

## Wieloperspektywizm krótkich form Kafki<sup>1</sup>

„Zwykły prozaik zadowala się sięganiem za pośrednictwem utartych znaków po znaczenia już utrwalone w kulturze. Wielka proza jest umiejętnością pozyskiwania dla siebie sensu, który nigdy jeszcze nie uległ obiektywizacji, i udostępniania go wszystkim mówiącym tym samym językiem”.

Maurice Merleau-Ponty<sup>2</sup>

### 1. Konfrontowanie perspektyw

Nieustannie powracającą tezę pisarstwa Franza Kafki wydaje się być przekonanie o istnieniu wielu możliwych porządków świata, w które człowiek jest wpisany i które rządzą jego życiem, choć ten nie ma do nich dostępu. Niemożność poznania i zrozumienia systemów sensu funkcjonujących poza jednostkowym postrzeganiem rzeczywistości sprawia, że jawią się one w kategoriach absurdu, czegoś obcego. Kafka wypowiada w dyskursie prozy to, co Merleau-Ponty ujmuje w dyskursie filozofii. „Nie dysponuję nigdy bytem takim, jaki jest – pisze Merleau-Ponty – lecz zawsze już zinterioryzowanym, zredukowanym do tego jego sensu, że jest spektaklem”<sup>3</sup>. „(...) Świat jest wizją świata i nie mógłby być czym innym”<sup>4</sup>. Widzenie świata pozostaje uwarunkowane naszym byciem w świecie, każde postrzeżenie jawi się jako kres pewnego ujęcia, okazuje się zmienne i jedynie prawdopodobne<sup>5</sup>. Kruchość naszego postrzegania, które może być zastąpione przez inne, „nie upoważnia nas wcale do wymazywania z wszelkich postrzeżeń stygmatu »realności«, lecz

---

<sup>1</sup> Tekst jest rozszerzoną wersją rozdziału: *Fenomenologia sensu w krótkich formach Kafki* [w:] *Poetyka egzystencji. Franz Kafka*, pod red. E.Kasperski, T.Mackiewicz, Warszawa 2004.

<sup>2</sup> M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1976, s. 34.

<sup>3</sup> M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne. Nieusuwalność bytu* [w:] J. Migasiński, M. Merleau-Ponty, Warszawa 1995, s. 181.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 180.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 178–181.

obliguje do przypisania jej im wszystkim”<sup>6</sup>. Tak dzieje się w utworach Kafki, gdzie efekt realności uzyskiwany jest na drodze zastosowania tego samego rzeczowego, oszczędnego, niemalże sprawozdawczego języka do ujawniania kolejnych perspektyw – porządków sensu. Tym samym językiem konstruuje się systemy sensów, które są zrozumiałe, dostępne danemu sposobowi postrzegania świata, jak i struktury jemu obce, niedostępne, niezrozumiałe i chętnie interpretowane jako absurdalne.

Ludzkie działania i ich motywacje, reguły wyznaczające miejsce człowieka w świecie, mogą jednocześnie funkcjonować jako niedorzeczność czy dziwactwo oraz jako realizacja określonego sensu. Ocenianie czy dany system (mniej lub bardziej wiarygodny) reguł rządzących światem, jest kwestią konfrontowanych ze sobą punktów widzenia. W *Wyroku* te same zdarzenia inaczej są postrzegane przez Georga, a inaczej przez ojca. To, co dla pierwszego jest wyrazem chęci pomocy rodzinie, realizacją osobistego szczęścia i dbałością o ojca i przyjaciela (tak Georg interpretuje przejęcie przedsiębiorstwa po śmierci matki, zamiar ożenku i zatajanie przed przyjacielem przejawów odniesionego sukcesu), dla drugiego jest zhańbieniem pamięci matki, zdradą przyjaciela oraz zbrodnią przeciwko własnemu ojcu. Dominacja punktu widzenia Georga, którego perspektywa ujawniona zostaje w pierwszej kolejności oraz z zastosowaniem mowy pozornie zależnej, w połączeniu z groteskową sceną, w której ojciec, stojąc na łóżku z podniesioną koszulą, wykrzykuje słowa oskarżenia a następnie skazuje syna na śmierć przez utopienie, sprawiają, że kryterium wiarygodności przypisane zostaje perspektywie Georga. Zachowanie i słowa ojca czytelnik skłonny jest postrzegać w kategoriach szaleństwa. Tymczasem Georg wykonuje wyrok, wpisując się tym samym w system reguł reprezentowanych przez ojca. Aktem tym dokonuje przewartościowania obu porządków.

---

<sup>6</sup> Ibidem, s. 180.

Punkt widzenia Georga, który czytelnik uznaje za racjonalny i przystający do realistycznego postrzegania świata, zgodny z wyobrażeniem rzeczy, jakimi powinny być, okazuje się czymś złudnym, „kłamstwem”, pozorem wobec systemu wartości, jaki reprezentuje ojciec. Perspektywa Georga, którą akceptuje czytelnik i z którą gotowy jest się identyfikować, skonfrontowana zostaje z perspektywą ojca i reprezentowanym przez niego dziwnym i niezrozumiałym dla czytelnika systemem. Georg w istocie reprezentuje inny porządek niż ten, który ujawnia. To, co wydawało się szaleństwem, uzyskuje status porządku dominującego, bardziej rzeczywistego od tego, który uchodził dotychczas za realny. Wykonanie wyroku jest aktem uprawdopodobnienia i uprawomocnienia perspektywy ojca. Sprawia też, że wcześniejsze wątpliwości Georga, które funkcjonowały jako przejaw wrażliwości bohatera, jego dbałości o dobro bliskich, stają się wyrazem skrywanego i tłumionego poczucia winy. Prymat narracji personalnej i mowy pozornie zależnej, pozwalające na zbliżenie perspektywy narratora do perspektywy Georga, stopniowo ustępują miejsca narracji neutralnej i mowie niezależnej, które umożliwiają wprowadzenie dystansu narracyjnego<sup>7</sup>.

Sposób prowadzenia narracji w prozie Kafki jest literackim zapytywaniem o postrzeganie świata: czy to, co zdaje się nam jedynie prawdziwe, uzasadnione, nie jest tylko równoległym systemem wobec innych, niedostępnych nam porządków istnienia? Czy nie jest tak, że zdarzenia, które jawią się nam jako absurdalne, w innym porządku mają swój sens, podobnie jak nasz porządek może być przez inny system postrzegany w kategoriach nonsensu? I czy nie jest tak, iż podobieństwo formalne ujawnianych porządków sprawia, iż tym bardziej jesteśmy nimi zaskakiwani i tym bardziej niezrozumiała jest niemożność dotarcia do nich?

---

<sup>7</sup> O dystansie narracyjnym w prozie Kafki, zob. M. Walser, *Opis formy. Studium o Kafce*, tłum. E. Misiołek, Warszawa 1972, s. 27–32.

Tak jak ludzie w Platońskiej jaskini nie mogą poznać świata idei, tak bohaterowie opowiadań Kafki nie mają dostępu do reguł rządzących światem. Jest to porządek, którego nie rozumieją, ale któremu podlegają, w którym uczestniczą i który decyduje o ich losie. Mogą jedynie dowiedzieć się o jego istnieniu, przy czym jego reguły objawiają się im w tym, co niezrozumiałe, absurdałne. W *Wyroku*, *Przemianie* i *Kolonii karnej* zostaje to zobrazowane za pomocą konfrontacji systemu sensów, konstytuowanego przez perspektywę poznawczą bohatera z dostępnymi zmysłowo oznakami istnienia innego systemu. Dla człowieka ze wsi w *Przed prawem* ten niedostępny system jest prawem oznaczającym wyższy, doskonalszy porządek. Oczekując na wejście do prawa, człowiek umiera, nie poznawszy systemu, w który jest wpisany. Niemożność dotarcia do niego jest niemożnością egzystencjalną – elementem konstytuującym bycie człowieka<sup>8</sup>.

Motyw ten, poddawany modyfikacjom, powraca zresztą nieustannie w twórczości pisarza. Za przykład posłużyć może miniatura *Egzamin*, w której bohater-narrator, nie wiedząc o tym, poddany zostaje egzaminowi. To, co bohater interpretuje jako zwykłą rozmowę, i to rozmowę nieudaną, gdyż – jak sam twierdzi – z powodu braku śmiałości oraz dlatego, że nie rozumie pytań gościa, nie odpowiada na nie, okazuje się być egzaminem. Co więcej bohater pozytywnie przechodzi tę próbę, gdyż „kto nie odpowiada na pytania, ten zdał egzamin (*Egzamin*, s. 604)”<sup>9</sup>.

„Mówiąc o swoich utworach – pisze Michel Blanchot – Kafka zauważył, że fikcja wyznaczała jego drogę do rzeczywistości”<sup>10</sup>. Dla Kafki literatura stanowiła to, z czym się identyfikował, co było mu bliższe od wykreowanych przez rzeczywistość społeczną systemów, porządku urzędniczej pracy czy życia rodzinnego, w których – chcąc spełnić swoją powinność – uczestniczył, ale

---

<sup>8</sup> O istotności tego motywu w twórczości Kafki świadczy chociażby fakt, iż tekst *Przed prawem* jest jednocześnie ważnym ideologicznie fragmentem *Procesu*.

<sup>9</sup> Wszystkie odwołania do utworów F. Kafki pochodzą z *Dzieł wybranych*, t. 1: *Ameryka. Nowele i miniatury. Wyrok*, Warszawa 1994. W cytatach podaję w nawiasie tytuł utworu i numer strony.

<sup>10</sup> M. Blanchot, *Wokół Kafki*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1996, s. 194.

które oddalały go od tworzenia. Fikcyjny porządek literatury, kreacja słowem były dla niego bardziej realne niż rzeczywistość pozaliteracka. Sytuacja ta stanowi paralelę do świata przedstawionego w opowiadaniach, gdzie systemy znaczeń, które zdają się organizować losy bohaterów, w ostateczności okazują się być złudne, mniej prawdziwe od tych, które uchodziły za absurdalne. Absurdalność okazuje się nie tyle zasadą opisywanego uniwersum, co rządzącego nim systemu. Co więcej, jest ona absurdalnością, ale tylko w relacji do świata, który czytelnik uznaje za realny, „normalny”. W świecie wykreowanym przez Kafkę absurd jest nieustannie rozbijany, poddawany urealnieniu. Konsekwencją tego jest zasiewanie wątpliwości w stosunku do statusu rzeczywistości, która dotychczas uchodziła za uporządkowaną, rządzącą się przewidywalnymi prawami.

## **2. Obcość i obserwowanie. Zagadnienie autentyczności**

Cechy osobowościowe bohatera *Egzaminu* (podobnie jak cechy postaci innych utworów Kafki) poddane zostają redukcji. Bycie postaci wyznaczone jest przez wciąż te same czynności:

„(...) leżę w czeladnej, spoglądam na belki sufitu, zasypiam, budzę się i zaraz zasypiam ponownie. (...) Niekiedy idę naprzeciwko, do gospody (...). Chętnie tam przesiaduję, bo mogę przez przymknięte okienko, niedostrzeżony przez nikogo, patrzeć na okna naszego domu” (*Egzamin* 603).

Kafka przyznaje bohaterowi pozycję tego, który może się przyglądać, ale nie może niczego dojrzeć. Wiedza służącego na temat obserwowanego domu, w którym chciałby pracować, ale w którym nie ma dla niego zajęcia, nie zmienia się. „Niewiele tam widać, myślę, kiedy się ma przed sobą okna korytarzy, i do tego nie tych korytarzy, które prowadzą do pańskich mieszkań” (*Egzamin*, 603). Jego i tak znikome poznanie oparte jest na domniemaniach, ogólnym wrażeniu i świadectwie innych: „Może się i mylę, ktoś jednak tak utrzymywał, choć go o to nie pytałem, i ogólne wrażenie, jakie wywołuje front kamienicy, to potwierdza” (*Egzamin*, 603). Sytuację bohatera w świecie wyznaczają: bierność, neutralność,

ograniczanie się do rejestrowania faktów, bezsilność wobec niedostępności poznania.

Podmiot postrzegający jest zwykle obserwatorem, jego miejsce w świecie opisują kategorie dystansu, niemożności i obcości. W *Kolonii karnej* podróżny rozważa:

„(...) wtrącać się energicznie w cudze sprawy, to zawsze budzi wątpliwości (...) mogliby mu powiedzieć: »Jesteś obcy, siedź cicho«. Nie mógłby na to nic odpowiedzieć, lecz tylko dodać, że w tym wypadku, on sam nie rozumie swego postępowania, gdyż podróżuje jedynie po to, aby obserwować, a w żadnym razie nie po to, aby cokolwiek zmienić w obcych procedurach sądowych” (*Kolonia karna*, s. 757].

Kategorie obserwatora i obcości pojawiają się też w *Dziennikach* Kafki, gdzie pod datą 21 sierpnia czytamy: „Otóż wiodę w swej rodzinie wśród najzaciejszych i najmielszych ludzi życie bardziej obce niż ktoś obcy (...). Brak mi przy tym wszelkiego zmysłu dla życia rodzinnego, wyjąwszy – w najlepszym wypadku – rolę obserwatora”<sup>11</sup>, zaś pod datą 24 listopada: „Przedwczoraj wieczorem u Maksa. Staje się coraz bardziej obcy, bywał mi obcy już często, teraz obcy stają mu się ja”<sup>12</sup>.

Obcość i obserwowanie stają się wreszcie perspektywą czytelnika. On też – podobnie jak sami bohaterowie – pozostaje w sytuacji dystansu wobec zdarzeń świata przedstawionego. Postawie takiej sprzyja częsta rezygnacja z tradycyjnych składników fabuły, takich jak akcja czy wątek, na rzecz dyskursywizacji utworu. Czytelnik nie ma tu do czynienia z ustalonym porządkiem świata i wartości. Staje wobec czegoś, czego znaczenia nie może jednoznacznie ustalić, co jest niepewne i zmienne. Jego perspektywa poznawcza jest jeszcze jedną perspektywą, która konfrontowana jest z systemami sensów wytwarzanymi przez literaturę. Czytelnik może się im przyglądać, zapytywać o nie, nie może ich jednak do końca zrozumieć i poznać, choć sam – jako odbiorca – jest w nie wpisany.

---

<sup>11</sup> F. Kafka, *Dzienniki 1910–1923*, cz. 1, tłum. J. Werter, Warszawa 1997, s. 324.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 337.

Postrzeganie, tak czytelnika jak i bohatera, w kategoriach reprezentantów perspektyw poznawczych, które mogą być tylko zderzane z innymi, wytwarzanymi w świecie przedstawionym perspektywami, nie mogą natomiast mieć na nie wpływu, co uwidacznia się w przyznawaniu zarówno bohaterowi jak i czytelnikowi statusu przypatrującej się i przysłuchującej publiczności. W widza przekształca czytelnika sceniczny czy wręcz filmowy konkretyzm tej prozy. Perspektywę tę uzyskuje się przez zwiększenie dystansu narracyjnego, posługiwanie się poetyką zwierzenia, wyznania, wyposażenie postaci w świadomość istnienia adresata (tak jest np. w opowiadaniach: *Jedenastu synów*, *Sprawozdanie dla Akademii*, *Wyrok*, *Sąsiad*). Bohaterowie też bywają publicznością. Wielu z nich pełni funkcję przyglądających się, pozbawionych własnej tożsamości, często przypadkowych świadków zdarzeń (np. w *Kolonii karnej*, *Na galerii*). Nie wymaga się od nich ani zrozumienia, ani działania, ich funkcją jest tylko patrzeć i słuchać. Działanie ustępuje miejsca domniemaniu działania, zdarzenia mają jedynie wymiar hipotetyczny.

Dominacja postawy biernego obserwatora sprawia, że punkt ciężkości przesuwa się z tego, co faktycznie się wydarza na to, co mogłoby się zdarzyć. W sferze formy literackiej odpowiada temu zdominowanie akcji przez dyskurs (charakterystyczny zwłaszcza dla miniatur Kafki). Za przykład posłużyć może opowiadanie *Na galerii*, składające się z dwóch zdań stanowiących kolejne akapity. Pierwsze jest przypuszczające, stanowi domniemanie, które prezentowane jest jako możliwość czegoś, co mogłoby zaistnieć. Zdanie drugie, przyczynowe, wskazuje na to, co rzeczywiście zaistniało.

„Gdyby jakaś wąż i chora na płuca cyrkówka była zmuszona (...) do jazdy bez przerwy (...) przed nie znużoną publicznością (...) wtedy jakiś młody widz (...) pospieszyłby w dół (...) i (...) krzyknąłby: „Stać!”. Ale ponieważ tak nie jest (...) płacze nie wiedząc o tym” (*Na galerii*, s. 707).

Oba zdania jednocześnie są sobie przeciwstawiane i ze sobą uzgodnione, co wskazuje na niejasne współbywanie przeciwieństw, dla którego

perspektywą konfrontującą jest perspektywa czytelnika. To, co może być okrucieństwem, przemocą, bywa też sztuką, a to, co hipotetyczne, jest tak samo, a nawet bardziej realne jak to, co rzeczywiście zaistniało. Temu, co hipotetyczne, przyznawany jest bowiem status interpretacji, wizji, której realności można być bardziej pewnym, niż realności świata rzeczywistego, gdyż jest własnością postrzegającego podmiotu. Perspektywa poznawcza jest sposobem ujawniania się bycia. Sens nie istnieje poza podmiotem postrzegania, ale konstytuuje się w spotkaniu postrzegającego podmiotu ze światem. Jako taki – jak pisze Heidegger – jest egzystencją jestestwa, nie jakąś własnością, która byłaby zakotwiczona w bycie, tkwiłaby poza nim lub unosiłaby się gdzieś jako jakiś „pośredni obszar”<sup>13</sup>. Podobnie jak istnieje wiele równoległych systemów znaczeń, tak też funkcjonują równoległe sposoby ich komunikowania. Wielość perspektyw poznawczych to także funkcjonowanie paralelnych struktur tekstowych, w tym przypadku fabuły i dyskursu.

Z pozycją obserwatora, perspektywą dystansu i poczucia obcości, a w konsekwencji z dyskursem literatury, powiązane zostaje pragnienie dotarcia do tego, co prawdziwe. Autentyczność u Kafki nie oznacza jednak zgodności z powszechnym mniemaniem, nie oznacza też uczestnictwa w świecie zdarzeń ani działania, które w efekcie okazuje się bezcelowe i bezskuteczne. Bycie autentycznym wyznacza akt docierania jednostki do tego, co ją określa a co stanowi istotę jej bycia. W przypadku Kafki była to literatura umożliwiająca wypowiedzenie siebie. Przekonanie, iż mowa jest formą ekspresji ciała i ludzkiej osobowości, pojawi się w filozofii Merleau-Ponty’ego, dla którego człowieka określają bardziej myśl i mowa niż działanie, choć jednocześnie mowa podlega ograniczeniom stwarzanym przez inne formy ekspresji ludzkiego istnienia<sup>14</sup>.

Koniecznymi warunkami autentyczności są samotność<sup>15</sup> i wyobcowanie.

---

<sup>13</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994, s. 215.

<sup>14</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.

<sup>15</sup> Postrzeganie samotności jako warunku autentyczności a przede wszystkim prawdziwej wolności będzie istotnym elementem filozofii egzystencjalnej J.P. Sartre’a.



„Samotność Kafki jest samotnością człowieka, którego życie bez reszty poświęcone było literaturze. Nie jest to samotność wynikająca z egzystencjalnej niemożności porozumienia się z innym człowiekiem. Jest ona wyborem własnego losu; losu skazującego Kafkę na ryzyko pisania, na bezwzględne zaufanie literaturze. Samotność staje się „sam na sam z językiem”; językiem (...), który identyfikujemy z sobą, z naszą wewnętrzną prawdą”<sup>16</sup>.

Dążenie do autentyczności ma charakter tragiczny, gdyż powiązane jest z niemożnością jej osiągnięcia. Jednocześnie jednak czymś znacznie gorszym jest rezygnacja z niej, ucieczka w inne, obce własnej istocie, formy ekspresji ludzkiego istnienia. Rezygnacja z autentyczności jest zbrodnią dokonywaną na samym sobie, wybieraniem pozoru. Problem ten prezentowany jest zarówno za pośrednictwem fabuły (np. w *Przemianie*, gdzie metamorfoza jest alegoryzacją trybu życia, jaki prowadzi Gregor), jak i za pośrednictwem dyskursu. Przykładem formy dyskursywnej może być miniatura *Niedola kawalera*. Prowadzone rozważania mają charakter polifoniczny, przywołują funkcjonujące w społeczeństwie głosy będące argumentami przeciwko stanowi kawalerskiemu jako ostoi samotności. Zostają one skonfrontowane z tezą demaskującą pozorność tego punktu widzenia. Kończące miniaturę słowa: „(...) w rzeczywistości dzisiaj i jutro będzie się szło przez życie także samotnie (...)” (*Niedola kawalera*, s. 551) charakterystyczne są dla wypowiedzi aforystycznej.

Obecność aforyzmu w twórczości Kafki wpisuje się we właściwą dla niej postawę dystansu i samotności, ale jednocześnie potrzeby odnalezienia pewności zapisanej w reprezentowanej przez aforyzm postawie mądrości. Stąd być może nie tylko występowanie konstrukcji aforystycznych w utworach prozatorskich, lecz także nadawanie im statusu wypowiedzi odosobnionych, takich jak np.:

„Istnieje cel, ale nie ma drogi; to, co nazywamy drogą, jest wahaniem”.

„Męczennicy nie lekceważą ciała, lecz wywyższają je na krzyżu. Pod tym względem są zgodni ze swoimi przeciwnikami”.

„Jedynie uciekając od świata można się nim cieszyć”.

---

<sup>16</sup> C. Rowiński, *Prolegomena do pism Maurice’a Blanchota* [w:] „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s.121.

„Nasza sztuka jest tylko oślepieniem prawdą. Prawdziwe jest światło na cofającej się gębie, poza tym nic”<sup>17</sup>.

Aforyzm stwarza określoną perspektywę – perspektywę mędrca, kogoś, kto sytuuje się ponad słuchaczem, czy odbiorcą tekstu i kto wie więcej. Najważniejsze jednak, że dzięki strukturze aforyzmu, który oparty jest na antytezach i pseudoproporcjach, i odwołuje się do definicji oraz porównań, Kafka może swobodnie godzić sprzeczności, wypowiadać paradoksalne prawdy, które w innych formach wypowiedzi bądź są trudne do wyrażenia, bądź wymagają wyjaśnienia i usprawiedliwienia, a często nie uchodzą bezkarnie.

Aforyzm wreszcie to – jak pisze Jacques Derrida – „dyskurs rozdzielania: każde zdanie, każdy paragraf ślubuje odosobnienie, zamyka się w sobie, czy tego chcemy, czy nie, w samotności własnego trwania”<sup>18</sup>. Aforyzm jest odbiciem pragnienia wiedzy absolutnej<sup>19</sup>. Rości sobie prawo do reprezentowania mądrości, daje do myślenia<sup>20</sup>, ale nie zakłada dialogu myślowego z odbiorcą. Przyjmuje się go tak, jak przyjmuje się prawo czy dogmat, w aforyzmie łączą się sprzeczności: dawanie do myślenia i adialogiczność, postawa mądrości i postawa apodyktyczna. To sprawia, że jest on również strukturą, która jest jeszcze jednym sposobem przybliżenia towarzyszącego nieustannie Kafce poczucia tragizmu, wynikającego z oscylowania między pragnieniem i niemożnością dotarcia do tego, co autentyczne.

### **3. Rozsuwanie perspektyw poznawczych. Tryb warunkowy**

Konfrontowanie perspektywy poznawczej czytelnika z perspektywą bohatera widoczne jest zwłaszcza w przypadku narracji pierwszoosobowej. Narracja taka znacznie wyraziściej blokuje łatwość przenoszenia perspektywy

---

<sup>17</sup> F. Kafka, *Nowele i miniatury*, Warszawa 1961, s.302, 303, 306.

<sup>18</sup> J. Derrida, *Niewczesne aforyzmy*, „Literatura na Świecie” 1998, nr11/12, s.7.

<sup>19</sup> Przywołuje tym samym tradycję *doksy* i to zarówno w rozumieniu Husserla, dla którego *doksa* oznaczała wiedzę zawierającą element pewności, jak i w ujęciu myślicieli starożytnych, którzy ujmowali ją jako powszechne mniemanie, niedoskonałą wiedzę poznawczą.

<sup>20</sup> Na tę cechę aforyzmu zwraca uwagę C. Rowiński w artykule: *Aforyzm – paradoks – humor* [w:] *Humor europejski*, pod red. M. Abramowicza, D. Bertranda, T. Stróżyńskiego, Lublin 1994, s. 169. Autor przywołuje w tym miejscu analogiczne uwagi K. Irzykowskiego na temat aforyzmu.

poznawczej do wewnątrz świata przedstawionego. W takim przypadku istnienie innych perspektyw jest trudniejsze do rozpoznania i wymaga od czytelnika lektury uważnej i niespiesznej. Dzięki takiemu podejściu staje się ona gwarantem dostrzeżenia zabiegu rozsuwania perspektyw poznawczych, jakiego dokonuje Kafka. W miniaturze *Sąsiad* czytelnik poznaje bohatera i jego świat z perspektywy tegoż bohatera, który jest jednocześnie narratorem. Pierwszy akapit utworu budzi w nas przekonanie, że mamy do czynienia z perspektywą poznawczą, której możemy całkowicie zawierzyć. Bohater-narrator prezentuje się jako osoba rzeczowa, przedsiębiorcza, kierująca się zdrowym rozsądkiem.

„Całe przedsiębiorstwo spoczywa na moich barkach. Dwie maszynistki i księgowo w przedpokoju, mój pokój z biurkiem, kasą, stołem konferencyjnym, fotelem klubowym i telefonem, oto mój cały aparat. Tak łatwo go ogarnąć, tak łatwo nim kierować. Jestem zupełnie młody, interesy idą jak z płatka. Nie skarżę się, nie skarżę” (*Sąsiad*, s. 591).

Ponieważ zawartość słowna autoprezentacji pozostaje w zgodzie ze stylem wypowiedzi, a także zostaje nią wzmocniona i uwiarygodniona, czytelnik przyjmuje perspektywę poznawczą bohatera-narratora. Stopniowo jednak w tok narracji włączane są najpierw pojedyncze słowa, następnie fragmenty zdań i całe zdania, które sprawiają, że dochodzi do rozsunienia perspektyw. Już w drugim akapicie, w którym pojawia się informacja o przedsiębiorcy, niejakiem Harrasie, który wynajął mieszkanie w sąsiedztwie, by prowadzić podobny interes, występują takie sformułowania, jak: „wynajął bez namysłu”, „z czym ja niefortunnie tak długo zwlekałem”, „dałem sobie odebrać mieszkanie”.

Cechy bohatera, które sugerowane są w autoprezentacji (zaradność i przedsiębiorczość), zostają podważone. W efekcie wzrasta dystans czytelnika do tego, co mówi narrator, a także nieufność wobec jego wiedzy. Kolejne zdania utworu przynoszą coraz bardziej wyrazisty dystans perspektywy poznawczej czytelnika wobec perspektywy bohatera-narratora, którego obiektywizm i wszechwiedza zostają zakwestionowane. I tak, czytelnik dowiadyuje się, iż

Harras z pewnością działa na szkodę bohatera, że coś knuje, przy czym mowa jest tu nie o faktach, ale domniemaniach i domysłach, którym nadaje się status faktów. Stwierdzenia: „mija mnie pędem”, „klucz ma przygotowany w ręku”, „w mgnieniu oka otwiera drzwi”, „wślizguje się jak ogon szczura” oddają przekonanie bohatera o spiskowym, nieuczciwym charakterze działań Harrasa. Perspektywa ta ulega uwyrażnieniu, a następnie hiperbolizacji w dalszej części opowiadania. Podsuwanie oceny stopniowo staje się coraz bardziej jawne („przeraźliwie cienkie ściany, które zdradzają uczciwie postępującego człowieka, a kryją oszusta (*Sąsiad*, s. 591)”). Pojawia się wyraźna sugestia, że uczciwie postępującym człowiekiem jest nasz bohater, oszustem zaś Harras. Stopniowo przeradza się ona w pewność. Aby ten efekt uzyskać, Kafka stosuje hiperbolę i gradację. Już nie tylko poszczególne słowa i wyrażenia, lecz także całe zdania ujawniają perspektywę bohatera-narratora.

„Mój telefon wisi przy ścianie pokoju, który mnie dzieli od sąsiada. Zaznaczam to jako fakt o szczególnie ironicznym znaczeniu. Nawet gdyby wisiał na przeciwległej ścianie, wszystko byłoby słyhać w sąsiednim mieszkaniu. Odzwyczałem się wymieniać nazwiska klientów przy telefonie. Nie trzeba jednak zbyt wiele sprytu, żeby odgadnąć nazwiska z charakterystycznych zwrotów rozmowy” (*Sąsiad*, s. 592).

Zarówno teza o odgadywaniu nazwisk z charakterystycznych zwrotów rozmowy, jak i przekonanie o tym, że sąsiad słyszy każdą rozmowę bohatera niezależnie od tego, gdzie znajduje się telefon i, mimo iż ten nie słyszy niczego, co dzieje się w pokoju Harrasa, podaje w wątpliwość wcześniejszą autoprezentację bohatera. Apogeum rozsunięcia perspektyw następuje, gdy padają słowa:

„Co robi Harras, kiedy telefonuję? Gdybym chciał bardzo przesadzić – często jest to konieczne, aby rzecz wyjaśnić – mógłbym powiedzieć: Harras nie potrzebuje telefonu, używa mojego, przysunął sobie kanapę do ściany i słucha, ja natomiast, kiedy rozlega się dzwonek, muszę wysłuchiwać życzeń klienta, podejmować decyzje o dużym znaczeniu, perswadować z przejęciem – przede wszystkim zaś składać przez ścianę relację Harrasowi” (*Sąsiad*, s. 592).

I znów szczególna rola przypisana zostaje trybowi warunkowemu. U Kafki przypuszczenie nabiera cech oznajmienia, a wręcz pewności czegoś, co rzeczywiście się zdarza. Wskazuje ono na cienką lub wręcz nieistniejącą granicę między tym, co projektowane, wyobrażane a tym, co faktycznie zaistniałe. Wizja świata, która uchodzi za racjonalną, osiąga ten sam status pewności, co interpretacje, które skłonni jesteśmy postrzegać jako wytwory chorego umysłu. To, co domniemane i to, co pewne mają ten sam status poznawczy, gdyż są tak samo wytworami umysłu zakotwiczonego w ciele i świecie. Zakotwiczenie to oznacza zerwanie z naiwną oczywistością rzeczy<sup>21</sup>, z przyznawaniem absolutnej racji cemukolwiek. Być może dlatego u Kafki nie ma rozstrzygnięć, wypowiedzeń czy komentarzy<sup>22</sup>. Wręcz przeciwnie: dominuje tu poetyka niedopowiedzenia.

#### **4. Synteza perspektyw. Niepewność znaczeń**

Kafka nie kończył wielu swoich utworów, zupełnie tak, jak gdyby już samo kończenie ich było rodzajem dookreślenia czy opowiadania się po którejś ze stron. Posługiwał się poetyką fragmentu, co ukazuje jego pisarstwo jako rodzaj poszukiwania, dochodzenia do tego, co autentyczne, a do czego dojść można jedynie za pośrednictwem literatury. Według Blanchota pisarstwo autentyczne (a do takiego zaliczał twórczość Kafki, Musila, Brocha) jest świadomym doświadczaniem nicości, zawieszaniem terażniejszości i unicestwianiem rzeczywistości:

„Stąd dzieło literackie nie jest nigdy skończone; co pisarz kończy w jednej książce, rozpoczyna lub niszczy w następnej. Literatura jawi się jako nie mający kresu „ciąg dalszy”<sup>23</sup>.

„Mur Chiński nie został ukończony przez budowniczych. Również opowiadanie o Murze Chińskim nie zostało ukończone przez Kafkę. Fakt, że twórczość, której tematem jest porażka, przemawia równie często przez swe porażki, trzeba uważać za znak niepokoju

---

<sup>21</sup> M. Merleau-Ponty, *Proza świata*, op. cit., s. 25, 26.

<sup>22</sup> Martin Walser pisze o dominacji u Kafki interpretacji niepewnych, „rozwijaniu się dzieła samego z siebie jako akcji nieodwracalnej, linearnej, pozbawionej komentarza i toczonej się poza wszelkim naturalnym odniesieniem czasowym”, *Opis formy. Studium o Kafce*, op. cit., s. 42.

<sup>23</sup> C. Rowiński, *Prolegomena do pism Maurice’a Blanchota*, op. cit., s.121.

kryjącego się w każdym zamierzeniu literackim. Kafka nie może powstrzymać się od pisania, ale pisanie powstrzymuje go od pisania: przerywa, rozpoczyna na nowo (...) niemożność skończenia jest tylko niemożnością kontynuowania”<sup>24</sup>.

Fragmentaryczność, niekończenie utworów wskazują na niedostępność pełnego obrazu świata. Oto dysponujemy fragmentarycznym jedynie widokiem świata obramowanym naszym postrzeganiem rzeczy, wobec czego świat jest syntezą perspektyw poznawczych. Myślenie o świecie jako syntezie horyzontów doświadczenia percepcyjnego, realizowane na sposób literacki w opowiadaniach Kafki, obecne jest w innych przestrzeniach kultury, np. w malarstwie Picassa czy filozofii Merleau-Ponty’ego. Dla Merleau-Ponty’ego jednostkowe widzenie jest myśleniem podporządkowanym określone mu polu, perspektywa percepcji podmiotu postrzegania wyznacza jego dostęp do pewnego systemu bytów<sup>25</sup>. Zatem świat jest zawsze dziełem niedokończonym – zauważa Merleau-Ponty w *Prozie świata*. Dziełem nieskończonym są również nasza myśl i mowa, które odzwierciedlają relacje z rzeczywistością człowieka.

W prozie Kafki świat przedstawiony ujawnia się w zestawianiu i grze istniejących perspektyw poznawczych (na przykład w *Wyroku*, *Przemianie*), ale również tych, które mogłyby zaistnieć (*Na galerii*, *Nagły spacer*, *Odprawiony zalotnik*) czy w konfrontacji perspektywy narratora i czytelnika (*Sąsiad*). W malarstwie Picassa z kolei wielość perspektyw przejawia się w zestawianiu na jednej płaszczyźnie kilku punktów widzenia jednego przedmiotu, tworzeniu wieloperspektywicznych hybryd. I podobnie jak Kafka, który łączy efekt niesamowitości generowanych sensów z surowością, oszczędnością formy, tak i Picasso zestawia zniekształcenia przestrzeni, efekt niespodzianki z geometrycznym uproszczeniem brył i systematyczną, klasyczną linią. Obaj uzyskują efekt wyjścia poza realizm; zniekształcenia rzeczywistości takiej, jak jawi się ona w jednostkowym widzeniu świata, efekt „uczynienia niepojętego

---

<sup>24</sup> M. Blanchot, *Wokół Kafki*, op. cit., s.76.

<sup>25</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit., s. 237.

świata (...) przejrzystym”<sup>26</sup>, przemieszania realności ze zniekształceniem i oniryzmem. Świat prezentowany jako synteza wielu horyzontów poznawczych nie może mieścić się w systemie poznawczym jednostkowej perspektywy. Stąd poczucie dezorientacji czytelnika, poczucie braku sensu, zaskakującej niejasności, mimo prostoty formy w sytuacji obcowania z prozą Kafki czy malarstwem kubistów (Picassa czy Braque’a).

Wymienności punktów widzenia Kafka przeciwstawia pewność faktów egzystencji. Podczas gdy interpretacja faktów egzystencji, jakimi są: życie, śmierć, ludzki biologizm, seksualność, jest czymś zmiennym i niepewnym, same te fakty są pewne. Są też aktami samotności, przy czym samotność nie oznacza tu opuszczenia czy niezrozumienia przez innych, ale jest sposobem doświadczania własnego bycia w świecie, a zatem ma charakter egzystencjalny.

Niepodważalność faktów egzystencji znajduje u Kafki odzwierciedlenie na przykład w relacji między tytułem utworu i jego fabułą. To, co zostaje zapowiedziane w tytule – a więc na przykład wyrok czy przemiana – nie jest czymś, co ma dopiero nastąpić, ale tym, co jest i co wolniej lub szybciej ujawnia swoją obecność. Już pierwsze zdanie *Przemiany*: „Gdy Gregor Samsa obudził się pewnego rana z niespokojnych snów, stwierdził, że zmienił się w łóżku w potwornego robaka (*Przemiana*, s. 644)” upewnia nas, że w momencie, gdy opowiadanie się zaczyna, przemiana już się dokonała, została wpisana w egzystencję Gregora tak, jak w egzystencję Georga wpisane zostało wykonanie wyroku. „Tych kilka wersów z Kafki – pisze o początku *Przemiany* Umberto Eco – to przykład realizmu, a nie surrealizmu”<sup>27</sup>. Paradoksalnie, konkretyzm opisu jednocześnie podkreśla niewiarygodność zdarzenia i uprawdopodabnia je, fantastyczne zdarzenie podważa zaś wiarygodność realistycznego opisu. Zatarciu ulega granica między możliwym i nieprawdopodobnym, sprawdzalnym i fantastycznym.

---

<sup>26</sup> W. Hilsbecher, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1972, s. 109.

<sup>27</sup> U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Kraków 1995, s. 88.

Właściwa przemiana, która dokonuje się w opowiadaniu dotyczy raczej narracji – ujawniania kolejnych perspektyw poznawczych, przenoszenia punktu widzenia z perspektywy poznawczej Samsy na perspektywę rodziny<sup>28</sup>. Wędrownica, którą odbywa czytelnik, stopniowe przejście od jednej perspektywy do drugiej, dokonuje się w sposób niemal niedostrzegalny. Nie oznacza ona zmiany stylu wypowiedzi, zachowana zostaje narracja trzecioosobowa, wiedza narratorska pozostaje w zasadzie taka sama. Może tylko odnosimy wrażenie, że wraz z przenoszeniem perspektywy poznawczej wzrasta dystans narracyjny. Zupełnie tak, jakby bliższa narratorowi była perspektywa skazanego na przegraną Gregora – perspektywa przeciwstawiana reprezentującej przetrwanie i witalność perspektywie rodziny.

W porządku, którego nie możemy poznać, ale którego istnienia doświadczamy, funkcjonują reguły, którym człowiek podlega i które nieuchronnie wypełnia, nawet jeśli ich nie rozumie lub nie akceptuje. Jednak z niezaprzeczalnym faktem egzystencji związanych jest wiele modalnych znaczeń – jak pisze Gilles Deleuze – „(...) jednoznaczne jest samo bycie, niejednoznaczne zaś to, o czym bycie jest orzekane”<sup>29</sup>. A zatem nie ma sensów całkowicie pewnych, absolutnych systemów znaczeń. Podważeniu ulega zasadność odnoszenia kategorii prawdy do tego, co w istocie jest tylko interpretacją. A taką interpretacją jest widzenie świata dostępne jednostce i dla każdego inne.

## **5. Literackość i filozoficzność. Perspektywy poznawcze czyli niedokończone projekty**

Postrzeganie tworzenia jako odkrywania i dochodzenia do własnego bycia w świecie odsłania filozoficzny wymiar literatury. Tym samym szczególna rola przypisana zostaje językowi literackiemu. „Sens książki – pisze Merleau-Ponty – dany jest przez nietypowe i systematyczne wariacje trybów mówienia i

---

<sup>28</sup> O zmianie perspektyw narracyjnych w Przemianie pisze M. Wydmuch, *Franz Kafka*, Warszawa 1982, s. 38.

<sup>29</sup> G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 411.



opowiadania, czyli istniejących form literackich. Dlatego każda wielka proza jest odnowieniem znaczącego języka”<sup>30</sup>. „Słowa są tym, czym ja jestem, w tej samej chwili”<sup>31</sup> – dodaje Blanchot. „Trafna odpowiedź zakorzeniona jest w pytaniu”<sup>32</sup>.

Jednoczesne zakotwiczenie zapytywania w mowie (języku) i refleksji filozoficznej jest sposobem na uczynienie zapytywania miejscem, w którym dochodzi do spotkania literatury i filozofii. Dokonuje się ono w przypadku twórczości Kafki, dla którego pisanie jest nieustannym zapytywaniem o sens, nie zaś dostarczaniem gotowych odpowiedzi. Kafka zapytuje o egzystencję człowieka filozoficznie i literacko zarazem, ujmując swoją filozofię w struktury powieściowe<sup>33</sup>. Powiązanie literackości z filozoficznością przywołuje na myśl Kierkegaardowskie posługiwanie się narracją literacką jako sposobem ukazywania problemu wiary i sytuacji człowieka w świecie (np. w *Bojaźni i drżeniu*). Podczas gdy Søren Kierkegaard parafrazuje historię biblijną, opatrując ją następnie komentarzem, interpretacją zawartą w dyskursie *stricte* filozoficznym, Kafka stwarza własne opowieści, wychodzi od nich i na nich poprzestaje, pozbawiając je eksplicitnego komentarza czy choćby sugestii jak należy je rozumieć. Zamiast tego pojawia się komentarz implicytny, zawarty w sposobie funkcjonowania języka.

Kafkowskie słowo jest tym, które „dostarcza rzeczy bycia”<sup>34</sup>, sprawia, że to, co absurdalne i niemożliwe do zaistnienia staje się bardziej realne niż to, co uważane za realne. Użycie języka jest jednocześnie wskazywaniem na kreowany świat i charakteryzowaniem go, wykracza poza funkcję bycia narzędziem komunikowania treści, prezentowania świata przedstawionego, a staje się

---

<sup>30</sup> M. Merleau-Ponty, *Proza świata*, op. cit., s.33.

<sup>31</sup> M. Blanchot, *Refleksje o surrealizmie*, tłum. K. Rodowska, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 135.

<sup>32</sup> M. Blanchot, *Przyszłość i zagadnienie sztuki*, tłum. W. Błońska, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 95.

<sup>33</sup> Ciekawe wydaje się to, iż spojrzenie badaczy na zagadnienie literackości i filozoficzności Kafki bywa skrajnie różne, np. R. Garaudy pisze, iż Kafka nie jest filozofem, lecz poetą, gdyż konstruuje świat z obrazów i symboli, (Realizm *bez granic*, op. cit., tłum. R. Matuszewski, Warszawa 1967, s. 186). Z kolei Lechte przyznaje Kafce status filozofa, umieszczając go obok Lyotarda, Duras i Baudrillarda pod wspólnym hasłem ponowoczesności, *Panorama współczesnej myśli humanistycznej*, tłum. T. Baszniak, Warszawa 1999, s. 416–422.

<sup>34</sup> Określenie zaczerpnięte z myśli Martina Heideggera, zob. Idem, *Bycie i czas*, op. cit., s.117.

światem samym, budowaniem określonej świadomości filozoficznej i metafizycznej, ale przede wszystkim literackiej – stawania się literaturą, czyli tym, co według pisarza mogło dać poczucie istnienia pewnego porządku i sensu.

„Praktyka pisarstwa Kafki – pisze John Lechte – sprowadza się bowiem do tworzenia dzieł literackich pomimo rozpacz i mrocznej natury świata, pomimo nieobecności racjonalnych zasad postępowania, którymi można by się kierować i być dostatecznie przekonanym o ich pewności. W tym sensie pisarstwo Kafki jest pisarstwem poświęcenia. Zagadki, jakie zawiera, stają się jego istotnym składnikiem(...)”<sup>35</sup>.

Zresztą Kafka stawia pytanie o sens wszelkiej sztuki, o jej związek z konwencją (motyw ten pojawia się w *Sprawozdaniu dla Akademii*). Ukazuje, że to, co z jednego punktu widzenia jest sztuką, z innego może uchodzić za okrucieństwo, to, co piękne, dobre i wzruszające, może ukazywać się jako okrutne i budzące sprzeciw (*Głodomór*). Kafka nie mówi o sztuce wysokoartystycznej, sztuce dla elit, ale o sztuce niedoskonałej, ułomnej, niskiej (motywy cyrku w *Na galerii*, *Sprawozdaniu dla Akademii*), niespełnionej (*Przemiana*), wątpliwej, gdyż graniczącej z dziwactwem i okrucieństwem (*Głodomór*). Jej funkcją jest budzenie wzruszeń i nadziei na doświadczenie jakiejś doskonalszej rzeczywistości.

W studium o Kafce Garaudy’ego czytamy, iż pisarz, komentując malarstwo Picassa, stwierdził, iż ten „notuje te zniekształcenia, które nie przeniknęły jeszcze do naszej świadomości”<sup>36</sup>. Proza Kafki również zdaje się być owym wydarzeniem dostrzegania tego, co nie przeniknęło do ludzkiej świadomości, co tkwi w bezpośredniej bliskości i zakrywane jest przez zewnętrzny realizm i konkretyzm. Stąd w *Opowieści biograficznej* Max Brod odnotowuje:

„Kafka z taką żarliwością, tak dokładnie i gruntownie penetrował najdrobniejszy, nieuchwytny dla oka szczegół, że odsłaniały się rzeczy, których nawet nigdy dotąd nie

---

<sup>35</sup> J. Lechte, *Franz Kafka*, [w:] Idem, *Panorama współczesnej myśli humanistycznej. Od strukturalizmu do postmodernizmu*, tłum. T. Baszniak, Warszawa 1999, s. 419.

<sup>36</sup> R. Garaudy, *Realizm bez granic*, op. cit., s. 194.

przezuwano, które wydają się dziwne i osobliwe, a przecież są jak najbardziej prawdziwe i rzeczywiste”<sup>37</sup>.

W prozie Kafki odnaleźć można (pojawiające się również wspólnie w filozofii Jean-François Lyotarda) przekonanie o niemożności literalnego wyjaśnienia czegokolwiek, o niewiarygodności wielkich narracji, które są próbą wtłoczenia dzieła i odbiorcy w ramy z góry ustalonego systemu znaczeń i wartości<sup>38</sup>. To, co wydaje się mieć na pierwszy rzut oka w pełni określony sens, może – stopniowo, jak w *Przemianie*, lub niespodziewanie, jak w *Wyroku* – okazać się pozorne i niewystarczające.

Tworząc na sposób literacki, pisarz uwikłany zostaje w literackość, w tworzenie literatury, która również jest systemem. Jest to system zakładający istnienie czytelnika. Kafka przyznaje mu status poznawczy analogiczny do tego, jaki przyznaje swoim postaciom. Stawia czytelnika w sytuacji niemożności dotarcia do jednego sensu. Sensy literatury są zakryte i zakrycie to jest efektem konstytutywnej dla sztuki metaforyczności. Stąd paraboliczność tej prozy, jej niedokończoność – otwieranie, a nie zamykanie znaczeń – postawa pisarstwa niegotowego. Czytelnik staje się perspektywą konfrontującą wobec wyznaczanej parabolicznością i metaforycznością wielości interpretacji i wynikającego z filozoficznej perspektywy zamykania możliwości dotarcia do raz na zawsze ustalonego sensu.

Podobnie jest z pisaniem o twórczości Kafki. Chcąc ją wyjaśnić, prędzej czy później mamy poczucie obcowania z realistycznym absurdem – ze sprzecznościami, których nie sposób rozwiązać, ale i przed którymi nie da się uciec. Z jednej strony bowiem powtarzające się (choć w różnych ujęciach i kontekstach) motywy, tematy, idee dają przyzwolenie na przypisanie twórczości Kafki określonego sensu, z drugiej strony jednak paraboliczność tej prozy oraz

---

<sup>37</sup> M. Wydmuch, *Franz Kafka*, op. cit., s.91.

<sup>38</sup> D. R. Ellison, *Proust and Kafka: On the Opening of Narrative Space*, „Comparative Literature” 1986, nr 5, p. 1147.

statusu pisarstwa niegotowego wskazują na niemożność dotarcia do definitywnego znaczenia.

Być może sposobem na uniknięcie tej sprzeczności miało być zlecenie Brodowi, wykonawcy literackiego testamentu Kafki, zniszczenia znacznej części twórczości. Gdyby wola pisarza została wypełniona, powracające motywy uległyby wprawdzie znacznej redukcji, ale wraz z nimi usunięte zostałyby to, co stanowi o specyfice tej twórczości, jej intrygującym i niepowtarzalnym charakterze. Niewypełnienie woli pisarza można postrzegać jako ocalenie dorobku Kafki, ale również jako ingerencję w to, co Kafka chciał powiedzieć światu, jak chciał to uczynić, czyli ingerencję w tożsamość autorską. Tak czy inaczej, było ono potwierdzeniem przekonania Kafki o bezsilności człowieka wobec praw rządzących światem i jednostką, o niemożności swobodnego zdecydowania o własnym losie.