autor zdradza się w krytycznej sytuacji: każe nam oglądać nieporadność słowa pisanego, które ma być anagramem jego ciała. Autoagresja i samoobrona kooperują ze sobą: „Jeżeli jestem skazany, to nie tylko na śmierć, lecz także na samoobronę aż po śmierć” (Kafka, 1969a, s. 389). Dziennik Kafki nie jest władczym monologiem, lecz nieskończonym dialogiem oskarżycieli i obrońców, sadystycznym spektaklem logosu, janusowym solilokwium.

„Ty też masz broń” – z tą testamentalną sentencją Kafka pozostawił swych czytelników. Jeśli praca literacka ma mieć symboliczne działanie zastępcze, związane z agresywnym pragnieniem dominacji, to oznacza co najwyżej skrytą wendettę w zacisznych gabinetach. Najważniejszy w słowach Kafki pozostaje akt nobilitacji praktyki pisarskiej. Podniesienie jej do rangi rytuału, przeżywanego obrzędowo starcia.

⁵ Zwraca na to uwagę E. Mendoza w obrazoburczych słowach: „Wszyscy kochamy Kafkę. Był fundatorem współczesnych mitów, bez wątpienia jednym z ludzi, którzy wywarli największy wpływ na XX wiek. Ale niech podniesie rękę ten, kto przeczytał *Proces* od początku do końca. *Zamek*? *Amerykę*? Nikt? [...] Kafka wiedział, że jest kiepskim pisarzem, i dlatego nie chciał publikacji swoich powieści. [...] Świat jest pełen złych pisarzy. Tak już jest”. W: „Gazeta Wyborcza” 1–2 października 2011, rozmawiała A. Lipczak, s. 20.

Kafka nie tylko pokazuje zaczepne modele ataku. Upodobał sobie również techniki samoobronne, pozwalające wytrącać z ręki interpretacyjny oręż, obnażać komunały badaczy. W dzienniku spotykamy wiele miejsc, w których autor dokonuje manewrów wyprzedzających – przyznaje się do powinowactw z innymi literatami, potwierdza wiele czytelniczych przeczuć i intuicji, poznawczych, a tym samym niejako neutralizuje ich sens.

Kafka odnoszący sukces na rynku literackim, Kafka wykwapowany i przygotowany na wojnę, Kafka spełniający się we własnym gronie rodzinnym – taki Kafka nigdy nie zaistniał; spełniona wersja pisarza (Kafka 2.0) często występuje w projektach omawianych w *Dziennikach* i *Listach*. Realne plany i zamiary osobiste, gdy tylko zostały rozpisane w liniijkach, uznaje się za dokonane i natychmiast zawiesza się ich realizację. Tak było w przypadku zrywanych zaręczyn, planów wydawniczych, chęci odbycia służby wojskowej. Gdy porówna się daty zapisów i nieodległych wypadków rzeczywistych można zauważyć, że zapis w dzienniku lub wysłanie listu skutkowało natychmiastową zmianą decyzji, odwrotem od powziętego zobowiązania, zamknięciem sprawy. Franz Kafka nieustannie koryguje coś w „maszynie do pisania”, a każda korekta wymaga erraty w życiu realnym. Orzekanie o świecie bierze górę nad uczestnictwem w nim. Słowo kompromituje bycie i wniwecz obraca jego zapędy sensotwórcze. Jednak rzeczywistość nie pozostaje dłużna i odplaca się, mówiąc przekornie, „piekielnym” za nadobne. W takim klinczu przebiegało życie i twórczość Kafki. Wola dominacji i siła przemocy jednego nad drugim nadawała dynamikę tej egzystencji. Działała

też obosiecznie: zwalczała gnuśność serca i jednocześnie legitymizowała anarchię.

Kafka obmyślił swój świat od początku do końca. Każdym tekstem wyznaczał punkty graniczne tego karkołomnego i autodestrukcyjnego projektu. Dlatego jego pisanie było antyrozwojowe, zwijające, dośrodkowe. Wraz z każdym tekstem zbliżał się do końca misternie przemyślanej układanki. Znał jej finalne rozwiązanie. Podobnie jak z katastrofą wojenną „walczył” z chorobą. Nie zezwalał na dyktat historycznych narracji, nie godził się na terminalność schorzenia. Sam, niczym feudalny pan, chciał być własnololny na swym terenie i w ściśle wyznaczonym czasie. Dlatego pisał tak pewnie i tak szybko, a pisanie poprzedzał wielomiesięcznymi intensywnymi rozmyślaniami, tkwiąc na granicy dwóch światów. Na koniec gmach, który mozolnie wznosił, zapadał się i leżał w ruinie; można było rozpocząć postępowanie w sprawie o bankructwo. Każdy tekst Franza Kafki to szybko (przez jedną noc) spisywany protokół z niezrealizowanego kontraktu, po którym pozostaje realna masa upadłościowa (ludzie i miejsca), a cyrograficzna resztkę zyskuje wartość drogocennej rzeczy literackiej.

Za „frontowym” wejściem rozciąga się pusta przestrzeń.

„Polski Kafka”. Trzy tropy: Schulz – Wittlin – Herling-Grudziński

1. Bruno Schulz

Jest aż nadto świadectw (w listach do i od Schulza), że Franz Kafka nie był dla autora *Sklepów cynamonowych* „najważniejszym pisarzem”, tzn. najważniejszą płaszczyzną odniesienia dla jego literatury. Czymś takim jest apokryf Thomasa Manna *Józef i jego bracia*, a szczególnie jego pierwszy tom *Historie Jakubowe*. Świadectw jest tyle, że w niniejszym szkicu nie warto ich przypominać. Drugim pisarzem z niemieckiego kręgu językowego, jakim się Schulz fascynował i którego podziwiał, był niewątpliwie Rainer Maria Rilke. Więc Franz Kafka, którego *Proces* autor *Sanatorium pod klepsydrą* rzekomo przetłumaczył, a na pewno podpisał przekład pierwszego polskiego wydania (1936 r.), w jego prywatnej hierarchii zajmował ledwie trzecie miejsce. Mimo to właśnie z dziełem Kafki twórczość Schulza jest najczęściej w krytyce i badaniach literackich porównywana, chociaż – postaramy się to wykazać – więcej ich dzieli, niż łączy. Nawet mitologia podobieństw losów obydwu pisarzy oparta jest na stereotypach „samotnictwa”, pustelniczego trybu życia, konfliktu z ojcem, przywiązania do miejsca (Pragi i Drohobycza) itd. „Aktom

założycielskim” paraleli Kafka-Schulz, przynajmniej w polskiej recepcji po II wojnie światowej, stał się fragment z *Regionów wielkiej herezji* Jerzego Ficowskiego, który warto przytoczyć w całości:

Miał tzw. „nazwisko”: wypożyczył je narzeczonej [Józefinie Szelińskiej – przyp. autorów], firmując przekład książki, którego sama – nie znana w sferach literacko-wydawniczych – nie mogłaby wydać. Służył jej zresztą radami i poprawkami w pracy przekładowej, która ukazała się w edycji książkowej w 1936 roku jako tłumaczenie Brunona Schulza. Był to *Proces* Franza Kafki. Utrzymujące się po dziś dzień przekonanie, że jest to tłumaczenie Schulza, wynika stąd, że sprawa ta utrzymywana była przez samego pisarza w ścisłej konspiracji i że nigdy nie ujawniono jej kulis. Przyjmowany dotychczas za pewnik fakt, że Schulz jest autorem przekładu, bywa przytaczany jako dodatkowy argument (?), popierający jakby tezę o rzekomym pokrewieństwie dwóch tak krańcowo różnych pisarzy, jak Schulz i Kafka. Niekiedy używa się dodatkowo innego jeszcze argumentu, mającego służyć za dowód, że rzekome podobieństwa są rezultatem przypadku, nie zaś wpływu Kafki na Schulza. Twierdzi się mianowicie, że Schulz, pisząc *Sklepy cynamonowe*, nie znał w ogóle twórczości Kafki. Twierdzenie to – jak i poprzednie – jest najzupełniej fałszywe. W 1927 roku Schulz wspominał w rozmowie o „genialnym pisarstwie” Kafki, którego już wówczas czytał w oryginale (Ficowski, 1975, s. 187–188).

Jednak łączenie Kafki i Schulza stało się swego rodzaju krytyczną kalką, powtarzaną wielokrotnie, szczególnie w amerykańskiej i francuskiej krytyce. Po prawdzie zdecydowana

większość badaczy i krytyków, wiążąc obu pisarzy, wskazywała raczej na różnice dzielące ich dzieła, niż na ich „miejsca wspólne”. Z naszego punktu widzenia najbardziej interesującym epizodem utrwalania relacji Kafka–Schulz była reakcja na premierę pierwszych francuskich przekładów opowiadań Schulza na początku lat sześćdziesiątych XX wieku.

Jako że ta premiera zbiegła się w czasie z planowanym wydaniem francuskiego przekładu *Pornografii* Witolda Gombrowicza i jego zamiarem powrotu do Europy w glorii sukcesu, a premiera Schulza mogła potencjalnie ten efekt osłabić, autor *Ferdydurke* musiał dodać w sprawie swoje „trzy grosze”. Tak powstała znakomita sylwetka Schulza ogłoszona w *Dzienniku*. Nie będzie tu omawiana, inny jest cel niniejszego szkicu, ale zwrócimy uwagę na swoistą przestrożę przed zagrożeniem, jakim miało być skojarzenie opowieści Schulza z twórczością Kafki¹. Przestrożę, która znalazła potwierdzenie w późniejszej recepcji Schulza... Pisał Gombrowicz między innymi:

Od dawna wiedziałem o tym wydaniu, w pocie czoła się przygotowującym, a jednak, gdym to zobaczył, drgnąłem. Co będzie? „Niewypał”, czy sukces światowy? Jego pokrewieństwo z Kafką może równie dobrze utorować mu drogę, co ją zamknąć. Jeśli powiedzą, że jeden więcej kuzyn, jest zgubiony. Jeśli natomiast dojrzą swoisty blask, światło własne bijące z niego, jak z fosforyzującego owada, wówczas jak po maśle gotów wjechać w wyobraźnię, już obrobione przez Kafkę i jego ród... i wtedy ekstazy

¹ Stosunek Gombrowicza do Schulza został szczegółowo omówiony w innym miejscu; zob. Olejniczak, 2019, s. 211–232; zob. też: Fiut, 2003, s. 497–514.

smakoszków wyrzuca go w górę. I jeśli rozpoetyzowanie tej prozy nie zmęczy zaudyto, to olśni... Ale w tej chwili, w lipcu, nic nie da się powiedzieć, niełatwo wyprorokować losy w Paryżu dzieła niepospolitego. Do diabła z Paryżem! Jakież to jednak męczące – Paryż! Gdyby nie Paryż, to ja bym też nie musiał pisać niniejszego *suweniru* o „zmarłym przyjacielu”, to ćwiczenie stylistyczne zostałyby mi oszczędzone! (Gombrowicz, 1982, s. 9).

Pod koniec „suweniru” o Schulzu Gombrowicz raz jeszcze – zapewne, aby osłabić nieco przyjacielski stosunek do autora *Sklepow cynamonowych* – wspomina o Kafce: „– Jak to się dzieje, że ty, pisarz trudny, wyrafinowany, nudzisz się Kafką, nie lubisz malarstwa, zaczytujesz się kiepskimi powieściami? – takie pytania nieraz mi stawiano. Dla Bruna to jakieś żakostwo moje nie było problemem (może po prostu dlatego, że świetna jego inteligencja ujmowała mnie szerzej)” (Gombrowicz, 1982, s. 16). „Gombrowiczu, czemu »nudzisz się Kafką«?” – rzekomo pytał Schulz. W wiarygodność tej informacji można wątpić, raczej interpretując ją jako niejedną w *Dzienniku* próbę dyskredytacji literackiej wielkości nominowanej przez krytykę literacką zachodniego świata i jako wyraz „polskiego kompleksu” wobec Paryża (jednak uosabiającego w *Dzienniku* centrum światowej literatury); dyskredytacji czy bagatelizacji dzieł skanonizowanych, aby własnej twórczości kanonizację zapewnić...

Więc Kafka i relacja Schulz–Kafka, „troska” Gombrowicza o sukces starszego przyjaciela są tu elementem szerszej strategii pisarskiej, której finałem miało być uznanie własnej „wielkości”. „Kafka może potencjalnie osłabić sukces Schulza, więc ja osłabiam Schulza, by dla mnie miejsce na

szczyście się znalazło...” – tak w uproszczeniu to wygląda. Tu nie ma miejsca na poważną lekturę Kafki, jak w *Posłowie* do polskiego przekładu *Procesu* napisanym przez Schulza. W podobny sposób dziennikową notatkę („suvenir”) o Schulzu komentował Piotr Millati: „Można więc podejrzewać, że właściwą, choć ukrytą intencją napisania »wspomnienia« o Schulzu w *Dzienniku* była chęć przekonania krytyków i czytelników o całkowitej suwerenności jego własnej prozy wobec pisarstwa Schulza, którego przy tej okazji w wyrafinowany sposób względem siebie pomniejszał. Gombrowicz, wyczekujący niecierpliwie francuskiego wydania *Pornografii*, zrobił tu wiele, by nas przekonać, że jako człowiek i pisarz oprócz eksperymentów z formą ma z Schulzem niewiele wspólnego” (Millati, 2017, s. 135). Schulz jest w tym ujęciu rywalem, a Kafka potraktowany jako element zmniejszający jego szanse w tej rywalizacji: „Pojawiła się w nim obawa, czy łatwiejszy jego zdaniem w odbiorze Schulz (bo tak bliski Kafki, a więc utartego już wzorca interpretacji) nie utrudni mu startu, skupiając na sobie całą uwagę. Czy po raz kolejny, siłą wyrobionego automatyzmu, nie zostanie uznany za jego naśladowcę? Czy książka Schulza nie zepchnie w cień mającej się wkrótce ukazać *Pornografii*?” (Millati, 2017, s. 135).

Trzeba do niniejszego wywodu wprowadzić istotną korektę: to nie Gombrowicz (ani Ficowski, o czym wcześniej wspomniano) w pisanym po II wojnie światowej i po tragicznej śmierci Schulza *Dzienniku* zaprojektował jego powinowactwo z dziełem Kafki, bowiem jeszcze w międzywojennym dwudziestoleciu (kiedy Schulz był zdecydowanie lepiej rozpoznawalnym i wyżej niż Gombrowicz cenionym pisarzem)

krytycy literaccy powszechnie wskazywali na tę zależność, co skrupulatnie odnotował Piotr Sitkiewicz². Od razu, trzeba to jednak przyznać, niemal wszyscy krytycy wskazywali na podobieństwa ideowe i motywów fabularnych, ale podnosili zasadniczą różnicę stylu utworów obu pisarzy. Najprecyzyjniej określił ją Józef Nacht: „styl Franciszka Kafki jest stylem kodeksu prawnego, jest to proza czysto formalna, oślepiająca, czytelnicy nie widzą akcji, mogą ją najwyżej (albo i nie) prze-czuć, pojąć, brak prozie Kafki obrazów, które Bruno Schulz maluje wprawdzie dziwacznie i anormalnie, niemniej jednak realistycznie” (Nacht, 1937, s. 5). Staranny przegląd międzywojennej polskiej recepcji Kafki prowadzi Sitkiewicza do takiego wniosku: „Schulz należał zatem do małej gminy przyjaciół i wyznawców Kafki – i to jeszcze w czasach, gdy pisarz ten nie wyszedł poza wąski krąg wtajemniczonych. Pisząc *Sklepy cynamonowe*, mógł znać wszystkie powieści i wiele opowiadań Kafki, kiedy przygotowywał do druku

² Zob. (Sitkiewicz, 2020, s. 5–7); autor przywołuje stanowiska następujących krytyków: Sz.G. (recenzenta z „Głosu Porannego”), Tadeusza Brezy, Józefa Nachta, Leona Piwińskiego, Artura Sandauera, Mariana Promińskiego, Michała Chmielowca, Józefa Czechowicza, Bolesława Dudzińskiego i Stefana Napierskiego, a więc całkiem zacnego grona...; Sitkiewicz w tym obszernym studium szczegółowo omawia też okoliczności tłumaczenia *Procesu* Kafki przez Józefinę Szelińską i udziału w nim Schulza, co niejako zwalnia niniejszy szkic z tego obowiązku. Sitkiewicz przytacza też fragment bardzo interesującego listu Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego z 5 września 1967 z archiwum Jerzego Ficowskiego, udostępniony mu przez Jerzego Kandziore: „Chodziło przede wszystkim o rzecz najprostszą – o wydanie książki u Kistera [w »Rojku« – przyp. autorów] i o to, by za nią ostatecznie coś dostać. Otrzymaliśmy 1000 złotych, ja 600, Bruno 400, podział rzetelny, bo bez jego inspiracji nie byłoby tłumaczenia, a pieniądze były Brunowi b. potrzebne.” O międzywojennej recepcji Kafki w Polsce zob. też: (Prokop, 1985, s. 89–132).

Sanatorium pod klepsydrą, mógł również znać jego dziennik i epistolografię” (Sitkiewicz, 2020, s.13). Tego pewnie nie da się rozstrzygnąć w jednoznaczny sposób, podobnie jak tego, czy utwory Kafki miały jakikolwiek „wpływ” na literackie prace Schulza? Lub inaczej – sięgając do terminologii Harolda Blooma – czy Kafka osiągnął w stosunku do Schulza pozycję „silnego poety”?

Jest pewnego rodzaju paradoksem, że także w polskiej recepcji po II wojnie i Zagładzie losy dzieł Kafki i Schulza jakoś się splotyły. Że można nawet pisać o wspólnym powtórnym „debiucie” czy powrocie... W oczywisty sposób zdecydowała o tym Historia, „polityka kulturalna” komunistycznych władz i doktryna socrealizmu nie sprzyjały wydawaniu ich utworów, nie dopuszczały do czytelniczkiej świadomości awangardowych kierunków sztuki. Więc Kafka i Schulz wrócą do świadomości ideowo-literackiej dopiero po śmierci Stalina i przejściu władzy w Polsce przez Władysława Gomułkę, w krótkim okresie „odwilży”. Znowu razem! – chciałoby się napisać... Pierwsze powojenne wydania Kafki to *Proces* (1957), *Wyrok* (przeł. J. Kydryński, tom zawiera poza *Wyrokiem* także opowiadania: *Przemiana*, *Lekarz wiejski*, *Na galerii*, *Przed prawem*, *Jedenastu synów*, *Sprawozdanie dla Akademii*, *Kolonia karna*, *Głodomór*) i *Zamek* (przeł. K. Radziwiłł i K. Truchanowski); zaś Schulza: (*Sklepy cynamonowe*; *Sanatorium pod klepsydrą*; *Kometa* – Kraków 1957). „Rok 1957 jest więc” – zauważył Jerzy Jarzębski – „rzeczywistym punktem wyjścia dziejów międzynarodowej sławy Schulza” (Jarzębski, 2015, s. 6). Największymi „promotorami” powrotu Schulza i jego dzieła do świadomości literackiej byli oczywiście Jerzy Ficowski i Artur Sandauer. I oni, a szczególnie pierwszy z nich, o czym już wspomniano,

są odpowiedzialni za podtrzymanie w badaniach i krytyce literackiej przekonania o koligacji dzieł obu pisarzy.

Czy to połączenie ma sens? I tak, i nie. Niewątpliwie Schulz znał dzieła Kafki, ale dla autora *Procesu* był pisarzem nieznanym, anonimowym, praski pisarz zmarł przecież w 1924 roku. Niewątpliwie obydwaj pisarze byli obywatelami Cesarstwa Austriacko-Węgierskiego i czuli się z Monarchią mocno związani; obaj jako pisarze żydowskiego pochodzenia dokonali nieoczywistego wyboru języka swojej twórczości; obydwaj byli świadkami upadku Monarchii i pierwszych lat tworzenia się nowego porządku politycznego w Europie; a w końcu – co może z naszej perspektywy najistotniejsze – w ich utworach stosunkowo łatwo wskazać na podobne, jeśli nie tożsame, motywy: obraz rodziny, relacja z ojcem, motyw metamorfozy (czym zajmiemy się jeszcze w niniejszym szkicu), motyw labiryntu itd. To są, trzeba przyznać, dosyć solidne podstawy zasadności porównania. Ale różnic, i istotniejszych, jest jednak więcej. Pisał Alain van Crugten, niejako na marginesie pracy nad przekładami z Schulza:

Bruno Schulz jest jednym z pisarzy, których oryginalność nie pozwala na zaklasyfikowanie do jakiegoś gatunku czy stylu, dlatego też krytycy usiłowali kolejno lub równocześnie przypisać go do ekspresjonizmu albo surrealizmu, podkreślając wspólne cechy z Kafką i psychoanalizą. Porównywano, oczywiście, Schulza do Kafki (którego uwielbiał) z powodu żydowskich korzeni, pewnych podobieństw w sytuacji rodzinnej (stosunek do ojca), rzekomego, a w każdym razie pośredniego wpływu żydowskiej tradycji religijnej etc. Tymczasem nie ma pisarza bardziej oddalonego od zwięzłego i obiektywnego stylu Kafki

niż Schulz, którego écriture jest tak bujna, że niekiedy wręcz oplata czytelnika (Crugten van, 2015, s. 118).

Skonfrontujemy ten fragment z akapitem ze studium Stanisława Rośka:

Sięgając po powieść Kafki, Schulz nie wiedział, bo skąd mógł to wówczas wiedzieć, że ich nazwiska trwale się zrymują. Dublet Kafka/Schulz przez dziesiątki lat będzie należał do stałych elementów dyskursu o autorze *Sklepów cynamonowych*. Mimo rozsądnych głosów powściągliwej komparatystyki co pewien czas ktoś powtarza, że Schulz to p o l s k i Kafka (a zatem, jak trafnie zauważył Gombrowicz: nieuchronnie ktoś d r u g i, w i ę c w t ó r n y, p o ś l e d n i e j s z y). Trwałość tego stereotypu jest zadziwiająca. Komu i w jaki sposób uda się położyć temu kres i ostatecznie rozłączyć rzekomo bliźniaczych pisarzy – nie wiadomo. Warto przy tym podkreślić, że ich związek jest asymetryczny. W świecie Kafki (i w „kafkologii”) Schulz nie istnieje. Monumentalna, licząca tysiące stron biografia opracowana przez Reinera Stacha nie odnotowuje nikogo o takim nazwisku. Nie ma w niej żadnej wzmianki o „polskim Kafce” (Rosiek, 2015, s. 4).

Z tego obszernego materiału rodzi się paradoks. Wspomniano poprzednio, że na anglojęzycznym i francuskim rynku czytelnicznym łączenie Schulza z Kafką miało w zamiarach krytyków i wydawców zapewnić Schulzowi rozpoznawalność i dawać szansę na zajęcie miejsca wśród najważniejszych pisarzy XX wieku. Wiązanie Kafki z Schulzem na polskim rynku wydawniczo-czytelnicznym podszyte mogło być podobną intencją! Pisał Piotr Sitkiewicz:

Niemniej jednak od dnia publikacji tej książki nazwisko Schulza na dobre przyłgnęło do nazwiska Kafki. Recenzenci, pisząc o tej powieści, zwykle nie zapominali nadmienić, kto jest jej tłumaczem. Znaczy to, że nazwisko Schulza mogło być dla mało znanego autora pewną rekomendacją. Schulz zaś sam przyczynił się do tego, że ich nazwiska wypowiada się dzisiaj jednym tchem, dzięki posłowi do *Procesu*, które powszechnie odbierane jest nie tylko jako jedna z najciekawszych i najwnikliwszych interpretacji dzieła Kafki w języku polskim, ale i jako swoiste *credo* artysty, wielokrotnie interpretowane przez badaczy literatury (Sitkiewicz, 2020, s. 14).

Z „tego, co podobne”, a jednak „tak różne”, najciekawszy wydaje się motyw przemiany, jakoś łączący się u obu pisarzy ze sposobem opisywania postaci ojca; z dwóch powodów – niezależnie od badań statystycznych, nie będzie wielkim nadużyciem stwierdzenie, że to jeden z najczęściej eksploatowanych motywów w sztuce i literaturze dwudziestowiecznych awangard; mimo zewnętrznego podobieństwa, właśnie w tym motywie zakorzeniona jest głęboka różnica między pisarstwem prażanina i drohobyčzanina, ten motyw „różnicuje” ich pisarstwo.

O przemianie w *Przemianie* Kafki piszemy w niniejszej książce w rozdziale pt. *Przemiana Gregora Samsy, co i jak znaczy?* Pora przyjrzeć się przemianom Schulzowskim. Na początek metamorfozy ojca, o przemianie ciotki Perazji z *Wichury* oraz psa-bestii z *Sanatorium pod klepsydrą* tylko wspominając. Badacze Schulza oczywiście zauważyli podobieństwo metamorfoz Schulzowskiego Jakuba do przemiany Gregora Samsy, na przykład Switłana Matwijenko pisała: „Przemiana

Samsy przypomina przeistoczenie się ojca w karakona opisanego przez Schulza w *Sklepiach cynamonowych*” (Matwijkeno, 2003, s. 188), a Wojciech Wyskiel – znacznie wcześniej – interpretował motyw w następujący sposób: „Schulzowski Ojciec nie podlega przemianie jak bohater Kafki – pod presją obcej, nieznannej siły. Przy każdej metamorfozie domownicy zarzucają mu, że dobrowolnie poddał się tej sile, nie stawiał jej należytego oporu czy wręcz zaprzedał się jej. Ulegał przemianie w karakona, gdyż nie wykazał »tej siły odpornej, która zdrowych ludzi broni od fascynacji wstrętu«. Zazwyczaj jednak Ojciec »opamiętuje« się i stawia opór” (Wyskiel, 1980, s. 50). Dwa przeciwstawne stanowiska krytyczne – Matwijkeno pisze o tym, że przemiana ze *Sklepiów cynamonowych* „przypomina” tę znaną z Kafki, a Wyskiel akcentuje różnicę między nimi... I, na dodatek, obydwie stanowiska da się świetnie uargumentować! Podkreślmy to, bo właśnie otwartość na wielość interpretacji to najgłębsze „pokrewieństwo” Schulza i Kafki. Jeszcze krótki fragment ze studium Serge’a Fauchereau:

Tak jak Gregor Samsa Kafki staje się robakiem, tak Jakub, ojciec Józefa, przeobraża się w ptaka (*Sklepy cynamonowe*) lub w skorupiaka (*Sanatorium pod Klepsydrą*). Gdy metamorfoza nie dokona się w pełni, otrzymujemy byty mieszane. Ludzie-psy, obecni już u Kafki („Dziwne – powiedział pies, dotykając dłonią czoła”), pojawiają się także w *Sanatorium pod Klepsydrą*, ale u Schulza ich stan nie jest nieodwracalny; powrót do normalności wciąż jest możliwy [...] Na wpół ludzie, na wpół zwierzęta – stworzenia Schulza są upadłe, nie dość już ludzkie, by były ludźmi, nie dość zwierzęce, by stać się zwierzętami. Nie objawiają nawet

absurdalności przeciętnej i pozbawionej ideału egzystencji takiego Gregora Samsy (Fauchereau, 2015, s. 61).

Sporym zaskoczeniem są próby porównawczej wykładni przemian Kafki i Schulza (można ich ilość znacznie powiększyć), bo konsekwentnie pomijają one zasadniczy, jak się zdaje, element – rolę ojca. U Kafki ojciec jest biernym obserwatorem dramatycznego przepostaciowienia syna, jest wobec niego bezradny, zawstydzony, odczuwa pogardę i wstręt, a narrator pozwala czytelnikowi spojrzeć na niego z perspektywy Gregora-robaka. U Schulza przemian (w karakona, kondora, skorupiaka) doznaje Jakub, a relację z tych zdarzeń czytelnik obserwuje z perspektywy jego syna – Józefa. Wszystkie metamorfozy ojca są figurami nieobecności ojca, jego „ucieczkami”, czasem metonimiami śmierci (jak w *Ostatniej ucieczce ojca*³), mają też (jak w *Ptakach*) znamiona zapadania się w szaleństwo. Te figury wpisują się też we wszystkie nieomal narracje Schulza, podważają autorytet ojca. U Kafki inaczej, ojciec przechodzi nad przemianą

³ Zestawienie fragmentów obrazujących kolejne etapy umierania ojca w tym opowiadaniu: „W tym czasie ojciec mój umarł był już definitywnie. Umierał wielokrotnie, zawsze jednak nie doszczętnie, zawsze z pewnymi zastrzeżeniami, które zmuszały do rewizji tego faktu. Miało to swoją dobrą stronę. Rozdrabniając tak śmierć swą na raty, oswajał nas ojciec z faktem swego odejścia. [...] Opamiętaliśmy się i otrząsnęli z naszego zaślepienia, gdy wniesiono ojca na półmisku. Leżał wielki i spuchnięty wskutek ugotowania, bladoszary i galaretowaty. Siedzieliśmy w milczeniu jak struci. [...] Pewnego ranka zastaliśmy półmisek pusty. Jedna tylko noga leżała na brzegu talerza, uroniona na zastygłym sosie pomidorowym i galarecie stratowanej jego ucieczką. Ugotowany, gubiąc nogi po drodze, powłókł się ostatkami sił dalej, w bezdomną wędrówkę, i nie ujrzeliśmy go więcej na oczy” (Schulz, 1989, s. 313, 317, 318).

i śmiercią syna do nudy swojej egzystencji, ożywia się nieco, rozpoczyna nowy etap życia, w którym pozbawiony jest „kłopotu”, jakim był po przemianie syn, odradza się niejako patriarchalny model rodziny Samsów, wszak do przemiany Gregor zarabiał i podejmował rodzinne decyzje. O autorytecie ojca w perspektywie Gregora nie ma mowy.

Stało się... Schulz i Kafka, oraz ich dzieła, już pewnie będą na zawsze ze sobą łączeni. Schulzowi krytycy i badacze będą wytykać zależność od lub powinowactwo albo wpływ Kafki, w skrajnych przypadkach nawet epigoństwo⁴. Kafce zaś, że jest zapowiedzią, antycypacją, prekursorem Schulza. Obydwu po Zagładzie odczytywać będziemy – chociażby z uwagi na ich żydowskie pochodzenie oraz tragiczną śmierć autora *Sklepów cynamonowych* – jako pisarzy wyrażających przedzagładowy niepokój o los żydowskiej diaspory w Europie. Schulz na zawsze zostanie „polskim Kafką”, a Kafka „duchowym ojcem Schulza”... Krytycy i badacze Kafki oraz Schulza zużyli hektolitry atramentu, pisząc o więzi/relacji kojarzącej żyjącego w czeskiej Pradze żydowskiego pisarza piszącego po niemiecku i pisarza polskiego języka żyjącego na wschodnich terenach II Rzeczypospolitej, w pogranicznym środowisku polsko-ukraińsko-żydowskim⁵, chociaż – obaj

⁴ Przypomniał to określenie Jerzy Jarzębski: „Charakterystyczną funkcję może tu spełniać zestawienie z Kafką. O ile w latach sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych mówiono na świecie o Schulzu jako »epigonie Kafki«, o tyle na przełomie lat 2010–2011 w Sztokholmie urządzono już wystawę zestawiającą tych dwóch twórców jako równoważne osobowości – tę bardziej mroczną (Kafka) i tę świetlistą, pełną nadziei (Schulz)” (Jarzębski, 2015, s. 14).

⁵ Wielokulturowość Pragi i Drohobycza oraz przynależność tych miast do Cesarstwa Austriacko-Węgierskiego i „pogranicznej” kultury

w dzieciństwie i młodości byli lojalnymi obywatelami Cesarstwa Austriacko-Węgierskiego, nawet czuli do Cesarstwa przywiązanie, choć też świadkowali jego klęsce i rozpadowi⁶.

W końcu niewątpliwą cechą literatury Kafki i Schulza jest możliwość ich odczytywania przez pryzmat biografii – rzeczywistych, autokreowanych i przekształconych w legendy. Tak, Kafka i Schulz to pisarze autobiograficzni, ale ich „autobiografie” przekraczają granice jakie przed tym stylem, gatunkiem, działem piśmiennictwa, sposobem pisania (?) zostały w modernizmie wytyczone w obrębie teorii literatury⁷. Pełne oddanie literaturze, p i s a n i u, wręcz cierpienie, gdy społeczne, rodzinne, zawodowe, albo i historyczne okoliczności uniemożliwiają właśnie p i s a n i e... To nie stereotyp i etykieta, które przyłgnęły do Kafki i Schulza – to temat

Europy Środkowej skłoniła wielu badaczy do wpisywania ich dzieł w porządek – jak określili to Gilles Deleuze i Félix Guattari – „literatury mniejszej” (zob. np. Śmieja, 2018, s. 237–260; Bill, 2016, s. 219–228).

⁶ Sporządzenie pełnej bibliografii monografii, artykułów i esejów, omawiających relację między Kafką i Schulzem, nie jest chyba możliwe, ograniczamy się więc do wskazania na najważniejsze z nich oraz na próby omówienia tej kafkowsko-schulzowskiej recepcji. O przede wszystkim anglosaskiej recepcji, ale też szerzej o funkcjonowaniu stereotypu łączącego Schulza z Kafką, zob. chociażby szkice publikowane w periodyku „Schulz Forum”: Katarzyny Kaszubek (nr 9), Tymoteusza Swobody (nr 4, 8), Zofii Ziemann (nr 11, 15) i Piotra Sitkiewicza (nr 15). Na podstawie przeglądów stanowisk, przedstawionych w wymienionych recenzjach i artykułach, stosunkowo łatwo można zrekonstruować „długie trwanie” stereotypu, zakorzenionego w pierwszych recenzjach i artykułach poświęconych literaturze, tekstem i legendzie Schulza z międzywojennego dwudziestolecia.

⁷ Świetny, chociaż nie wyczerpujący zagadnienia, przegląd stanowisk teoretycznoliterackich na temat autobiografii przynosi następująca pozycja: *Autobiografia* (Czermińska, 2009); w niej zwłaszcza artykuły Małgorzaty Czermińskiej, Georgesa Gusdorfa i Jeana Starobinskiego, klasyczne szkice (Lejeune, 2001) oraz studium (Man de, 2000, s. 106–124).

wielkiej ilości fraz w ich listach, wysyłanych do znajomych i przyjaciół. Kafka nawet literaturę traktował na sposób religijny; obydwoj byli jej „sługami”, obydwoj marzyli, aby móc się jej oddać w całości, nawet kosztem zniknięcia ze świata. Tu (w utworach Kafki i Schulza) przekroczona jest granica autobiografii, chociaż – przynajmniej na podstawie uważnej lektury opowiadań autora *Sklepów cynamonowych* – da się ich biografie, miejsca w których bywali, relacje rodzinne odtworzyć, czego dowodzi niezwykle skrupulatność najbardziej oddanego Schulzowi biografą, jakim był w *Regionach wielkiej herezji* i *Księdze listów* Jerzy Ficowski.

Oni piszą o sobie... to dosyć trywialne zdanie. Ale w odniesieniu do Kafki właśnie i Schulza świetnie ujmujące istotę tej literatury. Gdyby szukać w modernizmie ilustracji kategorii „sobąpisania”, zaproponowanej przez Michela Foucaulta, należałoby wskazać na narracje (powieści, opowiadania, eseje, listy) Kafki i Schulza. „Pisanie o sobie samym odsłania [...] swe oczywiste związki z ideą odosobnienia: łagodzi niebezpieczeństwa samotności, wystawia czyn lub myśl na ewentualne spojrzenie, konieczność pisania staje się towarzyszką życia, wzbudzając ludzki szacunek, ale i wstyd. Można więc zarysować wstępną analogię: tym, czym dla ascety są w ramach wspólnoty inni, tym dla samotnika są kartki jego notatnika” (Foucault, 1999, s. 304). Także zakwalifikowanie opowieści Kafki i Schulza do gatunku *hypomneumata* i listu wydaje się mieć wielką potencję interpretacyjną. Bo *hypomneumata*: „Nie są [...] »opowieścią o sobie«, ich celem zaś nie jest wydobycie na światło dzienne *arcanae conscientiae*, których wyznanie – w mowie lub na piśmie – miałyby charakter oczyszczający. Ruch, który chciałyby one uchwycić, jest

całkiem odwrotny, nie chodzi o tropienie niewypowiadalnego, objawienie ukrytego, wypowiedanie niewypowiedzianego, lecz pochwycenie już powiedzianego, zebranie tego, co można było usłyszeć lub przeczytać i czego jedynym celem byłoby zbudowanie samego siebie” (Foucault, 1999, s. 307). Zaś list pisać to „»ukazywać się«, wystawiać się na spojrzenie, przedkładać innym swoje oblicze. Dlatego to list należy pojmować zarówno jako spojrzenie zwrócone ku adresatowi (pismo sprawia, że czuje się on oglądany), jak też sposób wystawienia się na jego spojrzenie poprzez to, co mówi mu się o sobie” (Foucault, 1999, s. 314). Jakąś zapowiedź „sobą-pisania” – w odniesieniu do Kafki – można znaleźć w eseju Alberta Camusa z 1948 roku: „Dzieło, które było jedynie nieważkim powtórzeniem jałowego losu, przenikliwym opisem tego, co przemijające, staje się tu kolebką złudzeń. Tłumaczy, nadaje kształt nadziei. Twórca nie może się już od niego oddzielić. Nie jest już ono tą tragiczną grą, którą powinno być. Nadaje sens życiu autora” (Camus, 1974, s. 204).

Tak, nęcąca to ścieżka interpretacji Kafki i Schulza, i ich ze sobą zapętlenia...

2. Józef Wittlin

Tropy wskazujące na relację Józefa Wittlina i Franza Kafki są wątle, znacznie skromniejsze niż związki z autorem *Procesu* Bruna Schulza. Nie mogłyby stać się ani przedmiotem jakiegokolwiek obszernego studium, nie mogłyby prowadzić do wniosku o jakimkolwiek „wpływie” Kafki na Wittlina. Dwa pierwsze, niewielkie, ale jednak świadczące

o zainteresowaniu autora *Soli ziemi* Kafką. Pierwszy, w pochodzącym z 1933 roku eseju *W obronie książek niemieckich*, w którym Wittlin broni wydawców polskich przekładów książek niemieckich autorów przed zakusami, aby w obliczu zagrożenia hitleryzmem zabronić ich wydawania i w którym zauważa, „że żadnej dobrej książki nie można zastąpić inną. To nie pomarańcze, nie chemikalia i nie prezerwatywy, tylko Thomas i Heinrich Mannowie, Alfred Döblin, Hermann Hesse, K a f k a, Rilke, Roth i Ringelnatz, których nie da się zastąpić... [...] Owszem, można nie dopuścić do Polski takich książek, jak *Das is Polen* Oertzena, czy O.S. Bronnena, ale bojkot za to, że Hitler bije Żydów i chciałby Polsce odebrać Pomorze i Gdańsk, nie jest żadnym odwetem” (Wittlin, 1963, s. 101). Drugi ślad w liście do Michała Chmielowca z 18 czerwca 1971 roku, w którym Wittlin nadmienia o artykule Romana Karsta *Franz Kafka. Słowo – przestrzeń – czas*, opublikowanym w numerze 50. z 1970 roku londyńskich „Wiadomości”, oceniając go jako „bardzo na serio i ciekawie napisany” (Wittlin, 2014, s. 424–425). Obydwa te niktę, powtórzmy, tropy świadczą jednak o stosunkowo wczesnym (esej pochodzi z 1933 roku) zainteresowaniu Wittlina twórczością Kafki i jej recepcją. Jednak śladem najpoważniejszym jest napisany w 1962 roku, zapewne na użytek przygotowywanej w paryskim Instytucie Literackim edycji pierwszego tomu *Pism* Wittlina (wiadomo, że ta edycja skończyła się tylko na tym pierwszym tomie), krótki, ledwie parę stron liczący, esej *Pisma pośmiertne*. Ważny to tekst w kontekście twórczości (i legendarnej biografii) Wittlina, autobiograficzny, a raczej będący autowyznaniem starzejącego się i coraz bardziej osamotnionego w Nowym Jorku pisarza, ale

chyba też istotny z punktu widzenia polskiej recepcji i polskich „śladów” Kafki.

Oczywiście, „na siłę” można wskazać na parę „równoległości” – przynależność i przywiązanie do Monarchii Austro-Węgierskiej, żydowskie pochodzenie i w konsekwencji wybór języka twórczości, wspólne obydwu pisarzom permanentne utyskiwanie na twórcze kryzysy i niemożność pisania, na stan zdrowia oraz relatywnie obszerna aktywność epistolograficzna – to chyba najistotniejsze z nich, wszelako nie pogłębiają one więzów łączących ich pisarstwo, a być może nawet nie wskazują na nie. A jednak właśnie legenda Kafki i jego niezrealizowanego przez Maxa Broda testamentu pojawia się w eseju-testamencie Wittlina jako wzorzec sytuacji własnej, pisarza odizolowanego od czytelników, a raczej pisarza świadomie rezygnującego z funkcjonowania w centrum życia literackiego, wchodzącego w relację z czytelnikami. „Lat temu – co najmniej trzydzieści – w warszawskiej kawiarni Europejskiej autor tych słów siedział w złym towarzystwie. [...] Niedaleko była ulica Mazowiecka i »Mała Ziemiańska« i ta atmosfera, która wydawała mi się zabójcza dla młodego, jakim podówczas byłem – pisarza. Uciekłem więc od tej atmosfery i siedziałem w Europejskiej – sam. Zbuntowałem się przeciw targowisku, gdzie ustalano ceny na produkty umysłu i wyobraźni i gdzie nadawano rangi pracownikom pióra” (Wittlin, 1963, s. 629) – wyznawał w 1962 roku Wittlin.

Wittlin w *Pismach pośmiertnych* „wprowadza” Kafkę w następujący sposób:

Kto zna pisma Kafki, a zwłaszcza kto je czytał w czasie ostatniej wojny, zdumieć się musiał, nie tylko ich tematyką, symboliką, obrazowaniem czy stylizacją, lecz nade wszystko ich straszliwie aktualną dzisiaj „filozofią”, tak proroczco wybiegającą naprzód czasom, kiedy żył i pisał autor *W kolonii karnej* i *Procesu*. Czytając dziś te dzieła, ale również i najbardziej osobiste zwierzenia Kafki w jego listach czy w *Dzienniku*, odczuwamy niemal dotykalnie patos wyrzeczenia się autora wszelkich przywilejów, będących udziałem modnych za jego życia pisarzy niemieckich i nie tylko niemieckich. Czujemy w tych utworach jakąś majestatyczną ponadczasowość, nie mówiąc już o zdumiewającym jasnowidzeniu spraw, które dopiero dzisiaj uświadamiamy sobie w pełni.

Rozmaite mogą być przyczyny, dla których jasnowidzący gruźlik z Pragi żądał spalenia swych najważniejszych dzieł. Może ulitował się nad czytelnikami, z których niejeden zginął w „kolonii karnej”, lub spłonął w piecach krematoryjnych kaceków? Może chciał im Kafka oszczędzić świadomości tego, co ich spotka? (Wittlin, 1963, 631–632).

I dalej, Wittlin, uzasadniając ustanowienie „praskiego proroka” patronem literatury mającej dar jasnowidzenia i pisarzy skazujących swoje dzieła na niebyt, motywuje to w następujący sposób:

Kafka, w swych niesamowicie spokojnych, harmonijnie skomponowanych wizjach tortur moralnych i fizycznych oraz w wizjach zagłady, antycypuje nadciągający koszmar *historycznej rzeczywistości*, kiedy to w Europie skazywano bez sądu i masowo uśmiercano ludzi niewinnych. Wydaje mi się, że tego rodzaju

proroctwa nie miały precedensu w beletrystyce. I kto wie, czy ostatni żydowski prorok ze złotej Pragi XX w., przez spalenie swych ksiązek, w których z precyzją zegarmistrza obnażył mechanizm absurdu i grozy – nie chciał złożyć ofiary milionom ludzi, spalonym przez ludzi – w niespełna dwadzieścia lat po swojej śmierci. Są to nasze prywatne przypuszczenia. Faktem wszakże pozostaje, że zarówno zawartość jak i forma „pism pośmiertnych” Kafki mogą służyć za ilustrację naszej tezy o czystości, niewinności i szlachetności utworów, *nie* przeznaczonych do druku za życia autora (Wittlin, 1963, 632).

W tych, krótkich przecież, uwagach o dziele Kafki Wittlin prezentuje się jako uważny i kompetentny czytelnik. Dostrzega cechy tego pisarstwa, na które zwracali później i wcześniej uwagę wszyscy niemal „kafkolodzy”, zauważa precyzję i powściągliwość stylu, oscylowanie między absurdem i grozą, negatywną czy nawet nihilistyczną ocenę współczesności, obecność śmierci oraz bezkompromisowość pisania (triada: czystość – niewinność – szlachetność), to całkiem sporo, zważywszy że mowa o dwóch niewielkich akapitach tekstu!... W którym Kafka wróci raz jeszcze, tym razem przywołany za pośrednictwem książki Maurice’a Blanchota *Przestrzeń literatury* (i zawartej w niej interpretacji)⁸.

⁸ O odczytaniu Kafki przez Blanchota por. *Przemiana Gregora Samsy, co i jak znaczy?* w niniejszej książce. Warto dodać, że Wittlin jest chyba pierwszym polskim czytelnikiem książki Blanchota, przynajmniej pierwszym, który swoją lekturę poświadczył, co też jest jakimś argumentem na rzecz tezy o tym, że był autor *Soli ziemi* przenikliwym czytelnikiem i interpretatorem oraz wielkim erudytą nie tylko klasycznej literatury starożytnej Grecji i Rzymu.

To przywołanie rozpoczyna od przypomnienia słynnego zapisu z 1914 roku z dziennika, gdzie Kafka pisał o spotkaniu z Brodem, któremu mówił o oczekiwaniu na „śmierć z zadowoleniem”⁹. Wittlin, nawiązując do interpretacji Blanchota i jego porównania refleksji o śmierci Kafki z „haniebną” śmiercią, o jakiej wspominał Marcel Proust, komentuje to w następujący sposób:

Jakąż to śmierć nazywał Proust haniebną? Nie przeczuwał jak Kafka „kolonii karnych”. Miał chyba na myśli tchórzliwe umieranie. Ale wszyscy pisarze i artyści lepiej lub gorzej „życi” ze śmiercią – przed nastaniem „czasów pogardy” – oczekiwali albo też bali się śmierci „normalnej”, w każdym razie czegoś, co można było sobie wyobrazić. Na śmierć „normalną” można było przygotowywać się latami, nawet wewnątrznie kostiumować się na jej przyjęcie. Śmierć, którą Kafka chciał przyjąć „z zadowoleniem” lub ta, która, pozwoleńszy mu łaskawie ukończyć jego wielkie dzieło, zabrała, przez długie lata mocującego się z nią Prousta, taka śmierć mogła być marzeniem niejednego poety w Polsce w latach 1939–1945¹⁰ (Wittlin, 1963, s. 635–636).

⁹ Z filologicznego obowiązku oraz w trosce o przejrzystość wyводу przytoczmy fragment dziennika Kafki: „Po powrocie do domu oznajmiłem Maxowi, że jeśli bóle nie będą zbyt duże, będę na łożu śmierci bardzo zadowolony. Zapomniałem tylko nadmienić, a później rozmyślnie to pominałem, że najlepsze rzeczy, jakie napisałem, powstały z tej właśnie zdolności umierania z zadowoleniem” (Wittlin, 1963, s. 635).

¹⁰ Nie da się rozstrzygnąć, czy błąd anachronizmu popełnia tu Wittlin, pisząc o tym, że Proust „nie przeczuwał »kolonii karnych«,” czy po prostu Proust (i Wittlin) nie znali reportażu Antoniego Czechowa *Wyspa Sachalin*. *Notatki z podróży z 1890 roku*.

Esej miał w zamyśle Wittlina dwa cele: był – o czym już wspomiano – rodzajem testamentu, autowyznania, którym pisarz „zamyka” zebrany w tomie *Orfeusz w piekle XX wieku* cały swój wieloletni dorobek eseistyczny, ale też jest hołdem złożonym poetom i artystom, będącym ofiarami II światowej wojny, i tym którzy potrafili przeciwstawić się hitleryzmowi i szaleńczemu planowi zagłady narodu żydowskiego. Pytanie, jakie trzeba zadać, dotyczy silnej obecności Kafki w tym porządku: Kafki jako proroka Zagłady i masowego cierpienia, przede wszystkim za sprawą *Kolonii karnej*; Kafki jako artysty odczuwającego ogromną odpowiedzialność za słowo pisane, wierzącego w jego sprawczą i proroczą moc; ale też pisarza, który znalazł literacką formę dla swoich mrocznych diagnoz, dotyczących jego współczesności i negatywnych czy nawet nihilistycznych prognoz dotyczących przyszłości świata Zachodu, formę opartą na powściągliwym stylu i mariażu absurdu, grozy i groteski. Te trzy cechy zapewniły w ujęciu Wittlina dziełu Kafki samoodnawiającą się aktualność, czego dowodzi recepcja po doświadczeniu II wojny i Zagłady, będących spełnieniem najbardziej mrocznych prorocत्व autora *Zamku*. Ten esej to jest też hołd złożony bezkompromisowej postawie Kafki (chodzi o zapis testamentowy) i bezkompromisowości jego literatury. To też hołd złożony „pismom pośmiertnym”, zwieńczonych apelem do artystów i – co jest stałym elementem eseistycznych wywodów Wittlina – deklaracją pełnej wiary w literaturę, w oddanie się na jej służbę:

Piszmy więc, i już za życia ogłaszajmy nasze utwory „na zasadzie” pism pośmiertnych. Nawet siedząc w kawiarniach „Eu-

ropejskich” czy „Ziemiańskich”, piszmy *in articulo mortis*. (Tym bardziej że te kawiarnie przedwojennej Warszawy należą już do świata umarłych). A jeśli dzieło literackie istotnie ukazuje twarz autora, niechże to będzie prawdziwa twarz, a nie gęba zniekształcona grymasem pychy, próżności lub samoubóstwienia. Podobno tylko maska pośmiertna może ukazać prawdziwą twarz człowieka (Wittlin, 1963, s. 637).

3. Gustaw Herling-Grudziński

Gustaw Herling-Grudziński był zafascynowany twórczością i legendą Franza Kafki, wiele razy wspominał o nim w swoim przez wiele lat prowadzonym *Dzienniku pisanym nocą*. Ale najważniejszymi tropami prowadzącymi do Kafki w jego dziele są dwa teksty, opowiadania: *Most*, z wydanego w 1963 roku tomu prozy *Drugie przyjście oraz inne opowiadania i szkice*, oraz *Praga Kafki*, pierwotnie integralny zapis *Dziennika pisanego nocą* (1976, zapis z 3–4 czerwca). Obydwa są zaskakującymi śladami niekonwencjonalnej recepcji – w pierwszym w narrację Herlinga wpisany został w całości tekst opowiadania Kafki *Most*¹¹, zaś drugi oparty jest na *quasi*-reporterskiej fantazji o przyjeździe pisarza na obchody rocznicy śmierci Kafki, mające się odbyć w ambasadzie amerykańskiej w komunistycznej Pradze (jak powszechnie wiadomo Herling-Grudziński był traktowany przez komunistyczne władze państw bloku

¹¹ Tytuł oryginalny *Die Brücke*; opowiadanie zostało napisane na przełomie 1916 i 1917 roku, a drukiem ukazało się w tomie *Budowa chińskiego muru*, przygotowanym przez Maxa Broda w 1931 roku.

wschodniego jako „szpieg”, „zdrajca” i objęty był całkowitym zakazem wjazdu na ich teren)¹².

Bez wątpienia autor *Skrzydeł ołtarza* podziwiał Kafkę, był jego namiętym czytelnikiem, ale trudno byłoby rozstrzygnąć, czy pisarstwo Kafki miało jakikolwiek wpływ na własną praktykę pisarską, styl czy nawet podejmowane motywy i tematy, chociaż w notatce z 11 sierpnia 1985 roku zdobył się – wymieniając *Przemianę* Kafki wśród inspirujących go opowiadań (Gogola, Melville’a, H. Jamesa, Camusa i Sołżenicyna) – na zaskakujące wyznanie: „Ich forma jest czystym dociekaniem. I do tej szczególnej formy, narracyjnie prawie ubogiej, tęskniłem zawsze, pisząc moje opowiadania” (Herling-Grudziński, 1990, s. 141). Tu jednak nie ma „wpływu” czy relacji typu mistrz–uczeń. Raczej bezinteresowna fascynacja, o której świadczą takie na przykład określenia: „Jeszcze

¹² W zapisie z 27 marca 1974 roku *Dziennika pisanego nocą* znajduje się zabawny wpis na temat dziesięcioletniej wizy wjazdowej, jaką rzekomo „czescy towarzysze” przyznali w 1963 roku Kafce, co staje się pretekstem do debat przywódców państw komunistycznych, także na Kremlu. Kafka oskarżany w nich jest jako ten, który „przeczuł faszyzm” zob. Herling-Grudziński, 1990, s. 59–60. Zapis kończy się świetną anegdotą: „E. była trzy lata temu w Pradze, w hotelu poprosiła dyżurującego przewodnika, sympatycznego staruszka poliglotę, o turę nadprogramową: postanowiła odwiedzić grób Kafki na cmentarzu żydowskim. Zawiózł ją chętnie, oglądał się lękliwie i wciąż przynaglał, gdy stała przed kamienną płytą. »Boi się pan?«. »Ech, pół biedy jeszcze z doktorem Kafką, są tacy co im się zachciewa na grób Palacha«. Palacha już nie ma, w przeddzień Zaduszek ubiegłego roku ekshumowano nocą urnę z jego prochami i zakopano gdzie indziej jako śmiertelne resztki Marii Jedlickowej. Kiedy dowiemy się, że ze starości zapadła się pod ziemię i zarosła chwastami płyta grobowa Kafki?” (s. 60). W innym zapisku (z 25 czerwca 1984 roku) Herling-Grudziński raz jeszcze wrócił do „Procesu nad Kafką na Zamku (w Libicach)” z 1962 roku i pojawia się w nim następujące zdanie: „Kafka jest odtąd w świecie komunistycznym Pisarzem Pod Specjalnym Nadzorem” (Herling-Grudziński, b.d.w., t. 1, s. 52).

w Średniowieczu, mimo całej instytucjonalnej deformacji papieżstwa, w duszy religijnej odbywał się pojedynek judeo-chrześcijański. Jego ostatnim wielkim poetą był Kafka...” (Herling-Grudziński, 1990, s. 136); „Nowa literatura [...] zaczęła się w roku 1903 listem Kafki do Oskara Pollaka: »Zabłąkani jesteśmy jak dzieci w lesie. Kiedy stoisz przede mną i patrzysz na mnie, co wiesz o moich bólach, a co ja wiem o twoich?«. Mogłaby tak powiedzieć, z nutą *rozpaczy* w głosie, któraś z postaci Pirandella, żegnając wiarę w racjonalny lub boski sens świata” (Herling-Grudziński, b.d.w., t. 2, s. 14).

Herling-Grudziński konsekwentnie w swoich dziennikowych notatkach określa Kafkę jako „pisarza religijnego”, przez co sytuuje się w opozycji do głównego nurtu krytycznej recepcji. Jeśli to określenie jest do podtrzymania, to w przywoływanym już sensie traktowania literatury na sposób religijny, duchowego przeżycia, a nawet formy modlitwy, co rzecz jasna autor *Wieży* dostrzega, łączy jednak tę swoistą „religijność literatury i pisania” z porządkiem teologicznym i instytucjonalnym – antagonizmem porządku judaistycznego i chrześcijańskiego. Stąd zapewne powracająca w refleksji Herlinga-Grudzińskiego polemika z sądami o Kafce Leszka Kołakowskiego z *Głównych nurtów marksizmu* i *Jeśli Boga nie ma...* Ilustracją niech będzie następujący fragment: „W eseju o religii *Jeśli Boga nie ma...* Kołakowski zalicza Kafkę do szerokiej kategorii »konsekwentnych ateistów«, włączając go do podgrupy tych, którzy »z bolesnym uczuciem tragicznego rozdarcia« widzą »nieprzekraczalną przepaść oddzielającą naszą pogoń za sensem od świata takiego, jaki jest i jaki pozostać musi«. Każdą

poważną rozmowę o Kafce należy rozpocząć od słów »Bóg jest, a jednak...«. Albo, z naciskiem na kafkowską samoudrękę »noża obracanego w sercu«: »Im bardziej Boga nie ma, tym bardziej jest« (Herling-Grudziński, 1990, s. 146). Przekonuje wykładnia Kołakowskiego, że dzieło Kafki należy raczej rozpatrywać z perspektywy Nietzscheańskiego świata opuszczonego przez Boga, z którego dezerceruje też sens, nadający mu spójność przez władzę rozumu, co bliskie jest interpretacji proponowanej na marginesie rozważań o Brunonie Schulzu przez Michała Pawła Markowskiego: „Nietzsche mówi o przemianie tego, co jest samym życiem, w egzystencję. Kafka, jak się zdaje – odwrotnie. To zresztą bodaj najbardziej charakterystyczna cecha pisarstwa Kafki, w moim rozumieniu: upadek egzystencji w życie, albo lepiej: upadek tego, co ludzkie, w nieludzkie” (Markowski, 2012, s. 160).

Opowiadanie *Most*, z podtytułem *Z kroniki naszego miasta*, rozpoczyna takie zdanie narratora: „Oto opowiadanie Kafki *Die Brücke*”, po nim przytoczone zostaje w całości krótkie opowiadanie Kafki w tłumaczeniu Romana Karsta i na nim kończy się pierwsza numerowana część opowiadania. W następnych częściach opowiadania (II–X) ani nazwisko Kafki, ani jakakolwiek aluzja do jakiegokolwiek jego utworu już się nie pojawi. Owszem, narrator będzie jeszcze parokrotnie cytował cudze teksty – dziewiętnastowieczną kronikę Neapolu Cesare de Sterlicha (*Cronaca Giornaliera delle Province Neapolitane*; pol. *Przewlekły dzień prowincji Neapolu*) oraz notatkę z codziennej gazety „Il Mezzogiorno”.

Most Kafki to opowiadanie będące jednym z najważniejszych argumentów pozwalających wpisywać jego twór-

czegoś w nurt surrealizmu, zaś narracja Herlinga-Grudzińskiego (w częściach III–X) w jego *Moście* jest *quasi*-realistyczna, bliska reporterskiej czy kronikarskiej, co zresztą pozostaje typową w jego twórczości praktyką pisarską, by przypomnieć takie utwory, jak: *Wieża*, *Księżę Niezłomny*, *Gasnący Antychryst* czy *Pożar w Kaplicy Sykstyńskiej* A. D. 1998. A więc opowieści tkanych z dziennikarskich notatek, miejskich legend, kronik i innych dokumentów, z których wydobywane są drobiazgi i sensory zmierzające do konstruowania przypowieściowej fabuły (przypomnieć można cytowane już krótkie wyznanie z *Dziennika pisanego...*: „Ich [przypowieści – przyp. autorów] forma jest czystym dociekaniem. I do tej szczególnej formy, narracyjnie prawie ubogiej, tęskniłem zawsze, pisząc moje opowiadania”). Wszelako tę *quasi*-reporterską narrację poprzedza w II części przytoczeniem paru notatek z kroniki de Sterlicha. Jest więc w zestawieniu „surrealistycznego” (ale też o strukturze paraboli) opowiadania Kafki z opartą na autentycznych dokumentach przypowieścią Herlinga-Grudzińskiego konflikt estetyk. Każdą interpretację czy – jak określił to pisarz – „rozjaśnianie światłem innej przypowieści”¹³ – *Mostu* (Herlinga) trzeba rozpocząć od próby wykładni *Mostu* Kafki, bo ten tekst oświetla i doprowadza do przypowieści Herlinga. „Byłem zeszywniały i zziębnięty, byłem mostem nad przepaścią” (Herling-Grudziński, 1990, s. 147) – to pierwsze zdanie z Kafki. A więc podmiotem jest tu człowiek-most, a raczej człowiek przemieniony w most. Samotny,

¹³ Pełne zdanie, z którego pochodzi cytowany fragment: „Wyobrażenia Kafki żywiła się sokami zagadkowych przypowieści, a przypowieść można co najwyżej rozjaśnić, nigdy zinterpretować” (Herling-Grudziński, 1990, s. 35).

oczekujący na innego człowieka, gotowy na spełnianie funkcji mostu („Żaden most, raz przerzucony, nie może przestać być mostem” [s. 147]). Gdy się pojawia samotny wędrowiec i wchodzi na człowieka-most, zadaje mu ból (człowiek-most zachował zdolność ludzkiego pojmowania świata, jak Gregor Samsa przemieniony w robaka): „Zadrżałem od przejmującego bólu, nie wiedząc co się dzieje. Kto to? Dziecko? Sen? Włóczęga? Samobójca? Kusiiciel? Niszczyciel? I obróciłem się by go zobaczyć. Obracający się most!” (Herling-Grudziński, 1990, s. 147) Historia kończy się katastrofą – człowiek-most spada w przepaść, przebijają go leżące na dnie potoku kamienie, „które dotąd spoglądały na mnie zawsze tak spokojnie z rwącego potoku” (Herling-Grudziński, 1990, s. 147). W tradycji zachodniego myślenia jesteśmy skłonni most, będący przecież wytworem techniki (a więc dziełem człowieka ingerującego w naturę), symbolizować.

‘Most’: łączy (brzegi rzeki czy wąwozu, ale też – metaforycznie – ludzi), umożliwia podróż, skraca ją, przedłuża możliwość podróżowania, jest nieodzownym elementem drogi, szczególnie w miejscach niedostępnych. Kafka od pierwszego zdania odwraca ten porządek, jego ‘most’ nie jest wytworem człowieka, jest człowiekiem... Martin Heidegger, analizując figurę ‘mostu’ w 1951 roku, a więc ponad trzydzieści lat po Kafce, pisał:

Most jest – a mianowicie jako scharakteryzowane wyżej skupienie czworokąta – rzeczą (ein Ding). Sądzi się wprawdzie, że most jest przede wszystkim i właściwie tylko mostem, choć czasem może też coś dodatkowo wyrazić. Most stawałby się wtedy – jako taki wyraz – symbolem – przykładem tego

wszystkiego, co dopiero wymieniliśmy. Jednakże prawdziwy most nie jest nigdy najpierw tylko mostem, a następnie symbolem. Most nie jest także już z góry samym symbolem. Most nie jest także już z góry samym symbolem – w tym sensie, że wyraża coś, co ściśle biorąc nie należy do niego. Ściśle biorąc most nie jest nigdy wyrazem czegoś innego. Most jest rzeczą i t y l k o t y m. Tylko? Jako rzecz skupia on czworokąt (Heidegger, 1977, s. 325)¹⁴.

W tej analizie znajduje potwierdzenie odwrócenie naturalnego porządku dokonanego w przypowieści Kafki. Szkopuł w tym, że finalnie okazuje się ono niemożliwe i prowadzi do katastrofy – człowiek-most ginie, chociaż zachowuje zdolność ludzkiego myślenia. A co z samotnym wędrowcem? – o tym narrator Kafki milczy... Dobrze, pora przyjrzeć się narracji Herlinga-Grudzińskiego.

Jego narrator natyka się w dziewiętnastowiecznej kronice Neapolu na notatki informujące o samobójstwach dokonywanych skokami z mostu znajdującego się w centrum Neapolu, łączącego górną i dolną część miasta, po czym precyzyjnie (już w III części) charakteryzuje miejsce dziewiętnastowiecznych samobójstw, ów tytułowy most, starając się współczesną lokalizację odnieść do zapisów z dziewiętnastowiecznej kroniki. Informuje o okolicznych rozpoznawalnych budynkach, najważniejszym z nich jest Muzeum Narodowe, gdzie znajduje się słynny obraz Breughla *Ślepcy*, oraz

¹⁴ ‘Czworokąt’, pojawiający się w cytowanym fragmencie, jest w ujęciu Heideggera warunkiem ‘zamieszkania’, a oznacza Ziemię, Niebo, Istoty Boskie i Śmiertelnych; myślenie o każdym z tych elementów implikuje myślenie o następnym (Heidegger, 1977, s. 319–322).

o zabezpieczeniach, jakie po serii samobójstw zainstalowano, aby uniknąć kolejnych. Fabuła rozpoczyna się dopiero w V części opowiadania, a jej początkiem jest pojawienie się na moście żebraka, którego z racji charakterystycznego wyglądu i zachowania przezwano *Il Pipistrello* (Nietoperz): „Przydomek Nietoperza zawdzięczał także zachowaniu. Spędzał dnie uczepiony bądź parapetu, bądź kraty Mostu. Uczepiony niewidzialną nitką, głowę chowając w kołnierzu, rzadko podnosząc wzrok na przechodniów, właśnie jak nocne ptaki pogrążone w dziennym letargu. [...] Nie upłynęło wiele czasu, gdy trudno sobie było wyobrazić nasz Most bez niego” (Herling-Grudziński, 1990, s. 150). Noce „Nietoperz” spędzał w pobliskiej taniej, obskurnej i tandetnej tawernie, w której upijali się neapolitańscy biedacy. Ich, zwykle pijane, postacie – wchodzące lub wychodzące z tawerny – narrator kojarzy z postaciami ze *Ślepców*, ze znajdującego się nieopodal muzeum. *Il Pipistrello* upijał się każdej nocy, z tawerny wychodził zwykle ostatni, a w czasie tych pijaństw rzadko się odzywał – „To co mówił było przeważnie potakiwaniem półsłówkami, jakby błagał by go nie dręczono nadmiernym dłoń wysiłkiem. [...] Zdawał się wciąż czekać, mógł tylko cierpliwie czekać, niby ktoś stworzony wyłącznie do czekania. Może jego Stwórca wiedział na co” (Herling-Grudziński, 1990, s. 151). Gdy o świcie wychodził z tawerny, pojawiały się chwile, kiedy nagle znikał smutek i melancholia i – zapewne pod wpływem wypitego wina – „tak, ożywał nocą, jak sam Most i jak ptak od którego wziął swe przezwisko!” (Herling-Grudziński, 1990, s. 152). O czym jeszcze informuje narrator? – że sypiał najprawdopodobniej na pobliskim cmentarzu, że po paru latach wegetacji na moście przetrwał wyjątkowo

zimną i deszczową jesień, że usunęła go stamtąd policja, ale wrócił jeszcze zimą... Schorowany, nie mając już siły wdrapywania się na parapet lub kraty mostu przesiadywał na chodniku. W końcu zgiął, spadając z mostu na przebiegającą pod nim ulicę, o czym narrator informuje, przytaczając notatkę z „Il Mezzogiorno”: „Przechodnie, których codzienne itinerarium prowadzi przez *Ponte della Sanità*, znali od dawna żebraka przezywanego potocznie *Il Pipistrello*. W ciągu ostatnich lat jego życie związane było dniem i nocą z niesławnym (*mal-famato*) punktem naszego miasta. (Któż nie wie jaką sławą cieszył się ongiś ten Most? Był czas, że nasi przodkowie mówili o nim *Ponte della Morte*.) Onegdaj o świcie dwaj policjanci znaleźli zwłoki nieszczęśnika na dolnej ulicy pod Mostem. Nie wiadomo czy chodzi o wypadek spowodowany nadużyciem alkoholu, czy o odruch skrajnej rozpacz” (Herling-Grudziński, 1990, s. 154). Narrator na zakończenie opowiadania ogranicza się do dwóch zaledwie zdań komentarza: „Ponieważ nie znano ani prawdziwego nazwiska, ani pochodzenia zmarłego, pochowano go po wypełnieniu wszystkich przepisanych Prawem formularzy w mogile zbiorowej na Poggio-reale. W tawernie opowiadał ktoś potem, że wrzucono go do dołu jak psa” (Herling-Grudziński, 1990, s. 154).

Nie jest celem niniejszego szkicu interpretacja *Mostu* Herlinga-Grudzińskiego, chodzi tylko o wskazanie ścieżek prowadzących do Kafki. O intertekstualnym uwikłaniu już pisaliśmy, pora wskazać na inne. „Nietoperz” Herlinga-Grudzińskiego przypomina bohaterów Kafki; jest jednocześnie anonimowy, samotny i „wyrazisty”, łatwo rozpoznawalny. Podobnie jak w opowieściach Kafki, nie da się określić sensu jego egzystencji, nie wiadomo, po co jest, ale jednak jest...

Zostawia po sobie puste miejsce, a świat (u Herlinga-Grudzińskiego – Miasto, działania władz miejskich, zmierzające do uporządkowania miejsca śmierci *Il Pipistrello* i uniemożliwienia podobnego wypadku w przyszłości) powraca do porządku, jak po sprzątnięciu truchła Gregora-robaka w Kafkowskiej *Przemianie*. Komentarz po śmierci Nietoperza jest aluzją do sceny egzekucji kończącej *Proces* (zdanie „wrzucono go do dołu jak psa” jest powtórzeniem ostatniego zdania powieści Kafki), przywołanej w scenie śmierci konsula – bohatera powieści Malcolma Lowry’ego *Pod wulkanem*. Tam umierający konsul myśli, że został potraktowany „jak pies”, u Herlinga-Grudzińskiego tak pochówek „Nietoperza” komentują współtowarzysze nocnych pijaństw... Jednak najistotniejszym dziedzictwem Kafki jest w tym opowiadaniu styl narracji: powściągliwy, precyzyjny, „przezroczysty”, zachowujący dbałość o szczegółość opisu, uchylający się od jakiegokolwiek komentarza, chłodny emocjonalnie, faktograficzny. Ale wprowadzenie przez Herlinga-Grudzińskiego w obręb tekstu opowiadania Kafki powoduje, że z miejskiej anegdoty o samobójczej śmierci lub wypadku anonimowego żebraka przemieszcza się niejako w sferę doświadczenia metafizycznego, stawia pytania o sens bycia w świecie, o śmierć, doznaje transgresji. Tekst właśnie, nie bohater opowiadania... Człowieka-most z krótkiej noweli Kafki, oczekującego na drugiego człowieka, przybycie tego ostatniego unicestwia. Jak ginie człowiek mieszkający na neapolitańskim moście? Nie wiadomo, także spada w przepaść, ale czy z własnej woli, czy wskutek wypadku?... Czy to spadanie w przepaść jest – u Kafki, u Herlinga-Grudzińskiego – figurą ludzkiego losu? Tak.

Diametralnie inny charakter ma drugie „kafkowskie” opowiadanie Herlinga-Grudzińskiego – *Praga Kafki*. Nie jest odległe od gatunku *political fiction*, co pisarz ujawnia w notatce dołączonej pod opowiadaniem: „Wszystko to jest naturalnie zmyśleniem, płodem imaginacji powstałym z notatki we wczorajszym [3 czerwca 1976 – przyp. autorów] *Le Monde*” (Herling-Grudziński, 1990, s. 173), zawierającej informację o mającej się odbyć w ambasadzie USA w Pradze uroczystości wmurowania tablicy pamiątkowej w pięćdziesiątą drugą rocznicę śmierci Kafki. Autor *Procesu* mieszkał w budynku ambasady w 1917 roku, tam napisał *Mur chiński* i właśnie temu opowiadaniu ma w trakcie uroczystości zostać poświęcona prelekcja prof. Popradka (to fikcyjna postać), niedawno usuniętego za przekonania polityczne z uniwersytetu, a teraz pracującego – o czym czytelnika informuje narracja – w publicznym szalecie. Pomijając fabularną konstrukcję *Pragi Kafki* – to hybryda *political fiction* i noweli szpiegowskiej – narrator wszędzie w Pradze i w trakcie podróży widzi agentów komunistycznych służb, podróżuje (nie znając języka hiszpańskiego) z fałszywym argentyńskim paszportem. Najciekawszy, z proponowanego tu punktu widzenia, jest referat z wykładu prof. Popradka, którego tezy są zgodne z dającymi się odтворzyć na podstawie wielu notatek z *Dziennika pisanego nocą* losami samego Herlinga-Grudzińskiego, konsekwentnie aktualizującego dzieło Kafki i odnoszącego je do współczesnej sytuacji politycznej oraz do sytuacji jednostki wobec państwa totalitarnego. Efekt odczytu prof. Popradka – obojętne: zamierzony czy nie – był łatwy do przewidzenia. Efekt wzmocniony ostatnimi zdaniami: „Nasza słabość jest jedną z naszych największych sił jednoczących... Niczego tak nie

Konteksty

pragniemy jak raz bodaj, przed śmiercią, przycisnąć do własnych piersi nasz kraj w całej jego żywej rzeczywistości” (Herling-Grudziński, 1990, s. 172).

Praska młodzież zareagowała euforycznymi brawami, oficjele z chińskiej i radzieckiej ambasady wyszli z sali, urzędnicy ambasady amerykańskiej byli zachwyceni, ale przede wszystkim postawą amerykańskiego ambasadora, zaś narrator-bohater upija się w trakcie koktajlu wieńczącego uroczystość. A więc – seria stereotypów, potwierdzających z góry założoną tezę... Trudno oprzeć się wrażeniu, że Herling-Grudziński „używa” Kafki – nie tylko w *Pradze Kafki* – dla poparcia własnych sądów i niejako włącza go do dyskursu antykomunistycznego, potwierdzając w ten sposób swoją przynależność do elitarnego grona cenionych „sowie-tologów”. Taka konkluzja nie jest krytyką, ale wskazaniem na istotną cechę dzieła i legendy Kafki, a raczej na tkwiący w nich legendotwórczy potencjał, który pozwala na kreację i utrwalanie społecznego kultu autora *Zamku*, który to kult (mający moc scalającą) bardzo łatwo można zauważyć, spacerując po ulicach współczesnej (już nie komunistycznej) Pragi czy odwiedzając praskie Muzeum Franza Kafki. W trakcie takich spacerów trudno oprzeć się wrażeniu, że Pradze patronują dwie postaci – Haškowy Szwejk i Kafka, obydwie fikcyjne, obydwie przemieszczone w przestrzeń społecznego mitu organizującego zbiorowość.

Teksty

- Przemiana Gregora Samsy, co i jak znaczy?
(Wokół *Przemiany*) **121**
- Rumory wojny
(Wokół *Bratobójstwa*) **157**
- Uniwersytet w stanie podejrzania
(Wokół *Sprawozdania dla Akademii*) **187**
- „Oszukany! Oszukany!”
(Wokół *Lekarza wiejskiego*) **215**

Przemiana Gregora Samsy, co i jak znaczy? (Wokół *Przemiany*)

Pisać o Kafce? Z perspektywy polskiego literaturoznawcy? Czytelnika – a jakże! – polskich przekładów dzieł wielkiego Czecha, Żyda, a może (strach napisać) „pisarza przynależnego do kultury germańskiej”, prażanina?... A może z perspektywy turysty często wędrującego po Pradze, mającego za przewodników Szwejka, Hrabala, Kafkę?... To „nieprofesjonalne”, algorytmy odrzuca... A może pisać po angielsku o Kafce, tym żydowskim pisarzu tworzącym po niemiecku w czeskiej Pradze; tego naukometryczne algorytmy nie odrzuca?...

A może, może, może, może... pisać o Kafce jako o ikonie współczesnej popkultury?... Że taki chory, samotny, nieśmiały, uwięziony w urzędniczym molochu, uwięziony w „prowincjonalnej” Pradze?... Chociaż: „sportowiec”, kolarz, podróżujący po europejskich miastach, aktor-amator, świetny urzędnik... Zapadł – to prawda – na jedną z chorób wieku (gruźlica), ale – jednak! – na wyprawy rowerowe jeździł, na wieś do dziadków na żniwa się udawał, w proletariackich teatrach amatorskich jako aktor grywał, kochankiem pięknych kobiet bywał, na europejskich salonach-kurortach się pokazywał... I (chyba) marzył, jak każdy młody pisarz,

o publikacjach, byciu w literaturze, w tym życiu, które w jego czasach zdawało mu się po prostu drogą do szczęścia. Patrzył, jak wali się świat, upada Cesarstwo (był przecież jego, może nieistotnym, „trybikiem”, ale jednak; historia Piszczyka z genialnego *Zezowatego szczęścia* Andrzeja Munka pokazuje, że może być inaczej... Że „nieistotność” nie jest gwarantem społecznego bezpieczeństwa), powstawał „Nowy Europejski Porządek”, który „za chwilę” został zniszczony przez pewnego malarza pokojowego z Wiednia, a w ramach owego „zniszczenia” on, Joseph K., Franz Kafka, skazany na unicestwienie. Znamy wszyscy fotografię Kafki z wytrzeszczonymi oczami, patrzącego prosto w obiektyw (w dzieciństwie fotografii taki pewnie był wymóg, chociaż fotografia miała już za sobą ponad pół wieku rozwoju i masę efektownych osiągnięć, by portretowany patrzył prosto w obiektyw; współcześnie to jedna z ikon popkultury¹), przypomnianą na okładce notesu wydanego przez, świetne skądinąd, wydawnictwo „Austeria”...

Ale narracja o pisarzu z Pragi może być też inna, pewnie mniej popkulturowa... Romantyczna? (w modernizmie!) Że zobaczył, przewidział, zrozumiał i „przeraził się” nadchodzącym losem Żydów osiedlonych w Europie Środkowej, w Europie (z Harlemu na przykład w jedną noc wywieziono 20 tys. holenderskich Żydów, bez protestów tubylczej ludności, bez sprzeciwu) – jak się okazało... I z tych powodów nakazał przyjacielowi i wydawcy spalić czekające na druk rękopisy.

¹ O wątpliwej „przynależności” Kafki (i Brunona Schulza) do popkultury pisze w recenzji książki F. Coadou, *Bruno Schulz: l'inquietude de la matiere, Semiose* (Paris 2007) Tomasz Swoboda (por. Swoboda, 2014, s. 119–123). Zob. też: Szałasek, 2014, s. 124–129.

Ta opowieść stała się dominującą, o co ów przyjaciel zadbał, pewnie chwalał mu za to, bo ocalił od unicestwienia bodaj najważniejsze teksty żydowskiego pisarza z Pragi, a jednak, jednak... Wszystkie te opowieści o Kafce są upraszczające, a można jeszcze do nich dodać równoległe rozwijającą się psychoanalizę (też przecież zakorzenioną w mieszczańskie – już nie praskiej, a wiedeńskiej – metropolii Cesarstwa), uzupełnić jeszcze tradycję religijną Żydów, poświadczoną przecież studiowaniem przez pisarza Talmudu i nauką hebrajskiego, czy znakomicie rozwijającą się w Pradze Kafki sztukę nowoczesną i ożywione „wielowymiarowe” oraz wielojęzyczne (niemiecki, czeski, jidysz, hebrajski...) życie literacko-artystyczne.

Kafka i jego dzieło „znaczą” zapewne inaczej po Zagładzie, chociaż pisarz jej czasów nie dożył. Znaczą też inaczej z perspektywy polskiej recepcji, nie tylko mocno skażonej dymami krematoriów Oświęcimia i wielu jeszcze innych mrocznych miejsc, nie tylko nieomal całkowitym unicestwieniem kultury i tradycji Żydów w Polsce, nie tylko powinowactwem z polskim pisarzem żydowskiego pochodzenia z ukraińskiego dzisiaj Drohobycza, nie tylko resentymentem do galicyjskiej wspólnoty i do Cesarstwa Austro-Węgierskiego, stanowiącym istotny motyw polskiej literatury XX i XXI wieku. Kafka czytany dzisiaj poraża, przeraża i zachwyca przenikliwością, precyzją i aktualnością swoich rozpoznawień, dotyczących egzystencji jednostki i jej relacji ze społeczeństwem, Państwem, historią, rodziną... Ale też literacką formą, prekursorską wobec narracji dojrzałego modernizmu, inkluzywną wobec doświadczenia ponowoczesności. Taki jest, z grubsza biorąc, punkt wyjścia lektury *Przemiany*...

1.

Franz Kafka pisał *Przemianą* (tytuł oryginalny: *Die Verwandlung*) późną jesienią 1912 roku, a opublikował w 1915 roku w miesięczniku „Die wiessen Blätter” oraz w serii wydawniczej „Der Jüngste Tag”. Pisarz, pisząc to opowiadanie czy mini-powieść, miał więc dwadzieścia dziewięć lat, a *Przemiana* pozostanie najdłuższym utworem opublikowanym za jego życia, więc utworem nieobjętym jego testamentem, w którym nakazał on zniszczenie rękopisów. Recepcja dzieła Kafki w Polsce przebiegała trzema falami – w okresie międzywojennym pisarz nie był powszechnie znany, ukazywały się w prasie literackiej wzmianki o nim po jego śmierci, niewiele było przekładów jego utworów na język polski, najważniejszym z nich pozostawał zapewne *Proces*, przetłumaczony najprawdopodobniej przez Józefinę Szelińską, chociaż jako autor przekładu na stronie tytułowej figurował jej ówczesny narzeczony, Bruno Schulz². Po wojnie Kafka był w polskiej kulturze, praktycznie rzecz biorąc, nieobecny, co zmieniło się dopiero w okresie odwilży i wówczas w 1956 roku w tygodniku „Przekrój” ukazały się dwa utwory w tłumaczeniu Juliusza Kydryńskiego (*Przemiana* i *Kolonia karna*). Trzecia fala zwiększonego zainteresowania Kafką, który od 1956 był na naszym rynku literackim stale obecny, przypadła na ostatnią dekadę XX wieku, zapewne pod wpływem przyśpieszonej w polskiej kulturze recepcji najwybitniejszych filo-

² W nieco bardziej szczegółowy sposób o rzekomym tłumaczeniu Schulza i o relacji autora *Sklepów cynamonowych* do Kafki piszemy w niniejszej książce w rozdziale pt. „Polski Kafka”. *Trzy tropy: Schulz – Wittlin – Herling-Grudziński*.

zofów i filologów ponowoczesności, którzy właśnie dziełu i legendzie Kafki przypisali istotną rolę w kształtowaniu się dojrzałego modernizmu, zapowiadającego jego zmierzch, zaś Kafce rolę krytyka nowoczesnego państwa, w końcu także rolę jednego z najważniejszych wyrazicieli doświadczenia żydowskiego w Europie³.

2.

Są w literaturze fragmenty, czasem pojedyncze zdania, groźne, formułowane jakby *wyobraźnia* ich podmiotu była zdolna przekraczać granice ludzkiej wyobraźni. To nie może się wydarzyć, nie mogło się wydarzyć – fikcja, fantazja... *Groza* zwykle pierwszych lub ostatnich zdań, najczęściej pierwszych lub ostatnich... Budzisz się rano w swoim łóżku po nieźle, chociaż niespokojnie, przespanej nocy, przygotowany do rutynowych codziennych zajęć – szybki prysznic, śniadanie w biegu, potem nudna praca, i:

Gdy Gregor Samsa obudził się pewnego rana z niespokojnych snów stwierdził, że zmienił się w łóżku w potwornego robaka.

³ Wysoką pozycję Kafki w modernizmie ugruntowały następujące pozycje: Nabokov, 2016, s. 351–394 – poświęcił *Przemianie* osobny rozdział; Blanchot, 2016, por. gł. s. 57–89, 97–101; Bloom, 2019, s. 511–528 [do tych pozycji będziemy się dalej odwoływali]; oraz: m.in. Th.W. Adorno, G. Agamben, H. Arendt, Z. Bauman, W. Benjamin, G. Deleuze, F. Guattari, J. Derrida, R. Barthes (adresy bibliograficzne można znaleźć w następującej edycji: Kafka, 2018, s. CCXXI–CCXXIV). Wszystkie cytaty z utworu Kafki będą oznaczane w tym rozdziale w zgodzie ze wskazaną edycją; *Przemiana* jest w tym wydaniu przetłumaczona przez Juliusza Kidyńskiego.

Leżał na grzbiecie twardym jak pancierz, a kiedy uniósł nieco głowę, widział swój sklepiony, brązowy, podzielony sztywnymi łukami brzuch, na którym ledwo mogła utrzymać się całkiem już ześlizgująca się kołdra. Liczne, w porównaniu z dawnymi rozmiarami żałośnie cienkie nogi migały mu bezradnie przed oczami (Kafka, 2018, s. 24–25).

Trudno przejść „obok” pierwszych zdań *Przemiany* Franza Kafki obojętnym, pobudzają pracę *nieświadomego*, uruchamiają *wyobraźnię*. Mówiąc cynicznie: to bzdura jakaś, ale „chłód” i rzeczowość narracji, rzeczowość opisu przemiany doznanej przez Gregora Samsę będzie w opowieści konsekwentnie obrastała w coraz to nowe szczegóły. Jednak absurdalność przemiany Gregora Samsy powoduje, że nie ma wątpliwości, iż nikomu się to nie przydarzy, bo to zaprzecza powszechnie dostępnej wiedzy o świecie; a jednak... Wiadomo, realistyczna lektura „przygody” Gregora Samsy jest interpretacyjnym nadużyciem. To groteska – powie czytelnik zafascynowany kategoriami estetycznymi; to opowieść o wypieraniu dominacji ojca – doda psychoanalitik; jest w *Przemianie* wymiar borykania się z restrykcyjnymi nakazami i zakazami judaizmu – uzupełnią religioznawca i antropolog... To hybryda fantastyki i drobiazgowego realizmu – dodadzą krytyk, historyk literatury i jej teoretyk (Wydmuch, 1982, s. 39). I nie będą to interpretacyjne nadużycia! A przecież powołany przez Kafkę narrator opowiada, że Gregor Samsa naprawdę p r z e m i e n i ł się w ohydneho robaka. Czy tekst Kafki oczekuje na taką naiwnie realistyczną lekturę? Intuicyjnie odpowiedział już Bruno Schulz, gdy w 1936 roku, co prawda o *Procesie*, pisał: „W tym znaczeniu

jest metodą Kafki, stworzenie równoległej, sobowtórnej rzeczywistości zastępczej, właściwie bez precedensu. Ten sobowtórny charakter swej rzeczywistości osiąga on przy pomocy pewnego rodzaju pseudorealizmu, godnego osobnego studium. Kafka widzi niezwykle ostro realistyczną powierzchnię rzeczywistości, zna on niejako na pamięć jej gestykulację, całą zewnętrzną technikę zdarzeń, sytuacji, ich zazębianie się i przeplatanie, ale jest to dla niego naskórek bez korzeni, który zdejmuje jak delikatną powłokę i nakłada na swój transcendentny świat, transplantuje na swą rzeczywistość. Jego stosunek do rzeczywistości jest na wskroś ironiczny, zdradliwy, pełen złej woli – stosunek prestidigitatora do swej aparatury. Symuluje on tylko dokładność, powagę, wysiloną precyzję tej rzeczywistości, ażeby ją tym gruntowniej skompromitować” (Schulz, 2017, s. 46 – wyróżn. autorów). Określenie re-prezentacji w *Procesie* Kafki jako „pseudorealistycznej” z powodzeniem można, naszym zdaniem, przenieść na całą twórczość praskiego pisarza.

A co miał zrobić biedny David Kepesh z powieści Philipa Rotha, który także we własnym łóżku przemienił się w gigantyczną ponad stu pięćdziesięciokilogramową kobietą pierś? A co z przypadkami Schulzowego Jakuba zmienionego w karalucha zamiecionego przed Adelę czy przepostaciowionego w ogromnych rozmiarów czarnego kondora?

To prowokacje, rzecz jasna, ale jak w kulturze oswajamy doświadczaną grozę? Symbolizując jej przyczyny, interpretując, uruchamiając często wyszukane konteksty. Symbole, interpretacje, konteksty, chociaż wymagają wiedzy

i *wyobraźni*, niejako oddalają potencję *grozy*. Przestaje nas dotyczyć, staje się nierealna...

U Kafki jest, zresztą, owego „oddalania” *grozy* więcej: jak w scenie rozpoczynającej *Proces* i chociażby w scenie wykonanej przez urzędników egzekucji na Józefie K. Kim byli urzędnicy sądowi, kto postawił Józefa K. w stan oskarżenia? Państwo? To abstrakcja. Prawo? Także. Przecież *groza* przez niego doświadczana była realna. Więc jednak *groza wyobraźni*, która w trakcie pracy interpretacji wprowadza w poczucie permanentnego zagrożenia, że przeobrazimy się w robaka, pierś, karalucha, kondora, że zostaniemy oskarżonymi i staniemy przed jakimś sądem i jakimś plutonem egzekucyjnym.

3.

Ale wróćmy do nieszczęsnego Gregora Samsy. Jego reakcja na nieoczekiwaną metamorfozę własnego ciała jest także rzeczowa, racjonalna, odrzucająca podejrzenie, że „bycie robakiem” może być sennym koszmarem:

„Co się ze mną stało?” – myślał. To nie był sen. Jego pokój, prawdziwy, nieco tylko zbyt mały ludzki pokój, mieścił się wśród czterech dobrze znanych ścian (Kafka, 2018, s. 25).

Samsa „głosem” personalnego trzecioosobowego narratora rzeczowo i precyzyjnie lustruje swój pokój. Wszystkie szczegóły się zgadzają, Samsa-robak ludzkimi oczami widzi tę samą, „nieco” klaustrofobiczną, przestrzeń. Uwagę przykuwa jeden szczegół-rekwizyt:

[...] obraz, wycięty przez niego niedawno z ilustrowanego czasopisma i umieszczony w ładnej pozłacanej ramce. Obraz przedstawiał jakąś damę w futrzanej czapce i boa. Siedziała wyprostowana, a ciężką, futrzaną mufkę, w której nikło jej całe przedramię, wznosiła naprzeciw widza (Kafka, 2018, s. 25);

w którym nie sposób nie dopatrzeć się dyskretnej aluzji do słynnej i skandalizującej powieści lwowskiego pisarza Leopolda von Sacher-Masocha *Wenus w futrze* (1870), popularnej w kręgach bohemy artystycznej schyłku Monarchii Austro-Węgierskiej. Czy jest to sygnał obecności w tej wspólnocie? Czy może trop prowadzi w stronę dyskretnego ujawnienia erotycznych obsesji? Może przypadek? Trudno rozstrzygnąć. Warto jednak zauważyć, że obraz z damą w futrzanej czapce wróci w drugiej części opowieści, gdy siostra Gregora stopniowo będzie usuwała z jego pokoju sprzęty, czym Gregor przerazi i ten postanowi go bronić (Kafka, 2018, s. 59). W kontekście dalszych fragmentów *Przemiany*, a szczególnie jej drugiej części, chodzi tu chyba o rodzaj zapowiedzi opowieści o rozpadzie tradycyjnego, konserwatywnego i mieszczańskiego modelu rodziny. Rozpadu analogicznego do schyłku Monarchii.

Samsa-robak usiłuje zrozumieć dziwaczną sytuację, w jakiej się znalazł. Nie odczuwa jej *grozy*, raczej zapada w stan melancholii, czy to pod wpływem „posępnej pogody” (Kafka, 2018, s. 26) zaobserwowanej przez okno, czy to dlatego, że nie może się odwrócić na prawy bok (przeszkadza mu robaczy pancerz), czy to – w końcu – odczuwając nudę swojego dotychczasowego życia, pracy i rodziny:

Gdybym ja spróbował tego przy moim szefie, z miejsca bym wyleciał. Kto wie zresztą, czy tak nie byłoby dla mnie najlepiej. Gdyby mnie nie powstrzymywał wzgląd na rodziców, dawno bym wypowiedział, poszedłbym do szefa i z serca wygarnąłbym mu wszystko, co myślę. Spadłby z biurka (Kafka, 2018, s. 26–27).

Po chwili jednak Samsa niejako wraca do rzeczywistości, zauważa późną porę, niepokoi się, że spóźni się do pracy i narazi szefowi, straci posadę i źródło utrzymania rodziny. Rozważa możliwość zgłoszenia choroby, pomysł jednak odrzuca, myśląc o sposobie funkcjonowania Kasy Chorych i mordędzie kontaktu z tą instytucją. Z rozmyślań wyrывa go pukanie do drzwi pokoju. Matka, zaniepokojona potencjalnym spóźnieniem syna do pracy, usiłuje go obudzić i skłonić do wyjścia. Po uspokojeniu matki („– Tak, tak, dziękuję, mam, już wstaję”; Kafka, 2018, s. 28) Gregor słyszy zza drzwi głos ojca. Na jego brzmienie podejmuje coraz rozpaczliwsze próby wydostania się z łóżka i powrotu do „normalności” (szybkie śniadanie, jeszcze szybsze wyjście do pracy akwizytora). Samodzielne wyjście z łóżka nie jest jednak możliwe, jego próby są groteskowe, niejako likwidujące *grozę* sytuacji:

Gdy Gregor już do połowy wystawał z łóżka – nowa metoda była raczej zabawą niż wysiłkiem, musiał tylko kołysać się do tyłu, lekko się przesuwając – wpadło mu do głowy, jak łatwe byłoby to wszystko, gdyby ktoś przyszedł mu z pomocą. Dwoje silnych ludzi – pomyślał o ojcu i służącej – zupełnie by wystarczyło, musieliby tylko wsunąć ramiona pod jego sklepiony grzbiet, w ten

sposób wyjąć go z łóżka, pochylić się z ciężarem, a potem jedynie ostrożnie dopilnować, aby wykonał przeskok na podłogę, gdzie później zapewne jego nóżki znalazłyby zastosowanie. Tak, lecz pominiawszy już to, że drzwi były zamknięte na klucz, czy rzeczywiście miałby wołać o pomoc? Mimo swego trudnego położenia nie mógł powstrzymać uśmiechu na tę myśl (Kafka, 2018, s. 31).

„Likwidujące”, ale i pogłębiające. Gregor uzmysławia sobie, że ze swojej sytuacji nie ma dobrego wyjścia, że jest po prostu niesamodzielny, że – ale to w dalszych fragmentach opowiadania – jego zobowiązania, dotąd wobec szefa, państwa, rodzinnych obowiązków, były rodzajem zniewolenia, że był skazany na zależność od tych instytucji życia społecznego. Teraz, po przemianie, jakkolwiek bunt nie jest już możliwy. Chociaż wątpliwe jest, aby kiedykolwiek był. Pozostaje uległość. *Groza* sytuacji narasta, niczym w popkulturowym horrorze, konsekwentnie jednak Kafka łagodzi jej skutki stylem, rzeczowością (i „chłodem” emocjonalnym) narracji, estetyką groteski.

Do mieszkania Samsów przychodzi prokurent z firmy Gregora z pretensjami, iż ten nie pojawił się, jak co rano, ani w pociągu, ani w pracy, Gregor słyszy jego pretensje zza zamkniętych drzwi. Usiłuje je otworzyć, próbuje się wytłumaczyć i usprawiedliwić. Groteskowo „walczy” z kluczem tkwiącym w zamku (zawsze zamykał drzwi do swojego pokoju od wewnątrz), usiłuje uspokoić prokurenta i rodziców, jego wysiłki jednak na niewiele się zdają, język, jakim się posługuje, staje się niezrozumiały, a i sytuacja jest tak absurdalna, że żadne tłumaczenie nieobecności nie może być

wiarygodne. Niejako przy okazji narrator wyjaśnia sytuację rodziny Samsów i ważną rolę Gregora:

Dlaczego tylko Gregor skazany był na pracę w firmie, w której najmniejsze zaniedbanie sprowadzało zaraz największe podejrzenie? Czyż wszyscy pracownicy razem wzięci byli łajdakami, czyż nie było wśród nich żadnego godnego zaufania, oddanego człowieka, który jeżeli nie wykorzystał dla firmy tych kilku porannych godzin, szalał z powodu wyrzutów sumienia i nie był po prostu w stanie opuścić łóżka? (Kafka, 2018, s. 32).

Miał wówczas tylko tę jedną troskę, by uczynić wszystko, żeby rodzina jak najszybciej zapomniała o nieszczęśliwych interesach, które wszystkich ich pogrążyły w całkowicie beznadziejnej sytuacji. Z niezwykłym wprost zapałem zabrał się więc wówczas do pracy i prawie z dnia na dzień z dobrego subiekta stał się podróżującym agentem, który naturalnie posiadał zupełnie inne możliwości zarabiania pieniędzy, a wyniki jego pracy natychmiast – w formie prowizji – zmieniały się w gotówkę, którą można było położyć w domu na stole przed zdumioną i uszczęśliwioną rodziną (Kafka, 2018, s. 50).

Ojciec Gregora zbankrutował, od pięciu lat nie podjął żadnej pracy, co powodowało narastające oczekiwania w stosunku do syna. Matka zaś, ciężko chorująca na astmę, nie była w stanie podjąć żadnej pracy zarobkowej, a i codzienne obowiązki domowe były ponad jej siły. Gregor ma jednak marzenie – chce zapewnić siostrze Grecie studia w konserwatorium, doceniając jej talent do gry na skrzypcach. W kluczowej scenie opowiadania Gregor-

-robak ukradkiem słucha jej „koncertu” dla sublokatorów mieszkania Samsów:

Czy był zwierzęciem, skoro muzyka tak go pociągała? Było mu tak, jak gdyby ukazała mu się droga do upragnionego, nieznanego pożywienia (Kafka, 2018, s. 73).

„W tych dwóch zdaniach otwierają zdają się drzwi do wyzwolenia, do świata i ponownej – odwrotnej, a więc pozytywnej – przemiany; jedyna droga do wolności, jaka rysuje się w całym ciemnym labiryncie opowiadania. Sztuka obiecuje pożywienie głodującemu, nadaje sens codzienności, stanowić może zatem wybawienie i rozwiązanie konfliktu” (Wydmuch, 1982, s. 42). Zgodny ten fragment i komentarz do niego Marka Wydmucha z tęsknotą Kafki do oddania się w całości sztuce, pisarstwu. Być może właśnie tu tkwi źródło dojrzewającego programu literatury i egzystencji – w i dla literatury – cechujące twórczość Kafki i kształtowanie losu już u schyłku lat nastych oraz w pierwszej połowie dwudziestych minionego wieku?

Przemiana Gregora w robaka, rzecz jasna, spowodowała, że rodzina Samsów skazana jest na kryzys, ich życie rodzinne zostaje zrujnowane. Chociaż, jak się w dalszych fragmentach opowieści okaże, ojcu pozostał po bankructwie „jakiś” kapitał, a i skrupulatnie odkładane z zarobków Gregora pieniądze też są do dyspozycji. I jeszcze ten wstyd! Syn, żywiciel rodziny (choć – przypomnijmy – że przecież w jakimś sensie przez rodzinę oszukany; po przemianie Gregora w robaka szybko się okazało, że rodzina ma całkiem spore zasoby finansowe, umożliwiające jej dalsze egzystowanie) stał się

robakiem. Jak to wytłumaczyć? Gregora czeka izolacja, jest skazany na pogłębiającą się samotność i ostracyzm. Ojciec w ogóle się nim nie zajmuje, matka przez długie tygodnie nie wchodzi do jego pokoju. Jakikolwiek kontakt z bratem utrzymuje Greta, która dostarcza mu skromne posiłki:

Tylko siostra wciąż pozostała Gregorowi bliska, a że w przeciwieństwie do niego bardzo kochała muzykę i umiała wzruszająco grać na skrzypcach, planował w tajemnicy, aby w przyszłym roku posłać ją do konserwatorium, bez względu na wielkie koszty, które już w inny sposób musiałyby się pokryć (Kafka, 2018, s. 51).

Ale – pamiętamy o interpretacji Nabokova – to właśnie Greta powoli staje się „czarnym charakterem” opowiadania, w końcu ona zdecyduje o unicestwieniu brata (Nabokov, 2016, s. 373 i nast.). Gregor-robak powoli oswaja się z zaistniałą sytuacją, ba, nawet znajduje sobie jakąś formę rozrywki – biega po ścianach i suficie:

[...] przyzwyczał się więc dla rozrywki pełzać po ścianach i suficie. Chętnie zwłaszcza wisiął na suficie, było to coś zupełnie innego niż leżenie na podłodze; oddychało się swobodniej, tułów kołysał się z lekka, a wśród szczęśliwej niemal zabawy, jaką Gregor znajdował tam w górze, mogło się zdarzyć, iż ku własnemu zaskoczeniu odrywał się i padał plackiem na podłogę (Kafka, 2018, s. 55).

Wstręt, obrzydzenie, wstyd – to afekty domowników wobec przemienionego Gregora. Matka nawet heroicznie, dwa

tygodnie po przemianie, usiłuje nawiązać z synem kontakt. Ale regularnie do pokoju Gregora wchodzi tylko Greta. Rodzina ubożeje, wyprzedaje sprzęty, wynajmuje pokoje trzem sublokatorom. Ci jednak, gdy wyjaśnia się tajemnica mieszkańca zamkniętego pokoju, szybko wypowiadają umowę wynajmu.

Gregor-robak życie rodzinne obserwuje przez szparę w drzwiach, podsłuchuje też rodzinne narady, które zwykle dotyczą pogłębiających się kłopotów materialnych oraz pytania o to, jak problem wstydliwego mieszkańca rozwiązać. Martwią go te rozmowy, jest coraz bardziej przygnębiony, je coraz mniej, żyje w pogłębiającej się samotności i poczuciu opuszczenia. Zaczyna do niego docierać, że jest dla wszystkich problemem, że jego sytuacja jest bez wyjścia, że problem zostanie bez jego udziału rozwiązany... Doświadczaną przez Gregora *grozę* pogłębia uświadomienie sobie, że przestaje przynależć do rodziny, firmy akwizycyjnej, ludzkiej społeczności, że przestał być człowiekiem w chwili, gdy stracił możliwość komunikacji z innymi. Jest teraz obcy, inny, jest źródłem wstydu i obrzydzenia, jest poddany totalnemu ostracyzmowi. A dodatkowo cierpi, uderzony przez ojca rzuconym w niego jabłkiem, co w konsekwencji doprowadzi Gregora do śmierci. Interesująco – chociaż tylko w przypisie – sens przemiany Gregora w robaka interpretował w kontekście zaniku zdolności komunikacyjnych czy utraty ludzkiego języka Michał Paweł Markowski:

Gregor Samsa budzi się pewnego dnia jako „potworny robak”.
Cytuję pierwsze zdanie: *Also Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinen Bett zu einem*

ungeheuren Ungeziefer verwandelt. Podwójny prefiks *un-* w określeniu *ungeheuer Ungeziefer* podkreśla ruch, jaki dotknął Samsę; od egzystencji do życia, od tego, co ludzkie, do tego, co nie-ludzkie. Samsa jako robak znajduje się dokładnie na granicy; dla swej rodziny jest niemy robakiem, pozbawionym głosu i ludzkich zachowań. On sam jednak myśli, choć gdy tylko zaczyna mówić, to z jego gęby wydobywa się nieartykułowany zwierzęcy bełkot. Tak chyba najdosłowniej można wyobrazić sobie ilustrację granicznego charakteru logosu: z jednej strony (po stronie tego, co ludzkie), jest *facultas dilligedni*, umiejętność racjonalnego myślenia, jednak po drugiej – tylko zwierzęcy, pozbawiony sensu dźwięk. Nietzsche mówi o przemianie tego, co jest samym życiem, w egzystencję. Kafka, jak się zdaje – odwrotnie. To zresztą bodaj najbardziej charakterystyczna cecha pisarstwa Kafki, w moim rozumieniu: upadek egzystencji w życie, albo lepiej: upadek tego, co ludzkie, w nieludzkie (Markowski, 2012, s. 159–160).

Gregor Samsa uświadamia sobie, że jest bliski szaleństwa:

Słuchając [...] słów matki, pojął Gregor, że niemożność jakiegokolwiek bezpośredniego ludzkiego odezwania się, w połączeniu z tym jednostajnym życiem pośród rodziny, musiała w ciągu tych dwóch miesięcy mącić jego umysł. Inaczej bowiem nie umiał sobie wytłumaczyć, że mógł poważnie pragnąć, aby opróżniono jego pokój (Kafka, 2018, s. 57).

Zwraca uwagę, że przecuciu zapadania się w obłąd towarzyszą racjonalne i logiczne próby wyjaśnienia sytuacji, w jakiej się znalazł.

Przełom następuje, gdy nawet Greta – przecież ostatnia bliska mu osoba – zaczyna skłaniać się ku radykalnemu rozwiązaniu sytuacji. Sprawę rozwiązuje posługaczka zatrudniona w domu Samsów –

[...] nie potrzebujecie się państwo martwić, jak toto uprzątnąć.
To już załatwione (Kafka, 2018, s. 82)

– mówi.

Gregor-robak kończy swój marny żywot na śmietniku... A Samsowie z córką wybierają się w podróż i już w tramwaju zauważają, że Greta pięknieje, już w tramwaju pojawia się myśl o nowym życiu:

[...] przyszło na myśl panu i pani Samsa, patrzącym na swą coraz bardziej ożywiającą się córkę, że mimo wszelkich utrapień, które oblekły bladością jej policzki, rozwinęła się ona w piękną i bujną dziewczynę. Milknąc i niemal porozumiewając się wzrokiem, pomyśleli, że zbliża się czas, aby poszukać dla niej jakiegoś dzielnego męża. I jakby na potwierdzenie ich nowych marzeń i dobrych zamiarów, u celu drogi córka pierwsza podniosła się i przeciągnęła swoje młode ciało (Kafka, 2018, s. 83).

To odrodzenie ma charakter nietzscheański, pobrzmiewają tu echa idei wiecznego powrotu. Interpretacja zakładająca, że finałowa scena opowiadania „jest triumfem życia, witalną radością z siły i fizycznego zdrowia, jaka wybucha w chwilę po usunięciu ze sceny protagonistów” (Wydmuch, 1982, s. 44), nie wydaje się być zbytym nadużyciem. Nie-szczęśny Gregor, przemieniony w robaka, a właściwie truchło

robaka, jest gdzieś na śmietniku, niczym Józef K. w finałowej scenie egzekucji w *Procesie*, niczym Jakub z opowieści Schulza, przemieniony w karakona i zamieciony przez Adelę⁴, niczym konsul z *Pod wulkanem* zamordowany przez faszystów i ginący jak pies... Podobne te śmierci, każda jednak inna.

4.

Wladimir Nabokov swoją interpretację *Przemiany* kończy w następujący sposób:

Zwróćmy uwagę na styl Kafki. Jego klarowność, jego precyzyjna i bardzo formalna intonacja stanowi uderzający kontrast z koszmarną treścią opowiadania. Żadne poetyckie metafory nie zdobią tej surowej, czarno-białej opowieści. Przejrzystość stylu uwypukla mroczne bogactwo tej fantazji. Kontrast i zgodność, styl i materia, maniera pisarska i fabuła łączą się tu w perfekcyjną całość (Nabokov, 2016, s. 393).

Wcześniej w radykalny sposób Nabokov odrzucał próby psychoanalitycznych egzegez *Przemiany*⁵, przypominając mię-

⁴ O tym wątku w rozdziale „Polski Kafka”. *Trzy tropy...* zamieszczonym w niniejszej książce.

⁵ „[...] nie sądzę, żeby można było wpisywać w geniusz Kafki jakiegokolwiek implikacje religijne. Inna rzecz, jaką chcę zanegować, to stosowanie Freudowskiego klucza interpretacyjnego. »Freudowscy« biografowie Kafki, tacy jak Neider, autor *Zamarzniętego morza* [1948], utrzymują na przykład, że *Przemiana* ma źródło w kompleksach cechujących stosunki Franza z ojcem i w nękającym go przez całe życie poczuciu winy; uważają też, że w mitycznej symbolice dzieci są przedstawione w postaci robaków – co

dzy innymi niechęć Kafki do prac Sigmunda Freuda, chcąc w ten sposób uwypuklić estetyczną wartość *Przemiany* i artystyczny zamiar jej autora. Wartości tego tekstu upatruje więc Nabokov w dwóch właściwie elementach – w precyzji (i powściągliwości) stylu/formy, oraz w fantazji/wyobraźni uruchamiającej świat przedstawiony. Ilustruje te cechy Nabokov starannymi dociekaniem, w jaki gatunek owada przemieniony został Gregor i na podstawie cech biologicznych oraz etymologii niemieckiego słowa *Mistkäfer* (żuk gnojak), jakim obdarzyła go posługaczka, uprzątająca truchło, dochodzi do wniosku, że w żuka (Nabokov, 2016, s. 361–363). Nabokov polemizuje tu z tradycją, która wskazywała na karalucha, o czym na przykład świadczy fragment z *Dziennika pisanego nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, polemizujący ze zdaniem z *Głównych nurtów marksizmu* Leszka Kołakowskiego („Tak to Prometeusz budzi się ze snu o potężde, jak kafkowski Gregor Samsa”) i konsekwentnie określa Gregora-robaka jako karalucha (zob. Herling-Grudziński, b.d.w. II, s. 58–59). Styl i wyobraźnia „kanonizują” *Przemianę* i jej autora – „Tacy poeci jak Rilke czy powieściopisarz Thomas Mann są w porównaniu z nim [Kafką – przyp. autorów] karłami albo gipsowymi świętymi” (Nabokov, 2016, s. 357)⁶.

wydaje mi się wątpliwe – a ponadto dowodzą, że Kafka, pokazując syna, posługuje się symbolem żuka, aby zadośćuczynić Freudowskiemu postulatowi. Żuk, twierdzą, trafnie charakteryzuje jego poczucie bezwartościowości i marności, jakiego doznawał w obliczu ojca. Jako zainteresowany owadami, a nie insynuacjami, odrzucam ten nonsens” – Nabokov, 2016, s. 359.

⁶ „Kanonizacji” dzieła Kafki, chociaż z innej perspektywy, dokonał także Harold Bloom: „[...] nawet Yeats, Rilke i Stevens w mniejszym stopniu wyrazili nasze [XX wiek] stulecie niż Proust, Joyce i K a f k a. [...] Z czysto literackiego powodu nasza epoka jest w większym stopniu epoką Kafki

Idąc tropem wskazanym przez Nabokova, warto jednak uzupełnić proponowaną przez niego dychotomię, ustanawiającą geniusz artystyczny Kafki. W miejsce pary „styl/fantazja” (ufundowanej zresztą na dychotomii „wyobrażone/rzeczywiste”), trzeba wprowadzić triadę „styl/wyobrażenia/groza”, co jest zresztą w zgodzie z Nabokovem, który w strukturze *Przemiany* docenił, i niejako uwznioślił, regułę triady (por. Nabokov, 2016, s. 391–392).

Właśnie: dlaczego w *Przemianie* narrator sygnalizuje zdawkowo oraz dyskretnie, albo i wcale, to, że Gregor Samsa doświadcza rzeczywistej grozy? Zapis grozy – wiemy to z doświadczenia modernistycznej popkultury – powoduje sięgnięcie po skonwencjonalizowaną symbolikę bliską banałowi. Chociaż Kafka stał się we współczesnej epoce – dojrzałego modernizmu i ponowoczesności – w jakimś sensie ikoną popkultury, to w *Przemianie* i w całej swojej twórczości tych symbolicznych i alegorycznych wyobrażeń starannie unika, nie chce wpisywać się w tradycję ukształtowaną przez zafascynowany kulturą ludową romantyzm, ani przez tradycję żydowsko-praskiej magii i mitologii. Nie wydaje się też, by grozę *Przemiany* można było wpisywać w porządek doświadczenia religijnego, projektowanego w „założycielskiej” dla modernistycznych egzystencjalizmów *Bojaźni*

niż epoką Freuda. Freud, potajemny naśladowca Szekspira, dał nam mapę naszego umysłu. Kafka uzmysłowił, że nie możemy liczyć na to, iż za pomocą umysłu wybawimy się, chociażby od nas samych”; „U w a ż a m K a f k ę z a n a j b a r d z i e j k a n o n i c z n e g o p i s a r z a X X w i e k u, p o n i e w a ż w s z y s c y u c i e ś n i a m y t o r o z d a r c i e m i ę d z y j e s t e s t w e m a ś w i a d o m o ś c i ą, k t ó r e j e s t j e g o p r a w d z i w y m t e m a t e m, t e m a t e m u t o ż s a m i a n y m p r z e z e Ń z b y c i e m Ż y d e m l u b p r z y n a j m n i e j Ż y d e m b ę d ą c y m w w y j ą t k o w y m s e n s i e w y g n a Ń c e m” (Bloom, 2019, s. 511–512, 521; wyróż. autorów).

i drzeniu Sørensa Kierkegaarda. Zbyt mało tu, w *Przemianie*, śladów. Po prawdzie, zauważoną przez Nabokova triadę, jako czynnik organizujący kompozycję i reprezentację *Przemiany*, łatwo skojarzyć z chrześcijańskimi wyobrażeniami Trójcy Przenajświętszej, każdą Jezusa w „towarzystwie” dwóch złoczyńców czy trzema głównymi cnotami: wiarą, nadzieją i miłością; ale tekst Kafki niewiele, zgoła nic, zdaje się tu „podpowiadać”...

No, więc, co z tą *grozą* – *Przemiany* i Kafki?... Czy Gregor Samsa doświadczył tego afektu? Czy czytelnik Kafki, osadzony w realiach rzeczywistej *grozy* XXI wieku (pandemia, wojny, głód, ludobójstwo, ekologiczny dramat), doświadcza jej, czytając Kafkę ponad sto lat później, nawet pamiętając *grozę* Zagłady, GUŁAG-u, światowych wojen? Tak należałoby formułować pytania do Kafki i jego dzieła dzisiaj, na początku sierpnia 2022 roku. Są inne od stawianych przez Nabokova. Autor *Lolity* mógł i potrafił koncentrować się na języku, stylu, formie opowieści Kafki, mógł i potrafił ignorować Kafkowski stereotyp, utrwalany konsekwentnie w recepcji, ale Historia⁷ „coś” tu zmieniła... Nakazała, by mniej troszczyć się o „formę” Kafkowskich opowieści, a o to, by zobaczyć, że – być może/na pewno – literatura (sztuka, muzyka itd.) wie więcej, potrafi przewidywać, a – dotykając granicy szaleństwa – co najmniej (być może) miewa rację?

⁷ Nie ma tu gry słów. Ufając w etymologię – *his story* – chodzi o zapis (zawsze fabularny i „fikcyjny”, jak chce Hayden White) konwencjonalnie przez zawodowych historyków ustalonych faktów. Konsekwentne używanie małej i wielkiej litery ma wskazywać na to rozróżnienie: Kafka (ale też wszyscy właściwie pisarze modernistyczni) pisał *his-story*, zawodowi (jeśli tacy są) historycy usiłowali pisać Historię.

5.

19 stycznia 1914 roku Kafka zanotował w dzienniku: „uznałem to za niedobre, może już ostatecznie jestem zgubiony [...] Wielki wstręt do *Przemiany*. Nieczytelny finał. Niedoskonałość prawie do samego rdzenia. O wiele lepiej by się stało, gdyby mi wówczas nie przeszkodziła podróż w interesach” (cyt. za: Blanchot, 2016, s. 60)⁸. Mimo niskiej oceny opowiadania zdecydował się jednak – jak już wspomniano – na jego publikację rok później. Maurice Blanchot, komentując ten fragment *Dzienników*, pisał o tym, że ujawnia się w nim zasadniczy konflikt egzystencji pisarza – mający zasadniczy wpływ na kształt jego dzieła – między koniecznością funkcjonowania w świecie, związaną z życiem rodzinnym i obowiązkiem wykonywania pracy zarobkowej, a tęsknotą do pełnego oddania się literaturze, utożsamianego z szansą osiągnięcia pełni szczęścia. Nie można się oprzeć wrażeniu, że sytuacja Gregora Samsy z *Przemiany* jest tego jakimś echem. Przynajmniej pełnego oddania rodzinie i życiu zawodowemu nieprzynoszącego szczęścia, a – przeciwnie – będącego źródłem udręki, nudy i melancholii (brutalnie przerwane metamorfozą w robaka). Kafka w dzienniku często utyskuje na brak czasu i na to, że nie może oddać się pisaniu w całości, co znowu bliskie jest obrazowi, jaki można wyabstrahować z korespondencji Brunona Schulza⁹.

⁸ Co ciekawe, na słabość finału *Przemiany* zwrócił też uwagę H. Bloom: „[...] a nowele, nawet *Przemiana*, zaczynają się lepiej, niż kończą” (Bloom, 2019, s. 512).

⁹ Por. *Udręka tekstu – tekst udręki. Bruno Schulz – pisanie/czytanie* (J. Olejniczak, 2019, s. 27–46); szerzej o paraleli Kafka–Schulz w rozdziale „Polski Kafka”. *Trzy tropy... niniejszej książki*.

„Pisanie, w łonie udręki i słabości nierozzerwalnie z nim związanych, staje się wówczas na powrót możliwością pełni, drogą bez celu zdolną być może pokryć się z celem drogi – jedynym, który trzeba osiągnąć” – interpretował Blanchot (2016, s. 63). Kafka niejako uciekał od życia, od ustabilizowanej egzystencji (poświadcza to między innymi historia narzeczeństwa z Felicją Bauer, zerwań i powrotów); uciekał w pisanie, w literaturę, a tam była tylko dojmująca samotność... „Ucieczka” Gregora Samsy od nudy codzienności jest strukturalnie podobna. Człowiek jest jednak istotą społeczną, „uzwierzczenie” Samsy wyklucza go z ludzkiej społeczności, gdy zerwana zostaje jakakolwiek komunikacja z członkami rodziny. Gregor jest przerażająco samotny, wykluczony, skazany na niebyt, bo wykluczenie ze społeczności ludzkiej nie wprowadza w życie społeczne robaków.

„Skazany”, a raczej skazujący sam siebie, bo konieczność pisania staje się u Kafki zarówno ucieczką od świata jaki jest, z jego nudą i monotonią, ale też z nieszczęściami globalnymi (wojna światowa, coraz silniej odczuwana wspólnota narodu wygnanego i rozproszonego) i klęskami życia intymnego (ostateczne rozstanie z Felicją, a później także z Mileną Jesenską, pogłębiająca się gruźlica). To oczywiście później, już na początku lat dwudziestych, ale *Przemianę* można interpretować jako tekst założycielski, projektujący w bardzo ogólnym – to prawda – zarysie całość dzieła. Pisanie i brak czasu na pisanie to obsesje towarzyszące Kafce od debiutu (*Wyrok*) do ostatnich zapisanych przez niego fragmentów. Obsesja pisania przeradza się w religijny sposób podejścia do literatury:

Kiedy pisanie staje się „formą modlitwy”, oznacza to oczywiście, że istnieją jakieś inne formy, a jeśli nawet nie istnieją z powodu nieszczęścia panującego w świecie, w powyższej perspektywie pisanie przestaje być zbliżaniem się do dzieła, by stać się oczekiwaniem na jeden jedyny moment łaski, którego Kafka usilnie wypatruje i w którym nie będzie musiał już pisać (Blanchot, 2016, s. 75).

6.

Przemianę można interpretować jako parabolę, traktującą o wygnaniu/wykluczeniu i śmierci. A więc w kategoriach rytuału przejścia, transgresji. Blanchot w swoim znakomitym esej o Kafce zauważył, że wiele zapisków w *Dziennikach* oraz wiele wypowiedzi przypisywanych autorowi *Procesu* dotyczy śmierci, i że pojawia się w nich koncepcja „umierania z zadowoleniem”, przy czym nie chodzi rzecz jasna o poczucie spełnionego życia w momencie śmierci. „Najlepsze utwory, jakie napisałem, mają swoją podwalinę w tej właśnie zdolności – móc umrzeć z zadowoleniem” (Kafka za: Blanchot, 2016, s. 98) – miał powiedzieć. Obsesja śmierci jest obecna we wszystkich jego utworach, jednak narrator Kafki uchyla się od realistycznego, a już na pewno naturalistycznego, opisu (najobszerniejszy, skłaniający się ku realizmowi opis umierania to „robacza” śmierć Gregora!). „Zwyczajność” śmierci może najprecyzyjniej ilustruje finałowa scena *Procesu*. W *Przemianie* Gregor Samsa umiera w niezauważony przez nikogo sposób, jeśli świat, z którego wyгнаła go metamorfoza w robaka, ją jeszcze zauważył, to jego śmierci już nie do-

strzegł, została przyjęta przez domowników i posługaczkę jako coś oczywistego i zwyczajnego, przyniosła wszystkim ulgę, a nawet potencję odzyskanego szczęścia, by przypomnieć scenę „robaczey” śmierci Gregora:

„I cóż teraz?” – zapytał Gregor sam siebie i rozejrzał się w ciemności. Wkrótce odkrył, że już w ogóle nie może się poruszyć. Nie zdziwiło go to, raczej wydawało mu się nienaturalne, że aż do tej chwili potrafił się rzeczywiście poruszać na tych cienkich nóżkach. Zresztą było mu względnie dobrze. Czuł wprawdzie bóle w całym ciele, ale zdawało mu się, jak gdyby były one coraz słabsze, słabsze, aż w końcu zanikały. Ledwie już czuł zgniłe jabłko tkwiące w grzbiecie i rozognione ciało wokół niego, całe pokryte miękkim kurzem. O rodzinie myślał znowu ze wzruszeniem i miłością. Jeszcze niemal bardziej niż siostra przekonany był o tym, że powinien zniknąć. Trwał wśród tych czczych i spokojnych rozważań do chwili, gdy zegar na wieży wybił trzecią nad ranem. Przeżył jeszcze pierwszy brzask świtu za oknami. Potem bezwolnie opuścił niską głowę i ostatni, słaby oddech wypłynął z jego nozdrzy (Kafka, 2018, s. 78–79).

Truchło robaka znajduje posługaczka („– Spójrzcie tylko państwo, on zdechł! Leży sobie tutaj, na dobre zdechł!”, Kafka, 2018, s. 79), która później posprząta i wyniesie „toto” na śmietnik. Nikt po Gregorze Samsie nie zapłacie, nie będzie żadnego żałobnego rytuału. Raczej nowy początek, nowe otwarcie, nawet zapowiedź narodzin nowego życia, jak w interpretowanej już w niniejszym eseju scenie tramwajowej podróży państwa Samsów z córką. Zresztą w żadnym tekście

Kafki praca żałoby nie jest wykonana. Kto na przykład zapłaci nad śmiercią Józefa K. z *Procesu*?...

Pisać, by spokojnie pójść na dno. Tak, ale jak pisać? Co pozwala na pisanie? Odpowiedź już znamy, pisać można tylko wtedy, gdy jest się zdolnym umrzeć z zadowoleniem. Sprzeczność ta przenosi nas z powrotem w głębię doświadczenia (Blanchot, 2016, s. 100).

Jeśli podążać za ruchem interpretacji Kafki przez Blanchota, to trzeba chyba zauważyć, że w dychotomii literatura/śmierć Kafka przeciwstawia się modernistycznej tradycji. Śmierć, orfickie przekroczenie śmierci, nie są u Kafki napędzone dążeniem do poznania jej tajemnicy. Literatury, pisania, nie traktuje ani jako próby oswojenia śmierci, ani jej oddalenia, ani przezwyćżenia. Tu śmierć jest spełnieniem, dzieło – jak nakazał w testamencie – ma umrzeć razem z nim. Po Gregorze Samsie zostaje nicość, pustka, w miejscu pracy żałoby – praca wymazywania z pamięci...

7.

Harold Bloom, chociaż wpisuje dzieło Kafki w tradycję żydowskiej kabały i gnozy, dzieli się uwagą niejako likwidującą tego dzieła lekturę w kontekście rzekomej religijności pisarza. Poniższy fragment zdaje się trafny i dla proponowanej tu interpretacji istotny:

Śmiało możemy rzec, że w opowiadaniach i powieściach Kafki w ogóle brak aluzji do boskości, więc tym bardziej do jej przedstawień. Jest tam mnóstwo demonów w maskach aniołów i bogów, są enigmatyczne zwierzęta (i twory podobne do zwierząt), ale Bóg zawsze jest gdzie indziej, bytuje gdzieś daleko w otchłani, śpi albo nie żyje. Kafka, obdarzony genialną wyobraźnią, jest powieściopisarzem, a nie pisarzem religijnym. Nie jest nawet żydowskim gnostykiem czy kabalistą z wyobrażeń Scholema i Benjamina, ponieważ nie ma nadziei – w każdym razie ani dla siebie, ani dla nas (Bloom, 2019, s. 515–516).

Co więc decyduje, że klucz interpretacyjny nawiązujący do tradycji żydowskiej gnozy i kabały funkcjonuje w badaniach dzieła autora *Procesu*, że dla samego Blooma ten właśnie klucz zdaje się być podstawowy, prowadzący do twierdzenia, iż właśnie Kafka i jego dzieło spośród wszystkich pisarzy XX wieku jest wyrazicielem losu żydowskiego w świecie Zachodu, uniwersalizowanego zresztą jako figura losu ludzkiego? Dwa elementy, wyabstrahowane z doświadczenia kabały i gnozy: „cierpliwość” i „niezniszczalność”. W tym post-nietzscheańskim świecie Kafki, w którym nie ma już Boga, bo wycofał się w „jakąś otchłań” albo „nie żyje”, jednostka właśnie „cierpliwością” bycia (czyli zgodą na wszelkie uciążliwości codzienności i społecznego funkcjonowania) buduje w sobie przekonanie o „niezniszczalności”:

Kafka bronił swego poczucia niezniszczalności jako czegoś, co „ma oparcie w rzeczywistości” i w żadnym razie nie jest osobistą obsesją. Według Kafki „niezniszczalne” jest prawdziwą więzią między ludźmi i wyraża ich najbardziej wewnętrzne jestestwo.

Właściwie nie wiem, jak inaczej można by nazwać to stwierdzenie niż gnozą, ale z pewnością nie należy ono do gnostycyzmu, ponieważ odrzuca ideę Boga, nawet najbardziej dalekiego, skrytego w głębi pierwotnej otchłani. Kafka postuluje pewien pierwotny atrybut człowieka, boski, ale świecki, pewien akt poznawczy, który ujmuje niezniszczalność (Bloom, 2019, s. 526).

„Niezniszczalne” tkwi w nas jako nadzieja czy dążenie, ale w myśl najposępniejszego z paradoksów Kafki przejawy tego dążenia nieuchronnie są destrukcyjne, a zwłaszcza autodestrukcyjne. Cierpliwość staje się nie tyle naczelną cnotą Kafkowską, ile jedynym środkiem przetrwania, tak jak kanoniczna cierpliwość Żydów (Bloom, 2019, s. 528)¹⁰.

Ale poczucie nieobecności/wycofania Boga – instancji organizującej porządek świata, bliskiej francuskim egzystencjalistom – w kontekście rozstrzygnięć Alberta Camusa Kafka zdaje się antycypować, jak wcześniej (1910 rok) Rainer Maria Rilke w *Pamiętnikach Malte Lauridsa Brigge* (por. Camus, 1971, s. 93)¹¹. Wywód Blooma jest oczywiście próbą syntezy dzieła, legendy i recepcji Kafki, większość też stawia on na podstawie lektury tekstów nieopublikowanych za życia pisarza, objętych zapisem słynnego testamentu, a więc przez autora *Zamku* skazanych na unicestwienie. W *Przemianie*

¹⁰ Co interesujące, „niezniszczalność”, w podobnym do Blooma rozumieniu, jest także głównym atrybutem przetrwania przez europejskich Żydów Zagłady w ujęciu zaproponowanym w pięknym eseju Maurice’a Blanchota (por. Blanchot, 1996, s. 58–68).

¹¹ A także krótki komentarz Lee Byrona Jenningsa (por. Jennings, 2003, s. 31).

dostrzegamy jednak projekt, może raczej zapis projektu, całości, a więc rzutowanie konkluzji Blooma na tę opowieść nie wydaje się interpretacyjnym nadużyciem.

Nie ulega wątpliwości, że świat rodziny Samsów i – szerzej – świat przedstawiony w *Przemianie* jest światem, w którym Bóg (jakikolwiek) jest nieobecny, nic nie wskazuje w zachowaniach bohaterów opowieści, by przejawiali jakiegokolwiek religijne uczucia. Jeśli cokolwiek organizuje codzienność Samsów, to mieszczańskie konwenanse oparte na patriarchalnym modelu rodziny, społeczna presja i korporacyjne reguły przestrzegane w firmie handlowej Gregora. Ten porządek, przynajmniej przed odkryciem metamorfozy, wydaje się być wiecznotrwały i „niezniszczalny”, chociaż od Gregora wymaga cierpliwego podporządkowania – ojcu, rodzinie, szefom w firmie. „Cierpliwość” wszystkich właściwie bohaterów opowieści wystawiona jest na poważną próbę. *Groza* przemiany w robaka powinna spowodować, że ten ustabilizowany porządek świata się rozsypie, ale wszyscy, nawet Gregor, cierpliwie „udają”, że „nic się nie stało”, że zaraz wszystko wróci do wcześniejszej normy. A „spokój” i stabilizację burzą dopiero odczuwane przez rodziców i siostrę Gregora afekty – wstręt, obrzydzenie i wstyd. Nie dzielimy z Kafką i Bloomem oceny finału opowiadania jako „nieudanego”, bo właśnie usunięcie „kłopotu” i źródła tych afektów, wyrzucenie truchła robaka na śmietnik powoduje, że świat Samsów faktycznie powraca do normy. Gregor pozostawia po sobie puste miejsce, nie-miejsce, nie będzie już nawet w rodzinnych rozmowach wspomniany. Pojawi się nowe życie, o tym marzy przecież matka, patrząca na swoją córkę. „Za chwilę” Samsowie powiedzą sobie, że „nic się nie stało”...

A co z „Kafką”? Czy Gregor Samsa jest w jakimkolwiek sensie projekcją jego doświadczenia? Snu? Transgresji? Bloom: „u Kafki nie ma żadnych teofanii, jedynym przymierzem, w które wierzył, było to, które zawarł z literaturą” (Bloom, 2019, s. 525).

8.

Dlaczego Kafka przeistoczył biednego Gregora Samsę w robaka, najprawdopodobniej – jak ustalił Nabokov – w gigantycznego, ponad metr mierzącego, żuka? (por. Nabokov, 2016, s. 361–353). Są chyba dwie, niewykluczające się, odpowiedzi. Pierwsza wynika z kulturowego nawyku stosunku do wszystkich zwierząt pełzających, uznawanych za nieczyste, przynależące do złych mocy, budzących odrazę i uznawanych za szkodniki. Co jest usankcjonowane nawet w etymologii niemieckiego słowa *ungeziefer* [robactwo] (por. Kayser, 2003, s. 21). Druga, będąca w znacznej mierze konsekwencją owego kulturowego nawyku, ma już naturę estetyczną. „Do zwierząt uprzywilejowanych przez groteskę należą węże, sowy, ropuchy, pająki – stworzenia pełzające, nocne, których tryb życia nie jest zbyt powszechnie znany. Podobnymi preferencjami cieszy się także wszelkie robactwo” – zauważył, badający istotę groteski, Wolfgang Kayser (2003, s. 21).

Pierwszy więc ruch w *Przemianie* jest ruchem w stronę groteskowej reprezentacji. Można powiedzieć, że od tegoż ruchu Kafka uruchamia w opowiadaniu opozycję *grozy* i *śmieszności*. *Grozie* doświadczenia Gregora towarzyszy *śmieszność* (i *żałosność*) sytuacji, mamy na myśli – rzecz

jasna – perspektywę odbiorcy tekstu. Tak jest konsekwentnie w całej *Przemianie*; Gregor Samsa cierpi w sposób niewyobrażalny: psychicznie (do śmierci zachowując człowieczą świadomość i sposób rozumowania, utracił zdolność komunikacji z ludzkim światem) i cieleśnie (po uderzeniu jabłkiem przez ojca jest ciężko ranny, jego ciało gnije). Chłód i rzeczowość narracji powodują, że czytelnik „widzi” wszystkie nieporadne próby uratowania się jako śmieszne i żałosne. Dobrze, ale przecież wszystko, co w *Przemianie* przedstawione, raczej przeraża, niż śmieszy... Przerażają relacje w rodzinie Samsów, przeraża sytuacja Gregora w firmie, przerażający jest sposób przedstawienia trzech sublokatorów, postaci diabolicznych przecież; ale także trzech niegodziwych sąsiadów (a przy uznaniu tej odległej aluzji Gregor staje się Hiobem). Narrator Kafki, powtórzmy kolejny raz, opowiada i opisuje ten świat codziennej *grozy* w sposób pozbawiony emocji, rzeczowo, realistycznie, niemal reportersko. Tu jest jakieś pęknięcie, rozziew. One, naszym zdaniem, decydują o wielkości *Przemiany*!

Bo opowiedziana historia jest trywialna, łatwo rozpoznawalna, jeśli umieścić ją w macierzystym kontekście awangard literacko-artystycznych początku XX wieku. Struktura groteski, chociaż groteska nie jest „wynałazkiem” modernizmu, właśnie w modernizmie będzie często wykorzystywana, szczególnie przez surrealistów, których Kafka jakoś zapowiada¹², zwłaszcza artystów uznanych przez ideologów nazistowskich Niemiec za uprawiających „sztukę

¹² Na temat motywu metamorfozy w sztuce i literaturze modernistycznej zob. interesujące studium Serge'a Fauchereau (Fauchereau, 2015, s. 55–74).

zdegenerowaną”. Może to kontekst zbyt odległy, przecież Kafka pisał *Przemianę* w 1912 roku, jeszcze przed hekatombą I wojny światowej... A może i nie, tylko że wówczas uznać by pewnie trzeba Kafkę za proroka, który dwa lata po Rilkiem (*Pamiętniki Malte Lauridsa Brigge*)¹³ przewidział, co stanie się z Europą niedługo później. Podobnie z motywem metamorfozy, przemiany, „przeistoczenia”, którego „ojcem założycielem” był w kulturze zachodu Owidiusz. Popularność groteski w modernizmie spowodowała też, że przeniknęła także do popkultury¹⁴. *Przemianę* można traktować jako gotowy scenariusz do filmowego horroru klasy „B”...

9.

Gnostyk? Kabalista? Nietzscheanista? Nihilista? Pre-egzystencjalista? Prorok? Surrealista? Modernista? Modernistyczny inkluz? Popkulturowa ikona? Żyd? Prażanin? Obywatel Monarchii Austro-Węgierskiej? Niemiecki pisarz? Katastrofista? Wszystkie te etykiety da się uzasadnić, także w odniesieniu do *Przemiany*. Wszak surrealista André

¹³ W badaniach nad groteską pojawiła się koncepcja, że awangardowe eksperymenty w sztuce niemieckiej sprzed II wojny światowej „zapowiadały” okropieństwa II wojny światowej i Zagłady: „Taka »gotycka« groteska wciąż jest typem przekonującym dla wielu badaczy i skojarzenie z niemieckością nie wygasło od ubiegłego stulecia; tak więc »groteskowe i pełne okropności« filmy, jakie robili Niemcy w latach dwudziestych i trzydziestych, »uważane są za zwiastuny tych groteskowych i okropnych wydarzeń wczesnych lat czterdziestych, do których się przyczyniły«...” (Jennings, 2003, s. 39).

¹⁴ O przenikaniu groteski do kultury masowej pisał m.in. Lee Byron Jennings (zob. Jennings, 2003, s. 34–37).

Breton umieścił *Przemianę* w swojej antologii „czarnego humoru”, co przypomniał Tomasz Bocheński (zob. Breton, 1966; Bocheński, 2003, s. 224). Jest *Przemiana* z uwagi na moment powstania i opublikowania opowieścią zapowiadającą „pośmiertne”¹⁵ dzieło Kafki. Czy taka potencja „wielointerpretowalności” tekstu jest jego wartością czy skazą? Czy „myślenie literaturą” pomaga sytuować się w świecie, jaki jest? Kafka, i jego *Przemiana*, znaczy w 2022 roku inaczej, niż dla jego przyjaciół i czytelników (nielicznych!) na progu I wojny światowej i rozpadu Monarchii... Ale doświadczenia Kafki i Gregora Samsy są dzisiaj może (chciałoby się wierzyć, że nie) bardziej powszechne i bardziej dotkliwe. Pomijamy moc stylu, estetyki, formy literackiej... Ich wpisanie w „wielkość Kafki” byłoby truizmem.

Kafki doświadczenie bezprecedensowego oddania się literaturze to ponownie truizm powtarzany w bodaj wszystkich pracach krytycznych poświęconych jego twórczości, legendzie i biografii. To oddanie i wiara w siebie i literaturę, a więc także poczucie ważności przesłania, jakie chciał zawrzeć w swoich tekstach, zaowocowało nie tylko prestiżem, „kanonizacją” i „długim trwaniem” w świadomości literackiej. W dziele Kafki ciągle odsłaniają się nowe tajemnice, sensy, znaczenia, to dzieło bez przerwy się aktualizuje, podnieca, przeraża, śmieszy (choć gorki to śmiech, jak w grotesce...) „Tacy jesteście” – mówi tekst Kafki z 1912 roku. Tak samo mówi do nas w 2022 roku – „tacy jesteście: żałośni, samotni, przerażeni, samotni”... Smutne to przesłanie...

¹⁵ Określenie „pośmiertne” przechwytyjemy z eseju Józefa Wittlina *Pisma pośmiertne*, o którym szerzej w rozdziale „Polski Kafka”. *Trzy tropy...* najnowszej książki.

Przemiana, jak i wszystkie właściwie teksty Kafki, stawia opór czytelnikom i interpretatorom. A jednocześnie te teksty „otwierają się” na mnogość interpretacji oraz klasyfikacji historyczno-literackich. Religijnie oddany literaturze Kafka najpewniej cierpiał na niezrozumienie, na stosunkowo nikłą recepcję publikowanych przez siebie utworów, co pogłębiało jego poczucie osamotnienia, być może miało jakiś wpływ na decyzję podjętą w testamencie. Zachowało się niezwykle świadectwo owego „niezrozumienia”, list od czytelnika (Siegfrieda Wolffa z kwietnia 1917 roku), napisany pod wpływem lektury właśnie *Przemiany*. Autentyczność listu oraz jego nadawcy została sprawdzona i nie budzi żadnych wątpliwości. Przytaczamy go w całości, jako rodzaj p r z e s t r o g i przed Kafką (i *Przemianą*), ale też jako mocny – chociaż anegdotyczny – argument na rzecz tezy o samoodnawiającej się aktualności dzieła autora *Procesu*:

*Wielce Szanowny Panie,
uczynił mnie Pan człowiekiem nieszczęśliwym.
Kupiłem Pańską „Przemianę” i podarowałem mojej kuzynce.
Ta jednak nie potrafi sobie wyjaśnić tej historii.
Kuzynka dała ją matce, ale i ona nie znajduje żadnego wyjaśnienia.
Matka dała książkę jeszcze innej mojej kuzynce, jednak także ona nie ma żadnego.
Napisali przeto do mnie. To ja mam im objaśnić tę opowieść. A to dlatego, że jestem jedynym w rodzinie doktorem. Ale ja jestem bezradny.
Panie! Przez całe miesiące biłem się z Ruskiem w okopach i nawet nie mrugnąłem okiem. Gdyby jednak diabli wzięli moją dobrą opinię u kuzynek, to tego bym nie zniósł.*

Tylko Pan może mi pomóc. Musi Pan, bo to Pan nawarzył mi tego piwa. Proszę zatem, niech mi Pan powie, co moja kuzynka ma myśleć o „Przemianie”.

Z głębokim szacunkiem

szczerze oddany,

dr Siegfried Wolff (cyt. za: Stach, 2020, s. 136).

Podobna refleksja o „samoodnawialności” dzieła Kafki i możliwości jego wielorakiej interpretacji pojawiła się też w zapisku z 29 kwietnia 1984 roku w *Dzienniku pisanym nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (zob. Herling-Grudziński, b.d.w. I, s. 34–35). Przypomina w nim szkic Waltera Benjamina o Kafce i referuje zawartą w nim anegdotę, kończy zaś następującym komentarzem:

Walter Benjamin twierdzi, że ta anegdota jest doskonałym wprowadzeniem w świat Kafki; ma rację. Nie próbuje swojego twierdzenia uzasadnić; ma również rację. Im więcej myślę o Kafce, tym sceptyczniej odnoszę się do wszelkich interpretacji jego dzieła (w tym moich własnych). Zawsze przechodzą po omacku obok nieuchwytnej i ledwie wyczuwalnej istoty rzeczy, jak w nieskończonej grze w chowanego. Wyobraźnia Kafki żywiła się sokami zagadkowych przypowieści, a przypowieść można co najwyżej rozjaśnić trochę światłem innej przypowieści, nigdy interpretować. Ze szkicu Benjamina o Kafce, subtelnego i skomplikowanego, na zapamiętanie zasługuje jedynie przypowieść o nędzarzu-królu i jego koszuli (Herling-Grudziński, b.d.w. I, s. 35).

Rumory wojny (Wokół *Bratobójstwa*)

Jeśli chodzi o słuchaczy, to dzieło moje, pozbawione baśni, wyda może im się mniej interesujące, lecz wystarczy mi, jeśli uznają je za pożyteczne ci, którzy będą chcieli poznać dokładnie przeszłość i wyrobić sobie sąd o takich samych lub podobnych wydarzeniach, jakie zgodnie ze zwykłą kolejną spraw ludzkich mogą zająć w przyszłości. Dzieło moje jest bowiem dorobkiem o nieprzemijającej wartości, a nie utworem dla chwilowego popisu.

(Tukidydes, 1957, s. 13)

Żyjemy w czasach zła.

Franz Kafka (Janouch, 1993, s. 79)

Jadąc samochodem z północy Europy w kierunku Wenecji, można odbić od autostrady A1 i przejechać kilkanaście kilometrów drogą SR305, by trafić do miejscowości Fogliano Redipuglia w prowincji Gorycja. Tam, nad wejściem na cmentarz wojskowy z okresu I wojny światowej, na którym spoczywa ponad 100 tysięcy żołnierzy różnych narodowości (w tym 60 tysięcy bezimiennych), widnieje złowieszczy napis: *A me che importa?* (Co mnie to obchodzi?). Odwiedzając to miejsce wiecznego spoczynku nowoczesnego świata, mogiłę zbiorowego szaleństwa wojny, trudno jednak uwolnić się od myśli, że jednak ta bezsensowna rzeź mnie obchodzi,

zniewala i paraliżuje. Ile takich widmowych miast, zapomnianych nekropolii widnieje na historycznych mapach? Ile ukrytych kurhanów mieści się pod soczystą zielenią pagórków, w sedymentacyjnych warstwach meandrujących rzek, w balsamizującej otulinie bagien i moczarów? Odkryte kości, noszące ślady zabójstwa z epoki neandertalskiej, wywołują pasje kryminologów. Dziesiątki tysięcy lat czasowego odstępu powoduje, że i orzeczenie winy, i wymierzenie kary musi zostać bezterminowo zawieszona. Nie można ustalić przebiegu zdarzeń, przesłuchać świadków i wskazać sprawcy. Zabójstwo jednak było, bo taka jest ludzka natura. I może był to mord założycielski, który później w biblijnej opowieści przybrał kształt osobowy, wyszedł z cienia biologicznych żądz w stronę parabolicznej kwantyfikacji. Zatem w interpelacji dekorującej bramę włoskiej nekropolii, która tylko w małej części oddaje wyobrażenie siedmiu milionów zabitych żołnierzy w czasie pierwszej wojny światowej, słychać zasadnicze pytania: A cóż mnie obchodzi mój brat? A któż mnie ustanowił stróżem mego brata? Gdzieś pośrodku na symbolicznym moście, przerzuconym pomiędzy dzikością neandertalczyka, a oszalałym żołnierzem z frontów pierwszej wojny światowej, sytuują się słowa biblijnego Kaina.

Pismo Kafki zbliża się pod względem prostoty formy i totalności sensu do stylu biblijnego. Przypowieść o Kainie i Ablu – bo to bezpośredni kontekst *Bratobójstwa* – nie zostaje w utworze Kafki bezpośrednio przytoczona. To charakterystyczny model działania wizjonera z Pragi, który ignorował rzeczy i zdarzenie zbyt wielkie, by z nimi konkurować o czytelniczną uwagę (podobnym milczeniem zbył fakt wybuchu samej wojny). Powiedzieć, że kierowała nim bezwstydną

pycha lub lekceważąca ignorancja, to złożyć kapitulację najprostsza odpowiedzią. Milczenie mogło brać się z podziwu, z bezwstydnego i niezdrowego fascynacji ogromem rażenia (czy to wojny czy Pisma Świętego). Rywalizacja z tymi „moločami” była dla Kafki z góry zapowiedzianą klęską. Jedynym ratunkiem była kontrpropozycja, spryt i przebiegłość w walce o niepodległość własnego głosu. Ciekawe, że Kafka, pomimo ciągłego unikania wszelkiej nadprzyrodzoności, bez ustanku zajmował się właśnie przekraczaniem materii, odświętności swojego pisma, skrupulatnym nadpisywaniem ksiąg i przypowieści. I pomimo że głównym zadaniem pism Kafki jest uwalnianie człowieka poprzez demaskację uwikłania, spętania i zamknięcia w prawie, to pozostaje on prozaikiem formy rygorystycznej, której prostota równać się może tylko z tekstami proroczymi. Samo *Bratobójstwo* ma również kilka poziomów interpretacyjnych.

Będąc wariacją na temat alienacji i podejrzliwości w stosunkach międzyludzkich, zawartych w biblijnym micie Kaina i Abla, opowiadanie to oferuje kilka poziomów interpretacji. W historyczno-społecznym kontekście Europy, a zwłaszcza Pragi, w czasie gdy powstało to opowiadanie (zimą 1916/1917), tekst jest aluzją do krwawych wydarzeń pierwszej wojny światowej oraz zrywów społecznych i nacjonalistycznych, które trzymały w kleszczach Pragę i konającą monarchię Habsburgów, reprezentowaną w anachronicznym „braterstwie” odrębnych grup etnicznych, utrzymywanych w jedności przez tradycję i osobę cesarza – tekst Kafki odczytywać można jako ironiczny komentarz do rozpadu wielonarodowego państwa. Krytycy sugerują też, że trzy postacie tego tekstu przedstawiają projekcje

trzech czynników Freudowskiej psyche, gdzie Schamr, Wese i Pallas symbolizują odpowiednio nieokiełznaną pożądlivość podświadomości, społeczną fasadę ego i obserwującą postawę superego. Przy takim założeniu tekst opowiada historię psychologicznej autodestrukcji (Gray i in., 2017, s. 108).

Co łączy biblijną opowieść z opowiadaniem Kafki? Sceniczność. Spektakl zbrodni i wojny, mimo oczywistej różnicy skali, ma wiele punktów wspólnych. Historia bycia widzom miała różne fazy. Oglądając tragedię grecką widz czuł się częścią widowiska, które wyznaczało ramy jego symbolicznego świata. W następnych wiekach widz był już skazany na oglądanie, bądź też kontemplację, najpierw boskiego (średniowiecze), a potem ludzkiego planu (czasy nowożytne). W wieku dwudziestym widz niespodziewanie znalazł się na scenie, a odgrywany spektakl wyznaczał scenariusz jego życia (powszechność wojny). Można to nazwać sytuacją Kafkowską, kiedy absurdalna niespodzianka zmienia, z reguły rujnuje, życie człowieka. Przypadek *Bratobójstwa* zmienia jeszcze inaczej perspektywę widza i uczestnika. Kafka, pragnie wypreparować pierwszą sytuację zabójstwa, kiedy widzowie staną się zaraz uczestnikami tego szalonego spektaklu. Metafora teatralna odsłania mechanizm wciągania do uczestnictwa coraz szerszych kręgów społecznych. Jak rozlewa się wojenna zaraza? Jak dotrzeć do pierwszego poruszonego wojennej maszyny? Opowiadanie Kafki to inscenizacja „pierwszej przyczyny”: jak na pierwotnej scenie następuje eskalacja przemocy. I jak po kolei świadkowie, bliscy i dalecy, stają się uczestnikami zdarzeń, jak prawo jest umowne a sprawiedliwość fasadowa.

Opowiadanie Franza Kafki zaczyna się w zaskakujący sposób:

Dowiedziano, że morderstwa dokonano w następujący sposób: Schmar, zabójca, około dziewiętej stanął w rozświetloną księżycem noc na tym rogu ulicy, gdzie Wese, ofiara, musiał skręcić z uliczki, w której leżało jego biuro, w tę, przy której mieszkał (Kafka, 2016, s. 304).

Podobnie jak w ponowoczesnym kryminale na początku powieści jesteśmy już po procesie sądowym, wszystko zostało ustalone, zbadane i zamknięte, a zagadki mnożą się bardziej niż w momencie otwarcia sprawy kryminalnej. Skoro *dowiedziano, że morderstwa dokonano w następujący sposób* to mamy do czynienia z retrospektywą, nawet nie z wizją lokalną, co z poprocesową rekonstrukcją zdarzeń. Autorzy encyklopedii poświęconej Kafce, również zwracają uwagę na szczególną wymowę początku:

Ein Brudermord jest jednym z najbardziej realistycznych opisowo i nacechowanych przemocą opowiadań Kafki. W zgodzie z jego realistycznym zamysłem pozostaje fakt, że rozpoczyna się zdaniem wprowadzającym, które stwierdza kategorycznie – językiem przywodzącym na myśl pismo prawnicze albo suchą notatkę prasową – że wszystkie opisane zdarzenia są zgodne z prawdą [„Dowiedziano, że morderstwa dokonano w następujący sposób [...]”]. Obiektywna, niemal wszechwiedząca narracja lokuje ten tekst w sąsiedztwie innych utworów z tego samego okresu, takich jak *In der Strafkolonie* (*Kolonia karna*) czy opowieści *Auf der Galerie* (*Na galerii*) i *Ein Bericht für eine Akademie*

(*Sprawozdanie dla Akademii*), które wykorzystują bardziej obiektywną, zdystansowaną perspektywę w fikcyjnej akcji (Gray, Gross i in., 2017, s. 107–108).

Poetyka notatki prasowej z działu kryminalnego pozostaje w stylistycznym sporze z konwencją pełną bufonady i obrazowych deformacji. Można się również zastanawiać nad przyczyną tak realistycznego odtwarzania zabójstwa, skoro przestępca został przyłapany na gorącym uczynku, morderstwo zostało ukarane, a niekonkluzyjne zakończenie nie staje się żadną przestrożą ani pouczeniem. Kryminologia rządzi się własnymi prawami. Dowody zabezpieczone na miejscu zdarzenia pozwalają ustalić sprawcę i dowieść ostatecznie przed sądem jego winy. W tak oczywistym przypadku samo opowiedzenie tej historii nie jest domeną sztuki detektywistycznej, ani formą apelacji od wyroku, jak również nie jest przykładem pomyłki sądowej. Zatem oschłość jurydycznej noty we wprowadzeniu w historię zabójstwa Wesego przez Schama tylko pozoruje realistyczne ramy opowieści. Narrator celowo myli czytelnicze tropy, odwołuje się do rozwikłania zagadki morderstwa. Najważniejsze pozostaje do ustalenia, nie kto zabił kogo, lecz w jakim celu? W afekcie, z pożądania, z zazdrości? Rzeczywiście, denat Wese pozostawał w związku małżeńskim z panią Wese. Zabójca jednak nie ujawnia żadnych uczuć względem żony pana Wese. Trudno wnioskować, o jakiegokolwiek znajomości między sprawcą a żoną poszkodowanego. Logika kryminalnej dedukcji nie sprawdza się do końca w dociekaniach nad tekstem Kafki. Co nie znaczy, że jej elementy nie będą podtrzymywać napięcia narracyjnego. Dla interpretacji mogą być tylko jednym

z wielu możliwych tropów. Pamiętać należy, że w utworach Kafki następstwo przyczynowo-skutkowe nieraz odbijało się w zwierciadłach iluzji, nakładało na szereg przesądów (przed/sądów). Niemniej jednak pozostając w lekturowym trybie kryminalnej dedukcji warto zwrócić uwagę na narzędzie zbrodni:

Narzędzie mordu, na wpół bagnet, na wpół nóż kuchenny, całkowicie obnażony, przez cały czas trzymał mocno w ręku (Kafka, 2016, s. 304).

Trzeba przyznać, że techniczna hybryda *na wpół bagnet, na wpół nóż kuchenny* przypomina niesamowite przedmioty rodem ze snu nadrealisty. Bagnet jako kuchenne utensylium? Taka pomyłka nie wydaje się przypadkowa. Biała broń kłująco-sieczna, mocowana u wylotu lufy karabinu, to podstawowy ekwipunek w uzbrojeniu żołnierza. Słowo bagnet nie należy do zwykłego zbioru leksemów z zakresu ryszunkunku i oręża. Można powiedzieć, że jest ogniwem pośrednim między cywilną a wojskową stroną życia. Miasto Bayonne we Francji, gdzie wymyślono konstrukcję bagnetu, wcześniej słynęło z produkcji kuchennych noży. W *Bratobójstwie* ślad bagnetu przynosi interpretacyjną superatę. Zwraca uwagę na znaczeniowe residuum wojny. Biorąc pod uwagę wojskową komendę „bagnet na broń”, która nakazuje rozpoczęcie procedury uzbrajania oręża, by zacząć szarżę, nie można pomyśleć o słowie „bratobójstwo” już inaczej niż jako o synonimie masowej eksterminacji, regularnej wojny. Ten *na wpół* artefakt celowo został położony przed czytelnickimi oczami. Nóż, który przypomina tylko kształtem

bagnet, to bardzo ważna poszlaka w materiale (dowodowym/literackim), który pozostawił nam Franz Kafka. Przedmiot, który połyskuje znaczeniową migotliwością, skłania do zmiany odczytania całego opowiadania w zupełnie inny sposób: nie jako przypowieści o zbrodni, lecz jako paraboli konkretnego krwawego wydarzenia, którego świadkiem był pisarz – pierwszej wojny światowej.

– Gotowe! – mówi Schmar i rzuca nóż, zbędny krwawy balast, o ścianę najbliższego domu. – Błogość mordu! Ulga, uskrzydlenie przez przelanie obcej krwi! Wese, ty stary nocny cieniu, przyjacielu, kompanie z piwnej ławy, wykrawawisz się w ciemny bruk. Dlaczego nie jesteś po prostu wypełnionym krwią pęcherzem, żebym mógł na tobie usiąść, a ty zniknąłbyś doszczętnie. Nie wszystko zostaje spełnione, nie wszystkie kwieciste marzenia dojrzały, twoje ciężkie szczątki leżą tutaj, niewarte już kopniaka. Co ma znaczyć to nieme pytanie, jakie w ten sposób zadajesz? (Kafka, 2016, s. 305).

Kafka realizuje w tym opowiadaniu podwójną, a nawet wielokrotnie złożoną, grę. Z jednej strony opisuje, w bardzo realistyczny sposób, pospolity mord, który spotyka się z zasłużoną karą. Z drugiej, co rusz czyni błazeńską woltę i sprowadza wszystko do potocznego żartu. Dodatkowo, narracyjna gra piętrzy się jeszcze w ramach tematycznych i genologicznych. Raz, będzie to apokryficzne dopowiedzenie o krwawym braterskim konflikcie, przepisane na modłę współczesną Kafce, innym razem karnawałowy popis mówienia jednocześnie o wielu sprawach i w wielu konwencjach: parabolicznie o wojnie, bombastycznie o uni-

cestwianiu ciała, teatralnie o przygodach ego, id i super-ego, czy jarmarcznie i knajacko o zabójstwie. Pośród tego rozgwaru głosów warto konsekwentnie wsłuchiwać się w **rumory wojny** jako ścieżkę dźwiękową tego opowiadania, jak i ukryty puls całej twórczości pisarza po 1914 roku. W tekstach Franza Kafki, nastrajając odpowiednio aparaty metodologiczne, można wychwycić te ultradźwięki: świsty, wystrzały, terkoty, trzaski, jazgoty, rżenia (Kładocny, 2017). Cały ten wojenny zgiełk i łoskot pozostaje dalekim tłem odsłuchu opowieści prażanina, który sam również musiał słyszeć (w dalekich rejestrach) nadciągający hałas historii. Przestrzeń akustyczna w utworach Kafki to kolejny przyczynek do belumicznych predylekcji. Wracając do zacytowanego fragmentu *Bratobójstwa*, uwagę zwraca mowa Schmara, wygłoszona nad zwłokami Wesego. Zabójca zaczyna monolog od wykrzyczanego meldunku: „Gotowe!”. Odnosząc to krótkie zaraportowanie o wykonaniu zadania do rodzaju czynności (zabicia człowieka), czytelnik zmuszony zostaje do wikłania się w domysłach o przyczynę takiej tekstowej prowokacji.

Czym są te dziwne zawody w zabijaniu? Odpowiedź wybrzmiewa majuskułą tytułu: BRATOBÓJSTWEM, czyli wojną. Dalsze czytanie z tak założoną tezą przynosi kolejne odkrycia. Słowa, wskazujące w normalnym stanie na osobowość dewiacyjną, pełną sadystycznych pasji – „Błogość mordu! Ulga, uskrzydlenie przez przelanie obcej krwi” – w stanie wojennym nie budzą zdziwienia, wręcz są oczekiwanym podnoszeniem morale narodu w obliczu przyszłych wyzwań bitewnych; podobnie jak tautologia „zbędny krwawy balast”, czyli opisowe zdefiniowanie użytego już narzędzia

zbrodni, a w domenie wojskowej zbędnego ekwipunku, który przeszkadza w sprawnym przemieszczaniu się, maskowaniu. Dla żołnierza ów nóż nie ma wartości dowodowej, gdyż armia działa poza prawem, w stanie wyższej konieczności. Leksyka wojenna celowo używa eufemizmów, omija słowa mord, zabójstwo, eliminuje je, wyklucza. Schmar w jere-miadzie nad zwłokami Wesego nazywa go „przyjacielem, kompanem z piwnej ławy”. Czy to wyraz solidarności w obliczu podłego losu, braterstwo broni i prywatna ceremonia żałobna, *pompa funebris* dla nieznanego wroga? Czy wynika to z konkretnej sytuacji dziejowej, praskiej geopolityki, w której brat stanął przeciwko bratu w wielonarodowym państwie Habsburgów? W tym obłędzie zadawanych przez Schmara pytań jedno szczególnie zapada mocno w pamięć: „Dlaczego nie jesteś po prostu wypełnionym krwią pęcherzem, żebym mógł na tobie usiąść, a ty zniknąłbyś doszczętnie”. Nauka w szkole zabijania miała przygotować rekrutów do widoku bryzgającej krwi czy elementów ujawnionej anatomii człowieka. Stąd wymieniony przez Kafkę artefakt – „wypełniony krwią pęcherz” – który mógł być ćwiczebnym rekwizytem imitującym wroga i przyzwyczajającym wojaków do krwawego zawodu. Semantyczny *Blitzkrieg* dosięga również osoby ludzkiej. Pan Wese (tłumacząc dosłownie: Pan Istota) na początku miał imię i nazwisko, czytelnik mógł również poznać jego miejsce zamieszkania, relacje rodzinne. Kafka wręcz odsłonił jego pełną melancholii duszę, w – jak się okaże – ostatnim monologu. I nagle Pan Wese, mąż, obywatel, pracownik staje się truchłem, zezwłokiem, szczątkami. Tak działa machina wojny, przeistaczająca tych, którzy mieli miano, pozycję i krąg serdecznych sobie ludzi w nieznan-

go żołnierza, jednego z milionów poległych, którego odlany w brązie profil ma przesłaniać prawdziwą dezintegrację ciała.

W tym opowiadaniu najbardziej tajemniczą osobą pozostaje Pallas – świadek całego zdarzenia, który w ten oto sposób reaguje na mord:

– Schmar! Schmar! Wszystko odnotowane. Nic nieprzeoczone. – Pallas i Schmar lustrują się nawzajem. Pallas to zadawała, Schmar nie może skończyć (Kafka, 2006, s. 306).

Kto kryje się za postacią Pallasa? Reżyser krwawego spektaklu, historiograf zdarzeń codziennych, a może przełożony wyższy stopniem wobec Schmara. Pallas to w mitologii greckiej imię jednego z wojowniczych tytanów, któremu Atena zawdzięcza swój przydomek. Znacząca podpowiedź płynie z analizy etymologicznej: Pallas znaczy „wymachujący włócznią”. Czy zatem to generalskie oko, które z wysokości spogląda na scenę wojny? Czy to ten, który miota batalionami, dywizjami „włóczni”? Kafka w bardzo intrygujący sposób zaaranżował tę scenografię i poukładał w jej planie poszczególne postaci.

Dlaczego tolerował to wszystko rentier Pallas, który nieopodal ze swojego okna na drugim piętrze obserwował tę scenę? Zgłębiaj ludzką naturę! Z podniesionym kołnierzem, w zawiązanym wokoło rozłożystego ciała szlafroku, potrzęsając głową, spoglądał w dół (Kafka, 2016, s. 304).

[...] Pallas wychyla się jeszcze bardziej, nie może niczego prze-gapić (Kafka, 2016, s. 305).

[...] Pallas, dławiąc w swoim ciele cały jad, staje w rozwierających się dwoma skrzydłami drzwiach domu (Kafka, 2016, s. 306).

Rzecz dzieje się „pod okupacją” Innego, pod czujnym okiem Patrzącego. Ma to wymiar groteskowy, wręcz karykaturalny. W tej mechanice deformacji Kafka prezentuje nam świat w momencie przeobrażenia, w chwili radykalnej zmiany. Pieśni niewinności stają się pieśniami doświadczenia. I nie ma powrotu do świata sprzed zbrodni.

Czytając teksty kafkologiczne, można spotkać się również z interpretacyjną propozycją, która *Bratobójstwo* mieści w korpusie tekstów opisujących konflikt z ojcem, Hermannem Kafką, który miałby być rozsądzającym wszystko „okiem Pallasa”.

Inne opowiadanie, zatytułowane *Jedenastu synów*, którego rękopis nie przetrwał, odnosi się do właśnie 11 opowiadań Kafki, które zostają poddane autoocenie. Pośród tego grona tekstów znajduje się również *Ein Brudermord* (*Bratobójstwo*). Ojcowski aparat krytyczny, który w tym monologu znajduje swe przekorne i wyostre wyobrażenie, być może ma na celu pokazanie niedoskonałości części wobec pretekstowej pełni, synowskich realizacji wobec ojcowskiego cenzorskiego oka. Taki gest umniejszenia, również badanego przez nas tekstu, nie może zostać pominięty (Gray i in., 2017, s. 132–133).

Czy kompleks ojca rzeczywiście zostaje w jakiś sposób zapseudonimowany w tym opowiadaniu? Jeden z elementów trójkąta mimetycznego z koncepcji René Girarda, dopasowany do ram *Bratobójstwa*, mógłby być symbolicznym

wyobrażeniem ojca. Wydaje się jednak, że analiza tego natręctwa (kto wie czy nie większe u niektórych badaczy niż u samego pisarza) nie ujawni nam nic ponadto w tekście, który według mojej oceny jest przełomowy dla wyobraźni belumicznej pisarza.

Bratobójstwo Kafki ma w sobie coś z oczywistości, z nie przynoszącej zaskoczenia powszedniości, pomimo niecodzienności zdarzenia. Nie ma tu złożonej motywacji działań, psychologizowania, medytowania nad skutkami czynu. W zamian dostajemy teatralizowaną scenkę kryminalną, w której wystudiowana poza i włożony w usta słowny gest umniejsza ją do podrzędnej farsy. Gdzie zatem podziela się ta arcydzielność Kafki, jego przenikliwość dziejowa i egzystencjalna nadwrażliwość? Właśnie w tej sztuczności. Lecz tylko przy założeniu, że *Bratobójstwo* stanowi najmniejszą możliwą „wojenną epopcję”, zminiaturyzowaną do granic artykulacyjnych możliwości panoramę belumicznych zdarzeń. Mamy tu i gorączkę parcia do wojny, wybuch wojny, jej przebieg i rozejm, kapitulację, sąd. Jeśli tak potraktujemy to opowiadanie – jako lalkarski spektakl, w którym poruszane za pomocą sznurków postacie odgrywają rolę sił, mocarstw, ludów – to ta prozatorska miniatura staje się doniosłym dziełem historiozoficznym, atomizującym konflikt zbrojny do skali eksperymentu naukowego. Tak jak biolog pracuje na pojedynczych komórkach, antyciałach, cząstkach genetycznych, by pokonać trawiącą cały organizm chorobę, tak filozof dziejów będzie przeszukiwał te mikro zdarzenia, które uruchomiły serię historycznych wypadków. Metaforę wojny jako choroby toczącej ciało można rozwinąć w „bratobójczym” oglądzie nieco szerzej. Namysł nad pojedynczym

incydentem będzie stanowił pierwszą reakcję, pociągającą za sobą łańcuch podobnych zdarzeń. Tak zaprezentowana etiologia wojny pokazuje jej permanentną obecność w świecie, labilny żywot, który w utajeniu może trwać wiele spokojnych lat. Lecz, kiedy okoliczności, nastroje i ludzka słabość zaczynają sprzyjać stanom chorobotwórczym, wtedy te uśpione bakcyle namnażają się w geometrycznym tempie i nadkażają organizm społeczny, czasem prowadząc do jego śmierci. Wtedy tych pojedynczych „bratobójstw” multiplikuje się miliony.

Zabójstwo, bratobójstwo, ludobójstwo

W *Bratobójstwie* Franza Kafki pada enigmatyczne zdanie, nie wiadomo dokładnie przez kogo wypowiedziane, najprawdopodobniej to słowa narratora. Brzmi ono tak: „Zgłębiaj ludzką naturę!”. Czy to napomnienie w duchu Lukrecjusza, nie pozwala właśnie rozpatrywać stanów wojennych jako aberracji w naturze. I czy właśnie na ludzką naturę nie wskazuje sam autor jako na winowajcę wszelkiej zbrodni. W oczach Franza Kafki człowiek wychodził z kręgu *natura naturans*. Z jednym zastrzeżeniem. Istota ludzka nie naśladowała jej zdolności kreacyjnych, lecz ćwiczyła się w destrukcji, konstruowała modele niszczycielskie. Dlatego Kafka nie sprawdzał religijnych i imaginacyjnych zdolności człowieka, które sugerują, że człowiek staje się człowiekiem przekraczając siebie, będąc nad-ludzkim, lecz poddawał badaniu ludzką materię, „rucho-me ciało”, które staje się człowiekiem schodząc do granic zwierzęcości, będąc pre-ludzkim.

Pierwiastki zbrodniczości tkwią we wszystkich, choć w różnym procencie; w niejednakowym też stopniu są spojone z psychiką człowieka; raz występują w niej jako „obce ciało”, to znowu jak krew krążą po żyłach. Zbrodnia żyje między nami, nawet w nas; wszyscy jesteśmy – w pewnym stopniu – jej współuczestnikami (Skiwski, 1999, s. 352).

Natura ludzka ma wpisany program zadawania zbrodni – tylko moralność i prawo hamują jego wykonanie. Jeśli obydwa bezpieczniki zostaną wyjęte lub odpowiednio prze-programowane, wtedy bakcyl zbrodni opanuje całe narody. Nosimy w sobie wroga wewnętrznego. Trzeba tylko koincydencji zdarzeń, chwili ludzkiej słabości, aby proch wybuchnął. Można setki razy powtarzać daną czynność, znajdować się w podobnej rutynowej sytuacji; dopiero kolejny krytyczny moment staje się chwilą rozstrzygającą. Sam determinizm szczególnie się nie wyróżnia, po prostu jest w katalogu innych odziedziczonych po przodkach atawizmów. Niebezpiecznym staje się dopiero wtedy, gdy nada mu się prostolinijność patosu, żar wzniosłego czynu, ideę relacji we wspólnocie. Wtedy staje się nieusuwalnym i niez mordowanym tyranem, który musi dokonać rytualnego mordu na przeciwniku. Kafka próbował w *Bratobójstwie* wypreparować ten gen wojny, który inicjował proces nowotworzenia, patologiczną mitozę. Podniesienie ręki na brata to pre-aberracja, replikująca się w nieskończoność. Tak rozumiał pisarz historyczną kancerogenezę.

Kafka celowo podkreśla niewyraźność wojny. Metaforyzuje tragedię, pomimo, że jako specjalista od pojedynczych wypadków, osobnych dramatów, nie uznaje prymatu

statystyki i wielkich kwantyfikatorów. Jednak to tylko pozorna alegoria. A zabija B na oczach C – to sytuacja powtarzana po wielokroć, wojenna mantra śmierci, nie czyn bohaterski a pospolite zabójstwo. I Kafka wytacza proces wszelkiej bohaterszczyźnie, martyrologii, militarystyce. Wojna – w myśl Kafki – to wina bez kary, to usankcjonowane, przez narodowe mity, ludobójstwo. Bo komu przedstawić akt oskarżenia, kogo postawić przed trybunałem, kogo skazać? Wielkie kłamstwo ludzkości, dające przyzwolenie morderczym instynktom, to właśnie wojna. Uporządkowana, hiperpoprawna i pusta niczym żołnierska mowa, wyglansowana niczym żołnierski mundur – tym właśnie próbuje się przesłonić nieczystość sumień, zakrzepłą krew i śmiertelny pot. W czasie pokoju ohydne zabójstwo, na wypadek wojny słuszna interwencja – tak język w służbie ideologii zakłamuje rzeczywiste wypadki. Kafka musiał być przerażony tym odkryciem, a pierwsza wojna światowa odsłoniła, po raz rzeczywście pierwszy, ogrom tego narodowo-wojennego zakłamania.

Kafka w *Bratobójstwie* dokonał redukcji wielkiej wojny do mniejszej wojny, a nawet najmniejszej wojny, czyli bratobójczej zbrodni z premedytacją. Wojna zazwyczaj ogromniała, powszechniała, wylewała się na światowe fronty – tutaj zachowała wszelkie układy agonu a została zredukowana do najmniejszej skali – dwóch antagonistów, widz, wdowa, rozjemczy tłum, powojenna sprawiedliwość. Pasja mikrologiczna pisarza była próbą opanowania wielkiej historii, która w momencie wybuchu pierwszej wojny światowej ruszyła z miejsca, działa się na oczach współczesnych. Historia nie może być wyizolowana, obojętna wobec człowieka,

wyczyszczona z ludzkich pretensji do opanowywania świata. Byłaby to historia naturalna, odtwarzająca szkielety dawnych istot, eksponująca za szklaną gablotą dowody na istnienie życia minionego. Natomiast wojna to kwintesencja historii ludzkiej – eksplozja krwawych namiętności, złych skłonności i cnót spekulatywnych. Konflikt zbrojny odsłania prawdziwie ludzki charakter ducha dziejów. Materializuje się za pomocą specjalistycznych technologii, służących zadawaniu śmierci masowej. Konflikt zbrojny do czasów pierwszej wojny światowej omijał ludność cywilną. Potyczka bitewna, która była rozstrzygana przez wrogie, zawodowe armie, stała się wojną totalną, eksterminacją, metodycznym wyniszczaniem niewinnych ludzi.

Wynikało stąd, że musiały zajść istotne przemiany pomiędzy konfliktami zbrojnymi prowadzonymi do końca oświecenia a wojnami toczonymi od XIX wieku. Wydaje się, że przekształcenia dokonane przez rewolucjonistów francuskich, czyli obalenie *ancien régime* i obdarzenie suwerennością narodu, wprowadziły nową, dramatyczną jakość do ideologii wojny. Skoro suwerenem przestał być władca, a stał się nim naród (czyli wspólnota wyobrażona, jak pisał w 1983 roku o narodzie Benedict Anderson), to siłą rzeczy zarówno agresja, jak i obrona była już wyrazem woli narodu, a nie władcy (Mazurkiewicz, 2015, s. 202).

Jak podłe to były czasy i jak łatwo było poddać się dyktatowi tłumu, niech świadczy fragment artykułu młodego Bertolta Brechta, literata słynącego później z antymilitarystycznej retoryki. Jednak na łamach „Augsburger Neueste

Nachrichten” z dnia 17 sierpnia 1914 roku możemy przeczytać w *Uwagach o naszym czasie*:

My jesteśmy uzbrojeni, moralnie uzbrojeni. Mocny niemiecki charakter, nad którego uformowaniem pracowali od dwóch stuleci niemieccy poeci i myśliciele, teraz się sprawdza. Spokojni i opanowani, w żelaznej dyscyplinie, choć płoną z zapału, mniej wiwatując, a raczej zaciskając zęby, pociągnęli nasi mężowie do walki. [...] Kobiety zaprzeczają słowom o słabej płci, a młodzież podejrzewom o jej demoralizację. My wszyscy, wszyscy Niemcy, lękamy się tylko Boga i niczego na świecie (Szydłowski, 1973, s. 24–25).

Franz Kafka tworzył *in partibus infidelium* (łac. w prowincjach niewiernych), nie okopywał się po żadnej stronie, i nie był sztandarowym pisarzem żadnej opcji, strony politycznej. Pisał, by historię ujarzmić, upokorzyć, unicestwić. Benedetto Croce definiuje historię jako akt pojmowania, wynikający z praktycznych potrzeb życiowych. I Kafka tak właśnie ją pojmował. Wojna przerwała mu literacki eksperyment, który prowadził, więc zaczął się nią żywo interesować. Taka jest przyczyna wojennego kompleksu pisarza. Nie ujawnia on w twórczości literackiej narodowych kontrybucji. W *Bratobójstwie* wręcz czyści tekst z wszelkich partykularyzmów, objawia nam sytuację poza uwikłaniami politycznymi, czy etnicznymi. Życie, które nam przedstawia, cechuje specjalna drażliwość, dynamiczna zwrotność, wszystko tu wre, kipi, jakby w próbówce z jakąś aktywną substancją. Ludzie są ruchliwi, głośni, bezceremonialnie prości, zamroczeni własną rolą. Historia przemocy zaczyna się od pierwszej krwi.

Potem mamy do czynienia już tylko ze statystyką. Zabójstwo, podwójne zabójstwo, potrójne etc. Od ilu zabójstw zaczyna się ludobójstwo? Imiona wojny można mnożyć w nieskończoność; wojna – jak wszelka relacja przemocowa – objawia się i w pojedynku, incydencie, zamieszkach, stanie wojennym, eksterminacji, bitwie, pogromie, jak i w Zagładzie. Sam termin ludobójstwo sformułował Rafał Lemkin:

Pojęcie ukształtował, jak sam uzasadniał, „przez połączenie (staro)greckiego słowa *genos* (plemię lub rasa) z łacińskim *cide* (analogicznie do takich terminów jak *homicide* – ang. zabójstwo; czy *fratricide* – ang. bratobójstwo)” (Mazurkiewicz, 2015, s. 199–200).

Kafkowska sytuacja ma miejsce i w prawniczej nomenklaturze. Między sprawcą a ofiarą zawsze toczy się wielka wojna światowa, bowiem ścierają się z użyciem przemocy dwa światy, później wyznają winę, dokonują zadośćuczynienia i przebaczą sobie nawzajem. Dlatego nawet podniesienie ręki na brata mieści się już w wielkim zbiorze ludobójczej statystyki. Każdy żołnierz nosi zamię Kaina, ten nieśmiertelnik zdrady.

Problem z ludobójstwem polega też na niewyobrażalnej skali zbrodni, trudnościach w dotarciu do krewnych ofiar, które często były bezimienne albo zostały zapomniane, gdyż eliminowano wszystkich, których łączyły jakiegokolwiek relacje. Rozmiar zbrodni i jej automatyczna – można by rzec taśmowa – powtarzalność poniekąd ją odrealnia, czyni czymś wręcz absurdalnym. Wynika to z tego, że przecież nawet zbrodni przypisujemy

jakąś wewnętrzną logikę. Poszukiwania winnego zmierzają w kierunku znalezienia osoby, która miałaby motyw dokonywania zbrodni. Ludobójstwo przekracza tę logikę (Kłós, 2018, s. 140–141).

Moment, w którym historyk musi zawiesić głos, staje się dobrym punktem wyjścia dla historiozofa. Z całej gamy ludzkich cech Kafka wybiera tony niejednoznaczne, brzmiące złowieszczo, ukrywane w mieszczańskiej moralności pełnej dystansu i fasadowego opanowania, a niestety rozplenione z pełną furią w ówczesnej rzeczywistości. Rozum zafascynowany technicznością doprowadził do nieobliczalnych konsekwencji ludzkich działań. Nie wierząc w człowieka pięknego, dobrego i mądrego, zaczyna badać ciemną ludzką stronę, zagłębiać się w przestrzeni, w której czuje się pewniejszy. W sukurs przychodzi mu historia, zapis niemoralności, matactw i zbrodni, których ukoronowaniem będzie wybuch pierwszej wojny światowej.

Jednak nie tylko etyczne aspekty konfliktów zbrojnych interesowały Kafkę. Pośród 7 milionów ofiar I wojny światowej każda śmierć była finałem niezwykłej fabuły, czasem awanturycznej biografii z przykrym zakończeniem, czasem bohaterskiej przygody, uwieńczonej piękną śmiercią. Do tego doliczyć trzeba kilkanaście milionów ludzi, którzy „przeżyli” wojnę, każdy na swój sposób, tworząc własną legendę rodzinną. I z tym przeciwnikiem naprawdę mierzy się Kafka. Wielka epopeja wojenna to potężna machina fabularna, wielkie repozytorium biogramów, opowieści i faktów, którego ogromu nie pomieszczą najwymyślniejsze kwantyfikatory uogólniające. No, chyba że wpadnie się na ten sam

pomysł co Franz Kafka, by dotrzeć do atomu wojny, prętka zapalnego konfliktu, pojedynku, który można później mnożyć przez miliony.

Pułkownik Kafka

Będę trwał niewzruszenie przy następującym: chcę pójść do wojska, ulegając pragnieniu w ciągu dwóch lat powściąganemu.

(Kafka, 1969a, s. 384)

W tym podrozdziale chcielibyśmy wskazać na pewne zaniechanie kafkologii, której badacze nie mogą wyjść z zakłętego kręgu, intencjonalnie zaprogramowanego przez samego pisarza. Antypacyfistyczne, militarystyczne nastawienie praskiego wizjonera wydawało nam się najpierw niemożliwe do udowodnienia. Jak można mówić o twórczości Franza Kafki w aspekcie doświadczenia wojennego? Jednak lektura książki Berndta Neumanna *Franz Kafka: aporie asymilacji. Rekonstrukcja tryptyku powieściowego* kazała nam przemyśleć jeszcze raz twórczość Kafki pod kątem paradygmatu belumicznego. Pierworodnym grzechem kafkologii pozostaje przesąd, że twórczość prażanina układa się w parable, anagramy i nadrealne przypowieści. Owszem, odnajdziemy taki repertuar genologiczny w pismach Kafki, natomiast pretekst powstania większości utworów bierze się z bolesnych konkretów, z uwierania Realnego.

Wydaje się, że to, co Kafka chciał przekazać przekraczało literaturę, i gdzieś głęboko, wbrew jemu samemu, sztuka wydawała

mu się płytka, a w każdym razie zbyt niepełna, by mogła być czymś doniosłym w porównaniu z rzeczywistością¹.

Wstrząsy ziemi wywołane artyleryjską kanonadą, powodzie spowodowane wysadzeniem tam i zawaleniem mostów, podmuchy morowego powietrza przesyconego fluorem i gazem musztardowym, płonące kwartały miast, szeregi wiosek i ogromne połacie lasów – oto żywioły wojny, których działanie nieobce było ludziom w czasach pierwszej wojny światowej. Sam Kafka w szczególnie dotkliwy sposób nie doświadczył wojny. Jego myślenie o chorobie, która opanowała świat z początku wieku, było głębokie i widoczne w utworach literackich, ale nie w sposób publicystyczny czy interwencyjny. Nie przesuwiał chorągiewek na mapie będącej wielkim teatrem działań wojennych, nie był ochotnikiem, rekrutem czy dekwonikiem. Wojna totalna jednak zmieniła jego życie. Zobaczył, że na wojnie życie ludzkie jest mniej warte niż poczucie narodowej jedności i wyznawanych reguł. I choć ta „męska przygoda” miała pełne garście nośnych komunałów, sam Franza Kafka kilka razy z zaciekawieniem spogląda na żołnierski oręż. Opowiadanie *Bratobójstwo* powstało w latach trwania krwawego konfliktu.

Chociaż nie zachował się rękopis tego opowiadania, powstało ono najprawdopodobniej między połową grudnia 1916 a połową stycznia 1917. Fakt, że Kafka sam kilkakrotnie publikował

¹ C. Greenberg: *The Jewishness of Franz Kafka: Some Sources of his Vision*. W: *Collected Essays*, vol. III, s. 207–209 [Tłum. A. Rejniak-Majewska, za: „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 67].

to opowiadanie, świadczy o tym, że musiał je wysoko cenić. Ukazało się najpierw, razem z *Der neue Advokat* (Nowy adwokat) i *Ein altes Blatt* (Stara kartka), w 1917 w lipcowo-sierpniowym numerze dwumiesięcznika literackiego „Marsyas”, wydawanego przez Theodora Taggera (Gray i in., 2017, s. 107).

W czasach pierwszego tak powszechnego konfliktu zbrojnego mało kto z cywilnych uczestników wojny myślał o geopolityce i krwawej stawce za nowy podział świata, zakres wpływu i źródła zysku. Franza Kafkę, w gruncie rzeczy, martwił koniec drobnomieszczańskiego uniwersum, kres filozofii pokoleniowej akumulacji dóbr, ostatnie podrygi społecznej kastowości. Kafka jest bardziej koniunkturalny niż nam się wydaje, pomimo że spełnia się w pisarstwie, które jest dla niego zawodem, sportem i krucjatą. Koniec mieszczańskiej, wielonarodowej sielanki odnotował także badacz twórczości autora *Opisu walki*:

Przed ową „wielką wojną” żyła jednak jeszcze w jako takim zdrowiu monarchia habsburska wraz z uwielbianym przez jego podwładnych żydowskiego pochodzenia monarchą – Franciszkiem Józefem – i to uwielbianym aż do przesady. Nie zgasła też nadzieja odnośnie do wielonarodowego państwa. Pierwsza powieść Kafki odzwierciedla jeszcze ten fakt – czyżby to z tego względu, że chodzi tu o tekst w pewnej mierze infantylny, „mający spełnić życzenia”? Sam pomysł o napisanie powieści o Ameryce można odszukać u Kafki w jego czasach gimnazjalnych. Jako „małe dziecko” – jak mówi o tym wpis do dziennika z dnia 19 stycznia 1911 roku – Kafka planował „powieść, w której przeciw sobie walczą dwóch braci, z których jeden pojechał do

Ameryki, podczas gdy ten drugi pozostał w europejskim więzieniu” (Neumann, 2012, s. 46–47).

Czy opis walczących braci nie powróci już w zupełnie innej, dojrzałszej i iście parabolicznej formie w *Bratobójstwie*. Czy wiek XX nie ograniczył znaczenia „walczący” do „podstępnie zwabiony”, „skrycie zabity”, „tajnie zaszlachtowany”? Kafka często nadpisywał nowe znaczenia swoich tekstów. Czy wypadki historyczne nie ukształtowały tego palimpsestu w oparciu o motyw walczących braci, który rysowałby się następująco: szkic powieści *Zaginiony*, *Opis walki*, *Bratobójstwo*? Wtedy z poziomu zwykłego agonu, który znamionuje konflikt, zderzenie poglądów, przechodzimy do skrytobójstwa, mordu założycielskiego nowego świata.

Fascynacja i nienawiść podsycają się wzajemnie do tego stopnia, że mogą zamienić się miejscami bez stanów pośrednich. Postawa życiowa i wybory pisarskie Franza Kafki noszą znamiona osobowości dyspersyjnej. Wydaje się, że miał w sobie i stateczną duszę mieszczańską, i wyrotowego ducha rebelianckiego. Postawy te często zamieniały się i oddawały pierwszeństwo jedna drugiej. Podobnie rzecz się ma z hekatombą wojenną². Z jednej strony to coś

² Nieskrywane fascynacje Franza Kafki wojenną rzeczywistością tak opisuje Hartmut Binder: „Kafka w próbie zrozumienia wydarzeń wojennych poszukiwał znaczącego zachwyty. [...] Jego szczególne upodobanie do książek wojennych [...] mogło mieć następnie swoją przyczynę w tym, że swoje własne życie widział w obrazie walki [...]. Obecny jest tutaj cały arsenał militarnych pojęć: Kafka mówi o sytuacji wojennej, dowódcy, kwaterze głównej, rozkazie, oddziale wojsk, walce niszczyielskiej, ubezpieczeniu, zapasach broni, jeździe przedniej, maruderach, partyzantach, ucieczce etc. [...] Konstrukcja tych obrazów pokazuje jednak, że Kafka

przerażającego, niszczącego, antyhumanistycznego, lecz z drugiej strony to żywioł przeobrażający, w swej destrukcji oczyszczający, znoszący opresję prawa na rzecz chaosu. Milczenie Kafki wobec faktu wybuchu wojny, jak i późniejszy brak komentarzy, może wynikać z tej ambiwalencji odczuć. Brulionowy szkic walki dwóch braci, ćwiczony na planach różnych konwencji i gatunków literackich, może być ilustracją wewnętrznej walki samego autora. Tym bardziej, że już w *Bratobójstwie* działania bohaterów przybierają karykaturalne rysy. Trwanie pisarza na pograniczu strefy, jednoczesne przywiązanie do cnoty i pragnienie grzechu mogą przenosić się na deformacje narracyjne, rodzaj cierpkiej rozkoszy, którą odczuwają źli bohaterowie i znużenia, które towarzyszą protagonistom sytuującym się po stronie dobra. Schamr i Wese są mlecznymi braćmi samego Kafki – bliscy mu zarówno ze względu na wiek, jak i ze względu na pewne charakterystyczne przejawy mentalności. Obydwoje są, każdy na swój sposób, emanacją autora *Bratobójstwa*. Stają się tym, kim mógł stać się Kafka, gdyby nie stał się sobą. Wypełnienie sprzecznościami każdego z bohaterów naznacza ten utwór, pomimo werystycznych cech opisu, pewnego rodzaju pamfletowością. Tortury dualizmu, którym poddaje swych bohaterów Kafka – ale i które sam odczuwa – przywodzą na myśl manichejskie trucizny. Dodatkowo cały obrazek zbrodni wyrysowany jest grą bycia widocznym

widział siebie w roli „zawodowego żołnierza”, który pozwala na karmienie się wojną, widział się jako „naturę żołnierską”, która zobowiązana jest do trwałej walki na przednim froncie [...] i pewna jest beznadziejności zwycięstwa”. H. Binder: *Kafka und Napoleon*. W: *Festschrift für Friedrich Beissner*. Bebenhausen 1974, s. 52. Za: Neumann, 2012, s. 58.

i pozostawiania w cieniu. Być może właśnie podejście pisarza do tematu wojny pozwoli odkryć zagubiony klucz do jego twórczości i osobowości. Fascynacje militarystyczne Franza Kafki muszą anihilować część badawczych ustaleń, a przynajmniej nadszarpnąć ich kategoryczność. Trudno postrzeżać pisarza jako dobrodusznego klerka i wycofanego literata, którego nie obchodziły sprawy geopolityczne, dziejące się za rogatkami Pragi. Jeszcze trudniej zrozumieć człowieka, który wpatrywał się – jak wiemy, nie bez zachwytu – w pozogę wojenną i skwapliwie taił swe atawizmy. Czy to zwykły mesmeryzm żywiołu ognia, czy może czekanie na Golema, który dopełni zniszczenia?

Szkice Franza Kafki to jedne z najbardziej tajemniczych zapisów literackich: ocalałe, pomimo ostatniej woli autora, pozatranscendentne, lecz przypominające przypowieści pisane na użytek jakiejś religii, pełne fantastyczności i nadrealizmu mimo realnego świata *logosu*. Możemy dodać do tego katalogu binarnych opozycji jeszcze jeden oksymoroniczny status. Światy Franza Kafki uchodziły za strefy zdemilitaryzowane, wolne od wszelkich alokacji wojsk. Sam autor – pomimo że na kartach swych dzieł doświadczał przygód materialności, sprawdzał, ile w człowieku jest nadludzkiego, a ile zwierzęcego – w oczach krytyków uchodził za pisarza o pacyfistycznych poglądach, który już w swoich czasach przeczuwał przyszlą tragedię swojego narodu. Czy to natręctwo asymilacji, poczucie bycia gorszym, czy pozostawanie w wiecznym zwarciu z ojcem, czy utarczki miłosne i budowanie pozycji na rodzącym się rynku literackim odpowiadają za tajone pasje militarystyczne Franza Kafki? Obraz walecznej asymilacji, tyranii, która twardą ręką zapobiegałaby,

jak zwykł się wyrażać Kafka, „bałkanizacji” uzyskuje swój sztandarowy, wręcz monumentalny wyraz w literackim przekształceniu formy Statuy Wolności. Jak konstatuje Bernd Neumann:

U Kafki trzyma ona miecz zamiast pochodni. [...] To dziwne przeformowanie Statuy Wolności, które nastąpiło nie z niewiedzy – Kafka w końcu regularnie zajmował się studiami nad Ameryką – ilustrowało prawdopodobnie fascynację autora z Pragi aspektem męsko-wojennym, który był wyrazem szczególnego bezpieczeństwa egzystencjalnego, które z kolei możliwe było do osiągnięcia jedynie przez szczęśliwą, bo odważnie zrealizowaną, asymilację. Należy zwrócić uwagę, że Kafka zafascynowany był postaciami, które nosiły miecz lub szablę. Owe [...] statuy są nie tylko obiektem obserwacji, lecz także obecne są w snach, rysunkach i opowiadaniach [...]. Dowody pozwalają na wniosek, że dla Kafki bohater wojny uzbrojony w ten sposób był obrazem siły, niezłomnej witalności oraz instynktownej zdolności podejmowania decyzji (Neumann, 2012, s. 75).

Neumann podejmuje ten temat przy lekturze *Procesu*. Nie zgadzając się z błyskotliwymi i klasycznymi już dzisiaj interpretacjami Heinza Politzera czy Eliasa Canettiego, które forsowały tezę, że *Proces* staje się refleksem zerwanych zaręczyn z Felicją Bauer. Niemiecki badacz, posługując się metodą lekturową *close reading*, uważnie wsłuchuje się w odgłosy tekstowej rzeczywistości. Jego koronkowa analiza korespondencji ujawnia ciągły nasłuch Kafki z wydarzeń z frontów. Austriackie porażki, które odbiera Kafka jako rosyjskie zagrożenie, powodują, że pisze równocześnie *Proces* i *Wspomnienie*

kolei kałdańskiej. Pierwszy utwór może być uznany za projekcję działania rosyjskiego bezprawia, w którym zawsze ktoś inny ponosi konsekwencje – od trybunału ludowego po skazańca. Dodatkowo w momencie pracy nad tekstem wybuchła sprawa „czeskiego Dreyfussa”, czyli proces błędnie skazanego Hilsnera, z którym Kafka się utożsamiał. Drugi utwór, którego akcja dzieje się w głuchej, dalekowschodniej, iluzorycznej prowincji Kałda, można odczytać jako dystopię po zwycięstwie Rosji. Widać tu pewne podobieństwa z wydaną w 1911 roku powieścią Josepha Conrada *W oczach Zachodu*. Na kartach *Procesu* można odnaleźć kilka belumicznych poszlak. Józef K. zostaje „aresztowany” a pomimo to „pozostaje na wolności” – podobnie w okupowanym kraju ludzie „pozostają na wolności”, pomimo że znajdują się już pod inną jurysdykcją prawną. Sam moment pojmania przypomina realia kraju ogarniętego wojną – aresztowania bez powodu, bez podania przyczyny, w przypadkowej łapance. Trybunał mieszczący się na poddaszu przypomina swą kategorycznością sąd wojenny. Kryzys samoudręczenia Józefa K. kończy się egzekucją. Tych kilka wojennych poszlak może sugerować, że *Proces* jest kompensacją szoku spowodowanego wybuchem wojny.

Długotrwały, traumatyczny wstrząs był wzmacniany doniesieniami z frontu. Porażki, zwycięstwa i okresy przejściowe wyznaczały rytm pisarski Franza Kafki. Wojna stała się jego kompleksem psychicznym, który napędzał pisanie. Zwodniczość błędnie umiejscowionej konkretności, która utwory Kafki każe czytać z przypisanym każdemu tekstowi zespołem uświęconych, koronnych egzegez interpretacyjnych, spowodowała zamknięcie na dekonstruktywne

apelacje. Można posłużyć się takim oto przykładem: nauki fizyczne przedstawiają świat w określony sposób, i w obrębie praw, jakie panują w tych naukach, możemy się interpretacyjnie przemieszczać. Jednakże idea, że taki światopogląd jest poglądem na świat *par excellence*, opiera się na ustaleniach wywiedzionych właśnie z nich, a ta ocena w żadnym wypadku nie może być ich wewnętrzną sprawą, bo należy już do filozofii. Sofizmat ten pozwala nam wyjść z błędnego koła nawracających stale tych samych interpretacji poprzez zmianę paradygmatu. Kafka, który wydawał się odludkiem zamkniętym w swych wyobraźniowych światach, po lekturze Neumanna jawi nam się jako strateg żywo reagujący na bieżące wypadki.

Kafka grał o najwyższą stawkę, nie zajmowały go wewnętrzneuropejskie spory. Polityczności swej postawy (głównie chodzi o asymilację narodu żydowskiego) upatrywał w sporze dwóch mocarstw: Ameryki i Rosji. Jeśli w tzw. Ameryce dostrzegał ewentualnego sojusznika, to z pełnym przekonaniem możemy mówić o jego antyrosyjskości. Lektura *Dzienników* odkrywa dosyć pogardliwy i negatywny stosunek Kafki do ustroju demokratycznego. Być może wynika to z uwielbienia mocarstwowości, bycia pod kuratelą silnego sojusznika bardziej niż wsłuchiwanie się w głos ludu. Lęk przed absolutyzmem rosyjskim, który dla Kafki był żywiołem dzikim, agresywnym i nieprzewidywalnym (a było to jeszcze przed rewolucją 1917 roku) w dużej mierze powodowany był obawą o gwałtowne eksplozje wewnętrzneuropejskie i powstanie nowych, pansławistycznych organizmów państwowych. To, że nie upatrywał tam syjonistycznej szansy, jeszcze bardziej wzmagало te strachy.

Dla Kafki wojna była odległym odgłosem, utrudnieniem uporządkowanego życia, ale przede wszystkim projekcją tego, co w sobie nosił. Dla innych wojna była urealnieniem życia, odkryciem własnego ciała poprzez obrażenia i rany, wyzwoleniem życiowej zapobiegliwości, nauką topografii i sztuką trzeźwego spojrzenia na świat. Ale nie dla Franza Kafki. On to wszystko poznał, można powiedzieć, pomimo pokoju, dzięki własnemu aparatowi krytycznemu. Wojna wytworzyła w jego umyśle poczucie nierealności, zerwała wszelkie zrozumiałe powiązania, tak jak zepsuta zabawka wyzwala w lęklwym dziecku poczucie strachu i rozpacz. Odtąd pierwiastek demoniczny przeniknął na stałe do utworów Franza Kafki. Przeczytać tę twórczość jako zamaskowaną autobiografię trwożliwej i zalęknionej absurdem wojny osobowości twórczej to zadanie do odrobienia. Podmiot piszący, który padł łupem długotrwałego przerażenia, by ukryć wstydlwą słabość, zasłania ją figurami męskości: żołnierskiej tężyzny, wojennej brawury, ekwipunkiem i prezencją rekruta. Może wszystkie wewnętrzne światy Kafki powielają model szaleńczej dyspersji między lękiem a pewnością siebie. Możliwe, że Kafka zabrnął w kąt własnych lęków, a efekt zwielokrotnienia i nadmiarów semantycznych jego literackich przestrzeni bierze się z genialnej zdolności percypowania własnego przerażenia. Matryca historyczna, na której powstawały dzieła praskiego mędrca, jest zbyt często pomijana w imię uniwersalizmu i wielkiej kwantyfikacji. Warto przeczytać wszystkie pisma Kafki jako „wielką walkę”, a wtedy być może zamiast kabalistycznych zagadek będziemy mieli prawdziwe rzeczy – kawałek muru, mostu – i zwykłe zdarzenia: milczenie syren, proces, pobór rekruta.

Uniwersytet w stanie podejrzenia (Wokół Sprawozdania dla Akademii)

Nie ma żadnych cudów, są tylko instrukcje obsługi, formularze i przepisy.

(Janouch, 1993, s. 43)

Ucywilizowany świat wspiera się głównie na ciągu udanych aktów tresury.

(Janouch, 1993, s. 84)

W murach uczelni

Kafka rozpoczął studia na Niemieckim Uniwersytecie Karola i Ferdynanda (*Deutsche Karl-Ferdinands-Universität*) w Pradze jesienią 1901 roku. Wskazanie filozofii, jako pierwszego kierunku kształcenia (jeszcze w trybie późnogimnazjalnych fantazji i rojeń o przyszłości) musi budzić zdziwienie i konsternację:

wybór niemal groteskowy, biorąc pod uwagę jego wyraźny brak uzdolnień w tym kierunku (Pawel, 2003, s. 134)¹.

¹ Dobrze zorientowany w temacie Klaus Wagenbach dodaje: „Będąc jeszcze maturzystą, podawał [Kafka – przyp. autorów] jako »zawód obrany« filozofię – plan, któremu z całą pewnością sprzeciwił się ojciec” (Wagenbach, 2009, s. 50).

Stąd jeszcze podczas wakacji letnich, które spędzał z przyrodnim bratem matki, wujem Siegfriedem Löwym na wyspach Helgoland i Norderney „Kafka zaczął mieć wątpliwości co do zasadności swego prowokacyjnego wyboru kierunku studiów. Kiedy wrócił do Pragi, zmienił zdanie i przepisał się na wydział chemii, ni mniej, ni więcej” (Pawel, 2003, s. 137). Jednak i tu nie zagościł zbyt długo. Jak informuje Pawel: „krótco po początku semestru przeniósł się na prawo” (Pawel, 2003, s. 137). Kto by chciał wierzyć w stałość uczuć młodego akademika i zobaczyć Kafkę jako studenta jurystycznego fakultetu, pilnie zgłębiającego tajniki prawa rzymskiego, ten musi się rozczarować. Przyszły autor *Procesu* już „wiosną 1902 roku, [...] postanowił rzucić prawo i jeszcze raz zmienić wydział, tym razem na germanistykę i historię sztuki. Wybór znowu był prowokacyjnie niepraktyczny [...]” (Pawel, 2003, s. 149). Miarą „niepraktyczności wyboru” niech będzie fakt wskazania dwóch przedmiotów w ramach kursu historii sztuki (malarstwo niderlandzkie, rzeźba chrześcijańska – por. Wagenbach, 2009, s. 50) oraz ciąg filologicznych kursów spod znaku gramatyki języka niemieckiego, szeroko rozumianej poetyki czy analizy twórczości lirycznej Hartmanna von Aue.

Głęboko rozczarowany nacjonalistyczna „linią” wykładów gwiazdy praskiej germanistyki – profesora Augusta Sauera – kontynuuje Kafka proces poszukiwania swojego miejsca w murach uczelni. Niekoniecznie zresztą wiąże swoją przyszłość (w tym zakresie) z groźną „Mateczką” – Pragą. Latem 1902 roku sonduje „siłę koneksji” swego wpływowego wuja Alfreda Löwy’ego (dyrektora hiszpańskiego towarzystwa kolejowego). Rozważa także możliwość kontynuowania

nauki w sąsiedniej Bawarii: „do Monachium, studiować, tak, studiować” – pisze w liście z 24 sierpnia do swego przyjaciela Oskara Pollaka (Kafka, 2012, s. 12). Ostatecznie i te pomysły zarzuci, wracając jesienią 1902 roku na ulicę Żelazną, gdzie przy rogu Targu Owocowego mieścił się gmach Wydziału Prawa – słynne Karolinum:

Pobyt w Monachium trwał tylko kilka dni. Z jakichś powodów – rada wuja Siegfrieda, obiekcje ojca, atmosfera miasta czy fatalne zauroczenie Pragą i wszystkim, co reprezentowała – Kafka zarzucił początkowy plan, zrezygnował z germanistyki i przed trzecim semestrem wrócił do domu. Poddał się w końcu swemu losowi i gorliwie zabrał do pracy, by stać się prawnikiem, tak jak wypadało przyszłemu członkowi żydowskiej klasy średniej [...] (Pawel, 2003, s. 151).

„Gorliwie” wypełnienie obowiązków studenckich doprowadza go wkrótce do szczęśliwego finału – składa wszelkie wymagane regulaminem egzaminy i kończy w czerwcu 1906 roku studia z tytułem doktora praw. Lapidarność ostatniego zdania zbyt łatwo przesłonić może jednak skomplikowane relacje łączące Kafkę z praską *Alma Mater*. Czy, szerzej: referencyjna siła użytej frazy zdolna jest zaciemnić obraz Uniwersytetu, jaki Kafka zdawał się wytwarzać. Wszak jako student dość swobodnie „orbitujący wokół” czterech wydziałów uczelni (przypomnijmy geografii kwerendy: filozofia, chemia, prawo, filologia) doskonale orientował się w intelektualnej topografii instytucji, której historię współtworzył. Wedle wielu świadectw źródłowych: toczył dyskusje z uniwersyteckimi profesorami nie tylko w ramach

egzaminacyjnych rygorów, brał czynny udział w licznych otwartych seminariach i prelekcjach, organizowanych przez wpływową organizację studencką (Lese- und Redehalle deutscher Studenten in Prag). Poza tym, regularnie (przez blisko pięć lat) nawiedzał modne Café Louvre, by uczestniczyć w zebraniach elitarnego koła filozofów – wielbicieli myśli Franza Brentana. Wywodząca się zaś z tego kręgu intelektualistka Berta Fanta „sponsorowała” kilka lat później „pokrewny salon filozoficzny u siebie w domu, gdzie Kafka pojawiał się nieregularnie, przynajmniej w 1914. Możliwe, że zainteresowanie antropozofią Rudolfa Steinera i znajomość teorii względności Einsteina Kafka wyniósł z wykładów i wieczorów dyskusyjnych odbywających się w domu Bertę Fanty” (Gray i in., 2017, s. 113). Wydaje się więc, iż Kafka dość szeroko wykorzystuje swe koneksje towarzyskie, by pozostawać w zasięgu oddziaływania praskiej elity akademickiej i intelektualnej. Inny przykład w tym względzie – skwapliwie korzysta z zaproszeń szkolnego przyjaciela, z którym studiował prawo, Ewalda Přibrama do udziału w spotkaniach „profesorskiego” salonu wpływowego ojca – doktora Otto Přibrama. Jakby tego było mało, nie porzuca myśli o kontynuowaniu nauki w kolejnej uczelni wyższej. Profiluje swe zainteresowania już jednak bardziej pragmatycznie: szlifuje języki obce (angielski, hiszpański, francuski, włoski), myśli o karierze biznesowej. W liście do Hedwig Weiler zanotuje we wrześniu 1907 roku: „Będę przez cały rok studiował na Akademii Eksportu” (Kafka, 2012, s. 41). Enigmatyczna nota kryje plany studiów w najbardziej prestiżowej uczelni ekonomicznej Europy początku XX wieku. Chodzi wszak o założoną dekadę wcześniej Cesarsko-Królewską Akademię

Eksportu w Wiedniu – instytucję przygotowującą adeptów do swobodnego poruszania się w przestrzeni rynku międzynarodowego i handlu światowego.

Uniwersytet w czasie marnym

Trudno nie zauważyć, iż Uniwersytet to pierwsza duża instytucja państwowa, jaką Kafka doskonale poznał z bliska, jakiej doświadczył „na własnej skórze”. Zaznajomił się dobrze z jej strukturą, sposobami funkcjonowania, specyficznie rozumianą ideą autonomii, oraz swoistymi trybami samoorganizacji. Doskonale zdawał sobie sprawę z „ekonomii” oficjalnych obiegu wiedzy, a także z typów hierarchicznie zorientowanych relacji wewnętrznych. Wreszcie, świetnie poznał topografię tzw. „otoczenia uniwersyteckiego”: świat salonów profesorskich, wagę prywatnych, domowych sympozjonów, siłę sieci przyjacielskich relacji akademików, niekoniecznie zbieżnych z oficjalną stratyfikacją wydziałową i rektorską, przyznającą odpowiednie miejsce i rangę w korporacyjnej „rodzinie” uczonych.

Tym bardziej dziwi fakt ostentacyjnej nieobecności wszelkich „atrybutów uniwersyteckich”, zastanawia swoista atrofia rekwizytów i realiów akademickich w dziele praskiego pisarza². O ile pozostałe „instytucjonalne”

² Możemy mówić tu ledwie o czterech nieznaczących odstępstwach od opisywanej reguły. Ostrożnie wypada użyć słowa „nieznaczących”, wszak wykreowane przez Kafkę postaci filozofa (*Bqk / Der Kreisel*), uczonego (*Olbrzymi kret / Der Riesenmaulwurf*), etnologa porównawczego (*Budowa chińskiego muru / Beim Bau der chinesischen Mauer*) oraz podróźnego-badacza

doświadczenia Kafki (zawodowe, związane z podejmowaną profesjonalną praktyką – aplikacja sądowa, kariera ubezpieczeniowa, inspektorat w zakresie ochrony warunków pracy i likwidacji szkód³), działania stanowiące szerokie spektrum urzędniczych kompetencji pisarza – znajdują takie czy inne zastosowanie artystyczne, stanowią uchwytny element narracyjnej referencji względem realiów rzeczywistości, o tyle fenomen Uniwersytetu (oraz jego wszelkie możliwe pisarskie atrybucje i przekształcenia) pozostaje znaczącym „przemilczeniem” w Kafkowskim uniwersum tekstowym. Oczywiście z jednym wyjątkiem! Chodzi rzecz jasna o krótkie opowiadanie z kwietnia roku 1917 – *Sprawozdanie dla Akademii (Ein Bericht für eine Akademie)*.

(*Kolonia karna / In der Strafkolonie*) stanowią jedynie wyizolowane „ślady uczoneści”, pozbawione jednoznacznie stabilizującego sens kontekstu. Brak tu bowiem jakichkolwiek dodatkowych rekwizytów i atrybutów „akademickości”. Protagonisci owych krótkich form narracyjnych, opatrzeni mianem „filozofa”, „uczonego”, „etnologa/historyka”, „badacza” funkcjonują przecież jako – pozbawione indywidualnych cech i różnicujących jakości osobniczo-zawodowych – emblematy. To tylko uschematyzowane, tekstowe nośniki autorytetu opartego na wiedzy i obiektywnym dystansie do obserwowanych zjawisk. Ich emblematyczność podkreślają użyte w oryginale sygnatury słowne: *Der Philosoph, Der Forschungsreisende, Der Gelehrte*.

³ Dla porządku wymienimy trzy instytucje, z którymi związał się Kafka zawodowo po ukończeniu studiów: sąd powszechny (odbył obowiązkową roczną praktykę dla absolwentów prawa – wedle własnego wyboru: najpierw w sądzie krajowym, później karnym), włoskie komercyjne towarzystwo ubezpieczeniowe (*Assicurazioni Generali*), cesarski urząd państwowy (Zakład Ubezpieczeń Robotników od Wypadków przy Pracy na Królestwo Czech). O skali zaangażowania pisarza w świat „korporacyjnych niuansów” świadczy wiele fragmentów *Dziennika* i listów do przyjaciół, krewnych i znajomych. Osobliwie zaś – szereg „zapisków kancelaryjnych” (por. np. Kafka, 1987a, s. 98–100 oraz Kafka, 1987b, s. 103–159).

Waga owego wyjątku stanowi bezsprzecznie o jego – użyjmy jubilerskiej metafory – niezwyklej rynkowej wyce-
nie. Dodajmy: w kilku rejestrach potencjalnej wartości. Po
pierwsze – sam Kafka zdawał się szacować opowiadanie
dość wysoko w prywatnym rankingu dokonań. Ustalając
kolejność utworów, które miały znaleźć się w przygotowy-
wanym zestawie wydawniczym⁴, umieścił *Sprawozdanie...* na
ostatnim miejscu w tomie. Stanowiło ono tym samym moc-
ną kompozycyjną puentę, „sumującą” sekwencje utworów
tej miary co: *Przed prawem*, *Wiadomość od cesarza*, *Lekarz wiejski*
czy *Bratobójstwo*. Po wtóre – jak zauważa Łukasz Musiał – opo-
wiadanie „zapowiada bez wątpienia nowy etap” w ewoluu-
jącej wyraźnie twórczości Kafki (Musiał, 2011, s. 201). Wedle
poznńskiego badacza wzmiankowany utwór „antycypuje
całe mnóstwo motywów, które będą stanowić przedmiot za-
interesowania pisarza w ostatnim okresie jego twórczości,
po roku 1922” (Musiał, 2011, s. 202).

Na czym polega owa zasadnicza Kafkowska „przemiana”? Oto jedna z możliwych odpowiedzi:

W nowych opowieściach Kafki wyraźnie mniej... opowieści,
żywiół narracji ulega, by tak rzec, wyhamowaniu. We wcześ-
niejszych utworach często mieliśmy do czynienia z mocno
rozbudowanymi wątkami fabularnymi, tymczasem teraz

⁴ W liście z 20 sierpnia 1917 roku, kierowanym do swego wydawcy Kurta Wolffa, określił Kafka liczbę utworów w tomie (15), ich wzajemne względem siebie usytuowanie oraz zasugeruje ostateczne brzmienie tytułu całości: *Lekarz wiejski. Małe opowiadania* (*Ein Landarzt: Kleine Erzählungen*); por. Kafka, 2012, s. 153. Finalnie tom ukaże się dopiero w roku 1920 (antydatowany na 1919), pomniejszony o jeden utwór – Kafka wycofał, na etapie prac korektorskich, opowiadanie *Jazda na kuble* (por. Gray i in., 2017, s. 246).

fabuła staje się bardziej ascetyczna. To często po prostu monologi wewnętrzne, jak w przypadku *Sprawozdania dla Akademii*, *Jamy* (*Der Bau*), czy *Dociekań psa* (*Forschungen eines Hundes*), przy czym właśnie ten ostatni tytuł wydaje się nadzwyczaj znamienne dla schyłkowej fazy twórczości Kafki. Jeśliby bowiem pokusić się o prowizoryczne uogólnienia, można by śmiało powiedzieć, że o ile wcześniejsze jego utwory pozostawały zasadniczo wierne poetyce przypowieści, choćby i „pękniętej”, o tyle teraz przekształciły się one w refleksyjne „dociekania” (Musiał, 2011, s. 203).

Na inną prawidłowość ewolucyjną – biorąc pod uwagę kierunek, w jakim rozwija się twórczość autora *Zamku* w tamtym czasie – zwracają uwagę autorzy tematycznej encyklopedii w dwóch obszernych i niezwykle ciekawie opracowanych notach. W pierwszej – poświęconej w całości fenomenowi opowiadania *Sprawozdanie dla Akademii* – kierują uwagę czytelnika na fakt pozornie błahy, związany ze zwyczajową i zakulisową wymianą korespondencji artystów i wydawców:

Już w końcu kwietnia [1917 roku – przyp. autorów] Kafka posłał kopię tego opowiadania, wraz z jedenastoma innymi tekstami, do Martina Bubera, który szukał materiałów do swojego nowego pisma „Der Jude”. *Bericht für eine Akademie* był jednym z dwóch tekstów, które Buber wybrał do publikacji: ukazał się razem z opowiadaniem *Schakale und Araber* (*Szakale i Arabowie*) pod wspólnym nagłówkiem „Zwei Tiergeschichten” [...] (Gray i in., 2017, s. 83).

„Dwie historie zwierzęce” otwierają – warto pochwalić znakomitą intuicję Martina Bubera! – rozległy i tajemniczy „kosmos” Kafkowskiego bestiariów. W tym porządku *Sprawozdanie dla Akademii* inauguruje, a *Śpiewaczka Józefina* zamyka bogaty korpus tekstowy, w ramach którego Kafka obsługuje imponujące prozatorskie laboratorium, w którym siłą wyobraźni przekształca byty ludzkie w zwierzęce, zwierzęce w ludzkie, wytwarza istnieniowe mutacje, powołuje do życia krzyżówki i hybrydy, hołubi „mieszkańców”, każe tropić twory-zagadki (Odradek!). Kruszy – tym samym – stabilne na pozór wiązania molekularne, płące jednorodne łańcuchy DNA, by wywołać ontologiczne zamieszanie. Niepowstrzymany w swym kreacyjnym pędzie, uczłowiecza faunę, zezwierzęca co ludzkie, animuje materialne, petryfikuje w formę to, co wyrzywa się ku życiu...

Literacka „zoofilia” wprowadza prawdziwy zamęt w narracyjny żywioł powstających utworów. Na tekstową „arenę” wkraczają nie tylko „istoty stojące na rozdrożu życia, niepewne własnej sytuacji egzystencjalnej, ogarnięte nieokreśloną tęsknotą za inną, pełniejszą formą istnienia. Tę ostatnią zaledwie przeczuwają, jednak na tyle silnie, by chcieć jej szukać” (Musiał, 2018, s. CXII), ale też: artystyczne „obiekty marginalne” – figury licho, peryferyjnie umocowane w strukturach życia:

Bohaterami i narratorami czyni pisarz ludzi (artyści, geometry) i istoty (zwierzęta) egzystujące na marginesie większych społeczności. Nietrudno dostrzec, że wszyscy oni mają jakiś melancholijny rys. Przywodzą na myśl coś, czego nie chcemy o sobie wiedzieć, choćby to, że sami sobie stajemy na drodze do

prawdy; że w zagubieniu sami plączemy sobie ścieżki poznania. Owo splątanie widać zresztą w ostatnich utworach bardzo wyraźnie również na poziomie strukturalnym: nie są one formalnie tak precyzyjne jak teksty powstałe w latach 1912–1917, poza tym wiele ważnych utworów pozostaje niedokończonych, jak gdyby Kafka, przygnieciony ciężarem rozlicznych, nachodzących na siebie wątków, w trakcie pracy stopniowo tracił oddech. Widać to w powieści *Zamek*, widać w objętościowo mniejszych utworach, takich jak *Dociekania psa* czy *Jama*. Pisząc je, Kafka wyraźnie się mizolizuje. Za każdym razem zaczyna opowieść, mając nadzieję, że dobrnie do satysfakcjonującego zakończenia, lecz albo ono w ogóle nie nadchodzi – i utwór się urywa – albo pokazuje, że jakakolwiek wiara w szczęśliwe zakończenie jest miarą niewiele silniejszym od odległego wspomnienia (Musiał, 2018, s. CXV–CVI).

Mechanikę owego „mozolnego” proceduru odsłania znakomicie ostatnie, zamykające tom (cytowanej tu po wielokroć encyklopedii) hasło – *Zwierzęta* (por. Gray i in., 2017, s. 403–405). Uzmysławia ono dobitnie (w zgromadzonej obficie bibliografii i zestawie hasłowych odesłań), jak „zwierzęcy kostium” pozwala Kafce dyskretnie „rozgrywać” nieoczywiste „role” i tematy – demaskować miraż obiektywizującego dyskursu (*Dociekania psa*), parodiować ograniczenia myślenia skrajnie racjonalistycznego, pułapki postawy „uporządkowanej” (*Jama*), rozważać społeczną misję artysty-proroka (*Śpiewaczka Józefina, czyli Naród myszy*).

Pomija się w jednakowoż w „kafkologii” – powróćmy znów do opowiadania „założycielskiego” – fakt istotny i brzemnienny (w interpretacyjne skutki). Kafka napisał *Sprawozdanie*

dla Akademii (utwór stojący na początku owego „zwierzęcego” zestawu tekstowego) w trzydziestym czwartym miesiącu trwania Wielkiej Wojny, w szczególnym momencie twórczej aktywności⁵, przypadającym na osobliwie trudny czas wojennej zawieruchy – kumulację niedogodności: znaczonych uciążliwościami przerw aprowizacyjnych oraz atakami zima i głodu⁶. Znamienne, iż otwierające wiele „nowych dróg” w pisarstwie Kafki opowiadanie, nie zostało właściwie nigdy przeczytane, jako literacki komentarz do tragicznych wydarzeń historycznych, jako głos zabrany przez pisarza w dyskusji na temat roli Uniwersytetu w owych wydarzeniach i jego ewentualnej winie w dziejowym bilansie strat. Oczywiście – gdyby tak potraktować wspomniane dzieło Kafki – byłby to „głos” zabrany nie wprost, stanowiłby jedynie cichy szep, dobiegający dyskretnie spomiędzy słów budujących prozatorską miniaturę. Tytułowa Akademia

⁵ Od zimy roku 1916 aż do wiosny roku następnego siostra Kafki Ottla używała mu wynajmowanej przez siebie kwatery (zlokalizowanej przy praskiej Złotej Uliczce, w domku należącym do ciągu bliźniaczych, mikroskopijnych, renesansowych budowli). Tak charakteryzuje ten czas Ernst Pawel: „Tam właśnie zakopał się na całą zimę, wiodąc pielęgnowane z perwersyjną przyjemnością życie pustelnika. Stało się ono źródłem porządku i rutyny, od której uzależnił swoją wydajność, jeśli nie natchnienie. Pracując systematycznie między grudniem 1916 roku i kwietniem 1917, stworzył główny trzon swojego pisarstwa, na które, oprócz fragmentu *Strażnika grobu*, jedynej próby dramatopisarskiej, składały się krótkie opowiadania wydane za jego życia [...]” (Pawel, 2003, s. 437–438).

⁶ Pawel charakteryzuje Pragę przełomu lat 1916/1917, jako „miasto wymarłe”, w którym: „Tramwaje przestały jeździć, teatry zamknięto, większość wykładów i spotkań odwołano. Najgorsze były prawdopodobnie noce arktycznej samotności: tych kilka kawiarni i restauracji, które nadal funkcjonowały, nie miało do zaoferowania nic poza mrocznymi, nieogrzewanymi wnętrzami i naparem z cynizmu domowego chowu. Krajowi zaczęło brakować żywności, paliwa i nadziei” (Pawel, 2003, s. 438).

byłaby zaś jedynie dyskretną „figurą Uniwersytetu” w czasach ostatecznych: w czasach regresu człowieczeństwa. Ale także w momencie potencjalnego wydobywania się owego żywiołu *humanitas* z otchłani upadku – w chwili „odziewania się” owego człowieczeństwa na powrót „w kulturę”. Tekstowy proces denaturalizacji protagonisty – Rotepetera – byłby narracyjnie opracowanym elementem uzyskiwania nowej, „człowieczej” tożsamości.

Kafka – przyjmując taką optykę – byłby bez wątpienia myślicielem usytuowanym w awangardzie zachodniej refleksji nad miejscem i pozycją, jaką zajmuje Uniwersytet w europejskim pejzażu (po)wojennym. Snułby swą diagnozę autor *Ameryki* jeszcze w realiach dogasającej pożogi, podczas gdy inni (uważni) krytycy zjawiska potrzebowali kilku lat dystansu, by móc objąć poważną refleksją bolesny i trudny temat. I tak: Karl Jaspers dopiero sześć lat później (1923) wyda w Berlinie swój słynny esej *Idea uniwersytetu* (*Die Idee der Universität*). Ponowi swą publikację – dodajmy dygresyjnie – także po drugiej wojnie światowej, jakby świadom powagi zdarzeń, nakazujących przemyśleć brzegowych warunków istnienia zachodniej cywilizacji, która bez odnowionego Uniwersytetu niezdolna będzie do dalszego harmonijnego i pokojowego rozwoju. Napisze Jaspers w siódmym rozdziale swej *Autobiografii filozoficznej*:

Dwukrotnie, bezpośrednio po każdej z wojen światowych, pisałem o *Ideji uniwersytetu* – zamierzałem pogłębić świadomość tej idei w sobie, wśród studentów oraz nauczycieli akademickich. W 1946 roku nadałem książce poprzedni tytuł, gdyż kierowały mną te same przekonania. Zmieniłem ją jednak i napisałem

na nowo, pragnąc przyczynić się do odnowy uniwersytetów niemieckich. Każdorazowo słowa moje nie odniosły skutku. Mimo to jestem rad, że dałem wyraz poczuciu wielkiego dziedzictwa idei uniwersytetu i niezbywalnej nadziei jej odrodzenia (Jaspers, 1993, s. 55).

Kreśląc w Heidelbergu (w maju 1945 roku) *Przedmowę* do drugiej edycji tekstu, aluzyjnie przywoła Jaspers zdarzenia z roku 1933, gdy fatalny sojusz niemieckich profesorów i narodowych socjalistów okazał się najgorszym z możliwych lekarstw na bolączki Uniwersytetu, zmuszonego działać w trudnych czasach powojennego chaosu lat dwudziestych i kryzysu społeczno-gospodarczego lat trzydziestych:

Dwanaście lat pracowano nad moralnym zniszczeniem uniwersytetu. Teraz nadeszła chwila, która zmusza studentów i docentów do namysłu nad własnym postępowaniem. Gdy wszystko się chwieje, pragniemy wiedzieć, dla wspólnej świadomości, gdzie jesteśmy i czego chcemy. Przy ponownej organizacji uniwersytetów powrót do naszych najlepszych tradycji – dzięki dziś podejmowanym twórczym działaniom – jest w ogóle zasadniczą kwestią naszego życia intelektualnego. Jesteśmy odpowiedzialni za to, kim winniśmy się stać. I jedynie nasza najgłębsza powaga będzie w stanie urzeczywistnić to, co możliwe (Jaspers, 2017a, s. 29)⁷.

⁷ Szerzej sprawę wstydlivego związku uniwersytetu z nazizmem omawia Victor Farias, biorąc za przykład „przypadek Heideggera”. Por. Farias, 1997. Uwagę zwraca zwłaszcza drugi rozdział książki.

Prezentując swą propozycję, zakreśla Jaspers możliwie najszerszą perspektywę wprowadzenia reformy i gruntownej sanacji tak drogiej mu instytucji. W czasach, „gdy wszystko się chwieje” chce zobaczyć Uniwersytet w „całości życia umysłowego” (Jaspers, 2017b, s. 33)⁸, pragnie „ukazać z adania uniwersytetu, jakie wynikają z rzeczywistości życia umysłowego w korporacji” (Jaspers, 2017b, s. 33) oraz „zastanowić się nad warunkami istnienia uniwersytetu” (Jaspers, 2017b, s. 33) w nowoczesnym świecie (kolejne, trzecie wydanie – z roku 1961 – każe i w taki sposób traktować dalekowzroczone przesłanki Jaspersowskiej publikacji). Autor wprowadzenia do polskiej edycji omawianego eseju (Tadeusz Gadacz) zdaje się wydobywać właśnie ten wątek „aktualności” i „adekwatności” propozycji Jaspersa. „Idea uniwersytetu” musi być bowiem myślana nieustannie, uparcie, „wciąż do nowa”:

Jesteśmy świadkami czasów, w których za cel kształcenia nie uznaje się kształtowania człowieczeństwa, lecz „przygotowywanie podmiotów na rynek pracy”; w których nie ceni się samej prawdy, lecz jej technologiczną użyteczność; w których państwo przestaje bronić niezależności uniwersytetów, oddając je rynkowej grze popytu i podaży; w których urzędnicy i biurokraci zaczynają odgrywać większą rolę niż autorytet profesorów; w których dbałość o interesy narodowe jest wyżej ceniona niż wykształcenie uniwersalnego człowieczeństwa (Gadacz, 2017, s. 27).

⁸ Woryginale – rozstrzelony druk.

Zaprezentowany ciąg przeciwstawień porządkuje tu w jednej linii myślowej obszary największej troski Jaspersa, jeśli chodzi o modelowe zorganizowanie dzisiejszej Akademii, której racją istnienia winny być przede wszystkim: troska o kształt człowieczeństwa, poszukiwanie prawdy, zabieganie o szlachetny mecenat państwa, gorliwość w obronie wartości uniwersalnych.

W podobnym duchu – troski i zaangażowania – wypowiedział się kilka lat później (1930) hiszpański myśliciel José Ortega y Gasset, publikując intrygujący szkic *Misja uniwersytetu* (*Misión de la Universidad*). Przywołajmy kilka wątków, wypreparowanych z jego dość radykalnie i bezkompromisowo nakreślonych tez. Na wstępie autor *Buntu mas* wskazuje na zagrożenia. Wedle niego Uniwersytet zredukowany do swej beznamiętnej „maszyny” (Ortega y Gasset, 1978, s. 712), będący tylko urzędniczo zorganizowanym tworem, generującym mechanicznie wypreparowane moduły wiedzy – „jest rzeczą raczej żalostną” (Ortega y Gasset, 1978, s. 714). Jak zauważa filozof, wąsko wyspecjalizowany Uniwersytet współczesny „skomplikował nauczanie zawodowe i rozbudował badania naukowe, natomiast zrezygnował niemal całkowicie z nauczania czy przekazywania kultury” (Ortega y Gasset, 1978, s. 717). Owa rezygnacja z ożywczego promieniowania *artes* to wedle Ortegi „okropność”. Wszak do „dzisiaj Europa ponosi zgubną konsekwencję tego stanu rzeczy” (Ortega y Gasset, 1978, s. 717). Moment, w jakim znalazł się zachodni świat po pierwszej wojnie światowej, definiuje y Gasset w sposób bezceremonialny i winą za widoczny kryzys obarcza wprost „praktyczną politykę edukacyjną” Akademii:

Katastrofalny charakter obecnej sytuacji europejskiej należy zawdzięczać temu, że przeciętny Anglik, Francuz czy Niemiec są niekulturalni, nie dysponują żywotnym systemem idei na temat człowieka i świata, odpowiednim do współczesności. Ów przeciętny osobnik jest nowym barbarzyńcą, zaco fanym wobec swojej epoki, prymitywnym i archaicznym w porównaniu z przerażającą aktualnością stojących przed nim problemów. Ten nowy barbarzyńca jest z reguły bardziej wykształcony zawodowo niż dawniej, ale też bardziej niekulturalny – niezależnie od tego, czy jest inżynierem, lekarzem, adwokatem czy naukowcem⁹ (Ortega y Gasset, 1978, s. 717).

Uniwersytet zredukowany do encyklopedycznego kształcenia (reprodukcja wiedzy) i prostego formatowania specjalistów (pułapka profesjonalizacji) sprzeniewierza się swej istocie (poszukiwanie prawdy) i lekceważy uświęconą tradycją „arystokratyczną drogę do celu”, jakim jest wszechstronnie uformowana „pełnia człowieczeństwa”.

W niezgodzie z tym porządkiem „redukcji”, zdaje się pouczać Ortega: 1/ „nauka jest twórczością”; 2/ „nauka jest rzeczą wielką i bardzo delikatną”; 3/ ścieżka wiedzy „wymaga [...] bardzo szczególnego i niezmiernie rzadkiego typu powołania”; 4/ „uczony staje się współczesnym mnichem” (por. Ortega y Gasset, 1978, s. 722). Uniwersytet jako przestrzeń naładowana „entuzjazmem” musi być jednak otwarty na „aktualność” (Ortega y Gasset, 1978, s. 730), świadomy swej społecznej roli i powinności, musi być zanurzony

⁹ Podkr. Ortega y Gasset.

w swym czasie terazniejszym. Winien być w Historii „pogrążony” (Ortega y Gasset, 1978, s. 730). Wszak „życie zbiorowe” pilnie potrzebuje, wedle Ortegi, Uniwersytetu zaangażowanego, uczestniczącego – nie zatopionego bez reszty w immanencji wyrafinowanych badań i niejasno zdefiniowanych poszukiwań.

Na podobny, „wspólnotowy” rys instytucji – która winna jednak bardzo starannie i ostrożnie udzielać swego „akademickiego obywatelstwa” (Twardowski, 2018, s. 442) – wskazywał w swej efektownej mowie doktorskiej nestor polskich filozofów, profesor Kazimierz Twardowski¹⁰. Podkreślając wagę i moc oddziaływania instytucji akademickiej na „społeczeństwo” i „życie samo”, przestrzegał przed łatwą pokusą „wpływu bezpośredniego i doraźnego, wywieranego na sprawy bieżące” (Twardowski, 2018, s. 444). Wedle Twardowskiego Uniwersytet to instytucja, która – sama pilnując „niezawisłości duchowej” (Twardowski, 2018, s. 444) – nie może poddać się „czyjejkolwiek kontroli i komendzie” (Twardowski, 2018, s. 444). To organizm świadomy „doniosłości funkcji, którą pełni” (Twardowski, 2018, s. 442), korporacja przyjaciół „powołana do służenia prawdzie naukowej” i „wiedzy obiektywnej” (Twardowski, 2018, s. 443). Wydana w Poznaniu (1933), trzy lata po eseju Ortegi i dziesięć lat po traktacie Jaspersa,

¹⁰ Odsyłamy tu, oczywiście – co nie wynika wprost z treści poprzedniego przypisu – do mowy profesora Kazimierza Twardowskiego, wygłoszonej przez niego na lwowskim Uniwersytecie Jana Kazimierza w dniu 21 listopada 1932 roku. Senat Uniwersytetu Poznańskiego podjął decyzję o nadaniu Twardowskiemu tytułu doktora *honoris causa* już w maju roku 1930, jednak z powodu przedłużających się kłopotów zdrowotnych uczonego uroczystości odbyły się we Lwowie z ponad dwuletnim opóźnieniem.

drukowana wersja przemówienia stała się wydarzeniem intelektualnym w życiu przedwojennych elit polskich. Mówiący z „namaszczeniem” (Twardowski, 2018, s. 442) o nieoczywistym już wtedy „dostojeństwie Uniwersytetu” Twardowski wskazywał – podobnie jak Ortega – na cele kulturotwórcze i „doniosłe zadania wychowawcze” Akademii (Twardowski, 2018, s. 445). Przestrzegał przed postawą „wyznawczą” i pozbawionym krytycyzmu serwilizmem myśli (także – aluzyjnie – w wymiarze partykularnych wyborów i doraźnych ocen politycznych):

Jednym z największych niebezpieczeństw, zagrażających zajęciu [...] niezależnej, wolnej od wszelkich uprzedzeń postawy wobec prawdy obiektywnej, jest przynależność wewnętrzna, nie tylko formalna, do takich organizacji, które nakazują swoim członkom wyznawać pewne przekonania albo przynajmniej zachowywać się tak, jak gdyby je wyznawali. Kto takiej organizacji pragnie wiernie służyć, zrzeka się swej niezależności duchowej, z góry będzie żywił niechęć do wszystkiego, co się owym nakazanym przekonaniom sprzeciwia; łatwo ulegnie pokusie lekceważenia argumentów, przemawiających za przyjęciem faktów lub poglądów, z owymi przekonaniami niezgodnych – a jeśli mimo wszystko będzie je musiał uznać, gotów czynić to tylko w skrytości swej myśli i nie zechce ich śmiało wyznawać, chociaż jako profesor, co dosłownie znaczy wyznawca, jest do tego zobowiązany (Twardowski, 2018, s. 447).

W opinii Twardowskiego Profesor Uniwersytetu to człowiek „wzniosłej misji” (Twardowski, 2018, s. 447), odporny na zakusy modnych „doktryn”, immunizowany na działania

łatwych „haseł” i „programów” (Twardowski, 2018, s. 447). To ktoś głuchy „na podszepty różnych ambicji” (Twardowski, 2018, s. 448), zdolny obronić się przed „pokusą odgrywania jakiegokolwiek roli tam, gdzie wcale nie chodzi o prawdę, lecz o wpływy, o godności, o zaszczyty i tytuły albo po prostu o pieniądze!” (Twardowski, 2018, s. 448).

Raport pisarza – preliminarz

Oczywiście, zarysowana tu (dość zbieżna w swych zasadniczych punktach) linia myślowa, reprezentowana przez cytowane teksty trzech wybitnych filozofów, nijak ma się do diagnozy ordynowanej przez Franza Kafkę w *Sprawozdaniu dla Akademii*. Próżno szukać u praskiego mistrza jednolitego zbioru jakkolwiek ułożonych, „pozytywnych i konstruktywnych” myśli, określających miejsce i znaczenie Uniwersytetu we współczesnym świecie. Nie znajdziemy tu solennych zapewnień i patetycznych zaklęć przypisujących Akademii szczególną, „dostojną” rolę na mapie instytucji nowoczesnego państwa. Wręcz przeciwnie – można rzec, iż jawnie ironiczna¹¹ „marszruta słów” użytych w opowiadaniu, każe widzieć Uniwersytet jako twór podejrzany, instytucję niepewną, „organizm” niedający ludziom, powierzającym mu swe losy, gwarancji należytej ochrony i harmonijnego rozwoju. Kafkowska „Akademia” nie przechowuje nic z powabów swego greckiego pierwowzoru. Próżno szukać tu

¹¹ Na rolę ironii w konstrukcji myślowej *Sprawozdania dla Akademii* zwróciła swego czasu uwagę Żaneta Nalewajk. Por. Nalewajk, 2008.

przyjemnej woni platanowca, gościnnej rośliny świętego gaju Akademos. Nie bratnia wspólnota oparta na idei dialogu i bezinteresownych poszukiwań leży u podstaw Kafkowskiego świata, a samotna i pełna udręki droga ku indywidualnej doskonałości (wszak ścieżka jaką pokonuje uczeń tejże szkoły to tylko: wstydliva „antropogeneza w pigułce” – por. Musiał, 2009, s. 70).

Nie jest także Akademia tak widziana spadkobierczynią ideałów średniowiecznego Uniwersytetu – nie przypomina w niczym „obszaru wyłączzonego” (przestrzeni eksterytorialnej, samowładnej, autonomicznej), do którego prawa wstępu nie posiadają jakiegokolwiek służby zewnętrzne (państwowe, municypalne, kościelne). To terytorium, którego nie chroni żadna *Magna Charta Universitatum* ani święte prawo zapisane w duchu dawnego kodeksu *Authentica habita*. Panują tu jedynie bezduszne reguły anonimowego, „metaforycznego trybunału nauki” (Barcz, 2013, s. 71), uosabiane groźnym autorytetem „nieobecnych profesorów” (Barcz, 2013, s. 71). Reguła absolutnego posłuszeństwa (zalecenie: „**dostarczenia** Akademii sprawozdania z [...] przeszłości małpiej” – (Kafka, 2018, s. 407; podkr. autorów) i wymóg pełnej podległości (raport jest odpowiedzią na „wezwanie” – s. 407) to obligatoryjny tryb budowania hierarchicznych relacji, a także podstawowa forma „zarządzania lękiem” w wewnętrznym świecie korporacji uczonych. Na czele tekstowego inicjalnego i finalnego akapitu oraz całej instytucji sprawującej zwykle dojmującą, nadzorczą kontrolę stoją przecież – niczym biblijni cherubini – „Dostojni Akademicy” (Kafka, 2018, s. 407, 418). „Dostojeństwo” jest tu jednak tylko synonimem wyniosłej pychy i jako takie stanowi znak rozpoznawczy Kafkowskiej

Akademii. Wszak dysponenci korporacyjnych reguł (domyślnie: Profesorowie) celowo zaburzają komunikacyjne kanały, uniemożliwiając stworzenie partnerskich relacji w ramach akademickiej wspólnoty uczonych. „Wezwanie” dostarczone zapewne „drogą służbową” ma na celu adresata skonfundować i przestraszyć; w najlepszym wypadku: wprowadzić w poczucie winy („Nie umiem niestety **zadośćuczynić** temu wezwaniu tak, jak zostało ono sformułowane” – Kafka, 2018, s. 407; podkr. autorów).

Zauważmy również, że tytułowe zderzenie słów („sprawozdanie” i „Akademia”) rodzi w uchu czytelnika niemiły, kakofoniczny zgrzyt. Piękne echa greckiego słowa, określającego zmysłowy charakter ateńskiego miejsca (*Hekademeia*), wzmocnione etymologicznie bogactwem rękodzielniczego kunsztu¹² – niepokojąco interferują i groźnie rezonują z „chłodnym” brzmieniem urzędniczego sloganu, każącego ludzkie relacje wpisywać w ramy bezdusznego raportu. Użyte przez Kafkę w tytule opowiadania słowo *sprawozdanie* (*Ein Bericht*) odsyła wszak w swej semantycznej osnowie do aktu beznamiętnego odtwarzania (w mowie lub piśmie) zaistniałego stanu rzeczy. Głosi chwałę czynności pozbawionej emocjonalnego zaangażowania wykonawcy. Zgodnie bowiem z definicją słownikową, sprawozdanie to aktywność skupiona na przygotowaniu „ustnego lub pisemnego opisu przebiegu jakichś wypadków, zdarzeń, zdanie sprawy z czego, raport” (Doroszewski, red., 1966, s. 629). Lista przykładów podana w rozwinięciu definicji pojęcia odsyła do

¹² Akademia Platońska posadowiona została w ateńskiej dzielnicy Keramejkos (gr. *Κεραμεικός*), zamieszkałej w starożytności przez rzemieślników wytwarzających produkty gliniane (gr. *kéramos* – glina).

różnorodnych specjalistycznych działań instytucji urzędniczych o jawnie biurokratycznym charakterze (parlament, Rada Ministrów, sąd, wojsko, szkoła, bank). Niezwykle klarowna i oczywista staje się sugestia ekonomicznego adresu słowa – por. „sprawozdanie gospodarcze, rachunkowe” (Doroszewski, red., 1966, s. 630). Podobny zakres rozumienia terminu określa definicja innego słownika. Tu – wedle autorów noty – „sprawę zdaje się” głównie z wyjazdu służbowego, prac komisji sejmowej, sądowego procesu czy finansowej transakcji (por. sprawozdanie kasowe – Dubisz, red., 2018, s. 515).

Wątek ekonomiczny wpleciony w treść ostatnich zdań każe postawić pytanie o bilans „zysków i strat” potencjalnego członka (adepta?) wspólnoty uczonych, o efekty transakcji zawieranej w murach *Alma Mater* z „dostojnymi Akademiakami”. Jak kształtuje się zatem owo indywidualne saldo, jak księgowane zostają środki na osobniczym rachunku? Spróbujmy prześledzić kilka operacji tekstowych.

Nota księgową

Po pierwsze, „człowiek” aspirujący, poszukiwacz indywidualnej prawdy (a z kimś takim mamy do czynienia w przypadku protagonisty opowiadania) spędza życie w Akademii na „bieganiu tu i tam” (Kafka, 2018, s. 407). Choć owo osobliwe „ćwiczenie gimnastyczne” wykonuje pośród „znakomitych ludzi, dobrych rad, oklasków, muzyki orkiestr” – pozostaje nieodmiennie „samotny” (Kafka, 2018, s. 407). Dzieli go od towarzyskiej śmietanki akademickiej nieusuwalna granica, niewidzialna linia demarkacyjna separuje go od oświeczone-

go salonu uczonych, skutecznie odgradzając sferę poznania (tu grupują się ci, którzy mają „pełny obraz”) od sektorów ignorancji. „Mały świat” akademików nie ulega nigdy niebezpiecznej naturalizacji, stroni od życia eko-logicznego – wręcz przeciwnie. Kto schlebia swej naturze, kto „trzyma się swego pochodzenia i wspomnień młodości” nie jest w stanie „podołać” trudom procesu morderczej antropogenezy, opartej na kulcie wyuczonyj wiedzy. Wszak „całe towarzystwo trzyma się z daleka od bariery”: życia, biologii, ciała, małpiego instynktu rzeczywistości. To, co jawi się jako domena *zoe*, stanowi nieusuwalny lęk członków Akademii, skupionych na formotwórczej pracy, pielęgnującej indywidualny, niepowtarzalny *bios* wybitnej, samoświadomej jednostki.

Po drugie, każdy osobnik poszukujący swego miejsca w ramach opisywanego modelu usłyszy prędzej czy później groźny nakaz kierowany z wnętrza Akademii (kierowany zresztą zarówno do przyszłych adeptów, jak i obecnych członków): złóż rezygnację, ogłoś osobistą kapitulację, zaniechaj „wszelkiego uporu” (Kafka, 2018, s. 407)! By stanowić część Uniwersytetu trzeba bowiem „podać się [...] jarzmu” (Kafka, 2018, s. 407) instytucji. Idea „rozumnego człowieczeństwa” (*humanitas*) musi mnie całkowicie pochłonąć, musi zatrzaskać się „wielka brama, którą niebo tworzy nad ziemią” (Kafka, 2018, s. 408) – zamknąć muszą się wrota wiodące do *zoe*: pierwotnego, zwierzęcego pierwiastka we mnie, „dawnej małpiej prawdy” (Kafka, 2018, s. 411). Akademia to klatka o dobrze obstalowanych kratkach; zawsze „zbyt niska, aby stać, a zbyt wąska, aby usiąść” (Kafka, 2018, s. 410). Kto tu trafi, pozostaje zawsze w „położeniu bez wyjścia” (Kafka, 2018, s. 410). Akademia, jako dom bez klamek...

Po trzecie, adept cichy, spokojny, „robiący niezwykle mało hałasu” (Kafka, 2018, s. 411), stanowi dla Akademii nabytek niezwykle cenny i pożądany: „jeśli uda mu się przeżyć okres krytyczny, stanie się bardzo zdatny do tresury” (Kafka, 2018, s. 411). Zauważmy, że progres uniwersyteckiej kariery wyznacza zawsze zasada nadzorcza (kara jako element motywujący). Zasada doprowadzona zresztą do perfekcji w ramach systemu ewaluacyjnego, zorientowanego na ustawiczny pomiar jakości badań naukowych (zachodni model „późnego uniwersytetu”, zbudowanego wedle zasad nieubłaganej korporacyjnej metodyki funkcjonowania). Tu rozwój mierzony jest zwykle „przyspieszanymi batem postępami” (Kafka, 2018, s. 408). Z czasem proces wymyka się spod kontroli („uczmy się bez względu na wszystko” – Kafka, 2018, s. 417) i rodzi się pragnienie „jakiegoś wyjścia” (Kafka, 2018, s. 417). Zwykle jest już wtedy za późno – stajemy się swoimi własnymi oprawcami: „nadzorujemy się sami batem, rozdzieramy sobie ciało przy najmniejszym oporze” (Kafka, 2018, s. 417). Akademia, to zawsze w jakimś sensie kolonia karna.

W innym aspekcie: nawet język obnaża tautologiczny charakter procesu wytwarzającego zachodnią *episteme*. Wszak administracyjna różga (*resp.* dyscyplina) – na przykład „okresowej oceny” – skutecznie chłoscze wydziałowe ciała autonomicznych (dyscyplin). Akademia kultywuje w ten sposób (pewnie nieświadomie, choć kto wie!) stare cnoty militarne. Łacińskie bóstwo (*Disciplina*), czczone szczególnie chętnie przez członków zbrojnych legionów rzymskich, łączyło wszak walory mądrości, praktycznej wiedzy, szerokiego wykształcenia oraz surowych rygorów i zdecydowa-

nych, bezkompromisowych zachowań, a także forsownych ćwiczeń i musztry.

Po czwarte, codzienna egzystencja – zorientowana względem (potencjalnie) opresywnie zorganizowanej struktury – czyni z członka Uniwersytetu istotę pracującą *de facto* w „trybie responsywnym”. Musi on dobrze i „z wielką radością”, w miarę możliwości „w najbardziej zacieśnionym sensie”, „odpowiadać [...] na zapytania” (Kafka, 2018, s. 408). Swoboda naukowych poszukiwań (kwestionowana zresztą nie tylko w zakresie ograniczeń płynących z metodologicznych aporii i pułapek języka opisu – o czym przekonywał Kafka w *Dociekaniach psa*) to miraż, powabna fatamorgana wytworzona przez „członków Akademii”. Kto tego nie dostrzega i ufa, iż „każdy wielki myśliciel odrzuca najwykwintniejsze maniery” (Kafka, 2018, s. 410) w imię prawdy, utrwała to piękne złudzenie. Ktoś taki czym prędzej musi wyrwać się spod wpływu krępującej ruchy „polityki interrogacji”, musi umieć demaskować interesowność „obiektywnego” procederu konstruowania informacji (*casus*: „czytałem ostatnio w artykule...” – Kafka, 2018, s. 408), powinien „dać sobie spokój ze swoim taktem” – w imię poznawczej bezkompromisowości. Przekonanie, iż w Akademii „wszystko widać jak na dłoni”, że „nie ma [tu – przyp. autorów] niczego do ukrywania” (Kafka, 2018, s. 410), to niebezpieczny i dobrze utrwalony przesąd.

Po piąte, lekcja składającej uniwersytecki raport człeko-małpiej istoty uczy (to kontynuacja myśli z punktu poprzedniego) dystansu względem idei bezinteresownego posłannictwa nauki. Znajdujący się „u progu człowieczeństwa” Rotepeter (zdobywszy z mozołem „kulturę Europejczyka”;

Kafka, 2018, s. 417) relacjonuje cierpliwie zdarzenia minione. I owa niespieszna retrospekcja – odsłaniająca kolejne etapy indywidualnej ewolucji jednostki, swoiste przystanki (nie) możliwej „genezis z ducha” – przynosi niepomierne ciekawy wątek sprawy:

Pierwszą rzeczą, której się nauczyłem, było podanie ręki; podanie ręki oznacza szczerość; niechże więc dziś, gdy znajduję się na szczycie kariery, temu pierwszemu podaniu ręki towarzyszy także szczere słowo (Kafka, 2018, s. 408).

Oznaczające „szczerść” podanie ręki i „szczerę słowo” – oto dwa czyste, szlachetne, bezinteresowne „gesty”. Jako takie jednak – konstatuje ironicznie sprawozdawca – „nie przynoszą one Akademii niczego istotnie nowego i pozostają bardzo daleko od tego, czego się ode mnie żąda [...]” (Kafka, 2018, s. 408). Delikatność wyciągniętej dłoni i klarowność słownej intencji lokują się – zauważmy ze smutkiem – w porządku diametralnie różnym od oczekiwań Akademii. Przemoc obiektywnej formy (sprawozdanie jako danina „dla” instytucji) pozornie paraliżuje bohatera i sprawia, iż „mimo najlepszej woli nie umie” (Kafka, 2018, s. 408) on dotrzeć do źródła tajemnicy przemiany, która go dotyka. Oczywiście, Czerwony Piotruś odpowiada na „wezwanie” i podejmuje próbę odtworzenia kolejnych etapów „drogi, którą dawna mała przedostała się do świata ludzi” (Kafka, 2018, s. 408), odsłania także „sposób, w jaki się w nim utwierdziła” (Kafka, 2018, s. 408). Faktycznie czyni to jednak z pełną świadomością „gry”, którą musi toczyć z ludzkim, rozumnym otoczeniem:

Ale z pewnością nie śmiałbym powiedzieć nawet tego, co nastąpi, gdybym nie był zupełnie pewny siebie i gdyby moja pozycja na wszystkich scenach kabaretowych cywilizowanego świata nie umocniła się do tego stopnia, że nic nie potrafi nią zachwiać (Kafka, 2018, s. 408–409).

Protagonista Kafkowskiej miniatury zdolny jest „opowiedzieć się” Akademii, bo pozostaje świadomy reguł (także retorycznych!) aktorskiej, kuglarskiej gry, którą toczy. „Scena języka” oraz kinetyka samoświadomego, doskonale wystudiowanego ruchu ciała, to jednak przeciwny biegun dla bezinteresownego gestu i „czystego” słowa, które było „na początku” (owo: „pierwszą rzeczą, której się nauczyłem...”). „Szczerłość” to wyblakły luksus, na który Akademia pozwala jedynie „na szczycie kariery” (Kafka, 2018, s. 408).

Appendix

Powyższe zestawienie, mające kształt buchalteryjnego bilansu, nie pozostaje jednak w swej wymowie tak sardoniczne i gorzkie, jak słowa kierowane przez „wyedukowaną małpę” do „dostojnych Panów z Akademii” (Kafka, 2018, s. 418) w finale dziwnego „raportu”. Seria podszytych szyderstwem, gładkich retorycznych przeczeń („I niech mi nikt nie mówi, że nie było warte trudu...”; „nie pragnę żadnego ludzkiego sądu...” – Kafka, 2018, s. 418) przygotowuje sarkastyczne *credo*, będące swoistym zaleceniem praktycznym – akademickim *modus operandi*, kierowanym do każdego, kto chce „rozszerzać wiedzę” (Kafka, 2018, s. 418), a więc spełniać swe naukowe

Teksty

posłannictwo. Ktoś taki winien „obsadzić się” co najwyżej w roli prostego reproduktora wiedzy. Dopiero poddany takiemu ograniczeniu uczonek może skutecznie zawęzić horyzont swych poznawczych oczekiwań, zrezygnować z twórczych aspiracji, powściągnąć wyobraźnię – docelowo: „ograniczyć się tylko do zdania sprawy” (Kafka, 2018, s. 418).

Motto Uniwersytetu, którego Kafka był prorokiem i którego nadejście przewidział w swej fantasmagorii, brzmi: „Zadowolalam się sprawozdaniem” (Kafka, 2018, s. 418). Rzeczywistość, która nadeszła, pozbawiła jednakowoż oryginalną frazę zjadliwego cudzysłowu ironii...

„Oszukany! Oszukany!” (Wokół *Lekarza wiejskiego*)

Niezmierny świat, jaki mam w głowie. Ale jak oswo-
bodzić ten świat bez rozdarcia? Chociaż tysiąc razy
lepsze rozdarcie niż więzienie go w sobie lub pogrze-
banie. Po to przecież żyję, jest mi to całkiem jasne.

(F. Kafka, *Dzienniki*)

Napisane w grudniu 1916 i styczniu 1917 roku opowiadanie
Ein Landarzt (Lekarz wiejski) kończy, w tłumaczeniu Juliusza
Kydryńskiego, następujący akapit:

W ten sposób nigdy nie wrócę do domu, moja kwitnąca prak-
tyka przypadła, mój następca okrada mnie, lecz bez pożytku
dla siebie, gdyż nie potrafi mnie zastąpić; w moim domu szaleje
obrzydliwy parobek od koni; Róża jest jego ofiarą; nie chcę o tym
myśleć. Nagi, wystawiony na mrozy tego nieszczęsnego stule-
cia, z ziemskim pojazdem i nieziemskimi końmi, włóczę się, ja,
stary człowiek. Moje futro wisi z tyłu powozu, ale nie mogę go
dosięgnąć, a nikt z ruchliwej zgrai pacjentów nawet palcem nie
ruszy. Oszukany! Oszukany! Raz usłuchałem w nocy fałszywego
dzwonka – nigdy nie da się tego naprawić (Kafka, 2018, s. 366).

Opowieść jest banalna – prowincjonalny wiejski lekarz
w mroźną noc zostaje wezwany do pacjenta cierpiącego

w oddalonej o dziesięć mil wiosce. Przygotowuje powóz, wysyła służącą Różę do wsi, aby pożyczyć – bez powodzenia, jak się okaże – konia, gdyż jego koń zmarł z przepracowania i mrozu. Po powrocie Róży, w akcie desperacji i bez specjalnej nadziei, wchodzą razem do stajni i zdarza się cud: znajdują w niej dwa silne i dobrze utrzymane konie, a na dodatek także parobka („– Nigdy się nie wie, co można znaleźć we własnym domu – powiedziała [Róża – przyp. autorów] i roześmialiśmy się oboje”; Kafka, 2018, s. 360). Pod wpływem poczucia lekarskiej obowiązkowości nakazuje parobkowi zaprząć powóz. Teraz następuje niespodziewany incydent:

– Pomóż mi – powiedziałem i dziewczyna pośpieszyła ochotczo, aby podać uprzęż chłopcu. Lecz ledwie znalazła się przy nim, chłopiec obejmuje ją i przyciska swoją twarz do jej twarzy. Ona krzyczy i ucieka do mnie, na policzku dziewczyny są czerwono wyciśnięte dwa rzędy zębów (Kafka, 2018, s. 360).

Demoniczny parobek chce zostać z Różą, jednak po jej interwencji lekarz decyduje, że pojedzie z nim do pacjenta. Gdy docierają na miejsce, atmosfera dziwności i tajemniczości zaczyna gęstnieć, chociaż narracja konsekwentnie prowadzona jest przez lekarza w nieemocjonalny, rzeczowy i racjonalny sposób. Chorym okazuje się chłopak („Chudy, bez gorączki, ani zimny, ani rozpalony, z pustką w oczach, bez koszuli...; Kafka, 2018, s. 361), który szepce do lekarza: „– Doktorze, pozwól mi umrzeć” (Kafka, 2018, s. 361).

Rutynowe oględziny prowadzą do wniosku, że chłopiec jest po prostu zdrowy i jego wizyta może zostać ograniczona

do polecenia, aby wstał z łóżka, zaczął jeść, zaczął „normalnie” żyć. W trakcie oględzin pojawia się w opowieści monolog wewnętrzny lekarza:

Tak – myślę bluźnierczo – w takich wypadkach bogowie pomagają, posyłają konia, którego brak, dodają drugiego dla pośpiechu, i parobka na dodatek. Teraz dopiero przychodzi mi znowu na myśl Róża. Co zrobię, jak ją uratuję, jakże wyciągnę ją spod tego parobka, oddalony od niej o dziesięć mil, z końmi, których nie sposób opanować? (Kafka, 2018, s. 362).

A w tym samym czasie stojące na podwórzu konie pyskami otwierają okno i zagląдают do izby, w której znajduje się chory chłopiec, zaś jego rodzice i siostra nalegają na dalsze oględziny pacjenta, przynosząc lekarzowi nawet szklankę rumu, mającą go ośmielić i skłonić do podjęcia dalszych czynności. Chociaż pacjent:

[...] jest zdrow i najlepiej byłoby od razu wypchnąć go z łóżka. Nie należę jednak do tych, co chcą naprawiać świat, i spełniam swój obowiązek aż do końca, aż do tego miejsca, w którym staje się on prawie ponad miarę. Źle opłacany jestem jednak hojny i gotów pomagać biednym (Kafka, 2018, s. 362).

W kolejnych monologach lekarz żali się na swój fatalny los, a także na to, że nocna wizyta była po prostu niepotrzebna, a w konsekwencji ingerencji „bogów” i przysłanych przez nich koni i parobka, narażona została także cześć i bezpieczeństwo Róży –

Ale tym razem musiałem poświęcić jeszcze Różę, tę piękną dziewczynę, która, ledwie przeze mnie zauważona, żyła od lat w moim domu – ta ofiara jest zbyt duża i muszę sam wobec siebie użyć subtelnych perswazji, aby nie zbesztać tej rodziny, która przy najlepszej woli nie potrafi mi zwrócić Róży (Kafka, 2018, s. 363).

Pod naciskiem rodziny lekarz kontynuuje oględziny chorego i dokonuje odkrycia:

[...] teraz widzę: tak, młody człowiek jest chory. W jego prawym boku, w okolicy biodra, otworzyła się rana wielkości talerzyka. Różowa, o licznych odcieniach, ciemna w głębi, coraz jaśniejsza ku brzegom, lekko granulowana, z krwią zbierającą się nierównomiernie, otwarta jak szyb kopalni. Tak wygląda z daleka. Z bliska wygląda jeszcze gorzej. Któż może patrzeć na to, nie wydając cichego gwizdnięcia? Robaki, tak wielkie i długie jak mój mały palec, same różowe, a ponadto spryskane krwią, tkwiące we wnętrzu rany, białymi główkami i licznymi nóżkami wiją się ku światłu. Biedny chłopcze, nic ci nie można pomóc. Odkryłem twoją wielką ranę; zginiesz od tego kwiatu w swoim boku (Kafka, 2018, s. 363–364).

Trzeba zwrócić uwagę, że odkrycie zarobaczonej rany w radykalny sposób zmienia przedmiot opowieści – rutynowa nocna wizyta wiejskiego lekarza (pomińmy w tym miejscu „cud” obdarowania go koźmi i parobkiem) staje się parabolą o ludzkim losie z fatalistycznym przesłaniem¹. Wiedza i wie-

¹ Tu warto chyba zwrócić uwagę na obsesję (?) Kafki, dotyczącą robaków – w *Przemianie* Gregor Samsa przemienił się w robaka, w *Lekarzu wiejskim* estetyczny efekt grozy osiągnięty jest poprzez szczegółowy opis

loletnia praktyka lekarska są wobec rany ropiejącej w boku chłopca całkowicie bezradne. Jednak narrator nie zmienia stylu narracji, nadal rzeczowego, beznamiętnego, drobiazgowego, a w opisie rany bliskiego konwencji naturalistycznej.

Inaczej po odkryciu rany znaczy też pierwsza prośba chorego chłopca skierowana do lekarza – „Pozwól mi umrzeć”. Inaczej także kolejna prośba-pytanie:

– Czy mnie ocalisz? – szepce chłopak, szlochając, zupełnie oślepiiony przez życie, które roi się w jego ranie (Kafka, 2018, s. 364).

W końcu następuje dialog między pacjentem i lekarzem. Scena to kluczowa w tej opowieści, więc trzeba przytoczyć ją w całości:

– Wiesz – słyszę w swym uchu – mam do ciebie bardzo mało zaufania. Ty także zostałeś tylko gdzieś strząśnięty, nie przychodzisz na własnych nogach. Zamiast pomóc, ścieśniasz mi moje śmiertelne łożo. Najchętniej wydrapałbym ci oczy.

– Słusznie – odpowiadam – to wstyd. Ale jestem lekarzem. Co mam uczynić? Wierz mi, i mnie także nie jest lekko.

– Muszę się zadowolić tą wymówką? Ach, pewnie muszę. Zawsze muszę się zadowalać. Przyszedłem na świat z piękną raną. To była moja cała wyprawa.

– Młody przyjacielu – odpowiadam – twoim błędem jest to, że nie masz szerszego spojrzenia. Ja, który zwiedziłem już

robaków żerujących w ranie pacjenta lub usiłujących wydostać się z wnętrza jego ciała. Przy czym – dla robaków z *Lekarza wiejskiego* – można znaleźć medyczne uzasadnienie, zaś przemiana Gregora sytuuje się w porządku fantazji.

daleko i szeroko wszystkie izby chorych, mówię ci: twoja rana nie jest taka zła. Zadana dwoma ciosami siekiery w ciasnym kącie. Wielu ludzi nadstawia swój bok i ledwie słyszą, że siekiera uderza w lesie, a coś dopiero że się ku nim zbliża.

– Naprawdę tak jest, czy też oszukujesz mnie w gorączce?

– Naprawdę tak jest, masz na to słowo honoru urzędowego lekarza. – I on je przyjął, i zamilkł (Kafka, 2018, s. 365).

W rozmowie krystalizują się dwie postawy – po stronie chłopca świadomość niemożności zagojenia rany, jej nieuleczalności, która dręczy go od urodzenia. Rany, która jest metaforą (symbolem, alegorią?) – czego?... „To [rana – przyp. autorów] była cała moja wyprawa” – mówi lekarzowi. Po „Nieosiągalne”; kres egzystencjalnej męki, trwogi (Kafka zaczytywał się Kierkegaardem, ale to później), braku nadziei... Zaś lekarz sytuje się po stronie racjonalności, wiedzy, pełnionego urzędu. Niezbyt szczerze – posuwa się przecież do lekarskiego oszustwa, bagatelizując zagrożenie, dając „słowo honoru”, dając nadzieję. Kontrast dwóch rzeczywistości – dotykanej, materialnej, poddającej się naukowemu wyjaśnieniu – i irracjonalnej. Między nimi lekarz, niejako urzędowo rzecznik tej pierwszej, jednak tracący pewność, ba! przekonany, że wyposażony w medyczną wiedzę i wieloletnie doświadczenie nie jest w stanie pomóc, nie jest w stanie niczemu zaradzić. Pozostaje mu ucieczka, bo „nadszedł czas, aby pomyśleć o swoim ratunku”.

Konie czekają, lekarz w pośpiechu pakuje swoją torbę, nie narzuca nawet – mimo mrozu – futra, wskakuje do pojazdu i rusza. Futro zaczepia się o „jakiś hak”, rozpoczyna się jazda powrotna do domu. Znakomite konie, chociaż

dawały nadzieję szybkiego powrotu, tym razem jednak zawodzą:

[...] nie pojechaliśmy żwawo; powoli jak starzy ludzie ciągnęliśmy poprzez śnieżną pustynię i długo dźwięczał za nami nowy, lecz obłądny śpiew dzieci;

Cieszcie się dzieci

Lekarz położył się wam do łóżka (Kafka, 2018, s. 365).

Po tym fragmencie w opowieści Kafki nastąpi akapit, który przytoczono na początku niniejszego szkicu. Lekarz podróżuje „donikąd” i podróżować będzie zawsze. Nie pomoże Róży, którą zapewne parobek będzie molestował, czuje się oszukany. Jakimś odległym echem tego finału jest scena kończąca *Sanatorium pod klepsydrą* Bruno Schulza, w której Józef po ucieczce z sanatorium podróżuje w zniszczonym mundurze kolejarza pociągiem jadącym nie wiadomo dokąd i w wieczności².

² Bardzo interesujący intertekst akapitu kończącego *Lekarza wiejskiego* i do opowiadania *Most* znajduje się w książce Maurice'a Blanchota. Przywołuje dziennikowy zapisek z 29 stycznia 1922 roku, który przytaczamy za polskim przekładem monografii Blanchota: „Ataki na drodze, w śniegu, wieczorem. Ciągłe przemieszczanie wyobrażeń, mniej więcej w ten sposób: na tym świecie sytuacja byłaby straszliwa, tutaj sam w Szpindlerowym Młynie, w dodatku na opuszczonej drodze, na której w ciemnościach, w śniegu, człowiek bez przerwy myli krok, a ponadto to droga bez sensu, bez celu ziemskiego (prowadzi do mostu? dlaczego tam? prócz tego ani razu doń nie dotarłem); ponadto ja również jestem w tym miejscu opuszczony (lekarza nie mogę zaliczyć do osobistej pomocy w sensie ludzkim, nie zasłużyłem na nią, zasadniczo jestem mu winien tylko honorarium), niezdolny do znoszenia znajomości, w gruncie rzeczy pełen nieskończonego zadziwienia w obliczu wesołego towarzystwa lub rodziców z dziećmi...” (Blanchot, 2016, s. 71–72).

Lekarz wiejski to jedno z nielicznych opowiadań, które Kafka zdecydował się opublikować, w pierw w styczniu 1918 roku w czasopiśmie „Die neue Dichtung”, a rok później (choć z datą wydania 1920) w autorskim tomie *Lekarz wiejski. Krótkie opowiadania*. Już tytuł tego zbioru wskazuje, że pisarz – co było przecież rzadkością – przywiązywał do niego wielką wagę i je po prostu wysoko cenił. Kafka – tak podpowiada jego biografia – chociaż był już dojrzałym mężczyzną, to ciągle jeszcze na progu realizacji podjętej w okolicach 1912 roku decyzji o oddaniu się w całości literaturze. W dzienniku z 1917 roku Kafka zanotował: „Przelotne zadowolenie mogą mi jeszcze dać prace takie, jak *Lekarz wiejski* [...]. Szczęście jednak doznam tylko wtedy, gdy będę mógł podnieść świat na wyżyny czystości, prawdy, niezmienności” (cyt. za: Wydmuch, 1982, s. 54). Jeszcze pracuje jako urzędnik towarzystwa ubezpieczeniowego, jeszcze mieszka z rodzicami, chociaż *Lekarza wiejskiego* napisał w niewielkim mieszkaniu siostry Ottli przy Żółtej Uliczce na Hradczanach, gdzie po biurowej pracy często przebywał. Ale już zafascynowany literaturą, zaprzyjaźniony z Maxem Brodem, uczestniczący w wydarzeniach teatralnych i literackich Pragi, słuchający wykładów o Schopenhauerze, dyskutujący z literackimi przyjaciółmi o Nietzschem i Darwinie, wielbiący prozę Flauberta, podejmujący na dziesięć lat przed napisaniem *Lekarza wiejskiego* literackie próby. Teraz już po literackim debiucie.

Skrótko przypomniano biograficzne okoliczności napisania i opublikowania *Lekarza wiejskiego* nie dlatego, by sugerować jego interpretację przez pryzmat biografii Kafki. Chodzi o wskazanie na ważność tego momentu w porządku kształtowania się pisarstwa autora *Procesu* i jego zbliżanie

się do ostatecznej decyzji o pełnym oddaniu się literaturze, o której wiele razy pisał zarówno w *Dzienniku*, jak i w obfitej korespondencji, o czym także wiele razy wspominał Brod. Marek Wydmuch przestrzegają: „Czytanie Kafki wyłącznie poprzez jego biografię, językiem przetworzonych w literaturę miejsc, jest zubożeniem i strywializowaniem jego twórczości” (Wydmuch, 1982, s. 8–9). Chociaż, być może, historia prowincjonalnego wiejskiego lekarza jest „jakimś” echem wyjazdów pisarza na wieś i jakiejś związanej z nimi przygody?... Jest wszakże jeszcze jeden, może najistotniejszy, powód – *Lekarz wiejski*, podobnie, jak omówiona w innym miejscu tej książki *Przemiana*, to opowiadania jednocześnie zapowiadające wielkie projekty pisarskie Kafki (przede wszystkim *Proces* i *Zamek*, ale także powstającą od wielu lat powieść *Zaginiony*, której tytuł Brod zmienił po śmierci pisarza na *Ameryka*) i wskazujące na „gotowość” stylu, narracji, formy, a także problematyki (przede wszystkim egzystencjalnej) „dojrzałego Kafki”. Przede wszystkim stylu... opartego na kontraście wybujałej, fantastycznej wyobraźni z powściągliwością, nieemocjonalnością, drobiazgowością i rzeczowością sposobu obrazowania. A również z częstym sięganiem po logiczną strukturę paradoksu oraz po gatunek (jeśli to gatunek³) paraboli.

³ Autorzy kanonicznego na polskim gruncie *Słownika terminów literackich* jednoznacznie – z perspektywy strukturalistycznej – kwalifikują parabolę jako synonim przypowieści i jako „gatunek literacki”; zob.: Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński, 1988, s. 412. Hasło „przypowieść” pojawia się też w późniejszym *Słowniku gatunków literackich*, ale zawężone do działu *Starożytność biblijna* i jednoznacznie parabola (= przypowieść) przypisana jest do tradycji biblijnej; zob. Bernacki, Pawlus, 1999, s. 134–135. Autorzy najnowszego słownika terminów

Po śmierci przyjaciela Max Brod odnalazł w jego archiwum, skazanym przecież w testamencie na zniszczenie, krótki tekst, który pod tytułem *O przypowieściach* opublikował w 1931 roku w zbiorze *Budowa chińskiego muru* – to być może najważniejsza autointerpretacyjna wypowiedź Kafki! Wskazuje w niej na przynależność „przypowieści” mędrcom i na stałą oscylację między rzeczywistością (i morałem) przypowieści i świata rzeczywistego, o – niejako stałej – tendencji do „przypowieściowego” odrealniania egzystencji, rzeczywistości i świata. Kończy się ten tekst następującym dialogiem:

Ktoś rzekł: – Dlaczego się bronicie? Gdybyście dali posłuch przypowieściom, stalibyście się sami przypowieścią, co zwolniłoby was od codziennej męki.

Inny rzekł: – Idę o zakład, że i to jest przypowieść.

Pierwszy rzekł: – Wygrałeś.

Drugi rzekł: – Nie, w rzeczywistości; w przypowieści przegrałeś. (Kafka, 2018, s. 938–939)

Świetnie ta „przypowieść o przypowieściach” daje się odnieść do *Lekarza wiejskiego*. Dwóch bohaterów tej opowieści –

literackich „przypowieści” lub „paraboli” w ogóle nie uwzględnili (zob. *Ilustrowany słownik terminów...*, Gdańsk, 2018); być może uznając zjawisko parabol/przypowieści za historyczne, niefunkcjonujące we współczesnej kulturze literackiej. Na najszersze opracowanie kategorii zdecydowali się redaktorzy *Słownika rodzajów i gatunków literackich*, nie określając przypowieści jednoznacznie jako gatunku literackiego, ale wskazując na tradycję ludową, wywodzącą się z praktyk starożytnego Wschodu (zob. Gazda, Tynecka-Makowska, red., 2006, s. 617–618). Autor hasła (Witold Ostrowski) zauważa, że: „w odniesieniu do literatury, zwłaszcza współczesnej, coraz częściej używa się określenia *paraboliczność* zamiast gatunkowego *parabola*” (Gazda, Tynecka-Makowska, red., 2006, s. 618).

lekarz i jego pacjent – ponoszą klęskę, ale jednak „zwalnianą od codziennej męki”. Lekarz, po doświadczeniu nocnej wizyty, uświadamia sobie klęskę lub co najmniej bezradność wiedzy i doświadczenia wobec zjawisk (choroby, rany) przekraczających granice zracjonalizowanej rzeczywistości, przemieszczony jest w inny wymiar rzeczywistości i skazany na udrękę wiecznej podróży, wyzwalającą jednocześnie z monotonii i miałkiej codzienności. Pacjent zaś doznaje, chociaż tylko na chwilę, nadziei na wyzwolenie z fizycznego cierpienia. Tylko na chwilę... Przeżywany w samotności ból przecież pozostanie. Obydwa są „oszukani” – pacjent przez lekarza sugerującego (rutynowo i nieszczerze) możliwość wyleczenia rany, a lekarz przez jakieś moce niewyobrażalne („bogów, którzy przysłali konie”). Fatalizm ludzkiego losu: ranny chłopiec nie zostanie ocalony, a jego lekarz utraci nawet to, co osiągnął w życiu, zarówno materialnie, jak i intelektualnie, zachwiana została jego pewność wiedzy wzmocnionej wieloletnim doświadczeniem z praktyki lekarskiej. Obydwa w końcu są s k a z a n i – lekarz na wieczną włóczęgę i samotność, a chłopiec na wieczne samotne cierpienie; jak wszyscy nieomal bohaterzy opowieści Kafki – Józef K. z *Procesu* czy Gregor Samsa z *Przemiany*, geometra K. z *Zamku* czy bezimienny człowiek-most z *Mostu*.

Trop „paraboliczności”⁴ *Lekarza wiejskiego* i całej właściwie twórczości Kafki kieruje w stronę tradycji starożytnych ludów Wschodu, starotestamentowej i ewangelijnej (Jezus nauczał za pośrednictwem przypowieści), ale nie ten wektor

⁴ „Paraboliczności” w rozumieniu zaproponowanym przez autora hasła „przypowieść” w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*, zob. przypis nr 3 do niniejszego rozdziału.

wydaje się w odniesieniu do Kafki najważniejszy. Istotniejsza jest żywotność tradycji paraboli-przypowieści we współczesnej autorowi *Procesu* Pradze, a na pewno w środowiskach żydowskich Pragi, no, i obecność – niezbyt liczna, ale wpływowa, przynajmniej – śladów po osiemnasto- i dziewiętnastowiecznym mistycznym odrodzeniu Żydów wschodnio-europejskich, po chasydyzmie. Wnikliwie zwrócił na to uwagę Tomasz Dostatni: „W Pradze, jeśli chodzi np. o literaturę, silną rolę zaczyna odgrywać środowisko pisarzy, których symbolem niech będzie Franz Kafka. To jest środowisko ludzi nauki, i tu niech symbolem będzie Zygmunt Freud, psychoanaliza, a symbolem filozofii niech będzie M a r t i n B u b e r lub Emmanuel Levinas. To jest atmosfera literacka, intelektualna, duchowa...” (Dostatni, 2006, s. 350, wyróż. autorów). Martin Buber ma w omawianym kontekście znaczenie zasadnicze. Właśnie on (wiedeńczyk, który ukończył szkołę średnią we Lwowie) od 1903 roku bardzo silnie związał się z ruchem chasydzkim i podjął nad nim regularne badania. Zrekonstruował nauki (przypowieści!) założyciela ruchu, Israela Baal-Szem Towa, opowieści o rabbin Nachmanie z Braclawia oraz – najważniejsza w odniesieniu do Kafki informacja – *Przypowieści chasydzkie*. W momencie, gdy Kafka usiłuje włączyć się do życia literacko-artystycznego Pragi, Buber jest dla praskiego i – szerzej – austriacko-węgierskiego środowiska niekwestionowanym autorytetem, także w sprawach najnowszej literatury. Kafka zapewne znał prace Bubera, być może rekonstrukcje chasydzkich przypowieści miały jakiś wpływ na jego twórczość... Dokładniej – na „formę” narracji.

Chasydzi okazywali niewyczerpaną p o m y s ł o w o ś ć w wy-
myślaniu dowcipnych formuł ujmujących [...] p a r a d o k s a l n y
stosunek [wspólnoty-samotności – przyp. autorów]; wpływa-
ły one z pewnością z odczuć nad wyraz intymnych, później jed-
nak, w miarę podupadania ruchu, mogły one bardzo łatwo sta-
wać się przykrywką dla rozmaitych bardziej niebezpiecznych
możliwości, kryjących się w świątobliwym życiu. Żyć wśród
ludzi przeciętnych i zarazem przebywać z Bogiem sam na sam,
przemawiać językiem świeckim czerpiąc jednocześnie z pra-
źródła wszelkiego bytu, z mistycznego „korzenia” duszy – oto
p a r a d o k s, który realizować może tylko człowiek pobożny,
właśnie skutkiem tego stający się ośrodkiem wspólnoty (Scho-
lem, 1997, s. 416, wyróż. autorów)

– pisał historyk żydowskich mistycyzmów Gershom Scholem.
Zwraca uwagę „pomysłowość” (wszak zawsze podszyta musi
być wyobraźnią) i dwukrotnie podkreślony paradoks bycia,
bycia tu w świecie. Czyż nie jest to tożsame z pozycją, w ja-
kiej Kafka sytuuje swoich bohaterów? Nie wydaje się zresztą
możliwe, aby rzecz jednoznacznie ocenić, czy Kafka był – pi-
sząc *Lekarza wiejskiego* – po studiach nad pismami chasydów
i komentarzami do nich. Już po pierwszej lekturze *Lekarza...*
można odnieść wrażenie, że to jest opowieść przełomowa,
zarówno w twórczości Kafki, jak i w historii modernizmu.
Wyjaśnijmy: Kafka, wnikliwy czytelnik Flauberta (przecież
„ikony” realistycznego przedstawiania), zrozumiał, że po-
nad (?) tym, co w świecie substancjonalne, dotykalne, ra-
cjonalne, jest „coś” wymykające się poznaniu, a więc także
opowieści. I nie chciał nazwać tego „czegoś” w jakikolwiek
sposób, bo wtedy zapisałyby się do wspólnoty (religijnej,

narodowej, jakiegokolwiek), na pewno nie chciał użyć słowa „bóg” – to uczciwe, wszak nie wiedział kim/czym jest, jeśli jest (przypominamy: był już po lekturach Kierkegaarda, Nietzschego i Schopenhauera). Lekarz z opowiadania niejako poddany jest trzem siłom – wiedzy, praktyki i urzędu. A pacjent? Naiwny, „głupek” – jego to nie obchodzi... Że cierpi?... Cóż, taki już człowieczy los...

Proponowany paradygmat interpretacji dzieła Kafki w kontekście religijnym i jego „zbliżania się” do judaizmu – obojętne, czy w wersji ortodoksyjnej, kabalistycznej czy chasydzkiej – musi budzić wątpliwości. Dzieło Kafki się w takim paradygmacie myślenia nie mieści, autor *Lekarza wiejskiego* wybrał odrębną ścieżkę, prowadzącą – co prawda – ku śmierci, ale będącą apologią narracji, opowieści, literatury, fantazji, wolności (i cierpienia; czyż antynomia „wolność/cierpienie” nie jest dramatycznym/tragicznym sensem bycia?) Chociaż... Przekonuje analiza George’a Steinera, inna niż najbliższa takiemu o Kafce myśleniu, który – analizując motyw wieży Babel (przede wszystkim w opowiadaniach *Śpiewaczka Józefina*, czyli *naród myszy*, *Kolonia karna* i *Budowa chińskiego muru*) wskazuje na kabalistyczne i gnostyckie inspiracje i, *de facto*, określa autora *Zamku* jako dwudziestowiecznego kabalistę. Punktem wyjścia wywodu Steinera jest splot kulturowo-językowy Pragi:

U Kafki, który musiał łączyć wierność wobec języka czeskiego z lojalnością w stosunku do mowy niemieckiej, a którego wrażliwość niejednokrotnie skłaniała ku hebrajskiemu i jidysz, rozwinęła się szczególnie obsesyjna świadomość nieprzejrzystości języka. Jego twórczość można rozumieć jako ciągłą przypowieść

o niemożliwości rzeczywistej komunikacji między ludźmi...
(Steiner, 2018, s.101)⁵.

W konsekwencji, pisze dalej Steiner:

Każda próba jednoznacznego rozszyfrowania kafkowskiego motywu wieży Babel jest z góry skazana na porażkę. Jego metoda analogicznej i alegorycznej anegdoty opiera się na jednoznaczności. Talmud, na którym Kafka często się wzoruje, wspomina o czterdziestu dziewięciu poziomach znaczenia, które należy rozpoznać w odczytywanym tekście. [...] Użycie języka bez przekładu, bez wyszukania ukrytych mechanizmów Prawa, jest również niemożliwe, a być może zakazane. W dziele Kafki mowa – paradoksalnie – jest okolicznością odpowiedzialną za niezrozumienie człowieka. Człowiek porusza się w niej jak w wewnętrznym labiryncie. [...] Niekiedy Kafka miał poczucie, że wielość języków dławi go niczym knebel (Steiner, 2018, s. 103, 104, 105).

Pomińmy, powtarzaną w wielu próbach interpretacji dzieła Kafki, uwagę o niemożliwości jego jednoznacznej egzegezy, chociaż to obserwacja ważna, wiele paradoksalnie wyjaśniająca z fenomenu żywotności tego dzieła i też z legendy Kafki. Ważniejsze jest zauważenie dramatu komunikacji,

⁵ W stosunku do wyводу Steinera warto zrobić jedną, drobną uwagę – przywoływane przez niego utwory Kafki pochodzą z wczesnej fazy twórczości, zaś żywe zainteresowanie hebrajskim (i jidysz) oraz żydowskim mistycyzmem poświadczają dziennikowe notatki oraz świadectwa Maxa Broda już z lat dwudziestych XX wieku, następuje tu więc – czy uprawniona? – projekcja świadomości dojrzałego i (umierającego) pisarza na pisarza będącego na początku drogi swojego dzieła.

rozgrywanego w Kafkowskich parabolach, także w *Lekarzu wiejskim*. Tu nie ma szans na porozumienie między pacjentem i lekarzem, między lekarzem a jego rodzicami, jak nie było go między lekarzem i Różą (troska pojawia się dopiero, gdy ten uświadamia sobie, że skazał Różę na obcowanie z parobkiem), w końcu relacja lekarz–parobek jest komunikacyjną katastrofą.

Kafka w *Lekarzu wiejskim* – i też w *Przemianie* – „myśli literaturą”, tylko że nie bardzo wiadomo, co to miałoby znaczyć. Sformułowanie tyleż efektowne, co bezużyteczne? Co znaczy w chwili, gdy upada porządek polityczny, co nie jest największym zmartwieniem, ale przede wszystkim „fundamentalny” (bóg bądź rozum)? A to jest przecież moment, gdy Kafka pisze, gdy rozpaczliwie szuka miejsca (w literaturze? Nie w świecie, nie w byciu...). Autor hasła *Przypowieść w Słowniku rodzajów i gatunków literackich* (Witold Ostrowski) zwrócił uwagę, że ‘parabola’ jest pojęciem szerszym niż ‘przypowieść’, gdyż: „obejmuje zarówno przypowieści, jak i przysłowia, ludowe powiedzenia i sentencje życiowe” (Gazda, Tynecka-Makowska, red., 2006, s. 617 – wyróż. autorów); to istotna uwaga, jeśli odnieść ją do praktyki pisarskiej Kafki! *Lekarz wiejski* jest parabolą, w której mieszczą się wszystkie wskazane w tym hasle elementy.

Na jeszcze jedną paralelę warto wskazać, wyjaśniającą religijny (duchowy?) stosunek Kafki do literatury, do opowieści i, pojawiające się w recepcji jego dzieła, określanie go jako „proroka”. Gershom Scholem w rozdziale poświęconym historii ruchu chasydzkiego w Polsce, za pośrednictwem anegdoty zapisanej przez Szmuela Josefa Agnona, uzmysła-

wia kierunek ewolucji chasydzkiego mistycyzmu: gdy założyciel ruchu Baal-Szem rozwiązywał trudne zadanie, szedł do lasu, rozpalał ogień i medytował. Jeden z jego następców, Magid z Międzyrzecza, także szedł do lasu w to samo miejsce i nie rozpalając ognia medytował. O kolejne pokolenie młodszy Mojżesz Lejb z Sasowa także szedł do lasu, nie rozpalał ognia, ale już – nie znając słów modlitwy – nie medytował. Jeszcze później:

[...] rabbi Izrael z Rużyna stanął przed takim samym zadaniem, zasiadł w swym pałacu na złotym krześle i powiedział: „Nie możemy już rozpalać ognia, nie możemy zmawiać modlitw, nie znamy już owego miejsca – ale możemy o tym wszystkim opowiedzieć”. I to jego opowiadanie [jest – przyp. autorów] jak czyny spełnione przez tamtych trzech. Ktoś mógłby powiedzieć, że ta anegdota zawiera opis upadku wielkiego ruchu. Można by także uznać ją za ilustrację przemiany, jakiej uległy wszelkie wartości tego ruchu. Przemiany, że z całej tajemnicy pozostała w końcu tylko opowieść. To właśnie jest obecna sytuacja mistyki żydowskiej (Scholem, 1997, s. 424 – wyróż. autorów).

Wniosek dotyczący „sytuacji mistyki żydowskiej” sformułowany jest z perspektywy po Zagładzie, co jego autor wyraźnie podkreśla. Ale nie jest zbyt nadużyciem, aby w zakreślony przez Scholema porządek ewolucyjny nie wpisywać opowieści Kafki, a śladów ożywienia mitologii i mistyki żydowskiej we współczesnej Kafce Pradze znaleźć można aż nadto. Chociaż to Praga i (i świat!) pozbawione „Boga”, ostatecznej instancji, jak wnikliwie zauważył Mauri-

ce Blanchot: „Niektóre z tych tekstów [notatek z dziennika Kafki – przyp. autorów] przełożono niegdyś na francuski, dodając słowo Bóg. Ono tam nie figuruje. Słowo Bóg w ogóle nie pojawia się w *Dziennikach*, a jeśli już, to w sposób mało znaczący” (Blanchot, 2016, s. 69–70). „Praga Kafki” to przecież także mit o Golemie utrwalony w wydanej w 1915 roku powieści Gustava Meyrinka *Der Golem* i Egona Erwina Kisch, który w *Jarmarku sensacji* z 1945 roku pisał, że szczątki Golema znajdują się na strychu praskiej synagogi.

Pierwszy z nich uznawany jest w badaniach literackich za prekursora Kafki, przede wszystkim z uwagi na elementy surrealistyczne i odmianę gatunkową powieści egzystencjalnej. Drugi zaś był aktywnym uczestnikiem życia literacko-artystycznego Pragi w tym samym okresie, kiedy włączali się weń Kafka, Max Brod, Felix Weltsch i Oskar Baum. Nie należy demonizować wpływu, jaki praskie środowisko i tzw. atmosfera miasta miały na pisarstwo autora *Procesu*, a przede wszystkim na jego wyobraźnię, ale w *Dziennikach* znaleźć można całkiem sporo zapisków potwierdzających, że Pragę odczuwał on jako miasto demoniczne, już w 1914 roku pisał na przykład: „Wyjechać z Pragi. Tę ludzką krzywdę, najpotężniejszą z wszystkich, jakie spotkały mnie w życiu, odeprzeć najpotężniejszym narzędziem reakcji, jakim rozporządzam” (Kafka, 1961, s. 281). No, i przecież jest jeszcze przekonanie Kafki o „darze jasnowidzenia”, będącym jednocześnie udręką, szczęściem i „paliwem” jego literatury:

Moje szczęście, moje zdolności oraz wszelka możliwość stania się w jakikolwiek sposób pożytecznym mieszcza się od dawna w kręgu literatury. Otóż przeżyłem stany duchowne (nieliczne),

moim zdaniem bardzo bliskie stanów jasnowidzenia [...] podczas stanów tych cały przebywałem wewnątrz każdego pomysłu, ale również każdy wypełniałem i czułem się wtedy nie tylko u swoich własnych granic, lecz w ogóle u granic tego, co ludzkie... Jedynie spokoju zachwytu, jaki prawdopodobnie bywa właściwy jasnowidzowi, brakło mimo wszystko owym stanom, jakkolwiek niezupełnie (Kafka, 1961, s. 40).

Dobrze, pora wrócić do paraboli *Lekarz wiejski*. Najpełniejszą jej egzegezę można znaleźć w *Zachodnim kanonie...* Harolda Blooma. W konkluzji swojej mikrointerpretacji pisar:

Wiejski lekarz kończy podobnie jak inni Kafkowscy protagoniści – jeździec na kuble, myśliwy Grakchus i przede wszystkim geometra K. – ni to żywy, ni umarły, ni to dąży do określonego celu, ni to zastyga w bezruchu. Nadzieje – ich i nasze – niweczy to, co literalne, królestwo faktów. Nie wiemy, czy Kafka opisuje alegorycznie kondycję żydowską tamtych czasów i miejsc, czy swoją sytuację jako pisarza. W pewien sposób rozumiemy, że umiejętnie rozwija własną formułę negacji, że dzięki poznaniu można uwolnić się od wyparcia i że los wiejskiego lekarza jest paradygmatyczny na sposób żydowski lub wiąże się z psychicznymi kosztami, jakie nakłada na Kafkę rola pisarza. [...] Ostateczny los wiejskiego lekarza jest osobliwie wyzuty z uczuć, tak samo jak cała jego historia (Bloom, 2019, s. 523).

I dalej:

Lekarz wiejski odznacza się jako opowieść siłą niemal demoniczną i przypomina nam, że to, co autentycznie demoniczne lub

niesamowite, zawsze osiąga status kanoniczny. Nietzsche podkreślał, że na pewno pamiętamy tylko to, co boli. W kategoriach literackich przekłada się to na uporczywy szok wobec *Lekarza wiejskiego*, gdzie ból ogniskuje się wokół braku uczucia. Najbardziej wyjątkowy i oryginalny talent Kafki polega na tym, że jego opowieści wydają się wyciągnięte z naszej niepamięci i budzą w nas odczucie, iż nadal zapominamy, co czujemy, gdy przeżywamy takie dziwne sytuacje (Bloom, 2019, s. 524).

Jednak Bloom pozostawia parę pytań bez odpowiedzi. Czy świadomie i celowo? Najważniejsze z nich dotyczą postaci chłopca-pacjenta. Co z nim? Porzuconym, cierpiącym, wobec rany którego lekarz okazał się po prostu bezradny i na nic nie przydała się jego wiedza medyczna, a także wieloletnia lekarska praktyka. A może takich pytań zadawać nie należy? Bo poszukiwanie odpowiedzi na nie naruszałoby strukturę/istotę paraboli? Wnikałoby w skrytą w niej tajemnicę? Byś może rację miał Roger Garaudy, gdy kategorycznie twierdził:

Nie należy [...] paraboli Kafkowskich poddawać szczególowej egzegezie. Nie ma i nie może być dosłownego związku między konkretnym rozwinięciem symbolu i jego abstrakcyjnym znaczeniem. Symbol jest ramą, w której poruszają się postaci żywe i zindywidualizowane, i realizm szczegółu nie przeczy symbolice, lecz przydaje jej żywotności (Garaudy, 1967, s. 167 – wyróż. autorów).

Po cóż więc pytać o pacjenta wiejskiego lekarza, pozostawionego ze swoim wiecznotrwałym cierpieniem i nieuleczalną

raną? Po cóż martwić się losem Róży skazanej na obcowanie z szalonym parobkiem? Czy ów parobek w ogóle był rzeczywisty? Co się z nim dzieje po ucieczce lekarza? Te pytania... nie są ważne.

Bibliografia

Dzieła Franza Kafki

- Kafka F., 1958: *Zamek*. Przeł. K. Truchanowski, K. Radziwiłł. Czytelnik. Warszawa.
- Kafka F., 1961: *Dzienniki 1910–1923*. Przeł. J. Werter. Wydawnictwo Literackie. Warszawa.
- Kafka F., 1969a: *Dzienniki 1910–1923*. Przeł. J. Werter. Przedm. Z. Bieńkowski. Wydawnictwo Literackie. Warszawa.
- Kafka F., 1969b: *Listy do Mileny*. Przeł. F. Konopka. Wydawnictwo Literackie. Kraków.
- Kafka F., 1975: *Przemiana*. Tłum. J. Kydryński. W: Idem: *Wyrok*. PIW. Warszawa.
- Kafka F., 1976a: *Listy do Felicji i inne z lat 1912–1916*. Przeł. I. Krońska. T. 1. PIW. Warszawa.
- Kafka F., 1976b: *Listy do Felicji i inne z lat 1912–1916*. Przeł. I. Krońska. T. 2. PIW. Warszawa.
- Kafka F., 1987a: *Z zapisków w piątym notesie. W kancelariach dyrektorskich*. Przeł. B.L. Surowska. „Literatura na Świecie”, nr 2.
- Kafka F., 1987b: *Pisma urzędowe*. Przeł. U. Pałasz. „Literatura na Świecie”, nr 2.

Bibliografia

- Kafka F., 1993: *Ameryka*. Przeł. J. Kydryński. Wydawnictwo Puls. Londyn.
- Kafka F., 2003: *Cztery opowiadania. List do ojca*. Przeł. J. Kydryński, J. Ziółkowski. PIW. Warszawa.
- Kafka F., 2007: *Aforyzmy z Zürau*. Oprac. R. Calasso. Przeł. A. Szlosarek. Wydawnictwo EMG. Kraków.
- Kafka F., 2012: *Listy do rodziny, przyjaciół, wydawców*. Wybrał, przełożył i komentarzem opatrzył R. Urbański, współpraca A. Urbańska. Wydawnictwo W.A.B. Warszawa.
- Kafka F., 2016a: *Proces*. Tłum. J. Ekier. Oficyna. Łódź.
- Kafka F., 2016b: *Opowieści i przypowieści (wybór opowiadań, przypowieści, miniatur i aforyzmów)*. Przeł. L. Czyżewski, R. Karst i inni. PIW. Warszawa.
- Kafka F., 2017: *Zaginiony*. Przeł. J. Kydryński. Posłowie G. Jankowicz. Lokator. Kraków.
- Kafka F., 2018: *Wybór prozy*. Oprac. Ł. Musiał. Ossolineum. Wrocław.
- Kafka F., 2019: *Prozy utajone*. Wybór, przekład i posłowie Ł. Musiał. PIW. Warszawa.
- Kafka F., 2022: *Dzienniki*. Przeł. Ł. Musiał. Oficyna. Łódź.

Opracowania twórczości Franza Kafki

- Adorno T.W., 1991: *Zapiski o Kafce*. Przeł. A. Wołkowicz. „Literatura na Świecie”, nr 6.
- Adorno T.W., 2011: *Zapiski o Kafce*. Przeł. A. Wołkowicz. W: *Nienasyce-
nie. Filozofowie o Kafce*. Red. Ł. Musiał, A. Żychliński. Korporacja
Ha!art. Kraków.
- Agamben G., 2011: *K*. Przeł. S. Kasprzysiak. W: *Nienasyce-
nie. Filozofowie o Kafce*. Red. Ł. Musiał, A. Żychliński. Korporacja Ha!art. Kraków.

- Anders G., 2011: *Kafka pro i kontra*. Przeł. A. Kochanowska. W: *Nienasy-
cenie. Filozofowie o Kafce*. Red. Ł. Musiał, A. Żychliński. Korporacja
Ha!art. Kraków.
- Benjamin W., 2011: *Franz Kafka. Z okazji dziesiątej rocznicy jego śmierci*.
Przeł. A. Lipszyc. W: *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*. Red. Ł. Mu-
siał, A. Żychliński. Korporacja Ha!art. Kraków.
- Bieńkowski Z., 1969: *Przedmowa*. W: F. Kafka: *Listy do Mileny*.
Przeł. F. Konopka. Wydawnictwo Literackie. Kraków.
- Brod M., 1982: *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*. Przeł. T. Zabłudow-
ski. Czytelnik. Warszawa.
- Camus A., 1974; *Nadzieja i absurd w dziele Franza Kafki*. Przeł. J. Guze,
W: Idem: *Eseje*. PIW. Warszawa.
- Deleuze G., Guattari F., 2011: *Składniki ekspresji*. Przeł. P. Mościcki.
W: *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*. Red. Ł. Musiał, A. Żychliński.
Korporacja Ha!art. Kraków.
- Diamant D., 2004: *Kafka's last love. The mystery of Dora Diamant*.
Vintage. London.
- Gray R.T., Gross R.J., Goebel R.J., Koelb C., 2017: *Franz Kafka. Encyklo-
pedia*. Przeł. J. Kozak. PIW. Warszawa.
- Hamacher W., 2011: *Gest w imię. Benjamin i Kafka*. Przeł. M. Stefański.
W: *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*. Red. Ł. Musiał, A. Żychliński.
Korporacja Ha!art. Kraków.
- Janouch G., 1993: *Rozmowy z Kafką. Notatki wspomnienia*. Przeł. J. Bo-
rysiak, E. Dyczek, posłowiem i przypisami opatrzył E. Dyczek.
Czytelnik. Warszawa.
- Kalinowski D., 2004: *Franz Kafka po godzinach*. W: *Twórczość w godzi-
nach nadliczbowych*. Red. D. Kalinowski. Wydawnictwo Pomor-
skiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku. Słupsk.

Bibliografia

- Löwy M., 2007: *Franz Kafka i socjalizm wolnościowy*. Przeł. A. Barysz. W: *Komentarze do Kafki*. Red. B. Małczyński, J. Furmaniak. Chiazm. Wrocław.
- Musiał Ł., 2009: *Zwierzoczęło Kafka*. „Konteksty”, nr 4.
- Musiał Ł., 2011: *Próg*. „Sprawozdanie dla Akademii” i zapowiedź nowych motywów w prozie Kafki. W: *Idem: Kafka. W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości*. Oficyna Wydawnicza Atut. Wrocław.
- Musiał Ł., 2018: *Wstęp*. W: *F. Kafka: Wybór prozy*. Wstęp i opracowanie Ł. Musiał. Ossolineum. Wrocław.
- Nalewajk Ż., 2008: *Ironia jako alternatywa rozpaczy*. Krytyka kultury w „Sprawozdaniu dla Akademii” Franza Kafki. „Tekstualia”, nr 3.
- Neumann B., 2012: *Franz Kafka: aporie asymilacji. Rekonstrukcja tryptyku powieściowego*. Przeł. S. Mrożek. Oficyna Wydawnicza Atut. Wrocław.
- Pawel E., 2003: *Franz Kafka. Koszmar rozumu*. Przeł. I. Stąpor. Twój Styl. Warszawa.
- Pilch J., 2004: *Wzrost Franza Kafki*. „Polityka”, nr 1 (2433).
- Prokopówna E. (później: E. Prokop-Janiec), 1985: *Kafka w Polsce międzywojennej*. „Pamiętnik Literacki”, z. 4.
- Schulz B., 2017: *Posłowie do „Procesu” Franza Kafki*. W: *Idem: Szkice krytyczne*. Koncepcja edytorska W. Bolecki. słowo/obraz terytoria. Gdańsk.
- Stach R., 2020: *Czy to Kafka?* Przeł. T. Zatorski. „Schulz Forum”, nr 15.
- Urzidil J., 1965: *Da geht Kafka*. Artemis Verlag. Zürich–Stuttgart.
- Urzidil J., 1995: *11 czerwca 1924*. Przeł. B.L. Surowska. „Krasnogruda”, nr 5.
- Wagenbach K., 2009: *Franz Kafka*. Przeł. B. Ostrowska. Nisza. Warszawa.
- Wydmuch M., 1982: *Franz Kafka*. Czytelnik. Warszawa.

**Antropologia kulturowa, filozofia,
literaturoznawstwo, teksty literackie, słowniki**

- Czermińska M., red., 2009: *Autobiografia. słowo/obraz terytoria*. Gdańsk.
- Barcz A., 2013: *Posthumanizm i jego zwierzęce odgłosy w literaturze*. „Teksty Drugie”, nr 1–2.
- Bernacki M., Pawlus M., 1999: *Słownik gatunków literackich*. Park. Bielsko-Biała.
- Bill S., 2016: *Schulz i znikająca granica*. W: *Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu w Drohobyczu*. Red. W. Me-niok. Drohobycz.
- Blanchot M., 1996: *Niezniszczalne. Być Żydem*. Przeł. W. Błońska. „Literatura na Świecie”, nr 10.
- Blanchot M., 2016: *Przestrzeń literacka*. Przeł. T. Falkowski. PWN. Warszawa.
- Bloom H., 2003: *Do Freuda i dalej*. Przeł. A. Bielik-Robson. „Literatura na Świecie”, nr 9–10.
- Bloom H., 2019: *Zachodni kanon. Książki i szkoła wieków*. Przeł. B. Baran, R. Szczubiałka. Aletheia. Warszawa.
- Borges J.L., 1978: *Teologowie*. W: *Idem: Opowiadania*. Tłum. A. Sobol-Jurczykowski. PIW. Warszawa.
- Braudel F., 1971: *Historia i trwanie*. Przeł. B. Geremek. Czytelnik. Warszawa.
- Breton A., 1966: *Anthologie et l'houmour noir*. Paris.
- Brodski J., 1992: *Znak wodny*. „Zeszyty Literackie”, nr 39.
- Camus A., 1971: *Mit Syzyfa*. W: *Idem: Eseje*. Przeł. J. Guze. PIW. Warszawa.
- Céline L.F., 1983: *Podróż do kresu nocy*. Przeł. W. Rogowicz. Wydawnictwo Krąg. Warszawa.

Bibliografia

- Cixous H., 1991: *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*. Edited, translated, and introduced by V. Andermatt Conley. University of Minnesota Press. Minneapolis.
- Coadou F., 2007: *Bruno Schulz: l'inquietude de la matiere, Semiose*. Paris.
- Coetzee J.M., 2011: *Punkty nawigacyjne. Eseje i wywiady*. Przeł. M. Król. Znak. Kraków.
- Crugten A. van, 2015: *Po co tłumaczyć na nowo Brunona Schulza?* Przeł. T. Swoboda. „Schulz Forum”, nr 6.
- Danto A.C., 1991: *Dzieło sztuki a zwykłe przedmioty*. W: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*. Red. M. Gołaszewska. Przeł. P. Mróz, A. Warmiński. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków.
- Derrida J., 1992: *Przemoc i metafizyka. Esej o myśli Emmanuela Lévinasa*. W: *Idem: Pismo filozofii*. Przeł. B. Banasiak. Inter esse. Kraków.
- Doroszewski W., red., 1966: *Słownik języka polskiego*. T. 8. PWN. Warszawa.
- Dostatni T., 2006: *Bruno Schulz w kontekście Jana Błońskiego*. W: *Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*. Red. W. Meniok. Drohobycz.
- Dubisz S., red., 2018: *Wielki słownik języka polskiego PWN*. T. 4. PWN. Warszawa.
- Eco U., 1973: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. L. Eustachiewicz i in. Czytelnik. Warszawa.
- Eco U., Rorty R., Culler J., Brooke-Rose Ch., 1996: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Oprac. S. Chwin. Przeł. T. Bieroń. Znak. Kraków.
- Eksteins M., 1996: *Święto wiosny: Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*. Przeł. K. Rabińska. PIW. Warszawa.
- Fauchereau S., 2015: *Miasta, manekiny i maszyny metafizyczne*. Przeł. P. Tarasewicz. „Schulz Forum”, nr 5.

- Farias V., 1997: *Heidegger i narodowy socjalizm*. Przeł. P. Lisicki, R. Marszałek. Aletheia. Warszawa.
- Ficowski J., 2002: *Gorączka rzeczy*. PIW. Warszawa.
- Ficowski J., 1975: *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Bruno na Schulza*. Wydawnictwo Literackie. Kraków.
- Fiut A., 2003: *Szulz jako bohater literacki*. W: *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 śmierci*. Red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas. Towarzystwo Naukowe KUL. Lublin.
- Foucault M., 1999: *Sobąpisanie*. Przeł. M.P. Markowski. W: *Idem: Powiezdiane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Aletheia. Warszawa.
- Gadacz T., 2017: *Wstęp do wydania polskiego: Karla Jaspersa idea uniwersytetu*. W: *K. Jaspers: Idea uniwersytetu*. Przeł. W. Kunicki. Narodowe Centrum Kultury. Warszawa.
- Garaudy R., 1967: *Realizm bez granic. Picasso – Saint-John Perse – Kafka*. Przeł. R. Matuszewski. Czytelnik. Warszawa.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., red., 1988: *Słownik terminów literackich*. Ossolineum. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk.
- Gombrowicz W., 1982: *Dziennik (1961–1966)*. IL. Paryż.
- Heidegger M., 1977: *Budować, mieszkać, myśleć*. Przeł. K. Michalski. W: *Idem: Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Oprac. K. Michalski. Czytelnik. Warszawa.
- Herling-Grudziński G., b.d.w. I: *Dziennik pisany nocą 1984–1988, vol. I*. „ResPublica”. Warszawa.
- Herling-Grudziński G., b.d.w. II: *Dziennik pisany nocą 1984–1988, vol. II*. „ResPublica”. Warszawa.
- Herling-Grudziński G., 1990: *Dziennik pisany nocą 1973–1979*. „ResPublica”. Warszawa.
- Herling-Grudziński G., 1990a: *Opowiadania zebrane*. Oprac. Z. Kudelski. Poznań.

Bibliografia

- Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, 2018. Red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki. słowo/obraz terytoria. Gdańsk.
- Jarzębski J., 2015: *Schulz uniwersalny*. „Schulz Forum”, nr 6.
- Jastrun M., 1984: *Eseje*. Czytelnik. Warszawa.
- Jaspers K., 1993: *Autobiografia filozoficzna*. Tłum. i przypisami opatrzył S. Tyrowicz. Wydawnictwo Comer. Toruń.
- Jaspers K., 2017a: *Przedmowa*. W: Idem: *Idea uniwersytetu*. Przeł. W. Kunicki. Narodowe Centrum Kultury. Warszawa.
- Jaspers K., 2017b: *Wprowadzenie*. W: Idem: *Idea uniwersytetu*. Przeł. W. Kunicki. Narodowe Centrum Kultury. Warszawa.
- Jennings L.B., 2003: *Termin „groteska”*. Przeł. M.B. Fedewicz. W: *Groteska*. Oprac. M. Głowiński. słowo/obraz terytoria. Gdańsk.
- Kayser W., 2003: *Próba określenia istoty groteskowości*. Przeł. R. Handke. W: *Groteska*. Oprac. M. Głowiński. słowo/obraz terytoria. Gdańsk.
- Kładoczny P., 2017: *Odgłosy wojny w przekazach prasowych i literackich*. „Oblicza Komunikacji”, nr 10.
- Kłos J., 1918: *Ludobójstwo – czyli zbrodnia, której nie ma*. „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego”, nr 4.
- Kundera M., 1991: *Sztuka powieści. Esej*. Przeł. M. Bieńczyk. Czytelnik. Warszawa.
- Kundera M., 2003: *Zdradzone testamenty. Esej*. Przeł. M. Bieńczyk. PIW. Warszawa.
- Lejeune Ph., 2001: *Wariacje na temat pewnego faktu. O autobiografii*. Red. R. Lubas-Bartoszyńska. Przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuia, R. Lubas-Bartoszyńska. Univesritas. Kraków.
- Maar M., 1998: *Próba ognia i próba wody*. Przeł. M. Łukasiewicz. „Literatura na Świecie”, nr 3.

- Man P. de, 2000: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M.B. Fedewicz. W: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz. słowo/obraz terytoria. Gdańsk.
- Markowski M.P., 2021: *Powszechna rozwiążłość*. Schulz, egzystencja, literatura. WUJ. Kraków.
- Matwijkeno S., 2003: *Dyskurs autobiograficzny. Prywatna mitologia Brunona Schulza*. W: *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. Red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas. Towarzystwo Naukowe KUL. Lublin.
- Mazurkiewicz M.J., 2015: *Koncepcja zakazu ludobójstwa Rafała Lemkina a eliminacjonizm Daniela Jonaha Goldhagena. Próba redefinicji teorii masowych mordów?* „*Studia Iuridica Toruniesi*”, t. 16.
- Menninghaus W., 2009: *Wstręt. Teoria i historia*. Przeł. G. Sowiński. Universitas. Kraków.
- Millati P., 2017: *Schulz i Gombrowicz. Na marginesie książki „Gombrowicz. Ja, geniusz” Klementyny Suchanow*. „*Schulz Forum*”, nr 10.
- Nabokov V., 2016: *Wykłady o literaturze*. Przeł. Z. Batko. Aletheia. Warszawa.
- Nacht J., 1937: *Wywiad drastyczny (Rozmowa z Brunonem Schulzem)*. „*Nasza Opinia*”, nr 77.
- Olejniczak J., 2019: *W rzeczy samej byliśmy spiskowcami*. W: *Przed i po Witold Gombrowicz*. Red. J. Olejniczak. Pasaże. Kraków.
- Olejniczak J., 2019: *Udręka tekstu – tekst udręki. Bruno Schulz – pisanie/ czytanie*. W: *Idem: Pryncypia i marginesy Schulza*. słowo/obraz terytoria. Gdańsk.
- Ortega y Gasset J., 1978: *Misja uniwersytetu*. Przeł. H. Woźniakowski. „*Znak*”, nr 6.
- Pascal B., 1955: *Myśli*. Przeł. T. Boy-Żeleński. PWN. Warszawa.

Bibliografia

- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, 1990: Opracował zespół biblistów polskich. Wydawnictwo Pallottinum. Poznań-Warszawa.
- Ricoeur P., 1982: *Trwoga rzeczywista i złudna*. Przeł. P. Kamiński. „Znak”, nr 5.
- Rosiek S., 2020: *Autor nie w pełni zdefiniowany?* „Schulz Forum”, nr 15.
- Safranski R., 1999: *Zło. Dramat wolności*. Przeł. I. Kania. Czytelnik. Warszawa.
- Scholem G., 1997: *Mystycyzm żydowski i jego główne kierunki*. Przeł. I. Kania. Czytelnik. Warszawa.
- Schulz B., 1989: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. J. Jarzębski. Ossolineum. Wrocław.
- Sitkiewicz P., 2020: *Bruno, syn Franciszka*. „Schulz Forum”, nr 15.
- Skiwski J.E., 1999: *Na przełaj oraz inne szkice o literaturze i kulturze*. Red. M. Urbanowski. Wydawnictwo Literackie. Kraków.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*. 2006. Red. G. Gazda i S. Tynecka-Makowska. Universitas. Kraków.
- Stach R., 2020: *Czy to Kafka?* Przeł. T. Zatorski. „Schulz Forum”, nr 15.
- Steiner G., 2004: *Gramatyki tworzenia*. Przeł. J. Łoziński. Zysk i S-ka. Poznań.
- Steiner G., 2018: *Po wieży Babel. Aspekty języka i przekładu*. Przeł. O. i W. Kubiccy. Aletheia. Warszawa.
- Swoboda T., 2014: *Elvis, Mickey, Bruno*. „Schulz Forum”, nr 4.
- Swoboda T., 2011: *Pierre Mertens: o pocieszeniu jakie daje fikcja*. „Literatura na Świecie”, nr 9–10.
- Szałasak F., 2014: *Krytyka turystyczna*. „Schulz Forum”, nr 4.
- Szydlowski R., 1973: *Bertolt Brecht*. Wiedza Powszechna. Warszawa.
- Śmieja W., 2018: *Medytacja o „psiej jakości” w dziele Brunona Schulza*. W: *Przed i po Bruno Schulz*. Red. J. Olejniczak. Pasaże. Kraków.

- Thurn und Taxi-Hohenlohe M. von, 2010: *Wspomnienie o Rainerze Marii Rillem*. Przeł. D. Guzik. Sic! Warszawa.
- Tomkowski J., 2000: *Dom chińskiego mędrca*. PIW. Warszawa.
- Twardowski K., 2018: *O dostojństwie Uniwersytetu*. W: Idem: *Lwowskie wykłady akademickie*. T. 2: *Wykłady o idei Uniwersytetu*. Wykłady z rękopisów i maszynopisów przeczytali, przepisali, opracowali oraz słowem wstępnym i wprowadzeniami poprzedzili R. Kuliński, D. Leszczyńska, M. Pandura, Ł. Ratajczak. Wydawnictwo Marek Derewiecki. Kęty.
- Tukidydes, 1957: *Wojna peloponeska*. Przeł. K. Kumaniecki. Czytelnik. Warszawa.
- Wittlin J., 2014: *Listy do redaktorów „Wiadomości”*. Oprac. J. Olejniczak. Wydawnictwo Naukowe UMK. Toruń.
- Wittlin J., 1963: *Orfeusz w piekle XX wieku*. IL. Paryż.
- Wyskiel W., 1980: *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*. Wydawnictwo Literackie. Kraków.

Nota bibliograficzna

Niektóre rozdziały umieszczone w niniejszej książce były uprzednio publikowane w formie odrębnych artykułów. Wszystkie zostały przejrane i w różnym stopniu zmodyfikowane. Poniżej podajemy informacje o pierwodrukach:

Mariusz Jochemczyk: *Metamorfozy ciała*. „Literatura na Świecie” 2012, nr 7–8, s. 78–98.

Miłosz Piotrowiak: „*Od frontu*”. *Kulisy wojennego doświadczenia Franza Kafki*. „Literatura na Świecie” 2012, nr 7–8, s. 99–127.

Miłosz Piotrowiak: *Rumory wojny: szkic do portretu Franza Kafki (na przykładzie opowiadania „Bratobójstwo”)*. „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2020, nr 4, s. 45–65.

Mariusz Jochemczyk: *Uniwersytet w stanie podejrzenia. Na marginesie „Sprawozdania dla Akademii” Franza Kafki*. „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2020, nr 4, s. 9–28.

Indeks osobowy

- Adorno Theodor Ludwig Wiesengrund 7, 8, 20, 22–23, 28, 125
- Agamben Giorgio 23, 28, 125
- Agnon Szmuel Josef 230–231
- Alighieri Dante 10
- Anders Gunther 28, 54
- Arendt Hannah 7, 10, 125
- Aue Hartmann von 188
- Baal–Szem Tow Israel 226, 231
- Baran Bohdan 74
- Barcz Anna 206
- Barthes Roland 125
- Batko Zbigniew 245
- Bauer Felicja 40, 69, 143
- Baum Oskar 232
- Bauman Zygmunt 125
- Benjamin Walter 7, 14, 21–22, 28, 125, 147, 155
- Bense Max 7
- Bernacki Marek 223
- Bieńczyk Marek 244
- Bieńkowski Jerzy 21
- Bieroń Tomasz 242
- Binder Hartmut 180
- Bill Stanley 98
- Blanchot Maurice 7, 14, 104, 105, 125, 142–146, 148, 221, 231–232
- Blake William 241
- Bloom Harold 7, 10, 25, 28, 91, 125, 139–140, 142, 146–150, 233–234
- Błońska Wanda 241
- Błoński Jan 242
- Bocheński Tomasz 153
- Bolecki Włodzimierz 240
- Borges Jorge Luis 7, 14, 80
- Braudel Fernand 66
- Brecht Bertolt 173
- Brentano Franz 190

Indeks osobowy

- Breton André 152–153
Breughel Pieter (starszy) 113
Breza Tadeusz 90
Brod Max 10, 20, 24, 42, 102, 105, 107, 123, 222, 223, 224, 229, 232
Brodski Josif 64
Bronnen Arnolt 101
Brooke-Rose Christine 242
Buber Martin 53, 194–195, 226
- Camus Albert 7, 8, 100, 108, 148
Canetti Elias 7, 9
Céline Louis Ferdinand 45, 61
Chmielowiec Michał 90, 101
Chwin Stefan 242
Cixous Héléne 24–25, 28
Coadou François 122
Coetzee John Maxwell 45
Conrad Joseph 184
Croce Benedetto 174
Crugten Alein van 92, 93
Culler Jonathan 242
Czechow Anton Pawłowicz 105
Czechowicz Józef 90
Czermińska Małgorzata 98
- Danto Arthur 59
Darwin Charles Robert 222
Deleuze Gilles 28, 97–98, 125
- Derrida Jacques 75, 125
Diamant Dora 19–20
Döblin Alfred 101
Doroszewski Witold 207–208
Dos Passos John 45
Dostatni Tomasz 226
Dubisz Stanisław 208
Dudziński Bolesław 90
- Eco Umberto 11
Einstein Albert 190
Eksteins Modris 62
Eustachiewicz Leon 242
- Falkowski Tomasz 241
Fanta Berta 190
Farias Victor 199
Fauchereau Serge 95–96, 151
Fedewicz Maria Bożenna 244
Ficowski Jerzy 19–20, 86, 89, 90 91–92, 99
Fischer Ernst 8
Fiut Aleksander 87
Flaubert Gustave 222, 227
Fletcher Horace 39–40
Foucault Michel 99–100
Freud Sigmund 10, 139–140, 226
- Garaudy Roger 234
Gadacz Tadeusz 200

- Gazda Grzegorz 224, 230
 Girard René 168
 Głowiński Michał 223
 Gogol Nikołaj, wł. Nikołaj Wasiliewicz-Gogol-Janowski 108
 Gombrowicz Witold 87–90, 93
 Gomułka Władysław 91
 Gray Richard T. 160, 162, 168, 179, 190, 193–194, 196
 Greenberg Clement 178
 Guattari Félix 28, 97–98, 125
 Gusdorf Georges 98
 Guze Joanna 239, 241
- Hamacher Werner 28
 Handke Ryszard 244
 Hašek Jaroslav 9, 118
 Heidegger Martin 7, 112–113
 Herling-Grudziński Gustaw 14, 15, 17, 85, 107–118, 124, 139, 155
 Hesse Hermann 7, 8, 101
 Hitler Adolf 101
 Hrabal Bohumil 121
- Izrael z Rużyna 231
- James Henry 108
 Janouch Gustav 43, 157, 187
- Jarzębski Jerzy 91, 97
 Jaspers Karl 198–201, 203
 Jastrun Mieczysław 68
 Jedlickowa Maria 108
 Jennings Lee Byron 148, 152
 Jesenska Milena 143
 Jonas Klaus Werner 7
 Joyce James 26, 139
 Jünger Ernst 45
- Kadłubek Zbigniew 244
 Kafka Hermann 34, 40
 Kafka Ottilie (Ottla) 197, 222
 Kalinowski Daniel 43
 Kandziora Jerzy 90
 Kania Ireneusz 246
 Karst Roman 101, 110
 Kaszubek Katarzyna 15, 98
 Kayser Wolfgang 150
 Kierkegaard Søren 8, 141, 228
 Kisch Egon Erwin 10, 232
 Kister Marian 90
 Kleist von Heinrich 55
 Kładoczny Piotr 165
 Kłos Jan 176
 Kołakowski Leszek 109, 139
 Kostkiewiczowa Teresa 223
 Kundera Milan 7, 9, 10, 26–28
 Kydryński Juliusz 91, 124, 125, 215

Indeks osobowy

- Lejeune Philippe 98
Lem Stanisław 7
Lemkin Rafał 175
Lévinas Emanuel 226
Lispector Clarice 25
Lowry Malcolm 116, 137
Löwy Alfred 188
Löwy Michael 46
Löwy Siegfried 188–189
- Maar Michael 48
Magid z Międzyrzecza 231
Man Paul de 98
Mann Heinrich 101
Mann Thomas 7, 85, 101, 139
Markowski Michał Paweł 110,
135–136
Matuszewski Ryszard 243
Matwijkeno Switłana 94–95
Mazurkiewicz Maciej Jan 173,
175
Melville Herman 108
Menninghaus Winfried 32,
37
Mendoza Eduardo 81
Meniok Wiera 241, 242
Meyrink Gustav 232
Michalski Krzysztof 243
Millati Piotr 89
Mojżesz Lejb z Sasowa 231
- Montaigne Michel Eyquem de 10
Mueller Jens Peter 39
Munk Andrzej 122
Musiał Łukasz 11, 193–196, 206
Mytych-Forajter Beata 244
- Nabokov Vladimir 7, 10, 125, 134,
138–141, 150
Nachman, Rabbi z Braclawia
226
Nacht Józef 90
Nalewajk Żaneta 205
Napierski Stefan 90
Nawarecki Aleksander 244
Neider Charles 138
Nerval de Gérard 60
Neumann Bernd 177–181, 183,
185
Nietzsche Friedrich Wilhelm
110, 136, 222, 228, 234
Nycz Ryszard 245
- Oertzen Friedrich Wilhelm von
101
Okopień-Sławińska Aleksandra
223
Olejniczak Józef 87, 142
Ortega y Gasset Jose 201–204
Ostrowski Witold 224, 230
Owidiusz 152

- Palach Jan 108
 Panas Władysław 243, 245
 Pascal Blaise 60
 Pawel Ernst 19–20, 39–41, 43–44,
 57, 187–189, 197
 Pawlus Marta 223
 Perse Saint-John 243
 Picasso Pablo 243
 Pilch Jerzy 44
 Pirandello Luigi 109
 Piwiński Leon 90
 Platon 79, 209
 Pollak Oskar 109, 189
 Přebram Ewald 190
 Přebram Otto 190
 Prokop-Janiec Eugenia 90, 240
 Prokopówna Eugenia, zob. Pro-
 kop-Janiec Eugenia
 Promiński Marian 90
 Proust Marcel 105, 139

 Radziwiłł Krzysztof 91
 Rejniak-Majewska Agnieszka
 178
 Ricoeur Paul 54
 Rilke Rainer Maria 85, 101, 139,
 148, 152
 Ringelnatz Joachim 101
 Rorty Richard 242
 Rosiek Stanisław 93

 Roth Joseph 101
 Roth Philip 127

 Sacher-Masoch Leopold von 129
 Safranski Rüdiger 79
 Sandauer Artur 90, 91
 Sauer August 188
 Scheller Max 79
 Schillemeit Jost 7
 Schmitt Carl 79
 Schnitzer Moritz 39–41
 Scholem Gershom 147, 227, 230–
 231
 Schopenhauer Arthur 222, 228
 Schulz Bruno 14, 15, 17, 85–100,
 110, 122, 124, 126–127, 137, 142,
 221
 Sitkiewicz Piotr 15, 90, 91, 93–94,
 98
 Skiwski Jan Emil 171
 Sławiński Janusz 223
 Sołżenicyn Aleksandr Isajewicz
 108
 Sontag Susan 7, 9, 14
 Stach Reiner 93, 155
 Stalin Józef, wł. Iosif Wissario-
 nowicz Dżugaszwili 91
 Starobinsky Jean 98
 Steiner George 52, 71, 190, 228–
 229

Indeks osobowy

- Sterlich Cesare de 110, 111
Stevens Wallace 139
Stimilli Davide 24
Suchanow Klementyna 245
Swoboda Tomasz 15, 77, 98, 122
Szałasak Filip 122
Szczubiałka Michał 241
Szekspir William, wł. Shakespeare William 140
Szelińska Józefina 86, 90, 124
Szydłowski Roman 174
- Śmieja Wojciech 98
- Tarasewicz Paulina 242
Thorlby Anthony 9
Tomkowski Jan 74
Truchanowski Kazimierz 91
Tucholsky Kurt 8
Tukidydes 157
Twardowski Kazimierz 203–205
Tynecka-Makowska Słowinia 224, 230
- Urzidil Johannes 10
- Wagenbach Klaus 19, 187–188
Walser Martin 7, 8
Weiler Hedwig 190
Weltsch Felix 232
Werfel Franz 10
Werter Jan 237
White Hayden 141
Wittlin Józef 14, 15, 17, 85, 100–107, 124, 153
Wolff Kurt 193
Wolff Siegfried 154–155
Wołkowicz Anna 23
Wydmuch Marek 9, 14, 133, 137, 222, 223
Wyskiel Wojciech 95
- Yeats William Butler 139
- Zatorski Tadeusz 240
Ziemann Zofia 15, 98
Zoszczenko Michał 45

Myśleć Kafką. Teksty i konteksty

Streszczenie

Tom stanowi całość dwudzielną – łączącą szczegółowy ogląd wybranych utworów Franza Kafki (ujęcie interpretacyjne) z szerokim przeglądem tematów kontekstowych (doświadczenie somatyczne, pacyfizm i stosunek do wojny, transformacje, przepływy/wpływy, metamorfozy, aporie, paradoksy współczesnej wiedzy itd.).

Rozdział otwierający książkę poświęcony został somatycznym aspektom biografii i dzieła praskiego pisarza. W obręb naukowej obserwacji wchodzi uwagi autora *Kolonii karnej* o nawykach żywieniowych, stosowanej diecie, praktykowanych ćwiczeniach gimnastycznych, sposobach spędzania wolnego czasu, a także: tekstowe praktyki korporalnych metamorfoz, zniknięć, procesy chudnięcia, rozpadu, dyspersji osobniczej, przemian i transfiguracji gatunkowych (por. atrybucje np. w *Przemianie*, *Schronie*).

W kolejnym rozdziale zastanawiamy się nad obecnością Wielkiej Wojny w twórczości Franza Kafki. Poświęcone pochodze wojennej trzy wpisy w *Dzienniku*, stają się pretekstem do dywagacji nad celowym ignorowaniem krwawego zdarzenia historycznego przez prażanina. Od zdawkowego odnotowania momentu wybuchu wojny, przez neurotyczne wizje pomnażania majątku na obrocie wojennymi obligacjami, aż po autotematyczne dywagacje w belu-micznych dekoracjach – to trzy tekstowe potyczki autora *Wyroku*.

Zamykający część kontekstową moduł wprowadza „wątek polski” w myśleniu kafkowskim. Co nas interesuje? Wymieńmy trzy

wątki: Schulz był rzekomym tłumaczem *Procesu* Kafki, Wittlin esejem-wyznaniem (*Pisma pośmiertne*) określił swoją przynależność do kultury Europy Środka (tożsamej z kulturą austro-węgierską), Herling Grudziński w mistyfikacji *Praga Kafki* wybrał się do komunistycznej Pragi... Jak i co znaczą te polskie ślady Kafki – dla rozumienia jego myśli i „myślenia nim” o współczesnym świecie?... Na to pytanie próbuje odpowiedzieć wskazana część rozprawy.

Druga odsłona publikacji przynosi cztery szkice analityczne poświęcone kilku odrębnym opowiadaniom autora *Kolonii karnej*. Zaczynamy od *Przemiany* – najbardziej tajemniczego opowiadania Kafki; dodajmy od razu – opowiadania inspirującego (Roth, Schulz) pisarzy dojrzałego modernizmu. Co wydarzyło się Samsie – pozostaje tajemnicą. Co wydarzyło się Europie po śmierci Kafki – wiadomo. Czy Kafka był, jak pisało wielu komentatorów jego dzieła, prorokiem? Nie wydaje się nam. Wiemy jednak, że intuicja go nie zawiodła. Upadła mieszczańska Europa, zmienił się styl życia obywateli Zachodu, praska „Złota Uliczka” stała się tego upadku (tej ewolucji?) symbolem.. Dzieło Kafki stało się w opinii najważniejszych przedstawicieli „przełomu poststrukturalnego” i następnego, „kulturowego”, najpoważniejszym chyba (może obok twórczości J.L. Borgesa) argumentem na rzecz tezy o końcu modernizmu – czy *Przemiana* przeczy (albo potwierdza) taką tezę?

W dalszej kolejności uwagę naszą przykuwają... „rumory wojny”! W dotychczasowych badaniach nad twórczością Franza Kafki problematyka wojenna występuje raczej zdawkowo i incydentalnie. W prezentowanym rozdziale wytykamy zaniechanie kafkologów i próbujemy wskazać możliwe kierunki belumicznej interpretacji. Szkic do portretu wojennego inspirowany jest opowiadaniem prażanina, zatytułowanym *Bratobójstwo*. Tekst, w którym widać inspiracje biblijną historią Kaina i Abla, to zaczyn kafkowskiego

myślenia o świecie zdeterminowanym przemocą, opanowanym przez krwawy konflikt. Gest podniesienia ręki przez brata na brata to prototyp masowej zagłady, wojny jako takiej, a także ludobójstwa. Wydaje się, że na tym tekstowym poligonie doświadczalnym, przeciwiczył Kafka swe przyszłe projekty fabularne. Utwory autora *Bratobójstwa*, czytane jako wykwit wyobraźni opanowanej pożogą wojenną, uzupełniają, zaniechane wcześniej przez znawców, pole badawcze. Z bitewnego pola dyskurs sprowadza nas do pozornie bezpiecznej samotni umysłu uczonego – podążamy w stronę Akademii.

Idea uniwersytetu nigdy nie stanowiła znaczącego kontekstu dla badań twórczości Franza Kafki. To inne instytucje społeczne stawały się naturalnym polem aluzyjnych rozpoznań literaturoznawców (sąd, zakład ubezpieczeń, cesarski urząd państwowy). W niniejszym szkicu (napisanym na marginesie słynnego opowiadania Kafki *Sprawozdanie dla Akademii*) próbujemy to zmienić. Uniwersytet (tytułowa Akademia) staje się „centralnym obiektem krytyki”, instytucją w ruinie, miejscem, gdzie nie praktykuje się badań i nie doskonalą humanistycznych cnót. Wręcz przeciwnie, jakże często (konsekwentnie) zamyka się tu „wrota percepcji” i wysadza śluzy „krytycznego myślenia” – w hołdzie partykularnej grze interesów. W najgorszym przypadku – skutkiem oddziaływania tak pomyślanej Akademii – dokonuje się, wynika z aktów tresury i upokorzenia, destrukcja.

Całość opracowania zamyka prowokacyjna i ekscentryczna interpretacja jednego z kanonicznych opowiadań Kafki – *Lekarza wiejskiego*. Wydaje się, że taka właśnie – nieoczywista – jest droga współczesnej lektury: odważna, niepokorna, personalna. „Myśleć Kafką” może tylko ten, kogo literatura dotyka i dotyczy. Kto „żyje na miarę literatury”...

Thinking Kafka. Texts and contexts

Summary

The volume constitutes a two-part whole, combining a detailed analysis of selected works by Franz Kafka (interpretive approach) with a broad overview of contextual themes (somatic experience, pacifism and attitude to war, transformations, flows/influences, metamorphoses, aporias, paradoxes of modern knowledge, etc.).

The opening chapter of the book is devoted to the somatic aspects of Kafka's biography and work. Included within the realm of academic observation are the author's remarks on eating habits, diet, gymnastic exercises practiced, ways of spending leisure time, as well as: textual practices of corporal metamorphoses, disappearances, processes of weight loss, disintegration, personal dispersion, transformations and genre transfigurations (cf. attributions in, for example, *The Metamorphosis* or *The Burrow*).

The next chapter considers the presence of the Great War in Franz Kafka's works. Devoted to the conflagration of the war, three entries in *The Diary* become a pretext for considering Kafka's deliberate omission of the bloody historical event. From the perfunctory note of the moment of the war's outbreak, through the neurotic visions of multiplying his fortune on the trading of war bonds, to self-thematic considerations in a wartime setting, these are Kafka's three textual skirmishes.

Closing the contextual section, the study introduces the "Polish thread" in Kafkaesque thinking. What are the areas of interest? Let

us enumerate three threads: Schulz was the alleged translator of Kafka's *The Trial*; Wittlin, with his essay-confession (*Posthumous Writings*) defined his belonging to the culture of Central Europe (identified with the Austro-Hungarian culture), Herling Grudziński, in the mystification of *Kafka's Prague* went to communist Prague. How and what do these Polish traces of Kafka mean, for understanding his thought and "thinking with him" about the modern world? This part of the study attempts to answer this question.

The second part of the publication contains four analytical sketches devoted to several of Kafka's stories. We begin with *The Metamorphosis* – Kafka's most mysterious novella; let us add right away – a novella that inspired writers of mature modernism (Roth, Schulz). What happened to Samsa remains a mystery. What happened in Europe after Kafka's death, on the other hand, is known. Was Kafka, as many commentators on his work have written, a prophet? We do not think so. However, we know that his intuition did not fail him. The bourgeois Europe collapsed; the lifestyle of Western citizens changed; Prague's "Golden Street" became a symbol of this collapse (this evolution?). Kafka's work became, in the opinion of the most important representatives of the "post-structural breakthrough" and the subsequent "cultural breakthrough," perhaps the most serious (next to the works of J.L. Borges) argument in favor of the thesis of the end of modernism – so does *The Metamorphosis* contradict (or confirm) such a thesis?

Further on, our attention is drawn to..."the rumors of war"! In previous studies of Franz Kafka's works, the issue of war is discussed rather perfunctorily and incidentally. In the presented chapter we point out the omission of Kafka scholars and attempt to indicate possible directions of such war-related interpretation. The sketch of the war portrait is inspired by Kafka's short story, "A Fratricide."

The story, which draws inspiration from the biblical story of Cain and Abel, is the foundation of Kafkaesque thinking about a world determined by violence, controlled by bloody conflict. The gesture of a brother raising his hand against his brother constitutes a prototype of mass destruction, war itself, and genocide. It seems that on this textual testing ground, Kafka rehearsed his future fiction projects. His works, read as the products of an imagination seized by the conflagration of war, complete a field of research previously abandoned by experts. From the battlefield, the discourse brings us to the seemingly safe solitude of the scholar's mind – we follow towards the Academy.

The idea of the university has never provided a meaningful context for the study of Franz Kafka's work. It was other social institutions that became the natural field of allusive recognition for literary scholars (the court, the insurance company, the imperial state office). In this sketch (written on the margins of Kafka's famous short story "A Report to an Academy") we endeavor to change this. The university (the titular Academy) becomes the "central object of criticism," an institution in ruins, a place where research is not practiced and humanistic virtues are not perfected. On the contrary, it is only emphasized how often (and how consistently) the "gates of perception" are closed here and the locks of "critical thinking" are blown up – in tribute to the game of vested interests. In the worst case – as a result of the influence of the Academy conceived in this way – what occurs is destruction, resulting from acts of training and humiliation.

The entire study closes with a provocative and eccentric interpretation of one of Kafka's canonical short stories – "A Country Doctor." It seems that such – i.e. unobvious – is the way of contemporary reading: bold, unconcerned, personal. "Thinking Kafka" can only be done by those who are touched and affected by literature – by one who "lives according to literature..."

Penser avec Kafka. Textes et contextes

Résumé

Composée de deux parties, la présente étude comprend une analyse détaillée des textes choisis de Franz Kafka (perspective analytique) et un large panorama d'éléments contextuels (expérience somatique, pacifisme et attitude face à la guerre, transformations, circulations/influences, métamorphoses, apories, paradoxes de la science contemporaine, etc.).

Le premier chapitre porte sur les aspects somatiques de la biographie et de l'œuvre de l'écrivain pragois. L'étude analyse les observations de l'auteur de *La Colonie pénitentiaire* portant sur les habitudes alimentaires, le régime suivi, l'activité physique, les loisirs. Elle s'intéresse aussi aux pratiques textuelles de métamorphoses corporelles, de disparitions, aux processus d'amaigrissement, de décomposition, de dispersion individuelle, de transformations et de transfigurations (telles les attributions dans *La Métamorphose* ou *Le Terrier*).

Le chapitre suivant parle de la présence de la Grande Guerre dans l'œuvre de Franz Kafka. Trois notes de son *Journal* consacrées au carnage servent de prétexte pour réfléchir sur le fait que le Pragois omet délibérément cet événement historique sanglant. Ces trois batailles textuelles de l'auteur du *Verdict* varient d'une note occasionnelle sur le début de la guerre jusqu'aux divagations autotéliques dans des décors *bellumiques*, en passant par des visions névrotiques de la fortune gagnée sur les obligations de guerre.

La partie conclusive de l'analyse contextuelle contient un « thème polonais », présent dans la pensée kafkaïenne. Qu'est-ce qui nous intéresse ? Énumérons trois constats : Schulz est traducteur prétendu du *Procès* de Kafka ; Wittlin, par son essai-confession (*Textes posthumes*), atteste son appartenance à la culture de l'Europe du Centre (équivalente à la culture austro-hongroise) ; dans sa mystification *La Prague de Kafka*, Herling Grudziński voyage dans la Prague communiste... Quel est le sens de ces traces polonaises dans la pensée de Kafka et dans l'idée de « penser avec lui » au monde d'aujourd'hui ? Comment véhiculent-elles ce sens ? Nous y répondons dans la partie en question.

Le second aspect de l'étude réside dans les quatre analyses des textes autonomes choisis de l'auteur de *La Colonie pénitentiaire*. Nous commençons par *La Métamorphose*, la nouvelle la plus mystérieuse, et, ajoutons tout de suite, la nouvelle inspirant les écrivains du modernisme mûr (Roth, Schulz). Ce que Samsa vécut – reste le mystère. Ce qui se passa en Europe après la mort de Kafka – c'est bien connu. Est-ce que Kafka fut prophète, comme l'écrivaient nombreux critiques de son œuvre ? Nous ne le croyons pas. Pourtant, son intuition ne le trahit pas. L'Europe bourgeoise s'écroula, le mode de vie des occidentaux changea, la Ruelle d'or pragoise devint symbole de ce déclin (de cette évolution ?). Selon les principaux représentants du tournant « poststructuraliste » et, puis, du tournant « culturel », l'œuvre de Kafka (probablement à côté de celle de J.L. Borges) devient l'argument apparemment le plus solide en faveur de la thèse postulant la fin du modernisme. Est-ce que *La Métamorphose* la conteste (ou la confirme) ?

Ensuite, nous portons notre attention sur... les « vacarmes de la guerre » ! Les études antérieures de l'œuvre de Franz Kafka n'abordent ce thème que rapidement ou incidemment. Dans le présent chapitre,

nous reprochons aux spécialistes de Kafka cette négligence et cherchons à montrer les voies possibles pour une interprétation *bellumique*. L'esquisse de ce tableau de guerre renvoie au récit *Le Fratricide*. Inspiré par l'histoire biblique de Caïn et Abel, ce texte amorce la réflexion kafkaïenne sur le monde déterminé par la violence et dominé par un sanglant conflit. Le geste de porter la main sur son frère est le prototype de l'extermination, de la guerre telle quelle, du génocide. Il semble que, sur ce champ d'expérimentation textuel, Kafka s'entraîna à rédiger ses fictions ultérieures. Les ouvrages de l'auteur du *Fratricide*, lus comme l'éclosion d'une imagination dominée par le drame de la guerre, comblent les lacunes laissées par les spécialistes de Kafka. Enfin, la réflexion nous conduit du champ de bataille vers le havre, rassurant semble-t-il, de l'esprit du chercheur – vers l'Académie.

L'université n'était jamais un contexte significatif pour les recherches sur l'œuvre de Franz Kafka. Ce sont d'autres institutions sociales (tribunal, société d'assurance, bureau d'état impérial) qui devenaient le cadre naturel de la réflexion critique menée par des littéraires. Dans la présente étude (écrite en référence à la célèbre nouvelle de Kafka *Rapport pour une Académie*), nous cherchons à changer cet état des choses. L'université (l'Académie éponyme) devient un « objet principal de la critique », une institution en ruine, un lieu où on ne mène pas de recherches ni perfectionne les vertus humanistes. Au contraire, on y ferme, combien souvent (et systématiquement), les « portes de la perception » et on y fait sauter les écluses de la « réflexion critique », tout au profit du jeu des intérêts particulariste. Dans le pire des cas se réalise la destruction : résultant de l'influence d'une telle Académie et découlant des actes de dressage et d'humiliation.

L'étude est clôturée par une interprétation provocatrice et excentrique de l'une des nouvelles canoniques de Kafka – *Le Médecin*

Résumé

de campagne. Telle semble être – sujet à caution – la voie que la littérature contemporaine emprunte : audacieuse, rebelle, individuelle. « Penser avec Kafka » n'est le propre que de ceux que la littérature touche, de ceux dont elle parle ; de ceux qui « vivent à sa mesure »...

Kafkaesk denken. Texte und Kontexte

Zusammenfassung

Der Band besteht aus zwei Teilen und verbindet eine eingehende Besprechung ausgewählter Werke Franz Kafkas (interpretativer Ansatz) mit einem breiten Überblick über kontextuelle Themen (somatische Erfahrung, Pazifismus und Einstellung zum Krieg, Transformationen, Strömungen/Einflüsse, Metamorphosen, Aporien, Paradoxien des zeitgenössischen Wissens usw.).

Das erste Kapitel der Arbeit ist den somatischen Aspekten in Biografie und Werk des Prager Schriftstellers gewidmet. In die wissenschaftliche Betrachtung werden sowohl die Bemerkungen des Autors von *In der Strafkolonie* zu Essgewohnheiten, Diät, gymnastischen Übungen bzw. Freizeitbeschäftigungen als auch die textuellen Praktiken von körperlichen Metamorphosen, Verschwinden, Gewichtsabnahme, Desintegration, individueller Dispersion, gattungsspezifischen Transformationen bzw. Transfigurationen (vgl. Attributionen z.B. in den Erzählungen *Die Verwandlung*, *Der Bau*) einbezogen.

Das nächste Kapitel befasst sich mit der Rolle des Großen Krieges in Kafkas Werk. Drei Einträge in *Tagebüchern*, die dem Kriegsgeschehen gewidmet sind, werden zum Anlass genommen, um der Frage nachzugehen, warum der Dichter das tragische historische Ereignis bewusst ignoriert hat. Von einer lakonischen Bemerkung zum Kriegsausbruch, über neurotische Visionen der Vermögensvermehrung durch Handel mit Kriegsanleihen, bis hin zu selbstre-

flektorischen Fragen in belumischem Ton – das sind die drei Textgefechte des Autors von *Das Urteil*.

Im abschließenden Kapitel des Kontextteils werden „polnische Motive“ im kafkaesken Denken angesprochen. Was rückt in den Mittelpunkt des Interesses? Es sind grundsätzlich drei Motive: Schulz war der angebliche Übersetzer von Kafkas Prozess, Wittlin definierte mit dem bekennenden Essay (*Posthume Schriften*) seine Zugehörigkeit zur mitteleuropäischen Kultur (identisch mit der österreichisch-ungarischen Kultur), Herling Grudziński begab sich in seiner Mystifikation *Kafkas Prag* ins kommunistische Prag... Wie und was bedeuten die polnischen Spuren Kafkas – für das Verständnis seiner Gedanken und das „kafkaeske Denken“ über die zeitgenössische Welt?... Im betreffenden Kapitel wird Versuch unternommen, die Frage zu beantworten.

Der zweite Teil der Arbeit enthält vier analytische Skizzen, die sich auf verschiedene Erzählungen des Autors von *In der Strafkolonie* beziehen. Zuerst wird *Die Verwandlung* in Augenschein genommen – Kafkas rätselhafteste Erzählung, welche, um es gleich vorweg zu nehmen, die Schriftsteller der Moderne inspiriert hat (u.a. Roth, Schulz). Was mit Samsa geschah, bleibt ein Rätsel. Es ist allerdings bekannt, was in Europa nach Kafkas Tod geschehen ist. War Kafka – wie viele Kommentatoren seines Werkes behaupteten – ein Prophet? Wahrscheinlich nicht. Aber ohne Zweifel hat ihn seine Intuition nicht getäuscht. Das bürgerliche Europa ging zugrunde, der Lebensstil westlicher Bürger änderte sich, Prager „Goldenes Gässchen“ wurde zum Symbol des Untergangs (der Evolution?). Nach Meinung der bedeutendsten Vertreter der „poststrukturellen“ und der darauf folgenden „kulturellen Wende“ wurde Kafkas Werk wohl zum stärksten Argument (vielleicht neben dem Schaffen von J.L. Borges) für die These vom

Ende der Moderne – spricht *Die Verwandlung* gegen diese These (oder bestätigt sie)?

Im weiteren Verlauf wird die Aufmerksamkeit auf die... „Kriegsgeräusche“ gelenkt! Bisher hat sich die Forschung zu Kafkas Werk eher oberflächlich und nur beiläufig mit dem Thema Krieg beschäftigt. Nun wird auf Versäumnisse der Kafkaologen hingewiesen und zugleich versucht, mögliche Richtungen einer belumischen Interpretation aufzuzeigen. Die Skizze zum Kriegsportrait ist inspiriert durch die kurze Erzählung Kafkas mit dem Titel *Ein Brudermord*. Der Text, der auf die biblische Geschichte von Kain und Abel anspielt, ist ein Keim des kafkaesken Denkens über eine von Gewalt betroffene Welt, die vom blutigen Konflikt geprägt wird. Die Geste des Protagonisten, der die Hand gegen seinen Bruder erhebt, ist ein Prototyp für Massenvernichtung, den Krieg selbst und Völkermord. Es scheint, dass Kafka auf diesem textlichen Versuchsfeld seine zukünftigen Fabelprojekte entwickelte. Die Werke des Autors von *Ein Brudermord*, die als Produkt einer von kriegerischer Feuersbrunst ergriffenen Fantasie rezipiert werden, vervollständigen das bisher unerforschte Gebiet. Der Diskurs führt vom Schlachtfeld in die scheinbar sichere Einsamkeit des Gelehrtengeistes – in die Richtung der Akademie.

Die Idee der Universität war nie ein wichtiger Kontext für die Forschung zum Werk Franz Kafkas. Es waren andere soziale Institutionen, die zum natürlichen Feld der anspielungsreichen Rezeption von Literaturwissenschaftlern wurden (Gericht, Versicherungsanstalt, kaiserliches Staatsamt). Die vorliegende Skizze (geschrieben in Anlehnung an Kafkas berühmte Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie*) versucht, diesen Zustand zu ändern. Die Universität (die im Titel erwähnte Akademie) wird zum „zentralen Objekt der Kritik“, zu einer Institution in Trümmern, einem Ort, wo keine Forschung

betrieben und keine humanistischen Tugenden perfektioniert werden. Im Gegenteil, wie oft werden hier die „Tore der Wahrnehmung“ (konsequent) verschlossen und die Schleusen des „kritischen Denkens“ gesprengt – dem partikularen Interes-sensspiel huldigend. Im schlimmsten Fall kann eine so konzipierte Akademie zur Zerstörung durch Dressur und Demütigungen führen.

Die gesamte Studie schließt mit einer provokanten und exzentrischen Interpretation einer von Kafkas kanonischen Erzählungen – *Ein Landarzt*. Es scheint, dass dies genau der – nicht offensichtliche – Weg der zeitgenössischen Rezeption ist: gewagt, hochmütig, persönlich. „Kafkaesk denken“ kann nur derjenige, der von der Literatur berührt und betroffen wird. Einer, der „nach Maß der Literatur lebt“...

Redakcja
Michał Noszczyk

Projekt okładki, opracowanie graficzne serii
Tomasz Kipka

Fotografia na okładce
Józef Olejniczak „Balon nad Pragą”

Redakcja techniczna, łamanie
Paulina Dubiel

Korekta
Adriana Szaforz

Redaktor inicjujący
Przemysław Pieniążek

Nota copyrightowa obowiązująca do 31.05.2024:
Copyright © 2023 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone




Sprzyjamy otwartej nauce

Od 1.06.2024 publikacja dostępna na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)

Wersja elektroniczna zostanie opublikowana w formule wolnego dostępu
w Repozytorium Uniwersytetu Śląskiego www.rebus.us.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0002-0671-6355>

 <https://orcid.org/0000-0003-3787-752X>

<https://orcid.org/0000-0002-6831-5100>

Myśleć Kafką : teksty i konteksty / Mariusz

Jochemczyk, Józef Olejniczak, Miłosz Piotrowiak.

Wydanie I. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu

Śląskiego, 2023. – (Oikos : komparatystyka

literacka i kulturowa ; 5)

<https://doi.org/10.31261/PN.4170>

ISBN 978-83-226-4302-0

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-4303-7

(wersja elektroniczna)

ISSN 2720-1104

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 17,25. Liczba arkuszy wydawniczych: 11,5. PN 4170.
Cena 54,90 zł (w tym VAT). Publikację wydrukowano na papierze Munken Lynx 100 g,
vol. 1.13. Do składu użyto krojów pisma Poppins oraz Rowan. Druk i oprawę wykonano
w drukarni volumina.pl Sp. z o.o. (ul. Księża Witolda 7–9, 71-063 Szczecin)

Oikos, jako zadanie dla poszukiwań komparatystycznych, wiąże miejsce z byciem na uboczu, w ruchu oddalania się od centrum i pochoptej wiedzy/władzy, jest powrotem do doświadczenia tego, co bliskie i dalekie jednocześnie, w obliczu splątanych okoliczności, w których jest konstruowana nasza tożsamość.

**K
O
S**

Kafki i jego dzieła nie da się interpretować w jednoznaczny sposób, nie da się jego tekstów przyporządkować do któregoś z nurtów literatury (czy szerzej – sztuki) nowoczesnej. Taka jednoznaczna interpretacja oraz ściśle przyporządkowanie byłyby unieruchomieniem potencji i dynamiki ciągle w tym dziele tkwiących. Stałby się Kafka wtedy jeszcze jednym zasuszonym motylem na szpilce w szklanej gablocie kolekcjonera motyli trupów. Zafascynowanego, to prawda, światem natury i biegającego po łąkach z siatką... Tego chcieliśmy w szkicach zebranych w niniejszej książce uniknąć. Czy się udało? Esej jest przybliżaniem się, „krążeniem wokół”, jest świadectwem podejmowania prób przybliżania się, także prób oswajania. Ruch myśli odbywa się tu zasadniczo w ramach dwóch odrębnych obiegów intelektualnych. Tom stanowi bowiem całość dwudzielną – łączącą szczegółowy ogląd wybranych utworów Franza Kafki (ujęcie interpretacyjne) z szerokim przeglądem tematów kontekstowych (doświadczenie somatyczne, pacyfizm i stosunek do wojny, transformacje, przepływy-wpływy, metamorfozy, aporie, paradoksy współczesnej wiedzy itd.).



ISSN 2720-1104

Cena 54,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-4303-7



9 788322 643037

Więcej o książce

