

Małgorzata Klentak-Zabłocka

Małgorzata Klentak-Zabłocka – doktor habilitowany, germanistka, absolwentka UW, adiunkt w Katedrze Filologii Germańskiej UMK, prowadzi wykłady i seminaria z historii literatury niemieckiej, translatoryki i komparatystyki. Autorka monografii *Ślad Abrahama. Zarys niemieckiej recepcji dzieła Kierkegaarda na przełomie XIX i XX wieku*, Toruń 2001 i *Słabość i bunt. O twórczości Franza Kafki w świetle Gombrowiczowskiej koncepcji „niedojrzałości”*, Toruń 2005, oraz artykułów, poświęconych twórczości takich autorów, jak Robert Musil, Franz Kafka, Heinrich von Kleist. Zajmuje się także przekładem.

‘Ja jestem literaturą’ Przypadek Franza Kafki

I. Niewłaściwe użycie literatury?

Gdy mowa o właściwym bądź niewłaściwym (stosownym/niestosownym) użyciu literatury, w pierwszej chwili przychodzą na myśl raczej jej pojedyncze wytwory i reakcje na nie, a więc różne sposoby odbioru i wykorzystania istniejących już utworów, nie zaś sam akt tworzenia czy literatura pojmowana jako specyficzna sfera duchowej aktywności. Używać – w sposób zgodny z przeznaczeniem lub wbrew niemu, można przede wszystkim tego, co istnieje w uchwytnej, choć niekoniecznie materialnej postaci: wiersz, którego nauczyliśmy się na pamięć, choćby i nigdzie nie był zapisany, jest konkretnym, realnie istniejącym tekstem. Użycie kojarzy się więc z działaniem zachodzącym wobec tekstu literackiego niejako z zewnątrz, to znaczy z jakimś sposobem recepcji utworu. Zarazem spory wachlarz postaw, które bylibyśmy skłonni uznać za niegodne prawdziwej sztuki, jak tendencyjność, doktrynerstwo czy zaślepienie polityczne (autora), często warunkuje lub wręcz inicjuje proces pisania, a zatem może tkwić u samych podstaw twórczości i dopiero w konsekwencji dotyczyć również pojedynczych, zaistniałych jej konkretyzacji. Za niewątpliwe nadużycie wobec literatury uznalibyśmy zaprzęgnięcie jej w służbę doraźnych i partykularnych interesów, a więc traktowanie niezgodnie z zasadą autonomiczności sztuki, ukonstytuowaną już w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka* (1795) Fryderyka Schillera; program ten, przyswojony przez niemieckich romantyków, ale żywy po dziś dzień, obrazowo i lapidarnie streszcza Rüdiger Safranski:

Sztuka uczy, że cel najistotniejszych w życiu spraw – miłości, przyjaźni, religii i sztuki właśnie – tkwi w nich samych, że ich podstawowy sens nie polega na tym, że czemuś służą. [...] Wychowana przyjaźń to żadna przyjaźń, a i sztuka nastawiona na społeczną użyteczność to żadna sztuka. [...] Tylko wtedy, gdy sztuka – tak jak i religia – pragnie siebie samej, zdarza się, że niejako niechcący, służy społeczeństwu¹.

Jednak w potocznym rozumieniu przypadki niestosownego użycia to przede wszystkim zabiegi dotyczące poszczególnych utworów, takie jak poddawanie ich cenzorskim

¹ Por. R. Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München 2007, s. 44–45.

modyfikacjom lub skazywanie na zapomnienie z powodów ideologicznych, a w skrajnych przypadkach – celowe niszczenie w wymiarze materialnym.

Nierzadko sama literatura czyni przedmiotem swojej refleksji takie niestosowne jej użycie, przedstawiając różne sposoby brutalnego traktowania książek – aż po akty ich unicestwiania. Bywa, że liczy się wyłącznie papier, na którym je zapisano. Pomysł ten (w romantyzmie nieodosobniony) realizuje na przykład E.T.A. Hoffmann w *Kota Mruczysława poglądach na życie*. Hoffmann pozwala swemu kociemu narratorowi na wykorzystanie biografii muzyka Kreislera (również zresztą fikcyjnej) jako makulatury: po części w charakterze bibuły, po części na brudnopis nowego tekstu. W efekcie powstaje jednak utwór wyrefinowany i bynajmniej nie lekceważący zapisków, z którymi Mruczysław obszedł się tak bezceremonialnie; fragmenty obu historii przeplatają się i korespondują ze sobą, tworząc uzupełniającą się całość. Zdarza się jednak i tak, że książki mają posłużyć do celów od sfery duchowo-estetycznej odległych: jako opakowanie, izolacja czy podpałka, albo w swej postaci fizycznej jako narzędzie zbrodni i kary jednocześnie – jako strawa – zabójcza bynajmniej nie tylko w sensie przenośnym.

Paradoksalnie, nie jest oczywiste, co odczuwamy jako bardziej drastyczne: jednoznaczną agresję wobec książek wynikającą z pobudek ideologicznych lub psychologicznych, na przykład ich palenie albo – pożeranie (jak w *Imieniu róży* Umberto Eco), czy może jednak takie świętokradcze czyny antyliterackie, które – wypływając z najbardziej przyziemnych pobudek – rażą prymitywnym pragmatyzmem: gdy w kartki wydarte z mszału zawija się ogórki (w Brechtowskiej *Matce Courage*) i literatura w czytelny sposób staje się pogwałconym sacrum, albo gdy z tomu wierszy sporządza się ‘tutki’ na kawę i tytoń. Taki właśnie los przewiduje dla swojej *Księgi pieśni* Heine we wstępie do *Lutecji*², ironicznie nawiązując zarówno do własnych osiągnięć, jak i do ekstatycznego charakteru twórczości lirycznej w ogóle. Praktyczna zapobiegliwość potrafi, gdy trzeba, rozwinąć także i absurdalne formy czci wobec wytworów literatury. Przykładu dostarcza *Auto da fé* Canettiego, gdzie przebiegła służąca, chcąc zawładnąć domniemanym majątkiem swego pracodawcy-bibliofila, wpada na pomysł groteskowego, lecz nad wyraz skutecznego kultu książki. Wobec jej perfidii genialny sinolog Kien – choć z początku niewolny od podejrzeń – okazuje się w końcu zupełnie bezradny. Oto przebieg sceny przełomowej dla ich wzajemnej relacji:

Może schlebiała mu, by nabrał zaufania? Jego biblioteka była sławna. O niejednego białego kruka handlarze już przypuszczali szturm. Może przygotowywała jakąś wielką kradzież? Warto by przekonać się, co ona robi, gdy jest sama z książką.

Pewnego dnia wszedł niespodziewanie do kuchni. Dręczyła go niepewność, pragnął dowiedzieć się prawdy. Gdy zdemaskuje Teresę, wyrzuci ją. Chce szklankę wody, widocznie nie dosłyszała wołania z pokoju. Podczas gdy szybko starała się spełnić jego życzenie, Kien zlustrował stół, przy którym siedziała. Jego książka leżała na haftowanej poduszeczce. Strona dwudziesta. Zbyt daleko jeszcze nie zajęchała. Podała mu szklankę na spodku. Na rękach miała rękawiczki z białej glansowanej skórki. Kien zapomniał ująć szklankę palcami, szklanka spadła na podłogę, za nią spodek. Z zadowoleniem powitał hałas i odwrócenie uwagi. Nie wykrztusiłby ani słowa. On sam czytał od piątego roku życia, trzydzieści pięć lat! Ale nigdy nie przyszło mu na myśl włożyć rękawiczki do czytania. Jego zmieszanie wydało mu się samemu śmieszne. Opanował się z wysiłkiem i spytał od niechcienia:

² Wskazówkę tę zawdzięczam Marii Adamiak.

- Jeszcze pani niewiele czytała.
- Czytam każdą stronę kilkanaście razy, inaczej nic się z tego nie ma.
- Podoba się pani? – Zmusił się do dalszych pytań, gdyż w przeciwnym razie padłby wraz ze szklanką na ziemię.
- Książka zawsze jest ładna. Trzeba ją zrozumieć. Były w niej tłuste plamy, próbowałam wszystkiego, nie chcę puścić. Co robić?
- Plamy są już od dawna.
- Jednak wielka szkoda. Jaką taką książką ma wartość, proszę pana!³

We wszystkich przytoczonych powyżej literackich przykładach mniej lub bardziej zaskakującego podejścia do literatury dochodzi do głosu zakłócenie jakiegoś ważnego porządku wartości. Czujemy, że literaturze, strąconej z należącego jej piedestału – a i wyniesienie na piedestał fałszywy oznacza właściwie degradację – w jakiś sposób ‘dzieje się krzywda’. Zaradzić złu mogłoby jedynie przywrócenie literaturze takiego miejsca, które intuicyjnie uznalibyśmy za ‘należne’ jej, a dane postępowanie wobec niej – za ‘stosowne’. Chodziłoby zatem o powrót do równowagi w sensie aksjologicznym. O ileż bardziej jednak fascynują i zapadają w pamięć właśnie owe zgrzyty i niestosowności, rozdźwięki i dziwactwa, by nie powiedzieć ‘perwersje’ z udziałem książek, które w konsekwencji wciąż i wciąż odsyłają nas do niezgłębionego pytania o to, czym w ogóle jest literatura, jaka jest jej rola, działanie i (prze)znaczenie.

II. Franz Kafka: autozamach na dzieło literackie?

W kalejdoskopie fikcjonalnych i rzeczywistych zamachów na literaturę szczególne miejsce przypada spuściznie Franza Kafki. Tekstom tym udało się uratować z opresji gotowanej im przez samego ich twórcę i wyruszyć na zwycięski podbój świata w aurze skazanych na niebyt ocalańców⁴. Jak stwierdza Reiner Stach, autor najobszerniejszej i niedokończonej jeszcze biografii pisarza⁵, nawet ludzie, którzy w życiu nie przeczytali ani jednej linijki tekstu Kafki, przeważnie nieomylnie kojarzą jego nazwisko z postacią przedwcześnie zmarłego geniusza-samotnika, który przed śmiercią polecił spalić wszystkie swoje rękopisy. Z jednej strony mroczna aura ostatniej woli potęguje wrażenie niejasności, nieprzystępności, nieprzeniknionej paradoksalności, które i tak udziela się czytelnikowi tych utworów. Z drugiej – uporczywie podsuwa pytanie o racje i powody oraz wątpliwość, czy naprawdę Kafka chciał unicestwić wszystkie swoje nieopublikowane za życia teksty. W relacji Maxa Broda,

³ E. Canetti, *Auto da fé*, tłum. E. Sicińska, Warszawa 2007, s. 49.

⁴ Remigiusz Grzela, opierając się na późniejszych relacjach Dory Diamant, opisuje w swojej książce *Bagaże Franza K. Podróż, której nie było* (Michałów–Grabina 2004) nędzę berlińskiej egzystencji Kafki, kiedy to schorowany i pozbawiony środków do życia „[l]eżał na łóżku i patrzył, jak Dora wrzuca jego rękopisy do kozy” (s. 152). Część rękopisów Kafki miała w roku 1933 zostać skonfiskowana przez gestapo podczas rewizji w mieszkaniu Dory i jej męża Lutza Laska, działacza komunistycznego – nigdy nie udało się ich odnaleźć. Sensacją ostatnich lat stał się spór o prawa do spadku po wieloletniej sekretarce Maxa Broda Ilse Ester Hoffe, która zmarła w roku 2007 w wieku 101 lat; przedmiotem sporu jest przede wszystkim zbiór manuskryptów zdeponowanych obecnie w sejfach w Szwajcarii i Izraelu, które mogą zawierać także nieznanne rękopisy Kafki.

⁵ Tom pierwszy obejmuje lata 1910–1915: *Kafka – Die Jahre der Entscheidungen*, Frankfurt/M. 2002, oraz tom drugi – okres od roku 1916 do śmierci autora: *Kafka – Die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt/M. 2008.

najbliższego towarzysza twórcy *Procesu* i (nierzetelnego) wykonawcy jego testamentu, zalecenie to brzmiało kategorycznie: „spalić bez czytania”. Na marginesie dodajmy, że odstępując od skrupulatnego wypełnienia tego życzenia, Brod zapewnił sobie trwale miejsce w historii literatury jako zarządca i wydawca dzieł przyjaciela. Przesłoniło to zresztą skutecznie jego własne dokonania literackie⁶.

Wracając jednak do motywów, jakimi kierował się autor: czy i przed jakim – niestosownym i gorszym od zniszczenia (?) – użyciem swoich tekstów chciał je uchronić? Czy w jego odczuciu nie były dość dobre pod względem literackim czy też, stawszy się intymnym szyfrem i rodzajem tajemnej wiedzy – sam Kafka porównuje je w pewnym miejscu do Kabały – nie powinny były ujrzeć światła dziennego i odejść z tego świata razem ze swoim twórcą? Może w przeciwnym razie okazałyby się lekturą zbyt trudną? Może skazywałoby je to na błędną interpretację? Czy Kafka chciał chronić czytelników, czy jednak swoje teksty? Trudno dziś liczyć na znalezienie jednej przekonującej odpowiedzi na te i podobne pytania. Ale zastanawiając się nad najbardziej nawet fantastycznymi hipotezami, trzeba zdawać sobie sprawę z tego, jak autor *Wyroku* (i wyroku wydanego na swoje utwory) traktował aktywność literacką, jak odnosił się do własnego i cudzego pisarstwa, czym było dla niego to, co najczęściej nazywał najprostszym słowem: *das Schreiben* – pisanie⁷.

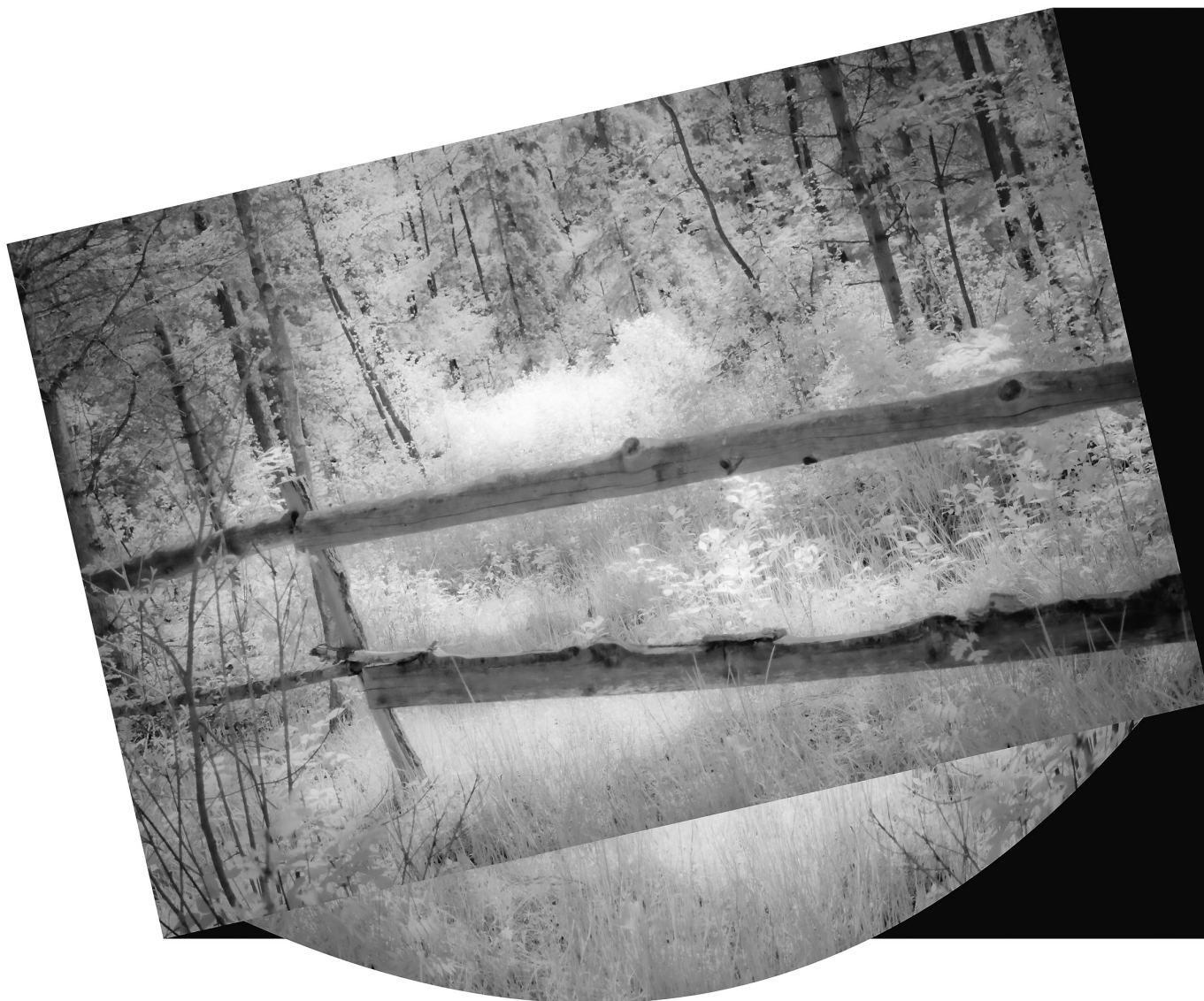
III. Kafka o pisarstwie

Franz Kafka od samego początku bardzo świadomie odnosił się do swoich prób literackich. Wiemy o tym z dzienników, które prowadził systematycznie od 26 roku życia przez czternaście lat, czyli prawie do śmierci, z listów do przyjaciół, do wieloletniej ukochanej i narzeczonej Felicji Bauer oraz do Mileny Jesenskiej – przyjaciółki i powierniczki w latach późniejszych. Problemy z koncentracją, rzadkie chwile inspiracji w trakcie tygodni i miesięcy kompletnego zastoju, brak wyraźnego pomysłu przed przystąpieniem do pracy, nieznośna fragmentaryczność: utyskiwań z powodu wszystkich tych symptomów pełno zarówno w listach pisanych w latach 1903–1904 do szkolnego kolegi Oskara Pollaka, gdy Kafka po raz pierwszy dzieli się z kimś swoimi doświadczeniami na tym polu, jak i w dziennikach i listach do Felicji w dziesięć lat później. Korespondencja z Pollakiem nie przerodziła się w długoletnią przyjaźń, dla tego późniejszego historyka sztuki, który zginął jako ochotnik podczas I wojny światowej, znajomość z Kafką była zapewne tylko incydentem. Jednak w świadomości ‘kafkologów’ na całym świecie Oskar Pollak istnieje wyłącznie jako adresat pamiętnych wyznań o męce i wewnętrznym przymusie pisania, spośród których najbardziej znane i najczęściej cytowane przypomina romantyczne wadzenie się ze Stwórcą, zwłaszcza że autorem jest dwudziestolatek: „Bóg nie chce, żebym pisał, ale ja – ja muszę. Więc to jest takie wieczne w górę i w dół, w końcu Bóg jest silniejszy, i więcej w tym wszystkim nieszczęścia niż możesz sobie wyobrazić”⁸.

⁶ Przypuszczalnie tylko w kręgu specjalistów trwa świadomość, że na początku XX wieku to Max Brod był uznanym i wziętym pisarzem, a Franz Kafka – zaledwie jednym z jego znajomych (i protegowanych).

⁷ Nawiązuję tu do tytułu antologii autokomentarzy Kafki do własnej twórczości, zebranych i opublikowanych przez Ericha Hellera i Joachima Beuga pod znaczącym tytułem *Über das Schreiben* (O pisaniu), Frankfurt/M. 1983.

⁸ Por. F. Kafka, *Briefe 1902–1924*, hrsg. v. M. Brod, Frankfurt/M. 1983, s. 21. Cytaty z listów i zapisków Kafki podaję we własnym przekładzie.



Przestrzeń – 015

Zarazem już wówczas Kafka roztacza przed oczami czytelnika swoich zapisków zaskakujące bogactwo obrazów, które mają zilustrować jego twórczą niemoc w najdrobniejszych szczegółach: raz jest jak „japoński linoskoczek” wspinający się po drabinie (słów) pozbawionej jakiegokolwiek pewnego oparcia, to znów usiłuje zestawiać ze sobą wyrazy, w których „spółgłoski ocierają się o siebie z blaszanym zgrzytem”, samogłoski wtórują im chórem „jak Murzyni na wystawie”, a wokół każdego słowa tłoczą się „kręgiem wątpliwości”: „widzę je wcześniej niż słowo”. „Musiałbym umieć wynaleźć słowa, które byłyby w stanie zdmuchnąć ten trupi odór w taką stronę, żeby nie wiał ani mnie, ani czytelnikowi prosto w twarz”⁹ – w gąszczu tych emfatycznych metafor niewiele jeszcze zapowiada późniejszą oszczędną prozę *Procesu* czy *Kolonii karnej*. Na pokrewieństwo z dojrzałymi tekstami wskazuje jednak obecny już tutaj radykalizm i swoisty sarkazm, ale przede wszystkim wyostrzona świadomość i własnych aspiracji, i trudności uniemożliwiających ich realizację. Jest i fantazja o płonącym stosie – mamy początek roku 1910: „[...] sterta słomy, którą jestem od pięciu miesięcy i której przeznaczeniem, jak się zdaje, jest być podpaloną latem i spłonąć szybciej niż widz mrugnie okiem”¹⁰.

Niewątpliwy wpływ na proces stopniowej krystalizacji ambicji młodego Kafki mają pierwsze sukcesy: przygotowanie z pomocą Maxa Broda debiutanckiej publikacji (zbiorku krótkich szkiców pod tytułem *Rozważanie*) czy przełomowe doświadczenie z pewnej wrześniei nocy roku 1912, kiedy to po długim dniu spędzonym w biurze Kafka pracuje w swoim pokoju aż do świtu i rankiem wstaje znad gotowego tekstu opowiadania *Wyrok*. Może zadedykować je niedawno poznanej kobiecie – F[elicji]B[auer].

Nie zmienia się jednak ton wypowiedzi o własnych dokonaniach literackich i oczekiwaniach wobec siebie jako autora: nie brzmią one w sposób bardziej wyważony ani mniej maksymalistyczny. „Możliwe, że moje pisanie jest nic nie warte, ale wówczas z całą pewnością i bez wątpienia ja sam jestem zupełnie nic nie wart”¹¹ – to z listu z początku korespondencji z Felicją w listopadzie 1912 roku. Ponieważ planom i ambicjom literackim przeszkadzają codzienne obowiązki zawodowe, a i perspektywa założenia rodziny to dla Kafki jednak rodzaj zewnętrznego przymusu, rozterki pogłębiają się, a deklaracje – składane również (a może przede wszystkim) sobie samemu – zyskują na wyrazistości i stają się wręcz płomienne. „Nie s k ł o n n o ś ć do pisania, najukochańsza Felicjo, nie s k ł o n n o ś ć [wyróżn. moje – M.K.-Z.]”, poprawia narzeczoną w sierpniu 1913 roku, nawiązując najwyraźniej do sformułowania, którego musiała użyć w swoim liście. Zaskakująca puenta na końcu zdania nie najlepiej wróży przyszłości ich związku: „to nie s k ł o n n o ś ć, lecz po prostu ja”¹². Innymi słowy „ja sam” lub „cały ja” to zasadnicza przeszkoda, a nie większa lub mniejsza, bardziej lub mniej wybaczalna skłonność do zajmowania się literaturą.

IV. Pisanie: powołanie czy przypadłość?

Sfera pisania stopniowo wyrasta w listowych opisach Kafki na prawdziwą otchłań samotności: loch i więzienie, wieczną noc i diabelską służbę, w której nie po drodze mu z inny-

⁹ Por. F. Kafka, *Tagebücher 1910–1923*, hrsg. v. M. Brod, Frankfurt/M. 1983, s. 20.

¹⁰ Por. ibidem, s. 10.

¹¹ Por. F. Kafka, *Briefe an Felice*, hrsg. v. E. Heller u. J. Born, Frankfurt/M. 1988, s. 76.

¹² Por. ibidem, s. 451.

mi ludźmi. Jest i musi być sam – i nieskończenie daleko od (swego czasu obrazoburczej¹³) symbiozy erosa twórczego z Amorem, jakiej nie zawahał się uwiecznić w swojej *5 Rzymskiej elegii* młody Goethe. Tam piękno antycznych form zaleca Goethe studiować także na krągłościach żywych ciał i z równym zapalem oddaje się składaniu wersów co fizycznej miłości – wystukując palcem rytm heksametru na plecach nagiej kochanki. Mimo zafascynowania¹⁴ dziełem i osobą Goethego, Kafka roztacza przed swoją ukochaną zupełnie inne wizje. Kiedy Felicji marzy się, a może tylko kurtuazyjnie wspomina w jednym z listów, że chciałaby siedzieć przy nim i towarzyszyć mu, gdy będzie pisał, otrzymuje w odpowiedzi (14/15 stycznia 1913) co najmniej zniechęcający obraz miejsca, w jakim jej przyszedł mąż czułby się najlepiej: ideałem byłoby dać się zamknąć w najodleglejszej, niedostępnej piwnicy, z jedną tylko lampą i przyborami do pisania, nikogo nie widzieć, nie słyszeć – i pisać, pisać – w stanie najwyższego skupienia i bez wysiłku!¹⁵

W korespondencji Kafki z Felicją można jednak dostrzec – wskazuje na to Elizabeth Boa – nie mniej głębokie pragnienie „posiadania Felicji” na własność, wręcz dążenie do całkowitego zawładnięcia nią. Jak pisze Boa, autor listów jest zazdrosny o wszelkie związki adresatki ze światem: o ludzi, z którymi się spotyka, o pisarzy, których książki czyta, o zajęcia i czynności, którym oddaje się wówczas, gdy nie czyta jego listów bądź akurat na nie nie odpowiada¹⁶. Zdaniem Boa listy te są zatem czymś więcej niż tylko dokumentem czy nawet intymnym świadectwem osobowości pisarza¹⁷. Badaczka zwraca uwagę na rozbieżność między realną Felicją Bauer a postacią Felicji z listów; ta ostatnia nie jest rzeczywistą osobą, lecz fantomem wystylizowanym na „narzeczoną Sinobrodego”: to kobieta przeznaczona na ofiarę w imię twórczości, możliwej tylko w maksymalnym odosobnieniu, poza normalnym życiem wśród ludzi i poza jakąkolwiek bliskością z kimkolwiek. I tak jak w znanej baśni żona Sinobrodego odkrywa w tajemniczej, zakazanej izdebce straszną przeszłość – prawdę o swoich nieszczęsnych poprzedniczkach, tak realna Felicja Bauer musiałaby pojąć, że w pokoiku jej męża jest miejsce wyłącznie na fantom ‘Felicji’, bezcielesne wyobrażenie o adresatce listów, ale nie ma miejsca dla niej samej: „Twórcza władza nad jej wizerunkiem wymaga nie-istnienia samej kobiety”¹⁸. W lapidarnym skrócie rolę swojej narzeczonej ujmuje

¹³ *Rzymskie elegie*, opublikowane w roku 1795 w miesięczniku Fryderyka Schillera „Die Horen” były dość swobodne pod względem obyczajowym, skoro wywołały nawet kąśliwą uwagę Herdera, że odtąd nazwę czasopisma trzeba by pisać przez „u” (gra słów: die Horen – córki Zeusa, patronki pór roku, die Huren po niemiecku wulgarnie – dziwki, ładacznice).

¹⁴ Pierwsza podróż zagraniczna – do Włoch – niewątpliwie nawiązywała do wzorca Bildungsreise młodego adepta sztuki pisarskiej, a wspólna wyprawa z Maxem Brodem do Weimaru latem 1912 roku miała wręcz cechy pielgrzymki, por. także K. Klopschinski, „Fragwürdige Umarmungen”. *Franz Kafka als Leser von Goethes ‘Die Leiden des jungen Werthers’*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 2010, H. 3, s. 364–389, tu s. 367.

¹⁵ Realia życiowe sprawiały, że pisanie okupował Kafka wiecznym niewyspaniem i zmęczeniem, ponieważ, jak wielokrotnie zaznaczał, mógł mu się poświęcać tylko nocami, po pracy w biurze i korzystając ze spokoju późnych godzin wieczornych w domu.

¹⁶ Por. E. Boa, *Blaubarts Braut und die Medusa. Weibliche Figuren in Kafkas Briefen an Felice Bauer und Milena Jesenská*, „Text +Kritik”, Sonderband, hrsg. von H. L. Arnold, München 1994, s. 272–293, tu s. 275 i n.

¹⁷ Pod tym względem interpretacje nowszej daty zasadniczo różnią się od wcześniejszych, na przykład klasycznego już studium Eliasa Canettiego *Drugi proces*, pochodzącego z końca lat 60., które powstało wkrótce po opublikowaniu nieznanych wcześniej *Listów do Felicji*. Canetti potraktował listy Kafki przede wszystkim jako wiarygodne świadectwa dające wgląd w całość osobowości autora. Wokół niej koncentruje się więc zainteresowanie Canettiego, a postać adresatki traktowana jest jako tożsama z postacią realnie żyjącą.

¹⁸ Por. E. Boa, op. cit., s. 280.

Kafka w określeniu, którym często się do niej zwraca: ‘biedna moja najdroższa’¹⁹. A przy tym nie pozostawia jej złudzeń co do ich wspólnej (?) przyszłości, gdy (26 czerwca 1913) wyjaśnia, że do pisania potrzeba mu samotności nie „pustelnika”, ale „umarłego” – i tak jak nie można wyrwać umarłego z grobu, tak nie da się oderwać go w nocy od biurka. W kilka tygodni później w liście do ojca Felicji – po długich namysłach – formułuje to tak:

Całym sobą zorientowany jestem na literaturę, kierunek ten konsekwentnie utrzymałem do 30 roku życia; jeśli go nagle porzucę, to przestanę żyć. Wszystko, czym jestem i czym nie jestem, jest tego konsekwencją. Jestem małomówny, nietowarzystki, egoistyczny, hipochondryczny i w rzeczy samej chorowity. [...] We własnej rodzinie, wśród najlepszych, najukochańszych osób czuję się bardziej obco niż ktoś obcy²⁰.

W innym, niewysłanym w końcu do Carla Bauera liście, zachowanym jedynie w dzienniku, brzmi to jeszcze dobitniej:

Ponieważ nie jestem, nie mogę i nie chcę być niczym innym aniżeli literaturą, posada moja nigdy nie zdoła mnie porwać ku sobie, z pewnością może mnie natomiast do reszty rozstroić. [...] Wszystko, co nie jest literaturą, nudzi mnie i przepelnia nienawiścią [...] ²¹.

V. Literatura jako droga i cel – ale i źródło: krąg się zamyka

Przez całe dziesięciolecia badacze dzieła (i życiorysu) Kafki odnosili wypowiedzi cytowane powyżej do jego własnej twórczości, ignorując jak gdyby podstawowe znaczenie słowa literatura – zwykle oznaczające przecież (powszechnie uznaną) twórczość innych, co akurat w przypadku kogoś wobec własnych dokonań tak krytycznego jak Kafka, było samo w sobie założeniem problematycznym. Przyjmowano jednak, że przy wszystkich swoich rozterkach Kafka miał dostatecznie silną świadomość przynależności do gatunku ludzi pióra. Kiedy jednak śledzimy te jego zapiski, w których z całą pewnością mowa jest o twórczości nie cudzej, lecz własnej, uderza ich odmienny styl: inny, jeszcze bardziej namiętny sposób obrazowania i jeszcze większy ładunek emocjonalny. Kafka posługuje się wówczas często terminologią freudowską, rozmyślnie czerpiąc z arsenału modnych pojęć: mówi o ciemnych siłach, tłumionych i wydobywających się gwałtem na zewnątrz niezależnie od woli, o czymś nieokreślonym, co powstaje i wypływa na powierzchnię, o nagłych przyływach mocy twórczych, o słowach, które karmią się jego własnym ciałem, o żądzach i skrytych

¹⁹ Meine arme Liebste; podobnie widzą to Deleuze i Guattari, którzy w odniesieniu do listów Kafki używają określenia „literacki wampiryzm” (por. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, aus dem Französischen übersetzt von B. Kroeber, Frankfurt/M. 1976, s. 42), a przedwcześnie zmarły wybitny przedstawiciel młodszego pokolenia literaturoznawców niemieckich Detlev Kremer nazwał Kafkę „epistolarnym lubieżnikiem”, podają za Boa, op. cit.

²⁰ Ów list do Carla Bauera ukazał się drukiem w zbiorze listów do Felicji, op. cit., s. 456.

²¹ Por. Kafka, *Tagebücher...*, s. 200.

namiętnościach, o niesamowitym świecie, który utkwiał mu w głowie i domaga się wyswobodzenia – za cenę rezygnacji z wszelkiej innej aktywności²².

W badaniach ostatnich lat większą uwagę kieruje się już jednak nie na same deklaracje wyrażane *explicite*, ale na odkrywanie w tekstach Franza Kafki rzeczywistych świadectw głębokiego przenikania się literackiej kreacji z realnym życiem²³, a także na poszukiwanie dowodów intensywnego przetwarzania wrażeń wyniesionych z lektury utworów innych autorów. Pozwalają one spojrzeć na Kafkę jako twórcę zorientowanego na słowo pisane w stopniu wyższym, niż zwykle się dotąd przyjmować: według wspomnianego już Detleva Kremmera oraz Andreasa Kilchera Kafka jest wręcz typem pisarza „palimpsestującego”, dla którego „czytanie jest katalizatorem pisania”²⁴. Przesuwając nieco akcenty, należałoby może powiedzieć: pisarzem, dla którego katalizatorem pisania są inne teksty, własne i cudze – a nie wyłącznie lub przede wszystkim materia biograficzna, której szyfrowanie miałoby być główną pożywką dla utworów. Od dawna wiadomo, że był wymagającym czytelnikiem, krytycznie oceniał współczesnych mu literatów, interesowali a nawet fascynowali go natomiast wielcy mistrzowie i klasycy. Z niektórymi z nich zdawał się być związany szczególnym podejściem do spraw tego i tamtego świata, co kazało mu widzieć w nich swoich prawdziwych „pobratymców”²⁵. Zczytywał się Kleistem, Goethem, Flaubertem i Kierkegaardem, *Michaela Kohlhaasa* i *Szkołę uczuć* w oryginale znalazł niemal na pamięć, *Cierpienia młodego Wertera* najgoręcej polecał do czytania Felicji. Dostojewski, Grillparzer, Hebel, Chamisso, E.T.A. Hoffmann, ale i Andersen oraz baśnie braci Grimm – to następne nazwiska i tytuły, po które sięgał i do których wracał przez całe życie. I znów – z młodzieńczych jeszcze wypowiedzi wynika, że nie szukał w literaturze ani ukojenia, ani harmonii, lecz wstrząsu i bólu: parafrazując jedną z jego wypowiedzi z tego okresu – zawartą także w liście do Pollaka – oczekiwania Kafki wobec literatury sprowadzałyby się do pytania: jeżeli książka nie jest jak cios między oczy, po co ją czytać?²⁶ Nie mniej od utworów fikcyjnych pociągała go lektura biografii i korespondencji – a więc studiowanie śladów realnego życia poddanych literackiej filtracji. Mimo to i pomimo istnienia niezwykle obfitej kafkologicznej literatury przedmiotu, powiązania międzytekstowe i badania utworów Kafki ukierunkowane pod kątem ich palimpsestowego charakteru nadal stanowią teren bardzo obiecujący, bo wciąż nie do końca zbadany, skoro możliwe są tu jeszcze odkrycia nawet z udziałem utworów tak kanonicznych jak *Werter* Goethego.

²² Więcej o stylizacji opisu aktu twórczego u Kafki pisałam w książce *Słabość i bunt. O twórczości Franza Kafki w świetle Gombrowiczowskiej koncepcji 'niedojrzałości'*, Toruń 2005, s. 138–147.

²³ Nie chodzi tu o takie interpretacje tekstów, które klucza do ich zrozumienia poszukują wprost w rzeczywistości pozatekstowej (biograficznej), lecz o badanie i odkrywanie pokrewieństwa między różnymi kreacjami postaci w różnych tekstach tego samego autora lub różnych autorów. Dobrego przykładu dostarcza wspomniany tu już parokrotnie artykuł Elizabeth Boa, wykazujący ewidentne związki między wytwarzanym przez Kafkę wizerunkiem adresatek jego listów z jednej strony, a z drugiej – relacjami zachodzącymi między męskimi protagonistami *Procesu* i *Zamku* a postaciami kobiecymi w tych powieściach.

²⁴ Cytuję za Klausem Klopschinskim, który z kolei w odkrywczym sposób analizuje w swoim artykule *Przemianę* jako swoisty palimpsest Kafki do *Cierpienia młodego Wertera*, zwracając uwagę na całkowicie pomijane dotychczas w literaturze przedmiotu szczegóły, w tym tak charakterystyczne, jak użycie nazw własnych – w tekstach Kafki niezmiernie rzadkie i tym bardziej dające do myślenia.

²⁵ Określenie, jakie stosuje dla tego szczególnego związku – „Blutsverwandte”, to w zasadzie tautologia (krewni poprzez więzy krwi) tym silniej podkreślająca poczucie więzi duchowej, o którą tu przecież chodzi.

²⁶ W liście z 27 stycznia 1904 roku: dosłownie „cios pięścią po łbie”, por. F. Kafka, *Briefe*, s. 27.



VI. Niestosowność wobec literatury? Pytanie powraca

Rozważając przypadek Franza Kafki w kontekście pytania o stosowne bądź niestosowne podejście do literatury, zwróciliśmy uwagę na dwie okoliczności: z jednej strony kontrowersyjny testament pisarza, który skazywał na zagładę swoje nieopublikowane teksty, a z drugiej – ostentacyjne podkreślanie przez Kafkę nadrzędności pisania wobec wszelkich innych sfer życia i podporządkowanie ich zaiste morderczemu wysiłkowi tworzenia tekstów żywiących się, jak się okazuje, w znacznej mierze innymi tekstami. Spotykają się tutaj dwa – na pierwszy rzut oka – biegunowo różne nastawienia do słowa pisanego: zamiar unicestwienia i bezgraniczne oddanie związane z poświęceniem się pewnej misji, czyli mówiąc najogólniej: odrzucenie i ukochanie. Rozpiętość między jednym a drugim wydaje się ogromna, ale może to tylko złudzenie, podobnie jak złudna może być, bo w istocie wypełniona namiętnością, przepaść dzieląca miłość od nienawiści.

W myśl – utopijnych co prawda – założeń Fryderyka Schillera, który pisał swoje *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* w odpowiedzi na terror rewolucji francuskiej, twórczości artystycznej przysługiwał prymat ze względu na jej funkcję jako gwarantki człowieczeństwa w państwie zagrożonym rozmaitymi wynaturzeniami wolności i rozumu. Uprzywilejowanie pisarstwa w sensie i stylu Kafkowskim wynika z odmiennych przesłanek. Ma ono charakter neurotyczny i można traktować je jako zjawisko w znacznej mierze reprezentatywne dla modernistycznej kultury XX-wiecznej. Paradoksalnie to sztuka staje się domeną oddziaływania niebezpiecznych sił, groźną otchłanią, w której człowiek może się zatracić. Twórczość nie jest już przede wszystkim swobodną grą-zabawą (*das Spiel*) artysty, ale raczej występny pławieniem się w ciemnych regionach podświadomości, skażonym ponadto poczuciem winy z powodu dobrowolnego wyłączenia się piszącego z ludzkiej wspólnoty. Opowieści pociągają, a tworzenie własnych opowieści wymaga jeszcze większej uwagi, wymaga bezgranicznego wręcz oddania i poświęcenia: koło się zamyka. W konsekwencji dylemat Kafki – jak żyć, nie chcąc i nie mogąc być niczym innym niż literaturą – zwłaszcza zaś sposób radzenia bądź nieradzenia sobie z tym dylematem, uczy, że skutek radykalizacji stosunku do literatury krzywdę wyrządza się niekoniecznie literaturze: bardziej bezbronne może okazać się życie.