

Tragigroteska Kafki

I. Tropy. Drogi czy bezdroża?

Czy w lekturze i próbach zrozumienia Kafki można ominąć historię, w tym wypadku czas, w którym pisał on swoje utwory? Czy można zignorować dylematy, przed którymi stawał i węzły gordyjskie, które usiłował rozwiązywać? Strategia omijania niewątpliwie wydaje się kusząca, pozwala bowiem przypisywać utworom pisarza znaczenia, które faktycznie przejmujemy z własnej teraźniejszości i następnie w lekturowym zafascynowaniu „odnajdujemy” w czytany autorze. Trzeba jednak zauważyć, że strategia tego rodzaju daje zazwyczaj płytkie i chwilowe efekty. Ułatwia ona wprawdzie „przykrojenie” Kafki do gustów danego czasu i zapewnia być może jego atrakcyjne „uwspółcześnienie”, ale w rzeczywistości nie daje szansy podjęcia z nim prawdziwego dialogu. Tymczasem ów dialog umożliwia nie tylko sięgnięcie do pism nieubłaganie oddalającego się w czasie autora, lecz także, jak wskazywali filozofowie i teoretycy dialogu, uznanie i rozpoznanie go w jego inności, która z natury rzeczy jest innością jego czasu, miejsca, otoczenia literackiego, kulturowego i społecznego, specyficznych doświadczeń i tradycji, biografii i samego pisarstwa. W przeciwnym wypadku odkrywamy w pisarzu jedynie nasze własne odbicie: dowiadujemy się rzeczy, które już wcześniej w nas tkwiły. Pozostajemy więc w punkcie wyjścia.

Warto też przypomnieć, że lektura historyczna nie prowadzi bynajmniej nieuchronnie do antykwaryzmu oraz do zalewu erudycyjnych przypisów i popisów. Nie zakłada także tłumaczenia związków pisarza z epoką w kategoriach determinizmu i biernego posłuszeństwa jej konwencji. Nie wyklucza ona w istocie rzeczy zasadnych pytań o aktualność produkcji literackiej pisarza w momencie jej odbioru oraz snucia analogii ze współczesnością czytelnika. Dociekania tego rodzaju wydają się jednakże umotywowane i płodne właśnie wtedy, kiedy uwzględnia się realny, historyczny kontekst twórczości Kafki oraz ma się świadomość dystansów i różnic istniejących między tym kontekstem a przesuniętym w czasie i literacko zmodyfikowanym kontekstem odbioru. Brak takiej świadomości rodzi na ogół lektury wtórne, impresyjne lub naiwne. Obecność jej pozwala natomiast nie tylko odczytać i zrozumieć dialog, który pisarz toczy z własną epoką – dialog taki bywa przecież nierzadko dramatyczny lub zgoła, jak w sytuacji Kafki, staje się rozpaczliwy – lecz także włączyć się w tę szczególną „biesiadę”, którą potomni toczą z pisarzem i jego dziełem.

Po śmierci Kafki w 1924 roku jego twórczość, jak wiemy, obrosła różnorodnymi interpretacjami. Rodzi to wątpliwość, czy warto w ogóle czytać tego pisarza, skoro powiedziano o nim i jego utworach niemalże wszystko, co było do powiedzenia. Zwiększając tę wątpliwość liczne opracowania i syntezy istniejących odczytań, słowem,

metainterpretacje¹. Czy na podstawie zestawienia, przeglądu i porównania rozmaitych interpretacji można rozstrzygnąć, które są trafne, a które nie? I, co ważniejsze, czy zastane, pieczołowicie skatalogowane i skomentowane interpretacje zwalniają nas z prób szukania innego klucza do dzieł Kafki, a zatem z odniesienia go do naszej własnej współczesności i jej doświadczeń?

Otóż poznanie pisarza jedynie za pośrednictwem istniejących interpretacji oraz robionych na tej podstawie syntez informuje w istocie rzeczy głównie o przebiegu recepcji – sytuuje nas tedy w czasie przeszłym, dokonanym, nieodwracalnie minionym – ale nie jest w stanie zastąpić własnej, bieżącej i problematyzującej lektury jego utworów. Zapomina się tutaj zbyt często o tym, że krytyka, poetyka i teoria literatury są jedynie dziedzinami pomocniczymi, które dostarczają narzędzi służących obcowaniu z literaturą, ale nie zastępują kontaktu z nią. Literackie dzieła „sztuki słowa” mają oczywiście przewagę nad nadbudowanymi nad nimi omówieniami, komentarzami, interpretacjami lub krytykami. Umożliwiają bowiem kształtowanie własnego, bezpośredniego i źródłowego stosunku do nich.

Z tego względu budzą sprzeciw wykładnie, które pragną uchodzić za autorytatywne oraz rozstrzygać z tego tytułu spory interpretacyjne. Formułują je często zasłużeni skądinąd wydawcy i popularyzatorzy, którzy, jak Max Brod w stosunku do Kafki czy Juliusz Wiktor Gomulicki wobec Norwida, motywują je „odkryciem” danego autora bądź długim życiem się z jego dziełami². Troska o spuściznę literacką, zasługi edytorskie i popularyzacja nie gwarantują bynajmniej niezawodnej wykładni wieloznacznych i zagadkowych utworów Kafki. Nie zapewniają jej chociażby dlatego, że technika interpretacji stosuje zupełnie inne instrumenty i metody niż edytorstwo lub popularyzacja. Wymaga ona między innymi zajęcia poznawczej postawy wobec dzieła oraz kompetencji hermeneutycznych. Ustala aktualną – niestannie przecież zmieniającą się – relację między epoką autora a czasem lektury. Tymczasem zasługi edytorskie i popularyzacja nie powodują, że kompetencje takie uzyskuje się automatycznie.

Istnieje ku temu także inne racje. Idea „definitywnej interpretacji” jest przejawem logicznego błędu zwanego *contradictio in adiecto*, ponieważ natura interpretacji dopuszcza ich wielość, a zatem wyklucza pojawienie się interpretacji, która ucina proces interpretowania. Interpretacja ostateczna równałaby się po prostu unicestwieniu interpretacji. Dążenie do unieruchomienia procesu interpretowania jest także sprzeczne z funkcjonowaniem literackiej sztuki słowa, która realizuje się, jak wiadomo, w indywidualnym odbiorze, a ponadto wyraża się w inwencji oraz w żywej i świeżej percepcji.

¹ Ukazały się na przykład ostatnio dwie gruntowne, niezależne od siebie prace poświęcone polskiej recepcji Kafki: rozprawa doktorska B. Sommerfeld, *Kafka-Nachwirkungen in der polnischen Literatur. Unter besonderer Berücksichtigung der achtziger und neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts*, P. Lang: Frankfurt am Main 2007, s. 294 oraz rozprawa habilitacyjna D. Kalinowskiego *Światy Franza Kafki. Sekwencja polska*, Słupsk 2006, s. 374.

² Szerzej pisałem o stosunku Maksa Broda do Kafki w rozprawie *Klucze do Kafki* [w:] pod red. E. Kasperskiego, T. Mackiewicz, *Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*, Warszawa 2004, s. 13–98.

Niestusznym wydaje się także pogląd, który w obliczu tak wielu różnorodnych wykładni z góry odrzuca możliwość odkrycia w Kafce nierozpoznanych dotąd znaczeń, kontekstów, odniesień. Oddziaływanie utworów wyraża się bowiem w zdolności do inspirowania i generowania wielu różnorodnych odczytań oraz – pośrednio – do aranżowania ich sporu czy dialogu. Doniosły jest także, rzecz jasna, subiektywny, interpretacyjny „wkład własny” czytelnika. Pożądanym jest przy tym, rzecz oczywista, aby konkurujące lektury miały merytoryczne umocowanie w tekstach. O poznawczej zasadności i intersubiektywnej sile odczytań stanowią bez wątpienia bogate konteksty historyczne i porównawcze.

Odbiór Kafki potwierdza te zasady. Współcześnie odkrywa się na przykład w Kafce wyraziciela kwitnącej w pierwszej połowie XX wieku dystopii (w innej terminologii: antytopii, utopii negatywnej, pisarstwa typu Orwellowskiego), rzecznika nowatorsko pojętej fantastyki lub przedstawiciela tak zwanego multikulturalizmu, wychodzącego śmiało poza krąg literatur i kultur zachodnich³. Podkreśla się jego historyczne związki z austro-węgierskim (habsburskim) modernizmem przełomu wieków i literackim środowiskiem Pragi czeskiej, która była jego stałym, rodzinnym miejscem zamieszkania. Jednakże nadal pozostaje pod wieloma względami zagadkowa, trudna do rozszyfrowania i do precyzyjnego opisu estetyka i poetyka Kafki. Kategorie paraboli, paradoksu, absurdu lub ironii, aczkolwiek ich stosowanie nie jest bynajmniej bezzasadne, nie wyczerpują artystycznego opisu prozy Kafki. Poszukiwania w tym kierunku są nadal pożądane.

Uwagę przyciągają tu – poza opowiadaniem – przede wszystkim powieści: nieukończona *Ameryka* (*Der Verschollene*, dosł. *Zaginiony*)⁴; *Proces* (*Der Prozeß*)⁵; *Zamek* (*Das Schloß*)⁶. Wyraziły się w nich bodajże najbardziej te rysy pisarstwa Kafki, które zdecydowały o jego wyrazistości, historycznej specyfice i randze oraz określiły „zagadkowy” – trudny do rozszyfrowania – kształt artystyczny utworów.

O osobliwościach ich decydowała przede wszystkim narracja, wyłaniająca się zresztą często z dialogu (rozmów postaci w mowie niezależnej) lub przechodząca w dialog. Jej znamionami zdawały się na pierwszy rzut oka obiektywizm oraz wszechwiedza narratora. Relacjonował on w trzeciej osobie fabułę oraz myśli i przeżycia bohatera na pozór neutralnie, w sposób powściągliwy, „przeźroczyście”, przylegający do rzeczy, wstrzymujący się od komentarzy. Jednakże postawa ta nie była bynajmniej stabilna. Narrator chętnie koordynował bowiem swój punkt widzenia z punktem widzenia protagonisty powieści

³ Nemoianu, *The Contexts of Kafka: Dystopia, Phantasy, Multiculturalism*, „Neohelicon”, vol. 32, no 2/November, 2005/, s. 357–371.

⁴ *Der Verschollene* (*Zaginiony*) jest pierwszą powieścią rozpoczętą przez Kafkę pod koniec 1911 roku, lecz pozostała, mimo prób kontynuacji, nieukończona. W 1927 roku – trzy lata po śmierci Kafki – Max Brod opublikował istniejący, obszerny fragment pod tytułem *Ameryka*.

⁵ Powieść *Proces* powstała między sierpniem 1914 a styczniem 1915 roku została opublikowana pośmiertnie w 1925 roku.

⁶ Przedwczesna śmierć Kafki w wieku 41 lat oraz traumatyczna pamięć o przechodzących wyobraźnię frontowych masakrach podczas pierwszej wojny światowej przyczyniły się niewątpliwie do szybkiego spopularyzowania pisarstwa Kafki, ukazującego, jak to wówczas odbierano, symbolicznie okropności drugiej dekady XX w.

Pisanie *Zamku* chory Kafka rozpoczął w 1922 roku, ale utworu nie zdążył ukończyć. Powieść tę Max Brod wydał pośmiertnie w 1926 roku.

lub zgła się z nim utożsamiał. Narracja ulegała wówczas swoistej subiektywizacji i personalizacji. Oto przykład z wczesnej powieści *Ameryka*, stanowiącej pod pewnym względami literacki pastisz dziewiętnastowiecznej powieści Karola Dickensa *David Copperfield* (1849–1850).

„Nie mogę mu dać lepszej rady” – powiedział sobie Karl. I w ogóle uznał, że powinien był raczej pójść po swój kuferek niż udzielać tu rad, które w ostatku uważano za głupie. Kiedy ojciec oddawał mu kuferek na zawsze, spytał go żartem: „Jak długo będziesz go miał?”, a teraz ów wierny kuferek był już może na zawsze stracony. Pocieszał się tylko tym, że ojciec nie mógł się dowiedzieć o jego obecnym położeniu, nawet gdyby tego próbował”⁷.

Fragment wyrażał niewątpliwie sympatyzujący stosunek narratora do głównego bohatera *Ameryki*, szesnastoletniego Karla Rossmanna. Nie stała temu na przeszkodzie pełna wiedza tegoż narratora o bieżących myślach i przeżyciach Karla oraz o wydarzeniach z jego przeszłości. Nie stała na przeszkodzie również narracja w trzeciej osobie. O różnicy w stosunku do Dickensa stanowił jednakże fakt, że narracja Kafki pozostawała pod wieloma względami wystylizowana, umowna, zawieszona. Przybierała nierzadko odcień dwuznaczny, nie całkiem serio. Taki wystylizowany, umowny charakter miał zresztą cały rozbudowany epizod powieściowy związany z utratą kufierka: narrator kontrastował w nim przesadną obawę podróżującego statkiem Karla przed złodziejami z nieoczekiwaną, lekkomyślną utratą pamiątkowego bagażu, łączącego go wspomnieniami z Europą oraz opuszczonym domem rodzinnym.

Epizod utraty kufierka – zdarzenie w istocie rzeczy banalne – pozwalał Kafce zaktzywizować w powieści jednocześnie wiele rozmaitych płaszczyzn narracyjnych, fabularnych i znaczeniowych. Umożliwiał tedy wprowadzenie ambarasującej perypetii w losach Karla; stworzenie komicznego dysonansu między przesadną podejrzliwością a chłopięcą lekkomyślnością tej postaci; zaaranżowanie sceny symbolicznego pożegnania ze „starym światem” ucieleśnionej w utracie pamiątkowego, rodzicielskiego kufierka; pokazanie procesu dojrzewania młodocianego bohatera, polegającego na wyzbywaniu się naiwnych złudzeń dotyczących „dobrodusznego” wyglądu i zachowania nieznanym ludzi oraz na bolesnym uświadomieniu sobie różnicy między pozorem a prawdą.

Innym, wspólnym rysem konstrukcyjnym trzech powieści Kafki była wyeksponowana, jednolita sylwetka głównego bohatera, obecnego w przekroju całej narracji i fabuły powieściowej, oraz bogata galeria towarzyszących mu postaci drugoplanowych, zróżnicowanych funkcjonalnie, charakterologicznie i socjalnie. Protagonista (Karl Rossmann, Józef K., geometra K.) zapewniał wymienionym powieściom kompozycyjną jedność, spistość i ciągłość. Kojarzył je zresztą w ten sposób z wzorcem oraz tradycją gatunkową powieści biograficznej.

Ale powieści Kafki nie eksponowały biografii „samej w sobie i dla siebie”. Autora interesowała natomiast przede wszystkim określona, egzystencjalna sytuacja głównego bohatera, kształtująca również jego graniczną kondycję socjalną „człowieka z marginesu”,

⁷ F. Kafka, *Ameryka*, tłum. J. Kydryński [w:] F. Kafka, *Dzieła wybrane*, t. 1, PIW: Warszawa 1994, s. 12–13.

bez wpływów i znaczenia w lokalnej społeczności. Jego dołą stawało się szarpiące nerwy poszukiwanie dla siebie miejsca w świecie (*Ameryka*), daremna walka z anonimowym oskarżeniem (*Proces*) czy równie daremne zmaganie o uznanie i pozycję w ciasnym środowisku wiejsko-urzędniczym (*Zamek*).

Kafka bez wątplenia przelewał we własne powieści rzeczywiste, świadomie aranżowane lub zgoła wyimaginowane poczucie izolacji, niepewności i lęku. Tym niemniej ich powieściowym losom nadawał literacki, autonomiczny i zobiektywizowany wymiar. I to właśnie rozstrzygało o powstrzymywaniu się od przelewania na karty utworów bezpośrednich, publicystycznych aluzji do pozaliterackich zjawisk oraz o kierunku ewolucji artystycznej jego prozy. Postawa taka wzmacniała jednocześnie potencjał symboliczny powieści oraz uniwersalizowała wątki autobiograficzne.

Zgrzytliwe, dysonanse egzystencji – oto wyznacznik losu powieściowych protagonistów. W *Ameryce* „szesnastoletni Karl Rossmann został wysłany przez swych biednych rodziców do Ameryki, ponieważ uwiodła go służąca i miała z nim dziecko”⁸. W *Procesie* prokurent Józef K. został postawiony w stan oskarżenia przez anonimowe instancje, następnie po bezowocnych próbach obrony zaocznie skazany i stracony – czy raczej w okrutny sposób zaszlachtowany nożem rzeźnickim: „na gardle jego spoczęły ręce jednego z panów, gdy drugi tymczasem wepchnął mu nóż w serce i dwa razy w nim obrócił”⁹. W *Zamku* poszukujący pracy geometra K. daremnie usiłował przebić się przez mur miejscowej nieufności i niechęci w stosunku do nieznanego przybysza.

Treścią tych sytuacji było w pierwszym rzędzie poczucie ostrego kryzysu jednostki w relacjach ze społeczeństwem oraz kryzysu samego społeczeństwa. Istniejące struktury instytucjonalne i społeczne okazywały się w świetle powieściowej relacji autora *Zamku* sztuczne i hieratyczne, wyprane z autentycznej asertywności, niewydolne, nieprzystawalne do potrzeb, zasklepione w sobkowstwie. Upodabniały się do nich z natury rzeczy osobowe relacje międzyludzkie. Kafka unikał jednak w ich obrazowaniu interwencji i piętnujących osądów. Tworzył fikcyjny, czysto literacki, samoistny ekwiwalent świata prawdziwego i w pełni rzeczywistego.

Ten kształt literacki sankcjonowały dokonujące się „poza tekstem” zmiany cywilizacyjne, rewolucje, wojna powszechna, rozpad struktur politycznych, wcześniej zdawałoby się niezniszczalnych, narastające, powojenne konflikty polityczne i społeczne dokonujące się na przelocie XIX i XX wieku oraz w pierwszych dwóch dekadach XX wieku. Wyobrażenia i pojęcia odziedziczone z przeszłości zawisały w próżni lub znaczyły zupełnie coś innego niż dawniej. Materią literatury stawała się w tych okolicznościach sama niemożność dotarcia do „prawdy bytu” i sztuczność istniejących przekazów o niej. Artykułowały tę niemożność kategorie absurdu, paradoksu, paraboli, ironii, niedopowiedzenia i nieokreśloności. Literatura traciła w tym stanie rzeczy swoje uprawnienie dziewiętnastowieczne: atrybut moralizowania. „Przewartościowanie wartości” z przelotu wieków sprawiło,

⁸ Ibidem, s. 7.

⁹ F. Kafka, *Proces*, tłum. B. Schulz [w:] *Dzieła wybrane*, t. 2, s. 308.

że straciło ono rację bytu. Nie było w imię czego moralizować. Nietzscheańska krytyka obnażyła kłamstwo moralności, a rzeczywistość przerosła moralność.

Pewnością stawiała się na dobrą sprawę jedynie chybotliwa „egzystencja w pisaniu”, aczkolwiek, chciałoby się rzec, była to pewność niepewna, świadoma dysonansu powstającego między pisaniem, zdany na kaprysy odbioru, a egzystencją, której skończoność stawiała znaki zapytania nad troską o pośmiertne trwanie twórczości. Pisanie było w tej sytuacji jedynie ucieczką od „pustki rzeczywistości” i protezą dla jej braku. Ale prawdą o tej pustce mogła stać się z kolei pustka jedynie samego pisania, ukryta pod stylizowaną narracją, fabułą, charakterologią, słowem, obecna w pisaniu markującym „pisanie o czymś”.

Końcowy, dwudziesty rozdział powieści Kafki *Zamek* był symptomatyczny pod tym względem. Wypełniała go banalna, a jednocześnie eksponująca tę banalność, w tym wypadku: istotność rzeczy nieistotnych, opowieść pokojówki Pepi o marzeniu o awansie na bufetową w zamkowej gospodzie oraz monotonne uwagi geometry K. o strojnych, lecz staromodnych sukniach żony zarządcy gospody. Można by odczytywać tę opowieść w tonacji realistycznej, ale można też dopatrzeć się w niej jedynie „udawania” opowieści lub „gry w opowieść”.

Powieści Kafki – jeśli szukać dla nich motywacji szerszych niż tylko biograficzne lub psychologiczne – artykułowały bez wątpienia tym zawieszeniem serio moment historyczny przełomowy i punkt zwrotny gatunku. Uosabiały stan, w którym uczestniczyły ciągle aktywne i żywotne wzorce przeszłości; pojawiały się w nich jednakże oznaki, które tę przeszłość kwestionowały lub nawet zdecydowanie od niej odchodziły, zmierzając intuicyjnie i po omacku ku innemu widzeniu i przedstawianiu świata. Na usytuowaniu w literackiej „strefie pogranicznej” polegało, jak sądzę, historycznoliterackie znaczenie powieści Kafki. Odzwierciedlały one spór oraz jednoczesną obecność starego i nowego. Tworzyły jedyną w swoim rodzaju syntezę powieściowej archaiki i załączków przyszłości.

Akcent padał, jak unaoczniały *Proces* i *Zamek*, na struktury archetypiczne i powtarzalne, na rolę niewiedomego i nieznanego w kształtowaniu losu bohatera, na alienację. O ile klasyczny paradygmat powieści wciąż eksponował nakaz poszukiwania autentycznych wartości – a zatem ciągle wierzył w ich istnienie oraz osiągalność – Kafka nie tylko kwestionował ich osiągalność, lecz także, rzecz znamieną, powątpiewał w ogóle w ich istnienie. Sprowadzał je za przykładem myśli epoki do sfery pozorów. Negacja („bankructwo rzeczywistości”) stawiała się głównym nurtem literatury. Konieczne tu były inne niż dotąd środki wyrazu.

Tymczasowym punktem oparcia było subiektywne doświadczenie, przekładane na stylizowaną narrację i fabularną fikcję oraz w nich obiektywizowane. Penetrowanie własnej osobowości autora i jego relacji z najbliższym otoczeniem (*vide*: Franz Kafka – jego ojciec; Franz – kobiety) znajdowało w ten sposób alibi i wiarygodną wykładnię. Stanowiło, innymi słowami, rodzaj fikcyjnie zuniwersalizowanego narcyzmu. Tracąc poznawczy rozpęd i ambicje przeniknięcia świata „jakim on jest naprawdę”, odwołując się do jaźni i obiektywizując ją, tworząc dla siebie wymówkę w uznaniu przypadkowości

zjawisk i wydarzeń, literatura niewątpliwie skazywała w ten sposób również samą siebie na przypadkowość.

Ratunkiem wydawał się estetyzm, przekładający stylizację nad dogłębne, poznawcze penetrowanie psychiki, relacji międzyludzkich lub stosunków społecznych. Powieści Kafki można by z tego względu zaliczyć do kategorii „stylizowanego quasi-realizmu”. Imitowały one jedynie realizm. Naśladowały niektóre cechy realizmu w sferze estetyki i poetyki. Do cech tych można by zaliczyć wszechwiedzącego narratora, awans zwykłego i przeciętnego człowieka na głównego bohatera powieści, usytuowanie go w typowym środowisku społecznym, przywoływanie wielu zwyczajnych, prawdopodobnych („z życia wziętych”) sytuacji fabularnych, nasycenie narracji detalami itd. Powieści te ignorowały jednakże założenia i zasady bytowo-poznawcze i aspiracje pragmatyczne realizmu oraz nadawały wspomnianym rozwiązaniom nieco inne znaczenia i funkcje. Łamały przede wszystkim rygorystyczny i światopoglądowy realizm. Dopuszczały naruszanie zasad prawdopodobieństwa, stosowanie karykaturalnej deformacji oraz wkraczanie w świat fantazji i znaczeń symboliczno-parabolicznych. Umożliwiały kształtowanie postaci ludzkich w kategoriach komiczno-groteskowego teatru marionetek: li tylko jako znaków „bytów osobowych”, sprowadzonych do funkcji narracyjno-fabularnych, słowem, do konwencjonalnych, stylizowanych twórców tekstowych. Był to więc Kafkowski „realizm bez realizmu”.

Powieściowy krytycyzm wobec rzeczywistości przekształcał się u Kafki w autonomiczną, narracyjno-fabularną mitologizację. Obrazem jej stała się przetworzona literacko figura ojca Kafki, Hermanna, na różne sposoby hiperbolizowana i demonizowana, zresztą w pełnej zgodzie z modą i duchem epoki. Zasady mitologizacji więzi rodzinnych zdradzał między innymi obszerny, na pozór wyłącznie osobisty i prywatny *List do ojca*. Potwierdzał on przenikanie literackości w sferę życia prywatnego, zamienianego za sprawą dramaturgicznej, mitologizującej konwencji w „życie dla czytelnika” i „na pokaz”¹⁰.

Kafka przesunął środek ciężkości na pozór mimetycznej powieści ku kompozycyjnemu, retorycznemu, komicznemu lub groteskowemu zawieszeniu, zdeformowaniu, uproszczeniu lub wyolbrzymieniu świata przedstawionego. Poszukiwał jednakże w tych rozwiązaniach przede wszystkim perfekcyjnego wystylizowania i estetycznego efektu, a nie doktryny lub szokującej, ekspresjonistycznej prowokacji. Oscylował w tej dziedzinie delikatnie między symboliczno-parabolicznym uogólnieniem, groteską oraz literacką autoreferencją.

Ten odwrót od „zwierciadlanego” powołania i paradygmatu powieści przejawiał się tedy, ogólnie biorąc, w zawieszeniu, odwleczeniu i rozmyciu reprezentacji. Wyraził się w nieprzejrzystości, nieokreśloności lub wręcz ciemności literackich znaków, obrazów i epizodów. Dawał o sobie znać nawet w drobniactwach: w aluzyjnych inicjałach nazwisk protagonistów *Procesu* i *Zamku*, w płynności i galaretowatości ich postaw i zachowań,

¹⁰ Reżyserię i dramaturgię życia na pokaz przedstawia szkic: Ż. Nalewajk, *Egzystencja jako spektakl. O Głodomorze* [w:] *Poetyka egzystencji*, op. cit., s. 227–244. „(...) w Głodomorze, pisze autorka, spektakularność przesądza o statusie bohatera, staje się synonimem istnienia, determinuje kształt i jakość relacji interpersonalnych przedstawionych w utworze”. Ibidem, s. 227.

w zatarciu psychologicznej indywidualizacji oraz charakterologicznej i społecznej typizacji powieściowych postaci. Rozmywały się ich i kontury tożsamość.

Zamiast historii pojawiły się obrazy zakłętego, urzędniczego kręgu, niewzruszonego w swym powtarzalnym trwaniu (*Proces*) oraz bezsensu lub chaosu ukrytego w pozorach odwiecznego, raz na zawsze ustalonego ładu (*Zamek*). Obrazując kryzys otaczającego świata, delektując się artystowskim utożsamieniem z literaturą i „autotelicznym” skupieniem wyłącznie na „pisanium”, dając przewagę powieściowym signantia nad szyldowymi, reprezentacyjnymi signata, Kafka, mimo że głęboko uwikłany w dylematy literatury modernistycznej, przekraczał ów modernizm. W sposób załżkowy i po omacku przygotowywał grunt dla literatury, która miała w pełni dojść do głosu dopiero po jego odejściu.

II. Tragigroteska

Jakie właściwości Kafkowskiej prozy zyskiwały znaczenie w świetle omówionych przemian? Jakie rozstrzygały o jej osobliwości? Otóż wydaje się, że taką specyficzną osobliwością prozy Kafki – w niektórych utworach nawet dominantą – była tragigroteska. Jej precyzyjny opis sprawia wiele kłopotów, ale wstępnie można przyjąć, że intensyfikowała ona w swym formowaniu się i rozwoju zarówno gatunek tragikomedii, jak i swoiście modyfikowała samą groteskę¹¹. Wprowadzała mianowicie elementy nacechowanej komizmem, groteskowej fantastyki i deformacji do „tragicznych” w swej budowie i wymowie struktur narracyjnych i dramatycznych. Za struktury tego typu można by uznać opowiadania *Proces*, *Kolonia karna*, *Głodomór*, *Wyrok*, *Sprawozdanie dla Akademii*. I na odwrót: wszczepiała elementy tragizmu do struktury narracyjnej, reprezentującej w swym pierwotnym założeniu groteskę komiczną. Takim opowiadaniem byłaby z kolei *Przemiana*, przedstawiająca nagłą, nieoczekiwaną zmianę komiwojażera Gregora Samsy w „potwornego robaka”.

Tragigroteska uzyskiwała w tych utworach wyróżnioną pozycję. Groteskowy komizm sąsiadował w niej z wyczuwalnym tragizmem. Pierwiastki śmiechu łączyła z sytuacją nie do śmiechu. Stając się dominantą, tragigroteska absorbowała i przekształcała występujące w utworach Kafki inne style prozatorskie – autobiograficzny, hermeneutyczny, symboliczny, dialogowy, mityzujący, quasi-realistyczny, paraboliczny, humorystyczny itd. – do których autor nawiązywał i którymi posługiwał się w narracji¹².

Teza o obecności u Kafki komicznej i tragikomicznej groteski wydaje się rewizjonistyczna w stosunku do jednostronnego, komicznego, moralizującego oraz tragizującego sposobu

¹¹ Problematykę tragikomedii omawia I. Ramm-Bonwitt, *Die komische Tragödie*, t. 1–4 (1997–2000), t. 1: *Commedia dell'arte* (1997); t. 2: *Possenreißer im Puppentheater: die Traditionen der komischen Theaterfiguren* (1999); t. 3: *Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne: die Traditionen der komischen Theaterfiguren* (2000); t. 4: *Pulcinella, Kasper & Co.: eine multikulturelle Puppenposse* (1997).

¹² Problematyka tragigroteski nie należy do szczegółowo rozpracowanych. Uwagi na ten temat można znaleźć w pracach: W. Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*; G. Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton 1982; M.J. Meyer (ed.), *Literature and the grotesque*, Rodopi: Amsterdam 1995.

czytania i interpretowania utworów tego autora¹³. Wynika ona jednakże z realiów tekstowych oraz historycznych. Uwzględnia występowanie w utworach Kafki nie tylko elementów satyry, ironii, komiki, uduźwień, groteskowej deformacji i fantastyki, grozy itp., lecz także szczególną kompozycję i syntezę tych elementów. Spojrzenie na Kafkę z punktu widzenia tragigroteski nasuwa i utwierdza więc przekonanie, że interpretacje konsekwentnie jednostronne – metafizyczne, religijne, moralizujące, egzystencjalistyczne itd. – dokonują *qui pro quo*. Utożsamiają zazwyczaj tragigroteskę czy to z tragizmem, czy to na odwrót – z komizmem. Ujednoznaczniają ją.

Należałoby zapewne przypomnieć w tym miejscu zasady groteski. Otóż obrazy groteskowe łączą, mieszają, zagęszczają i przekształcają elementy, które w powszedniej percepcji pozostają zazwyczaj odseparowane od siebie i przypisane odmiennym lub zgoła wykluczającym się kategoriom¹⁴. Percepcja ta wyodrębnia, izoluje, rozgranicza i przeciwstawia sobie różne kategorie i sfery bytu. Tymczasem przedstawienia groteskowe bywają z natury swej ukształtowane z różnorodnych składników: stają się z tego względu niezwykle, zaskakujące, obrazoburcze i wieloznaczne. Łączą i mieszają istoty, zjawiska, rzeczy, właściwości i stosunki w powszednim odczuciu trwale rozdzielone i/lub traktowane jako przeciwieństwa. Takie opozycyjne lub wykluczające się zestawienia tworzą kategorie: boskie – ludzkie, ludzkie – zwierzęce, zwierzęce – roślinne, organiczne – mechaniczne, psychiczne – rzeczowe, męskie – żeńskie, stare – młode, dobre – złe, grzeszne – niewinne, wysokie – niskie, olbrzymie – znikome, heroiczne – małostkowe, poważne – śmieszne itd. Groteska narusza ich rozdzielność.

Obrazy groteskowe ignorują w rezultacie myślenie binarne i łamią logiczne zasady rozłączności. Działają również w przeciwnym kierunku. Rozbijają i dzielą swobodnie niepodzielne na pierwszy rzut oka jedności lub całości. Pozwalają usamodzielniać się i żyć własnym, organicznym życiem członkom ludzkiego ciała – przykładem może być słynne opowiadanie Gogola *Nos*¹⁵. Obrazy tego rodzaju atakują więc klasyczne kanony formy i treści, usankcjonowane rozumem, rozsądkiem i doświadczeniem. Podważają kanony bytu skończonego, zewnętrznie obrysowanego, zorganizowanego wewnątrznie,

¹³ N. Kassel, *Das Groteske bei Franz Kafka*, W. Fink Verlag: München 1969; J. Kobs, *Das Groteske bei Franz Kafka* [w:] U. Brech (Hg.), *Kafka. Untersuchungen zu Bewusstsein u. Sprache seiner Gestalten*, 1970. Inne prace, stanowiące kontekst porównawczy z Kafką: Gunhild Roggenbuck, *Das Groteske im Werk Alfred Kubins (1877 - 1959)*, Lüdke: Hamburg 1979; M.-R. Kecht, *Das Groteske im Prosawerk von Vladimir Nabokov*, Bouvier: Bonn 1983; R. Coronato, *Jonson versus Bakhtin: carnival and the grotesque*, Rodopi: Amsterdam 2003; R. Pache, *Le grotesque: la beauté du réel (œuvres narratives de Hugo et Gogol)*, Paris 2000; K. Masters-Wicks, *Victor Hugo's „Les misérables” and the novels of the grotesque*, Lang: New York 1994; M. Breut, *Le haut & le bas: essai sur le grotesque dans Madame Bovary de Gustave Flaubert*, Rodopi: Amsterdam 1994.

¹⁴ Owa szczególna właściwość groteski polegająca na odstępstwie od akceptowanej normy, udziale fantazji i kondensacji powoduje, że przyjmuje się niekiedy, że pierwiastek groteski jest właściwy literaturze w ogóle, zwłaszcza poezji. Groteskowa jest, chciałoby się rzec w tym duchu, każda poezja, a różnice w jej obrębie przejawiają się w nasileniu groteski. Uświadomiła to antyklasycystyczna rewolucja romantyków.

¹⁵ A. Lenkewitz, „*Nos*” (1836). *Das Groteske bei N. V. Gogol: Das Stilmittel des Grotesken als Kritik an der Gesellschaft am Beispiel von Gogols „Nase”*, Grin Verlag 2007. Zob. także H. Günther, *Das Groteske bei N. V. Gogol: Formen und Funktionen*, Verlag O. Sagner, Munich 1968. Zjawiska te analizowała szczegółowo w swej tezie doktorskiej R. Pache, *Le grotesque: la beauté du réel (œuvres narratives de Hugo et Gogol)*, Lille 2000, s. 654.

jednolitego i monadycznie samoistnego. Łamią zasady proporcji, harmonii, ładu i porządku. Ignorują reguły celowości i hierarchii. Preferują twory niedopełnione, niejednolite, skontaminowane („skundlone” według Witkiewicza), nieprzewidywalne, pozbawione pełnych, skończonych kształtów, o niejasnej tożsamości, wyłaniające się z chaosu i opadające w chaos, przypadkowe oraz nieprzerwanie stające się.

Groteska ciąży ku różnorodności. Skupia w sobie niezborne i niewspółmierne na pierwszy rzut oka pierwiastki fantastyki, karykatury, parodii, komizmu, paradoksu i absurdu, niezwykłości, niesamowitości, horroru, grozy, makabry, tragizmu. Z tego też powodu zawiera wiele wariantów i odcieni estetycznych. Wyróżnia się niekiedy w tym mozaikowym, zagmatwanym obrazie za Michailem Bachtinem groteskę typu karnawałowego, a więc wesołą, luźną, ludyczną, spontaniczną, swobodną, afirmującą życie oraz – idąc za Kayserem – groteskę napiętą i groźną, wyrażającą lęk, przerażenie, niepewność, negującą życie. Niektórzy badacze i krytycy wywodzą ją z twórczości Jonathana Swifta, satyryka anglo-irlandzkiego, autora *Podróży Guliwera* (*Gulliver's Travels*, 1726)¹⁶ oraz z frenetycznych wizji pisarzy romantyzmu i modernizmu. Pierwszą można by nazwać groteską jasną, drugą – mroczną. Pierwsza wyraża optymistyczny i radosny stosunek do życia, druga pesymizm, zwątpienie i rozpacz. Pierwsza ciąży artystycznie ku komice, światu widzianemu na opak i powszechnej karnawalizacji; druga – ku przywołanym pierwiastkom niesamowitości, horroru, grozy, makabry czy tragizmu.

Ten pierwszy typ groteski przeważa w różnych formach folklorystycznych, literackich, artystycznych i widowiskowych, ma więc charakter niejako ponad literacki i ponad gatunkowy. W wymiarze socjalnym przybiera czasem – jak w sytuacji karnawałowej zabawy lub spontanicznego happeningu – kształt wspólnotowy. Przenosi odbiorcę w utopijny świat fantazji, wolności, śmiechu, zabawy. Zamienia go częstokroć w swobodnego uczestnika i współtwórcę scen groteski. Groteska mroczna operuje z kolei deformacją i niesamowitością po to, ażeby przedstawić odczłowieczenie oraz niepewność i trwogę egzystencji. Zamiast rozweselenia odbiorcy, przeraża i szokuje go oraz stawia wobec rzeczy niepojętych, budzących strach. Pierwsza z samej swej istoty ożywia wolę życia; druga, nękana nieuleczalnym niepokojem i pesymizmem, często ją tłumi lub gasi. Pierwsza wciąga we wspólną zabawę, druga – izoluje jednostkę, zwraca ją ku sobie samej, wzmacnia poczucie osamotnienia i beznadziei.

W praktyce literackiej i artystycznej oba typy groteski raczej rzadko występują w postaci jednoznacznej i klarownej. Istotą groteski jest mieszanie poszczególnych składników oraz ambiwalentna dwubiegunowość, toteż dążenie do nadania jej postaci jednowymiarowej i „kryształicznie czystej” jest wbrew jej naturze i zasadom. Rozwiązanie takie likwidowałoby po prostu groteskową swobodę, różnorodność i ambiwalencję¹⁷. Inna rzecz, że w praktyce literackiej lub artystycznej szala raz przechyla się ku grotesce z przewagą komizmu (a zatem ku „komigrotesce”), innym razem ku grotesce z przewagą

¹⁶ Zob. Ph. Thomson, *The Grotesque*, Methuen 1972.

¹⁷ To samo stosowałoby się do poszukiwania w niej harmonii. Skłonność do dysproporcji i bezładu kłóciła się z dążeniem do harmonii.

lub wyczuwalną domieszką pierwiastków tragicznych (a więc ku tragigrotesce)¹⁸. Nie widać jednak pryncypialnego powodu, dlaczego komigroteska miałaby z góry wykluczać na przykład elementy „dionizyjskiego tragizmu”, a tragigroteska – podskórny, słowny, sytuacyjny lub charakterologiczny komizm. Otóż wiele racji przemawia za tym, że w utworach Kafki mamy do czynienia z taką nacechowaną skrytym komizmem tragigroteską.

Jako pisarz operujący groteską Kafka nie był jednakże absolutnym nowatorem. Obrazy tworzone na zasadzie groteskowych połączeń „rzeczy niemożliwych” nie były w jego epoce rzadkością. Miały zresztą długą tradycję w literaturze i innych sztukach. Istniały, jak wiadomo, w starożytnej mitologii (występowały na przykład w *Metamorfozach* Owidiusza), w średniowieczu (w *Piekle* Dantego) czy w renesansie (w *Gargantui i Pantagruelu* Rabelais’go). Wybitnymi, dziewiętnastowiecznymi reprezentantami groteski byli między innymi: Mikołaj Gogol, Edgar Allan Poe, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Wiktor Hugo. Można ją było spotkać u pisarzy angielskich: Williama Blake’a w *Songs of Innocence and Experience*, George’a Byrona w *Don Juanie*, *Kainie* i *Manfredzie* oraz wielu innych romantyków. W różnym nasileniu elementy groteski pojawiały się w utworach pisarzy innych krajów. Występowały także w drugiej połowie XIX i w pierwszej połowie XX wieku.

U Franza Kafki groteska, ogólnie biorąc, występowała w różnych wariantach i zmiennym nasileniu w przekroju całej twórczości (co nie znaczy, że wyczerpywała jej właściwości). Dominowała chociażby we wspomnianej *Przemianie*, *Kolonii karnej* czy w *Dociekaniach psa*. Pojawiała się w różnych formach i zmiennym nasileniu w innych opowiadaniach (*Sprawozdanie dla Akademii*, *Lekarz wiejski*, *Głodomór* itd.). Jej różnorakie elementy znajdowały się w każdej z omawianych wcześniej trzech powieści: *Ameryce*, *Procesie*, *Zamku*. Mroczny, groteskowy charakter miało makabryczne zakończenie *Procesu* oraz liczne epizody (*Siepacz*) tej powieści. Również satyra o tytule *Ameryka* przechodziła niekiedy w groteskę, a narracja, fabuła i dialogi *Zamku* w znacznie większym stopniu wykazywały cechy groteskowe niż – jak to często wspomnianej powieści przypisywano – właściwości metafizyczne, paraboliczne czy symboliczne.

Przesłanką i swego rodzaju sygnałem groteski było w utworach Kafki zauważalne „odrealnienie” obrazu rzeczywistości oraz literackość narracyjno-fabularnego przekazu. Właściwości te umożliwiały wykraczanie poza granice prawdopodobieństwa, słowem, podważanie kanonu realistycznego¹⁹. Zresztą, nawet mimo cech prawdopodobieństwa, sceny powieściowe w *Ameryce*, *Zamku* czy w *Procesie* zdradzały wyraźnie charakter pastiszów, wzbogacanych o podteksty parodyjne i komiczne²⁰. Pastiszowy charakter epizodów, scen lub obrazów uwydatniały częstokroć ukryte w zdarzeniach na pozór

¹⁸ Takim względnie wyrazistym typem komigroteski mogłaby być osiemnastowieczna powieść *Tristram Shandy* Lawrence’a a Sterne’a; zob. J. Hawley, *The Anatomy of Tristram Shandy* [w:] R. Porter, M. Mulvey Roberts (eds), *Literature and Medicine During the Eighteenth Century*, Routledge, 1993.

¹⁹ Zwracał na to uwagę N. Kassel: wywodził on groteskę Kafki ze „zniekształcania empirycznej przedmiotowości danej realnie w oglądzie”. *Das Groteske bei Franz Kafka*, s. 35.

²⁰ Na przykład IX rozdział *Procesu* zatytułowany *W katedrze*.

normalnych „sytuacje niemożliwe”, niedorzeczne lub przewrotnie dwuznaczne, komunikujące umowność literackiego przedstawienia. Momenty umowności i nieprawdopodobieństwa wysuwały się w nich na pierwszy plan. Można by tu mówić o realizowanych środkami językowymi i stylistycznymi grotesce pośredniej, ukrytej lub implikowanej.

Kafka sięgał również po środki jednoznaczne i wyraziste. Posługiwał się w tym celu fantastyką i nieprawdopodobną deformacją rzeczywistości. Jednym ze stosowanych chwytów była zwierzęca perspektywa narracyjna. Zwierzęcy narrator pierwszoosobowy pojawiał się na przykład w opowiadaniach *Dociekania psa*, *Schron czy Sprawozdanie dla Akademii*. „Dociekania” (*Forschungen*) w pierwszym opowiadaniu podstarzałego psa dotyczyły psiej natury (*Hundeschaft*), dyskretnie konfrontowanej z ludzką. W opowiadaniu ostatnim swoją „drogę do człowieczeństwa” relacjonowała w sposób dwuznaczny uczłowieczona małpa, Czerwony Piotruś (*Rotpeter*): sposób uczłowieczania nie świadczył bynajmniej chlubnie o ludziach. Taki „zwierzęcy” charakter miało również opowiadanie *Przemiana*, prezentujące w znacznej swej części świat przedstawiony z punktu widzenia komiwojażera Gregora Samsy, przemienionego w robaka. Połączenie ludzkiej, pracowniczcko-familijnej świadomości Samsy z robaczą cielesnością dawało groteskową syntezę tragizmu, odrzy i komizmu.

Ujęcia tego rodzaju umożliwiały fantastyczno-groteskowe – bezpośrednie, aluzyjne lub zawaolowane – spojrzenie dysponującego świadomością zwierzęcego narratora na świat ludzki oraz na tworzoną przez ludzi cywilizację. Dwuznaczne zatarcie granicy między światem ludzkim a zwierzęcym oraz odczłowieczenie świata ludzkiego za sprawą samych ludzi tworzyły jeden z dominujących wątków światopoglądowych, przekazywanych w pisarstwie Kafki za pośrednictwem obrazów groteskowych. Paradoksalnym obrazem odczłowieczenia było również przedstawione w *Sprawozdaniu dla Akademii* uczłowieczanie małpy.

Groteska Kafki ocierała się niekiedy o makabreskę. Przykładem najbardziej wyrazistym byłoby tu zapewne opowiadanie *Kolonia karna*. W tym względzie Kafka nawiązywał chętnie do literackich poprzedników: do romantyków niemieckich czy do poetyki Edgara Allana Poe. Inne utwory Kafki demonstrowały cechy groteski fantastycznej, antycypującej niektóre sceny z powieści Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata*. W jeszcze innych – przykładami byłyby tu wspomniane powieści *Ameryka* i *Zamek* – groteska upodabniała się do satyrycznej groteski społecznej Mikołaja Gogola.

Znamiennym rysem groteskowych obrazów u Kafki był ich dyskretny estetyzm. Wyrażał się on zewnętrznym w ich starannym wystylizowaniu, w przemyślanej selekcji narracyjnych i fabularnych komponentów, stosowaniu elips, hiperbol, kontrastów, przenośni itd. Zawierał się w dopracowanej, logicznej kompozycji, zresztą trudniejszej pisarsko do zrealizowania, ponieważ komunikowała ona niezdarność, czy wręcz niedorzeczność świata przedstawionego. Tym samym obligowała niejako do ukrywania zawartego w niej kunsztu ze względu na konieczność uniknięcia dysonansu między ową komunikującą ład kompozycją a ucieleśnioną w niej niską, niezborną, „tandetną” lub zgoła odrażającą treścią.

Ta postawa estety dawała się niejednokrotnie odczuć w obecności obrazów mogących budzić wstręt i wywoływać obrzydzenie. Przykładem mógłby być opis w *Przemianie* ciała komiwojażera Gregora Samsy, zamienionego w „potwornego robaka”, niezdarne próby poruszania się w niewielkiej przestrzeni pokoju, scena otwarcia drzwi robaczywymi szczękami („z ust wylała mu się brunatna ciecz, spływała po kluczu i spływała na podłogę”) lub obraz łapczywego spożywania na wpół zepsutych odpadków²¹. Przeciwwagę dla podobnych obrazów reprezentujących „estetykę brzydoty” tworzyła wyczuwalna potoczność narracji. Akompaniował jej nierzadko dyskretny komizm, budzący stłumiony, gorzki śmiech, skądinąd znany polskiemu czytelnikowi z twórczości Schulza, nawiązującego zresztą właśnie do Kafki.

Nie ulega wątpliwości, że formalne komponenty estetyczne – zwłaszcza staranne dopracowanie – osłabiały wymowę obrazów, których treść można uznać za irytującą, drastyczną, słowem, za estetyczną prowokację w stosunku do czytelnika kierującego się klasycznym kanonem harmonii, kontemplacji i przyjemności. Obiektywizowały one niedorzeczne, absurdałne sytuacje przedstawione i niejako uwalniały od ich drażniącej czy irytującej obecności. Przeciwdziałały potencjalnej, moralizującej reakcji na nie. Zamiast więc potęgować nastrój grozy i trwogi, powodowały swego rodzaju refleksyjny oraz emocjonalny dystans. Tę cechę prozy Kafkowskiej podpatrzył później niewątpliwie Bertold Brecht i zamienił w dramatyczną teorię i praktykę tak zwanego efektu obcości.

Jedną z konsekwencji groteski stawała się polifonia narracji. Wypowiedzi narratora i postaci traciły, jeśli tylko czytelnik potrafił się zdobyć na uważną lekturę, znamiona mowy jednogłosowej, kategorycznej i jednoznacznej. Oprócz znaczeń dosłownych, skierowanych na rzeczy, znaczyły „jeszcze coś innego”. Przesztawały być wyłącznie nośnikami i znakami denotacji. Aktywizowały symboliczne, pragmatyczne i konotacyjne aspekty mowy, zwłaszcza w sytuacjach, w których wypowiedź narratora zastępowały bezpośrednie lub przytoczone (referowane) rozmowy postaci.

Polifonia przemyciała antyobrazy w obrazach urzędowego traktowania świata na serio. Przedstawiała w nich oficjalny („realny”) świat na opak: załamywała go w krzywym zwierciadle narracji, fabuły, dialogów. Denuncjowała na różne sposoby urzędnicze traktowanie świata na serio – tak często obecne w wypowiedziach postaci w *Procesie* i *Zamku* – jako pozorne, skrywające niezdarność, niekompetencję, beźmyślność, pustkę i nudę. Świat przedstawiony reprezentowany przez prawo, sądy, biurokrację, zamek, hierarchię, przełożonych i podwładnych, słowem, przez władzę, polifonia czyniła w ten sposób dwuznacznym. Podważała jego demonstrowaną pewność siebie, rzekomą sensowność, niewzruszone zasady, sprawność, racjonalność i nieodzowność.

²¹ W swej interpretacji opowiadania Brygida Pawłowska Jądrzyk określa tę scenę jako „iście rabelaisiańską”, zob. *Strategie pisarskie. Przemiana* [w:] *Poetyka egzystencji*, op. cit., s. 137. Prawdę mówiąc, trudno dopatrzyć się w tej scenie owej „iście rabelaisiańskiej” wesołości. Dominuje w niej raczej konwencja naturalistyczno-ekspresjonistyczna, a założonym efektem jest chyba obrzydzenie, a nie wesołość. Motyw odpychającej, „robaczywej” cielesności („domowego robactwa”), budzącej obrzydzenie domowego otoczenia prześwituje zresztą w całej *Przemianie*.

Groteska – zwłaszcza tragigroteska – intensyfikowała działanie narracyjnej polifonii. Ukazywała niemalże naocznie i wprost niszczące w skutkach niedorzeczności aparatu władzy. Uwalniała w ten sposób pośrednio od respektu wobec niej, od wywieranego przez nią paraliżującego wpływu na psychikę i osobowość, zamieniającego petentów w manekiny, sterowane uniżonością. W *Zamku* ilustrowały to zwłaszcza groteskowe postacie pokojówek, a w *Procesie* funkcjonariuszy sądowych. Degradowała jednocześnie udawaną powagę władzy i hierarchii, obnażała jej pustkę. Narrator i główne postacie nie dostrzegały w istocie w świecie przedstawionym niczego, co można by traktować jako alternatywę dla czy punkt odniesienia dla krytyki. Owa „pustka w pustce” rodziła już tylko nudę, zwątpienie i tłumione przerażenie. Intensyfikowała tragigroteskę.

Rzeczywistymi poprzednikami Kafki w tej poetyce podskórnych i podwójnych znaczeń była w niemałym stopniu humorystyczna powieść angielska, groteskowa fantastyka Jonathana Swifta i Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, oświeceniowa powiastka filozoficzna, romantyczna powieść niemiecka, lekkość i swada powieści sternowskiej, groteska Michała Gogola i polifonia Fiodora Dostojewskiego. Przywołując chwytły stosowane w tych nurtach, wprowadzając do utworów wielogłosowość, Kafka sytuował się do pewnego stopnia w zahaczającym o groteskę europejskim nurcie polifonicznym. Łączył się z tym niekiedy domyślny – często obecny zresztą jedynie w postaci podtekstu i implikacji – archaiczny akompaniament karnawałowy. Rzadko pozostawał on jednakże w pełni swobodny i wyłączny. Stale pojawiał się wespół z nim kontrapunktowy i z lekka dysonansowy akcent groteski mrocznej, tłumiący lub ucinający śmiech czytelnika.

Sygnaty tragigroteski pojawiały się u Kafki niemal wszędzie. Przekazywały je fabularne losy postaci, nie tylko Karla Rossmanna, Józefa K. czy geometry K. Ale Kafkowska tragigroteska stroniła od patosu. Powieściowym sylwetkom i występom tych postaci towarzyszyła nieustannie trawestacja i heroikomiczna burleska. Zamiast tragicznego, koturnowego uwznioślenia bohaterów dokonywała się ich trawestująca prozaizacja, depatetyzacja i tragikomiczna degradacja. Uwidaczniał to chociażby komiczny tragizm sceny egzekucji w *Procesie*, kontrastujący z jej salonową – niemalże wykwinną – oprawą. Tam, gdzie pojawiał się u Kafki styl na pozór wysoki, tam kryło się zawsze jakieś podwójne dno. Przybierał w rezultacie zabarwienie umowne, satyryczne, ironiczne lub heroikomiczne.

Tragiczną aurę utworów rozładowywały w znacznym stopniu dwuznaczne, emanujące ukrytym erotyzmem kontakty męskich bohaterów Kafki z postaciami kobiecymi. Kore-spondowały z tym niezmiennie infantylne i komiczne zachowania kobiet (Friedy, Leni, oberżystki itd.). Podobną strategię komicznej groteski obrazował w *Zamku* upokarzający epizod przemiany geometry K. w szkolnego woźnego oraz związane z tym perypetie, jak zamiana klasy szkolnej w publiczną, małżeńską sypialnię, a szkolnej katedry w stół kuchenny. Ilustrowały ją liczne epizody w sądzie i urzędach oraz w prywatnych mieszkaniach urzędników. Poetyka groteski komicznej kształtowała u Kafki wizerunki niemal wszystkich tajemniczych przedstawicieli władzy, w tym wyolbrzymionych – zarazem karykaturalnych w swej ciasnocie i małostkowości – przedstawicieli władzy najwyższej. Do tego komicznego kręgu wypada zaliczyć także postacie adwokatów, petentów, oskarżonych, niższych

urzędników, nauczycieli, oficerów, żołnierzy, lekarzy, kupców, pomocników, kelnerów, parobków itd.

Postacie Kafki uosabiały, ogólnie biorąc, ludzi karykaturalnie jednowymiarowych, słabych i zależnych, przenoszących te cechy na innych. Kondycję wykazywały także postacie główne. Funkcją ich stawało się nie tyle uwznioślenie otaczającego świata, ile na odwrót, jego zdegradowanie. Niektóre postacie upodabniały się w tym względzie do manekinów. Stosowało się to zwłaszcza do postaci pobocznych. Wzorcowe były pod tym względem postacie kupca Blocka, wuja Józefa K. oraz Leni w *Procesie*, a także drugoplanowe postacie służących i pomocników w *Zamku*.

Tragigroteska Kafki przybierała zazwyczaj formy pośrednie, dyskretne i domyślne. Groteska sytuacyjna przeważała tu nad groteską portretową lub językową. Komunikowała fabularnie tę sytuacyjną groteskę na przykład scena w *Zamku*, w której K. poważnie pertraktował z nauczycielem na temat zatrudnienia w szkole, dokonując ablucji w koszuli i kalesonach. Podobnie dwuznaczne, na poły degradujące i skandaliczne, były sceny przyjęć petentów w mieszkaniach przedstawicieli władzy. Zamieniały się one w groteskowe parodie analogicznych sytuacji życiowych. Ilustracją może być tutaj fabularny epizod z *Procesu* przedstawiający próbę wymówienia adwokata przez Józefa K. lub wizyta geometry K. u wójta w sprawie zatrudnienia. W istocie rzeczy niemal każdy kontakt postaci powieściowej z urzędem lub przedstawicielem władzy zamieniał się w utworach Kafki w jawny lub skryty obraz parodyjno-groteskowy, nasycony zdławionym komizmem.

Wspomniane wcześniej odrealnienie obrazu świata u Kafki miało w istocie rzeczy wewnętrznie parodyjny charakter. Zwolennicy lektury *Procesu* i *Zamku* w kategoriach eposu lub powieściowej epiki na ogół trafnie rozpoznawali obecność samego obiektu parodii: aluzyjne nawiązania do Biblii, eposu czy epiki, ale zwykle nie rozpoznawali już delikatnych sygnałów samej parodii, to jest momentów przedrzeźniania, karykatury czy szyderstwa, czyli komponentów komiczno-groteskowej poetyki Kafki, akompaniujących beznadziejnemu, wręcz tragicznemu położeniu bohatera. Podobne nieporozumienia towarzyszyły zresztą również innym, jednostronnym interpretacjom (metafizycznym, parabolicznym, judaistyczno-biblijnym, egzystencjalistycznym).

Groteskowe parodiowanie u Kafki przenikało w zasadzie wszystkie warstwy świata przedstawionego. Obejmowało postacie, ich zachowania, mowę i rozmowy, fabułę. Ogarniało zhierarchizowanie stosunków prywatnych i publicznych. Przenosiło się na postacie przedstawicieli władzy (hrabiego, burgrabiego, urzędników z administracji zamku). Rozlewało się na kreślone w utworach romanse, stylizowane zresztą wyraźnie na sposób komiksowy. Przykładami były oberżyłka Gardena oraz Frieda, bufetowa z gospody, jako porzucone „kochanki” naczelnika Klamma; przykładem była ta sama Frieda jako kochanka geometry K. Dotyczyło ono pejzażu, topografii, wnętrza i przedmiotów. Ilustracją parodyjno-groteskowego ujęcia tych ostatnich była hiperbolizacja szaf w zakończeniu *Zamku*.

Parodiowanie odnosiło się do różnego rodzaju czynności i wystąpień postaci. Dotyczyło sformalizowania i biurokratyzowania czynności urzędowych, prawniczej

korrespondencji i egzeczy. Przykład parodii tych ostatnich mógłby stanowić rozbiór listu naczelnika Klamma przez K. w *Zamku* lub scena kościelnej katechezy, ukazana w patetycznym i na pozór podniosłym rozdziale *Procesu* zatytułowanym *W katedrze*. Pod tym względem utwory Kafki przywoływały na myśl niektóre epizody z pisarstwa Michała Gogola, autora *Rewizora* i *Martwych dusz*.

Ten repertuar groteskowych parodii urozmaicały, przejęte z repertuaru komedii, skandalizujące impertynencje postaci, wyrażające akty komicznego w swojej bezpośredniości i szczerości wzajemnego obrażania się. Wzbogacały go w świecie przedstawionym nonsensowne sytuacje życiowe, zawodowe i urzędowe. Uosabiało go przyzwanie do wsi przez urząd zamkowy niepotrzebnego geometry, następnie zamiana tegoż niepotrzebnego geometry w niepotrzebnego woźnego szkolnego. Ilustrowały w *Procesie* szyfrowe, tragikomiczne wysiłki Józefa K. zmierzające do poznania aktu oskarżenia. Unaoczniało demonstrowanie w *Kolonii karnej* doskonałości maszyny do torturowania i zabijania na osobie jej wynalazcy. Uwidaczniała widowiskowa głodówka głodomora w opowiadaniu *Ein Hungerkünstler*.

Parodie demonstrowały tedy nie tyle, jak ongiś sądził Martin Walser, „czystą formę”, ile przekonanie Kafki, że świat, który objawia namaszczone powagę jest pozbawiony istotnej („substancjalnej”) treści w Heglowским rozumieniu tego słowa. Ukazywały one, że został on zdominowany przez formę dla formy, bez odniesienia do sensu egzystencji i rzeczywistości. Krytyka myliła jednakże często pojęcie czystej formy z pojęciem formy pustej, którą proza Kafki demaskowała środkami parodii i groteski. Ukazywały one oderwanie idei od rzeczywistości, formy od treści, egzystencji od przypisywanego jej sensu. Pokazując bankructwo rzeczywistości, utwory Kafki dokonywały w pewnym sensie również autoparodii samej literatury, bezsilnej wobec tego bankructwa, a nie tylko przedstawianej w niej rzeczywistości.

Postępując się tragigroteską, Kafka uwolnił prozę narracyjno-fabularną od ideologicznej, retorycznej i publicystycznej poetyzacji i patosu. Przesunął ją zdecydowanie w kierunku albo parodijno-groteskowej komiki, zwykle zresztą zawoalowanej, albo tragigroteski, operującej sytuacjami i perypetiami drastycznymi pod względem egzystencjalnym. Uwolnił także powieść przełomu wieków od nadmiaru symbolizmu, liryzacji i nastrojowości. Jednostronny, celebrujący odbiór Kafki wynikał tedy z przeoczenia rangi i roli komizmu i groteski, z uproszczonego odbioru owej groteski jedynie w kategoriach mrocznych, komunikujących pierwiastki tragizmu, z pominięciem elementów groteskowej komiki.

Odbiór taki wynikał również w pewnym stopniu z prezentowania biografii i dzieł pisarza na sposób wieszczy, koturnowy, kapłański. Pomijał fakt, że Kafka, aforysta, prozaik i powieściopisarz, odczuwał bezsens własnej egzystencji oraz otaczającej go rzeczywistości również na sposób błazeński. Eksponując jej wymiar pomyłony, nonsensowny, niedorzeczny, dostrzegał także jej śmieszność. Toteż nie sposób zaklasyfikować groteski Kafki jednoznacznie jako tylko jasnej albo tylko mrocznej. Granice między nimi były niewyraźne i płynne. Wydaje się, że przywołana kategoria tragigroteski bodajże najlepiej oddawała istniejący stan rzeczy.