

## **Ironia jako alternatywa rozpacz. Krytyka kultury w *Sprawozdaniu dla Akademii* Franza Kafki**

Wielowymiarowa, niekonkluzywna semantycznie twórczość Franza Kafki nie daje się zredukować do opisu za pośrednictwem kategorii rozpacz, jakkolwiek jest ona istotna dla interpretacji dorobku praskiego autora. Pojęcie rozpacz pojawia się na przykład w zapisach dziennikowych sporządzanych przez pisarza w okresie choroby. W wypowiedziach tych dominuje mroczna, przygnębiająca tonacja, uderzają neurotyczne wizje człowieka zdruzgotanego, martwego za życia, który nieudolnie, poprzez notowanie swoich obserwacji, stara się radzić sobie losem, stawić czoła jego przeciwnościom.

„Człowiekowi, który za życia nie upora się z życiem, trzeba jednej ręki do choćby częściowego odpędzenia rozpacz nad własną dolą – udaje się to bardzo niedoskonale – drugą ręką może zapisywać to, co dostrzeże pod gruzami, widzi bowiem inaczej i więcej niż inni, jest przecież trupem za życia oraz tym, kto właściwie pozostaje przy życiu. Przy czym zakłada się, że do walki z rozpacz nie trzeba mu obu rąk ani więcej, niż ich posiada”<sup>1</sup>.

Pomimo tego, że – jak stwierdza autor *Przemiany* – szanse człowieka w walce z rozpacz są nierówne, a sytuacja zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią uniemożliwia powielanie gotowych schematów egzystencjalnych, opisany stan wiąże się jednak z przywilejami epistemologicznymi. Świat ukazuje się człowiekowi zrozpaczonemu z innej perspektywy. Rozpacz otwiera wprawdzie nowe horyzonty poznawcze, pozwala zobaczyć więcej, ale poszerzenie pola widzenia musi zostać okupione „świadomością nieszczęśliwą”.

W podobnej funkcji kategoria rozpacz występuje również w utworach fikcyjnych pióra Franza Kafki. W *Sprawozdaniu dla Akademii* odnajdziemy taki oto passus:

„Pierwszy raz w życiu znajdowałem się w położeniu bez wyjścia (...). [W] tym wszystkim jedno tylko uczucie: nie ma wyjścia. (...) Miałem dotychczas tyle wyjść, a teraz ani jednego. Byłem złapany. Gdyby mnie przykuto, moja swoboda już by się przez to nie zmniejszyła. I dlaczego? Obgryź sobie aż do krwi pazury, a nie znajdziesz powodu. Wciśnij się plecami w kratę, aż cię przetnie prawie na dwoje, a nie znajdziesz powodu. (...) – Nie wolności nie chciałem. Tylko wyjścia: na prawo, na lewo, dokądkolwiek; nie miałem żadnych wymagań, niechby nawet to wyjście było złudzeniem; wymaganie było małe, nie większe byłoby złudzenie. (...) Nie wiem już teraz, czy ucieczka była możliwa, ale sądzę, że tak (...). Nie zrobiłem tego. Cóż bym przez to zyskał? Zaledwie wysunąłbym głowę, schwymano by mnie z powrotem i zamknięto w jeszcze gorszej klatce; albo nie spostrzegłszy się uciekłbym do innych zwierząt, na przykład do węzów boa z naprzeciwnika, i zginąłbym

<sup>1</sup> F. Kafka, *Dzienniki 1919–1923*, tłum. J. Werter, Kraków 1961, [19 X 1921].

w ich uściskach, albo udałoby mi się przekraść za burzę, a wtedy, kotyłałbym się przez chwilę na powierzchni oceanu, a potem bym utonął. Akty rozpaczy”<sup>2</sup>.

Zacytowany fragment to mistrzowski opis zniewolenia będącego synonimem rozpaczy. Bohaterowi-narratorowi, który jej doznaje, towarzyszy poczucie egzystencjalnego osaczenia, doświadczenie krańcowej bezradności, wreszcie wątplenia. Sytuacja bez wyjścia jawi się tu jako znak ostateczności hamletycznego wyboru: „być, albo nie być”. Sprowadza się do hiobowych pytań o sens i przyczynę, dociekania powodów cierpienia, rozstrząsania motywów okrucieństwa. Nie dają się one wytłumaczyć za pośrednictwem pojęcia winy, myśl nie potrafi ich wyczerpać; pozostaje jedynie wymowna, pytajna formuła retoryczna „dlaczego?”, na którą nie ma odpowiedzi. Pytanie „dlaczego” podaje w wątpliwość możliwości wyjaśnienia sensu zdarzeń, niweczy wiarę w sensowny porządek rzeczy, zmusza do konfrontacji z tym, co niewytłumaczalne.

Doznanie rozpaczy i bezradności, powodowanej niemożnością zrozumienia pobudek, jakie skłaniają człowieka do maltretowania innego, reprezentowane są w partiach narracyjnych noweli za pośrednictwem somatycznego języka, przywołane zostają tu leksemy służące zwykle do komunikowania o autodestrukcyjnych, prowadzących do samookaleczenia zachowaniach: „Obgryź sobie aż do krwi pazury (...). Wciśnij się plecami w kratę, aż cię przetnie prawie na dwoje, a nie znajdziesz powodu” – mówi narrator”<sup>3</sup>. W kontekście rozważań o samobójstwie pojawiają się również klaustrofobiczne opisy miejsca-klatki, miejsca-pułapki skonstrastowane z deskrypcją bezmiernej przestrzeni oceanu, której nie da się przemierzyć o własnych siłach, ani nawet ogarnąć wzrokiem jej granic. Jawią się one w istocie jako metafory egzystencji cechującej się gwałtownym ograniczeniem możliwości wyboru, egzystencji, którą można tylko albo przyjąć w całości (bez względu na to, jaka się okaże, jakie uwarunkowania napotka, jaka przemiana będzie jej ceną), albo w całości odrzucić, wyzbyć się pragnienia trwania, powiedzieć życiu i światu albo „tak” albo „nie”. Nie jest to opis doświadczenia absurdu w camusowskim sensie, bo warunek możliwości absurdu stanowi nie tylko potrzeba zrozumienia tego, co się przydarza, a co wydaje się niepojęte, lecz także potrzeba wyzwolenia z niedorzeczności (na przykład logicznej lub metafizycznej) i bunt, z tego powodu, że owa wolność nieustannie napotyka na przeszkody<sup>4</sup>.

Ponieważ jednak narrator *Sprawozdania dla Akademii* nie dąży do wyswobodzenia z wszelkich uwarunkowań, nie szuka „wszechogarniającej wolności” (ta jawi mu się jako charakterystyczne dla człowieka złudzenie, rezultat dość powszechnego samooszustwa), a jedynie wyjścia, które ujmuje w sposób dosłowny, nie decyduje się zatem na gest definitywny. Rezygnuje z samobójstwa, odrzuca pokusę śmierci zadanej samemu sobie

---

<sup>2</sup> Idem, *Sprawozdanie dla Akademii* [w:] Idem, *Dzieła wybrane*, t. 1, tłum. J. Kydryński, Warszawa 1994, s. 737, 739. Wszystkie fragmenty noweli *Sprawozdanie dla Akademii* cytuję według tego wydania. Lokalizuję je w tekście głównym oznaczając symbolem SdA, w nawiasie podaję numer strony.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 737.

<sup>4</sup> Zob. A. Camus, *Mit Szyfry i inne eseje*, tłum. J. Guze, Warszawa 2004 oraz R. Mordarski, *Albert Camus. Między absurdem a solidarnością*, Bydgoszcz 1999.

na znak protestu przeciwko rozczarowującemu życiu, jakkolwiek nie byłaby definiowana, czy to jako romantyczna z ducha rozkosz przemiany ostatecznej<sup>5</sup>, czy też, zgodna z założeniami egzystencjalizmu Camusa, jedyna logiczna konsekwencja rozpoznania nonsensu. Skoro nie może zmienić rzeczywistości, w poszukiwaniu wyjścia z rozpacz postanawia zmienić siebie<sup>6</sup>.

W noweli praskiego pisarza rozpacz ujęta jako doświadczenie graniczne znajduje w sumie dość powściągliwy wyraz. Potwierdza to spostrzeżenie, że twórczość Kafki nie daje się zaklasyfikować jako literatura ekspresjonistyczna, która nie stroni od intensywności wyrazu, przedstawiania stanów emocjonalnych w „poetyce wykrzykników” i hiperbolicznych opisów. Nie oznacza to jednak, że w prozie pisarza nie pojawiają się pewne cechy charakterystyczne dla tekstów uznawanych za reprezentatywne dla tego kierunku, jak choćby operowanie kontrastem. Jako że, autor *Procesu* stronił na ogół od wypowiedzi, którym obce były dystans i krytycyzm, w dziełach Kafki „liryczna ekspresja” ustąpić musiała miejsca estetyce groteski, kiedy indziej analityczno-refleksyjnemu tokowi narracji, dyscyplinie słowa, a nade wszystko powściągliwości w konstruowaniu mediacyjnych, obrazowych odpowiedników treści, które, gdyby zostały przedstawione w sposób bezpośredni, musiałyby wyzwać w odbiorcy silne reakcje emocjonalne<sup>7</sup>. Podobnie rzecz ma się z wyrażaniem rozpacz. Z wyjątkiem zacytowanego fragmentu, który nosi zaledwie ślady poetyki ekspresjonizmu, rozpacz w *Sprawozdaniu dla Akademii* nie wybrzmiewa donośnie, zostaje pozbawiona emfazy, wypowiedziana w sposób negatywny, zwykle zatuszowana ironią<sup>8</sup>, kiedy indziej znów czarnym humorem.

W tekście praskiego pisarza tragizm i komizm współistnieją na równych prawach<sup>9</sup>, a ironia jako trop staje się sposobem mówienia o walce z rozpaczą, wypiera bezpośrednią opowieść o niej w duchu poetyki ekspresjonizmu. Obecność motywów komicznych

---

<sup>5</sup> „W żadnej innej epoce – podkreśla Maria Janion – [nie ma] tak powszechnego odczucia rozkoszy metamorfozy, rozkoszy ostatecznej przemiany. (...) [S]amobójstwo [było] nieraz pojmowane jako przemiana właśnie, jako przyspieszenie oczekiwanego przeobrażenia w kogoś innego”. Zob. M. Janion, *Absolut, namiętność, tragedia* [w:] Heinrich von Kleist, *Dramaty wybrane*, tłum. J.S. Buras, Kraków 2000, s. 349.

<sup>6</sup> Archetypowy motyw przemiany, powracający we wszystkich epokach na kartach dzieł literatury światowej, między innymi takich jak: *Metamorfozy* Owidiusza, *Złoty osioł* Aplejusza, *Portret Doriany Gray’a* Oscara Wilde’a, *Małeńki człowiek Fiodora Sologuba*, *Alicja w krainie czarów* Lewisa Carrolla, *Ulysses* Jamesa Joyce’a, *Nos* Mikołaja Gogola, *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza, *Orlando* Virginii Woolf, *Piers* Philipa Rotha, *Aksolotl* Julia Cortazara czy *Lokator* Rolanda Topora wydaje się kluczowy dla interpretacji twórczości Franza Kafki. Nośność tego toposu nie ogranicza się bynajmniej do jednego opowiadania pod tytułem *Przemiana*. O tym tekście pisali między innymi: A. Camus, *Nadzieja i absurd w dziele Franza Kafki* [w:] Idem, *Mit Syzyfa i inne eseje*, op. cit., V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, tłum. Z. Batko, Warszawa 2000, M. Kundera, *Sztuka powieści*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1998, M. Blanchot, *Wokół Kafki*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1996.

<sup>7</sup> Zob. na ten temat: E. Kasperski, *Klucze do Kafki* [w:] *Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*, pod red. E. Kasperskiego i T. Mackiewicza, Warszawa 2004, s. 86-87.

<sup>8</sup> Na temat ironii zob. między innymi: *Ironia*, pod. red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002. W noweli Kafki ironia ujawnia się na trzech płaszczyznach: w narracji, konstrukcji postaci oraz w samym doborze tematu.

<sup>9</sup> Komizm stanowi ważny komponent Kafkowskiego stylu. Na temat motywów komicznych w opowiadaniu *Przemiana* pisała: B. Pawłowska-Jądrzyk, *Strategie pisarskie. Przemiana* [w:] *Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*, op. cit., s. 136-143.

nie uchyla jednak mrocznej wymowy tekstu. Trzeba podkreślić, że komiczny wydaje się już sam pomysł na temat noweli będącej opowieścią małpy, która z konieczności zaczęła naśladować ludzkie zachowania (a głównie wady), aż wskutek długotrwałego treningu upodobniła się do człowieka. Ironiczne wypowiedzi bohatera<sup>10</sup> mają zdać sprawę z przebiegu antropomorfizacji, złożyć się na relację z kolejnych etapów nabywania najpierw nałogów, potem nawyków, a wreszcie cech *homo sapiens*. Co istotne, ironia występuje tu nie tylko w funkcji figury retorycznej, lecz także stanowi postawę struktury całego utworu<sup>11</sup>. Za jej pośrednictwem w opisie sytuacji rozpaczliwej pojawia się dystans, antyfraza umożliwia snucie chłodnym tonem historii o beznadziejności doświadczenia traumy. Wypowiedź sformułowana w trybie ironicznym nie traci charakteru deskryptywnego ani poznawczej nośności, nie nabywa też cech dyskursu tendencyjnego, którego celem jest bezpośrednio moralizowanie. Przeciwnie, ironia pozwala uniknąć formułowania stwierdzeń patetycznych lub nadmiernie kategorijskich. Obnaża też niekoherencję, brak spójności pomiędzy potrzebą doświadczenia współczucia z powodu doznanej krzywdy, a świadomością, że wskutek nieprzekazywalności przeżyć oraz pogranicznego statusu ontologicznego narratora empatia może okazać się niemożliwa.

Znamienne, że bohater tego tekstu zabiera głos – zabrmi to jak oksymoron – z pozycji skrajnie uprzedmiotowionej; czyni to na zaproszenie „dostojnych Akademików”, jako potencjalny „obiekt badań” ma zdać sprawę ze swojej małpiej przeszłości. Okoliczności, w jakich sformułowana jest jego wypowiedź, wpływają na to, że podmiotowość mówiącego jawi się jako problematyczna, musi on nieustannie o niej przypominać, używać sformułowań typu: „znajduję się na szczycie kariery” (SdA, s. 735), „nie śmiałbym powiedzieć 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 potrafił nią zachwiać” (SdA, s. 375), „wysiłkiem, który dotychczas już się na ziemi nie powtórzył, zdobyłem przeciętną kulturę Europejczyka” (SdA, s. 743), „[z]resztą nie pragnę żadnego ludzkiego sądu, chcę tylko rozszerzać wiedzę, zadowolam się sprawozdaniem, nawet z Wami, dostojni Panowie Akademii, ograniczyłem się tylko do zdania sprawy” (SdA, s. 743–744). Najczęściej narrator stara się zneutralizować ironię swoje rozpaczliwe położenie, kompensuje ją i relatywizuje to, że nie jest dla swoich słuchaczy partnerem. Znacznie rzadziej zdobywa się na zupełną bezpośredniość. Przydaje się to wówczas, gdy wypowiada kluczowe zdania dla interpretacji całego utworu:

„Mówiąc szczerze, choć chętnie używam obrazów dla wyobrażenia tych rzeczy – mówiąc szczerze: wasza małpia egzystencja, panowie, jeżeli macie coś takiego w swej przeszłości, nie może

---

<sup>10</sup> Z uwagi na to, że w *Sprawozdaniu dla Akademii* mamy do czynienia z narracją pierwszoosobową, będę w artykule używała wymiennie terminów „bohater” i „narrator”.

<sup>11</sup> Jak podkreśla Beda Alleman: „Ironia literacka we właściwym znaczeniu tego terminu, nie może nigdy ograniczać się do ironii poszczególnych zdań. Już romantycy zauważyli, że ironia utworu artystycznego nie wynika z szeregu ironicznych zdań i że można nawet wyobrazić sobie tekst bardzo ironiczny, w którym nie znalazłoby się żadna osobna „uwaga ironiczna”. (...) To, co ironiczne w tekście, uwidacznia się stale dopiero w związku z kontekstem (...)”. B. Alleman, *O ironii jako kategorii literackiej* [w:] *Ironia*, op. cit., s. 25, 27.

być bardziej odległa od was – niż moja ode mnie. Lecz łechce ona w pięty każdego, kto tu chodzi po ziemi: zarówno małego szympansa, jak wielkiego Achilla” (SdA, s. 735).

W stwierdzeniach narratora ani razu nie pojawia się formuła „my ludzie”, nie utożsamia się w pełni z tym, co w jego przekonaniu charakterystyczne dla człowieka. Mówiący z reguły, zgodnie z poetyką sprawozdania, dąży – choć nie zawsze konsekwentnie – do wyeliminowania emocji i ocen z własnej relacji, racjonalizuje traumatyczną przeszłość, opowiada o przezwycięzeniu rozpaczliwym językiem dostosowanym do potrzeb odbiorcy, językiem spełniającym oczekiwania Akademików. Na podstawie pobieżnej lektury tekstu Kafki, można by poprzestać na złudnym stwierdzeniu, że w noweli pierwszoosobowa narracja rozwija się zgodnie z regułami rzeczowego sprawozdania z wydarzeń. Jeśli czytelnik w interpretacji poprzestanie na odczytaniu sensów literalnych, stwierdzi, że mamy tu do czynienia niewartościującą, sprawozdawczą deskrypcją losów małpy, która stała się człowiekiem oraz neutralnym wyjaśnieniem tego, w jaki sposób dokonała się ta przemiana. Jeżeli jednak dostrzeże ironię zagarniającą wszystkie elementy narracji, niepostrzeżenie urośnie ona do rangi krytyki kultury, opowieści obcego na jej temat snutej z bardzo specyficznej perspektywy, a mianowicie takiej, która pozwala zobaczyć więcej. Tekst stanie się wówczas historią inicjacji, przejścia ze stanu natury do rzeczywistości kulturowej; refleksją na temat granic między światem ludzkim i zwierzęcym; próbą redefinicji pojęcia człowieczeństwa. Narracja *Sprawozdania dla Akademii* cechuje się zatem naddatkiem znaczenia. Wpisane w nią zostały nie tylko informacje na temat bohatera, niezbędne do zaklasyfikowania go przez badaczy (wpisanych w nowelę adresatów relacji) jako osobnika należącego do określonej kategorii istot na podstawie: opisu środowiska, z którego się wywodzi, wyglądu, zachowania itp., lecz także refleksja uogólniająca. Podmiot mówiący próbuje bowiem zasugerować paralelę pomiędzy zaprezentowaną przez niego autonarracją a zdarzeniami z porządku genezy kultury, stara się określić w niej miejsce człowieka, opisać jego relacje do tego, co uznawane za zwierzęce.

Mówi się tu o kulturze, do której bohater musiał się zaadaptować, przyswoić jej zwyczaje, by móc uchronić się od niechybnej śmierci. Desperackie „poszukiwanie wyjścia” staje się asumptem do sformułowania w sposób pośredni krytyki kultury, w której przetrwanie okazuje się możliwe jedynie za cenę zaprzeczenia własnej naturze, zgody na egzystencjalną śmieszność, istnienie sprowadzone do funkcji ludycznej, wejście w rolę kabaretowego artysty. Okazuje się, że wspomniane „wyjście” niewiele ma wspólnego z wolnością. Wśród tłumnie gromadzącej się na występach, szukającej rozrywki publiczności bohater czuje się jeszcze bardziej osamotniony, ale bez nic by nie znaczący, jego egzystencja byłaby zagrożona u podstaw. Rzecz by można, że, podobnie jak protagonista Kafkowskiej noweli *Głodomór*, istnieje dla spojrzeń i tylko dzięki nim. Funkcjonuje, jak stwierdza:

„wśród znakomitych ludzi, dobrych rad, oklasków, muzyki, orkiestr, lecz w gruncie rzeczy sam, gdyż całe towarzystwo, aby mieć pełny obraz [trzyma się] z daleka od bariery” (SdA, s. 734).

Narrator bez złudzeń przystaje na egzystencję uwarunkowaną<sup>12</sup>, jest świadomy zależności i konieczności podporządkowania się im. Przez pryzmat tego uwarunkowania postrzega nie tylko własne małpio-człowiecze istnienie, ale także świat ludzki, rzeczywistość społeczną<sup>15</sup>. Z punktu widzenia bohatera wyobrażenie o pełnej suwerenności podmiotu jawi się jako mrzonka, wyraz niezgody na to, co w swej oczywistości nieuchronne, choćby z tego powodu, że człowiek jest zdeterminowany własną cielesnością i nie zmieniają tego nawet jego uporczywe dążenia do przełamania oporu materii, wyswobodzenia jej z podległości prawu ciężenia. Z tej perspektywy wolność okazuje się jedynie odartym ze wzniosłości pozorem. Śmieszność tego złudzenia objawia się najpełniej w noweli Kafki poprzez porównanie małpiej zwinności (danej zwierzęciu niemal od razu) z dużo mniej sprawnym ciałem cyrkowych akrobatów, których zręczność jest efektem wytężonej pracy i wielu lat żmudnych ćwiczeń:

„Mówiąc nawiasem: tą wolnością ludzie zbyt często się oszukują. A jak wolność zalicza się do najbardziej wzniosłych uczuć, tak i odpowiadające jej złudzenie należy do najwznioslejszych. Często, przed moim występem, widziałem w variétés dwoje artystów popisujących się na trapezach, wysoko pod pułapem. Kotylali się, huścili, skakali, rzucali się sobie nawzajem w ramiona, jeden unosił drugiego, chwytając go zębami za włosy. »To także jest wolność ludzka – myślałem – ten własnowolny ruch«. O, szyderstwo świętej natury! Żaden gmach nie utrzymałby się pod naporem małpiego śmiechu na ten widok” (SdA, s. 738)<sup>14</sup>.

Najczęściej jednak narrator nie mówi wyłącznie z „małpiej perspektywy”, ale opisuje zdarzenia z dwóch punktów widzenia: osaczonego zwierzęcia oraz człowieka. Zastosowanie tych dwóch optyk wyklucza możliwość przekazywania w sposób bezpośredni uogólniającej opowieści o ludzkim okrucieństwie, w wielu partiach tekstu zostaje ono jedynie zasugerowane, pozostawione w sferze niedopowiedzenia. Język, jakim mówi narrator,

---

<sup>12</sup> Świadomość nieuchronności ograniczenia przez zastane warunki bytu sytuuje się na antypodach założeń kartezjanizmu. Jak zauważa Agata Bielik-Robson: „uwarunkowanie nie mieści się w granicach kartezjańskiej wizji podmiotu. U podłoża alternatywy – albo wolność, albo zależność od uwarunkowań – tkwi bowiem szczególnie rozumienie podmiotowej wolności jako nieograniczonej swobody do samowiedzy i samokontroli”. Zob. A. Bielik-Robson, *Logika uwarunkowania [w:]* Eadem, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 36.

<sup>15</sup> Problematyka wolnej woli (jest ona nieustannie kwestionowana) implikowana często w nowelistyce Kafki pojawia się bezpośrednio we fragmencie 89 *Rozważań o grzechu, cierpieniu, nadziei i słusznej drodze*. Czytamy w nim: „Człowiek ma wolną wolę i to w trójnasób: Po pierwsze, był wolny, gdy chciał tego życia; teraz już nie może nic odmienić, albowiem nie jest już tym, który wtedy chciał tego, mógłby być o tyle, że spełnia swoją ówczesną wolę przez to, że żyje. Po drugie, jest wolny, mogąc wybierać tryb i drogę tego życia. Po trzecie jest wolny, gdyż jako ten, co kiedyś znowu będzie, ma wolę przejścia przez życie za wszelką cenę i dotarcia w ten sposób do siebie, i to po drodze wprawdzie wybieralnej, ale w każdym razie tak dalece zawilej, że nie omija ona żadnego kawałka tego życia. Oto trójakość wolnej woli, ale przez swoją jednoczesność i jedność stanowi ona w gruncie rzeczy tak zwartą całość, że nie ma w niej miejsca ani dla wolnej woli, ani dla ograniczonej. F. Kafka, *Rozważania o grzechu, cierpieniu, nadziei i słusznej drodze [w:]* Idem, *Dzieła wybrane*, t. 1, op. cit., s. 625.

<sup>14</sup> *Sprawozdanie dla Akademii* nie jest jedynym utworem Kafki, w którym pojawia się parabolicznie potraktowany motyw cyrkowej areny. Odnajdziemy go również w miniaturze *Na galerii* oraz w noweli *Głodomór*. W tym ostatnim tekście motyw cyrku zyskuje potencjał symboliczny – miejsce to jawi się przestrzeń, w której człowiek toczy walkę z materią i własną naturą, walkę, w której może się doskonalić, ale nigdy nie będzie zwycięzcą. Szerzej na ten temat pisałam w artykule: *Egzystencja jako spektakl. O głodomorze [w:] Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*, op. cit., s. 227–244.

ma swoją specyfikę. To, co w nim konkretne dotyczy zdarzeń z życia bohatera: jawi się jako próba rekonstrukcji pojmiania, opis uwięzienia i tortur, a następnie procesu tresury i wreszcie dobrowolnej edukacji polegających na ćwiczeniu umiejętności naśladowania zachowań człowieka. Użyte sformułowania, z jednym wyjątkiem, nie zdradzają wprost ambicji mówiącego do tworzenia generalizacji, które można by uznać za bezwzględnie obowiązujące. Natomiast to, co abstrakcyjne jawi się tu jako pastisz dyskursów humanistycznych podkreślających wartość, godność i prawość człowieka. Ze zderzenia tych dwóch stylów wypowiedzi wyłania się ironia.

W lekturze uderza kontrast opisu traumatycznego doświadczenia i jego wartościowania. Szczególnie wyrazista wydaje się nieadekwatność tematu opowieści do sposobu jej wystowienia. O oprawcach mówi się językiem familiarnym: szefa ekspedycji łowieckiej traktuje się jak dobrego znajomego („z jej kierownikiem opróżniłem zresztą od tego czasu niejedną butelkę czerwonego wina” [SdA, s. 735]), załogę statku, przez którą bohater był poniżany, opluwany, czasem łaskotany kijem w miejscu, w którym sprawiała mu to przyjemność, nazywa się następująco: „[t]o są dobrzy ludzie, pomimo wszystko” (SdA, s. 738)<sup>15</sup>, człowieka przypalającego sierść zwierzęcia fajką, uczącego je się picia alkoholu określa się mianem: „mistrza”, formułuje się wypowiedzi „ku [jego] czci” (SdA, s. 735), bo w końcu gasił tłące się futro i nie żywił do małpy żalu, że wódka jej nie smakowała, a wręcz szkodziła. Dawna małpa przyznaje wprawdzie, że gdyby dziś otrzymała zaproszenie na ten statek, nie zgodziłaby się na rejs, a ludzie których dawniej spotkała „nie mieli w samych sobie niczego takiego” (SdA, s. 740), co mogłoby być pociągające, unika jednak stwierżeń radykalnych, szuka usprawiedliwienia dla swoich ciemniejszych. Te dwie optyki nakładające się na siebie w autonarracji bohatera potęgują efekt ironii, która osiąga kulminację w stwierdzeniu na temat zacości oprawcy:

„[N]ie miał do mnie urazy, uznawał, że walczymy obaj po tej samej stronie, przeciwko małpiej naturze, i że ja mam w tym cięższy udział” (SdA, s. 741).

Również czas w noweli rozszepia się na dwa strumienie: jeden to nurt opowieści na temat tego, co bohaterowi udało się zapamiętać z małpiej przeszłości, drugi to narracja o tym, co tu i teraz prowadzona z punktu widzenia istoty, która przeszła drogę ze świata zwierzęcego do rzeczywistości *homo sapiens*, zdołała uniknąć uwięzienia w ogrodzie zoologicznym, a następnie odniosła oszałamiający sukces na światowych scenach kabaretowych. Ta ostatnia perspektywa ulega dalszemu rozwarstwieniu: na znaczenia zakomunikowane dosłownie i sensy implikowane, głęboko ironiczne, będące zaprzeczeniem tego, co wypowiedziane zostało *explicite*. Zastosowanie narracyjnego zabiegu „rozwarstwienia czasu” powoduje, że historia mówiącego jawi się dla niego samego jako nie do końca przejrzysta, on sam dla siebie również taki nie jest. W jego opowieści

<sup>15</sup> Wydaje się, że ten „łagodzący dyskurs” zaciera granice między ironią a litotą. Nie jest to przypadek osobniony. Jak zauważa Catherine Kerbrat-Orechioni: „między litotą a ironią istnieją (...) niejasne stosunki (...). Ironia to w zasadzie antyfraza mająca wartość kpiny; litota to wyrażenie słabsze niż normalne, mające wartość łagodzenia. Ale w pewnych kontekstach niektóre wyrażenia osłabione mogą nabrać wartości szyderczej: będą one wtedy jednocześnie i bez sprzeczności litotyczne i ironiczne”. C. Kerbrat-Orechioni, *Ironia jako trop* [w:] *Ironia*, op. cit., s. 132.

pojawiają się luki, nieciągłości, choć – dla wierności sprawozdawczej – uzupełnia je relacjami innych, używając przy tym zwrotów: „prawdopodobnie”, czy „muszę polegać na obcych informacjach”, „jak mi później mówiono, robiłem podobno mało hałasu, z czego wnoszono, że albo wkrótce zdechnę, albo, jeśli uda mi się przeżyć okres krytyczny, stanę się bardzo zdalny do tresury” (SdA, s. 737), „nie umiem oczywiście dzisiaj odtworzyć ludzkimi słowami tego, co czułem wtedy jako małpa, i dlatego zniekształcam, ale jakkolwiek nie potrafię już odnaleźć dawnej małpiej prawdy, leży ona na linii mojego opisu” (SdA, s. 737).

„Pochodzę – mówi – ze Złotej Wybrzeża. Co do sposobu, w jaki mnie schwytano, muszę polegać na obcych informacjach. (...) Tkwiłem więc przykucnięty ze zgiętymi i wiecznie drżącymi kolanami i w dodatku zwrócony twarzą do skrzyni – gdyż początkowo prawdopodobnie nie chciałem nikogo widzieć i pragnąłem pozostawać w ciemności – a z tyłu pręty klatki wpijały mi się w ciało. Uważa się, że tego rodzaju postępowanie z dzikimi zwierzętami jest w początkowym okresie korzystne, i dzisiaj, po moim doświadczeniu, nie mogę zaprzeczyć, że z ludzkiego punktu widzenia jest tak rzeczywiście” (SdA, s. 735, 736).

Przemysłna, wyrafinowana gra punktów widzenia, ich swoista wymiennosc, a także ukształtowanie niektórych partii narracji w taki sposób, aby upozorować naiwnosc mówiącego, potęgują efekt wpisania w jeden tekst przeciwstawnych treści, ironicznego rozszczepienia opowiadanej historii. Staje się ona pretekstem do przedstawienia „innej opowieści o kulturze” naruszającej znaczenia i wartości wpisane w tę pierwszą. Dzięki zastosowaniu takich zabiegów literackich możliwe okazuje się postawienie znakiem zapytania kulturowego projektu człowieka jako istoty, która jest w stanie przewyciężyć własne uwarunkowania, podtrzymywać wiarę w swoją lepszą naturę:

„Tak łatwo było naśladować ludzi! Pluć umiałem już od pierwszych dni. Pluliśmy sobie tedy wzajemnie w twarz; cała różnica polegała na tym, że ja się potem obcierałem, a oni nie. Fajkę paliłem też wkrótce jak stary; a jeżeli przyciskałem jeszcze kciukiem główkę fajki, cały pokład krzyczał z radości; tylko różnicy między pustą a nabitą fajką długo nie rozumiałem. Najwięcej kłopotu sprawiała mi flaszka wódki” (SdA, s. 740).

To, że w noweli Kafki zjawisko mimetycznej reprezentacji potraktowane zostało jako temat, sprzyja uwidocznieniu niektórych zachowań ludzkich stanowiących komponent kultury. Ukazanie ich poprzez „sztukę naśladowczą” w bardzo niekonwencjonalnym wydaniu wywołuje efekt obcości, umożliwia uważną percepcję z dystansu, który z kolei skłaniać ma do krytycznej refleksji nad tym, co jest przedmiotem przedstawienia. Co więcej, Kafka aktualizując za pośrednictwem literackich obrazów refleksję nad antropologicznym znaczeniem *mimesis* wymusza na czytelniku reinterpretujący namysł nad zagadnieniem uwarunkowania. Problematykę uwarunkowania poruszają w noweli praskiego pisarza wyrazić można antykartezjańską formułą „naśladuję, więc jestem”, która zastępuje nieodwołalnie słynną frazę ojca filozofii nowożytnej „myślę, więc jestem”. Inicjacja w kulturę jawi się tu jako efekt tresury<sup>16</sup>, natomiast przetrwanie w tej kulturze okazuje się możliwe

<sup>16</sup> Intuicje Kafki okazują się zbieżne z niektórymi stwierdzeniami (nie całością koncepcji) Freuda sformułowanymi w pracy *Kultura jako źródło cierpień*, na przykład tymi, które są wyrazem przekonania, że adaptacja mimetyczna, akceptacja powszechnych, usankcjonowanych norm współżycia to warunek przetrwania jednostki w grupie. Zob. Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień* [w:] *Idem, Człowiek, religia, kultura*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1967.



dzięki imitacji, zjawisku reprezentowania sobą wizerunku kogoś innego. Ten ostatni fenomen – tak można by odczytać przestanie noweli Kafki – odróżnia człowieka od świata zwierzęcego. „Być to naśladować”<sup>17</sup>, tyle że to naśladowanie rozpatrywane z punktu widzenia bohatera *Sprawozdania dla Akademii* przestaje być powodem do dumy:

„I uczyłem się moi panowie! Ach, jak się uczymy, gdy trzeba, jak się uczymy, gdy pragnie się jakiegos wyjscia! Uczymy się bez względu na wszystko. Nadzorujemy się sami batem, rozdieramy sobie ciało przy najmniejszym oporze. Moja małpia natura uchodziła ze mnie, koziołkując, uciekała na łeb na szyję [...]. Ach te postępy! To przenikanie promieni wiedzy ze wszystkich stron do budzącego się mózgu. Nie zaprzeczam: to mnie uszczęśliwiło. Lecz przynaję także: nie przeceniałem tego, już wtedy nie, a o wiele mniej obecnie. Wysiłkiem, który już się na ziemi nie powtórzył, zdobyłem przeciętną kulturę Europejczyka. Nie byłoby to może niczym samo w sobie, ale jednak było czymś o tyle, że pomogło mi opuścić klatkę i zapewniło to szczególne wyjście, to wyjście na stopę ludzką. Istnieje takie znakomite wyrażenie: »dać drapaka«. Otóż to właśnie zrobiłem, dałem drapaka. Nie miałem żadnej innej drogi (...)” (SdA, s. 742, 743).

Okazuje się, że *mimesis* rozumiana jako zjawisko antropologiczne jest jednym z zasadniczych procesów estetycznych fundujących sztukę widowiska, co więcej leży u podstaw nabywania wiedzy, procesów uczenia się, a nade wszystko adaptacji społecznej<sup>18</sup>. Zarazem jednak, opisane z perspektywy Kafkowskiego bohatera życie społeczne jawi się jako z gruntu nieautentyczne, skrywające pod chudą warstewką oficjalnej ogłady, bezrefleksyjne okrucieństwo, nieakceptację dla inności. Narrator *Sprawozdania dla Akademii* obnaża iluzoryczność tej fasady przestaniającej dostęp do prawdy, ze szczególnym upodobaniem wykonuje gesty, które nie mieszczą się w kanonie oficjalnych zachowań:

„Druga kula trafiła mnie poniżej biodra. To była ciężka rana i ona temu winna, że jeszcze dzisiaj trochę kuleję. Czytałem ostatnio w artykule jednego z dziesięciu tysięcy psów gończych, które wypuszczono na mnie w dziennikach, że moja natura małpy nie została jeszcze zupełnie stłumiona i że dowodem tego jest fakt, że gdy przyjmuję wizyty, ze szczególnym upodobaniem ściągam spodnie, aby pokazać ów ślad od kuli. Temu drabowi powinno się odstrzelić jeden po drugim palec ręki, którą to napisał. Co do mnie, mogę zdejmować spodnie przed każdym, przed kim mi się podoba; każdy znajdzie tam tylko wypielegnowaną sierść i bliźnę – wybierzmy tu do określonego celu określone słowo, które jednak nie powinno być źle zrozumiane – bliźnę po zbrodniczym strzale. Wszystko leży jak na dłoni, nie ma niczego do ukrywania; gdy chodzi o prawdę, każdy wielki myśliciel odrzuca najwykwintniejsze maniery. Gdyby natomiast ów skryba zdjął spodnie w czasie wizyty, wszystko by oczywiście wyglądało inaczej, i to, że tego nie robi, chcę uznać za oznakę rozsądku. Ale wobec tego niechże mi da spokój ze swoim taktem” (SdA, s. 736).

<sup>17</sup> Status ontologiczny protagonisty *Sprawozdania dla Akademii* jawi się jako wątpliwy i paradoksalny, ponieważ, aby przetrwać musi odgrywać czyjeś istnienie, przemienić się w kogoś innego, odgrywać rolę według z góry określonego wzoru kulturowego. Cenę tego iluzorycznego ocalenia okazuje się niemożność „ucieleśniania samego siebie”.

<sup>18</sup> Na temat antropologii *mimesis* oraz funkcji naśladowania zob. Z. Mitosek, *Antropologia mimesis* [w:] Eadem, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 95–122. We wspomnianej pracy czytamy: „(...) granica między ekspresją a adaptacją nie jest ostra. Aby stwierdzić, czy rzeczywistość istnieje, należy zastanowić się nad samym zjawiskiem przystosowania. W ujęciu socjologii *mimesis* nie jest złowrogim i niszczącym pożądanym, ale koniecznością gwarantującą przetrwanie w kulturze. Inicjacja i akulturacja opierają się na procesie powtarzania (...)”. Ibidem, s. 103–104.

Zarówno sposób ukształtowania narracji, jak i konstrukcja bohatera o niejasnym statusie ontologicznym wskazują na to, że Kafkę interesowało w kulturze to, co peryferyjne, sytuujące się na jej obrzeżach, pograniczne. Z tej właśnie perspektywy pisarz podejmuje nad nią refleksję, zadaje pytania, próbuje rozpoznać cechy swoiste niemieszczące się jednak w polu jej autonarracji. Uczynienie narratorem wyedukowanej małpy, która przejęła ludzkie cechy i zachowania, ale nie straciła zdolności widzenia w spojrzeniu innych tresowanych przedstawicieli swojego gatunku rozpaczy będącej konsekwencją zetknięcia z kulturą, „obłędu zahukanego zwierzęcia”, sprzyja spiętrzeniu wewnątrz narracji problemów antropologicznych i aksjologicznych. Praski pisarz, kreując podmiot ironiczny, szuka literackimi sposobami takiej wiedzy o istnieniu, której uświadomienie sobie wyklucza łatwe pocieszenia. Odmienność perspektywy tego podmiotu sprawia, że pod znakiem zostaje postawiony porządek kultury, który mógł wcześniej jawić się jako nieproblematyczny. Dzięki swojej odmienności, zawieszeniu pomiędzy dwiema rzeczywistościami: kulturową a zwierzęcą, Kafkowski narrator mówi z pozycji epistemologicznie uprzywilejowanej. Zwolniony z rygorów sankcjonowanego społecznie stylu myślenia, zdystansowany do reguł powszechnie obowiązującego dyskursu prezentuje węzłowe problemy kultury w stanie czystym, obnażając wpisana w nią przemoc<sup>19</sup>. Jawi się ona jako mechanizm pozwalający na wyodrębnienie tego, co w kulturze akceptowane od tego, co z niej wykluczane. Ta przemoc nie jest abstrakcyjna, w opisie przybiera postać stosunku jednej żywej istoty do innej żywej istoty, sprowadza się do relacji kata i ofiary, jest kwintesencją cywilizowanego barbarzyństwa.

W ten sposób literacka antropologia Kafki uczy ironicznego stosunku do wszelkich definicji i autodefinicji, stawia pod znakiem zapytania tradycyjne pojęcie *natura hominis*. Uświadamia, że wszelkie próby jej opisu powinny zważać sprawę ze zła, cierpienia, okrucieństwa, do którego człowiek jest zdolny. Co więcej, ukazuje jako problematyczne dążenie do wyróżnienia go spośród innych istnień, uytuowania na szczycie hierarchii bytów z racji przywilejów uznawanych za przyrodzone<sup>20</sup> i pozwalających wyodrębnić się

<sup>19</sup> Wydaje się, że u podstaw przemocy w świecie ludzkim leży zamiar zawładnięcia innością, potrzeba sprawowania nad nią kontroli, pragnienie władzy i wywierania wpływu. Konsekwencjami doświadczenia działań przemocowych, co obrazuje nowela Kafki są: poczucie osaczenia oraz osłabienie odruchu samoobrony na skutek doznawanej presji. Jeśli „inny”, „obcy” na mocy definicji zostanie pozbawiony „człowieczeństwa”, wykluczony określonej wspólnoty, może być traktowany nieludzko.

<sup>20</sup> Zagadnienie „natury ludzkiej” należy do problemów założycielskich filozofii Zachodu. Zob. na ten temat: A. Bielik-Robson, *Choroba na bycie* [w:] Eadem, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, op. cit., s. 177. Pojawia się począwszy od starożytnej refleksji filozoficznej, poprzez myśli św. Augustyna, aż do paradoksalnych koncepcji oświeceniowych, w które z jednej strony wpisane zostało deistyczne przekonanie, że człowiek, będąc częścią wielkiego mechanizmu natury, sam również musi ją posiadać, co więcej jest ona częścią boskiego projektu, z drugiej zaś, obok tego, co uznawane za wspólne dla wszystkich ludzi (moralność, religia, rozum), pojawiają się: świadomość zróżnicowania i uwarunkowań kulturowych, opisywanych często w sposób wartościujący. Na temat aporetycznych stwierdzeń Voltaire'a, Diderota sformułowanymi w związku z koncepcją natury ludzkiej zob.: A. Bielik-Robson, *Wolność od kondycji* [w:] Eadem, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, op. cit., s. 180. W nieco innej optyce ujmowali tę problematykę oświeceniowi myśliciele podręcznicy tacy jak: Montesquieu czy Pierre Poirve. Odrzucili oni pojęcie jednorodnej natury ludzkiej i zastąpili je refleksją dotyczącą czynników wpływających na zróżnicowanie mentalności i charakteru. Ibidem, s. 180. Pojęcie „natury ludzkiej” wyrosła z przekonania, że człowiek posiada cechy swoiste pozwalające odróżnić go precyzyjnie i na trwałe od innych istot żywych, nad którymi góruje tym, że potrafi wytworzyć właściwe mu środowisko życia. Tym środowiskiem jest kultura. Zręby tej koncepcji filozoficznej ukształtowane już w antyku i średniowieczu zostały zakwestionowane na przykład przez Darwina, tworząc teorii ewolucji, którego zdaniem cechy człowieka nie wynikają z jego pojętej istotowo natury, ale stanowią wypadkową działania różnych sił i procesów ewolucyjnych.

mu ze stanu natury: myślenia, racjonalności, samoświadomości, wreszcie predyspozycji do czynienia dobra. Nie ulega wątpliwości, że Kafka za pośrednictwem ironii próbuje zmierzyć się z grozą doświadczenia i mrokiem poznania. Relatywizująca ironia urasta w ten sposób do rangi jedynej alternatywy rozpacz, wyraża konieczność zgody na egzystencjalne kompromisy, a zarazem zdaje sprawę z niemożności zupełnego pojednania ze światem, pełnej akceptacji wpisanego w niego okrucieństwa. Ale ironia jedynie częściowo kompensuje poczucie wyobcowania, nie wyswabza w pełni „świadomości nieszczęśliwej” od cierpień, nie gwarantuje jej całkowitej wolności. Jeżeli nawet potraktuje się ironię jako narzędzie walki z trudną do przyjęcia rzeczywistością, to w równym stopniu objawi się ona jako odeń zależna, u źródeł przez nią uwarunkowana<sup>21</sup>.



Rysunek Irek Konior

<sup>21</sup> W podobny sposób funkcję ironii definiował Soren Kierkegaard. W *Papierach* filozof zanotował: „ironia w każdym momencie uwalnia się od nowej zależności – co z drugiej strony oznaczać może, że w każdym momencie jest uzależniona”. S. Kierkegaard, *Z Papierów (Noty o ironii)*, tłum. i oprac. B. Świdorski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 284. Intelktualny stosunek Kafki do spuścizny Kierkegaarda oraz specyfika wpływu duńskiego filozofa na twórczość autora *Procesu* warte są osobnych studiów. Warto w tym miejscu przypomnieć pracę M. Klentak-Zabłockiej, *Ślad Abrahama. Zarys niemieckiej recepcji dzieła Kierkegaarda na przełomie XIX i XX wieku*, Toruń 2001, s. 95–142. Wydaje się, że wspomniane oddziaływanie nie zaznaczyło się w tekstach Kafki na zasadzie prostej *imitatio*, nie można go również sprowadzić wyłącznie do polemiki. Warto w tym miejscu przypomnieć, że Kierkegaard był bohaterem korespondencji Franza Kafki i Maxa Broda prowadzonej na przełomie 1917 i 1918 roku. Kafka znał takie dzieła duńskiego filozofa jak: *Albo – albo, Bojaźń i drżenie, Studia na drodze życia, Powtórzenie, prawdopodobnie również Pojęcie lęku i Choroba na śmierć*. Zob. na ten temat E. Kasperski, *Klucze do Kafki [w:] Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*, op. cit., s. 32 oraz M. Brod, F. Kafka, *Eine Freundschaft. Briefwechsel*, Frankfurt am Main 1989, s. 228, 232, 237–250. To, że Kafka był czytelnikiem pism Kierkegaarda nie oznacza jednak, że ujęcie kategorii rozpacz u obu twórców jest tożsame. W utworach Kafki remedium na rozpacz nie stanowi, jak w przypadku filozofa, bezkompromisowa wiara ujmowana jako najwyższe stadium egzystencji. Ambiwalentny stosunek do wiary praskiego autora wyraża się choćby za pośrednictwem porównania jej do mechanizmu służącego do wymierzania kary śmierci. W jednym z oforyzmów czytamy: „Wiara jest jak gilotyna, taka ciężka, taka lekka”. F. Kafka, *Dzieła wybrane*, t. 1, op. cit., s. 624. Alternatywami kalfkowskiej rozpacz są na płaszczyźnie poetyki jego tekstów między innymi: ironia i czarny humor.



Rysunek Irek Konior