

Od uwagi do awersji. Polska literatura po 1989 roku o Franzu Kafce

Kafka na półkach supermarketu

Ważne wydarzenia społeczno-polityczne, które doprowadziły do zmian ustrojowych w Polsce w roku 1989, wywołały także wiele zjawisk kulturowych o ważkich konsekwencjach dla kondycji polskiego życia literackiego. Niektóre z nich objęły swym działaniem również recepcję dzieła Franza Kafki w literaturze. Co prawda nie podlegała już ona systemom politycznym, które etykietowały to pisarstwo mianem reakcyjnego czy burżuazyjnego, lecz w obliczu coraz powszechniejszego działania praw kapitalistycznych literatura Kafki i style jej odbioru odpowiadały teraz na twarde prawa wolnego rynku¹. Kiedy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku utwory Kafki wychodziły w kilkudziesięciotyśięcznych nakładach, czekali na to polscy czytelnicy spragnieni szerokiego powiewu kultury Zachodu. Po roku 1989 w obliczu potężnej kultury masowej mogły się one sprzedać w nakładach dużo mniejszych. Mimo to popularność prozy Kafki wciąż była bardzo duża. Kiedy w marcu 1999 roku „Rzeczpospolita” ogłosiła hasło „Przywrócić modę na książkę” i rozpisała plebiscyt pod tytułem „Kanon na koniec wieku” Proces znalazł się na czwartym miejscu wśród dziesięciu najważniejszych powieści stulecia². Podobnie było z akcją „Polityki”, dzięki której czytelnicy czasopisma wybrali najwybitniejszych pisarzy wieku. Kafka „zdobył” w rankingu szóstą pozycję³.

Wyniki ankiet pism publicystycznych okazały się więc dla twórczości Kafki przychylne, niemniej jednak jasnym było, że pisarz ten kojarzony głównie z jedną powieścią staje się klasykiem, którego się ceni, ale niekoniecznie czyta. Rangę oddziaływania literatury motywowały teraz nie czynniki artystyczne, ale ekonomiczne. To właśnie zasady podaży i popytu spowodowały, że dziś Proces można kupić jako dodatek do popularnych gazet albo w osobnej (rzekomo ekskluzywnej) serii wydawniczej, w której sprzedawany jest jako kolejna pozycja z kolekcji arcydzieł literatury światowej. Można też Kafkę prezentować inaczej: ustawia się go na równi z innymi lekturami szkolnymi na tej samej półce hiper-

¹ Recepcja prozy Kafki w czasach najnowszych omówiona została w: D. Kalinowski, *Światy Franza Kafki. Sekwencja polska*, Stupsk 2006 oraz B. Sommerfeld, *Kafka-Nachwirkungen in der polnischen Literatur. Unter besonderer Berücksichtigung der achtziger und neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2007. W obydwu książkach odnaleźć można bibliografię.

² Wyniki ogłoszono w „Rzeczpospolitej” z 31 VII–1 VIII 1999 roku (nr 177): Były to powieści: 1. *Mistrz i Magorzata* Michaiła Bułhakowa; 2. *1984* George’a Orwella; 3. *Ulisses* Jamesa Joyce’a; 4. *Proces* Franza Kafki; 5. *Czarodziejska góra* Thomasa Manna; 6. *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta; 7. *Sto lat samotności* Gabriela Garcíi Márqueza; 8. *Dżuma* Alberta Camusa; 9. *Komu bije dzwon* Ernesta Hemingwaya; 10. *Mały książę* Antoine’a de Saint-Exupéry’ego.

³ W numerze „Polityki” z 20 marca 1999 roku (nr 12) pojawiła się dziesiątka autorów: Ernest Hemingway, Michaił Bułhakow, Albert Camus, Umberto Eco, Thomas Mann, Franz Kafka, Jack London, Gabriel Garcíi Márquez, Jaroslav Hašek oraz Marcel Proust.

marketu. Sam *Proces* jest dostępny w kilku opracowaniach, co ogłasza się wielkimi literami, aby nie przeoczyli tego uczniowie spragnieni gotowych wypowiedzi maturalnych⁴. Jeśli rzecz się nie sprzedaje, umieszcza się ją w specjalnym pojemniku z napisem „Książka na wagę”. Po dokonaniu zakupu, w oczekiwaniu w kolejce do kasy, przeżyć można kolejną scenę igrzysk kafkowską, ponieważ przy płaceniu okazuje, że paragon otrzymujemy z kasy fiskalnej wyprodukowanej przez firmę o nazwie „Kafka”⁵. Tylko czekać aż okaże się, że to fabryka z Chin.

Jak w tej zmerkantylizowanej atmosferze sytuuje się polska literatura reagująca na twórczość Kafki? Okazuje się, że tutaj również panują prawa ekonomiczne, a Kafka jest intelektualnym towarem, który można zachwalać lub krytykować. Zachwalać, a więc pokazywać jak szczególnie to autor i jaka niepowtarzalna to proza. Zachwalać, a zatem podkreślać, że jego przesłanie o ocalającej roli literatury pozostaje wciąż aktualne i obowiązujące. Krytykować, a więc wyśmiewać postawy życiowe autora i obsesyjne motywy jego utworów. Krytykować, a zatem wskazywać, że heroiczna walka o wyrażenie niepowtarzalnego „ja” i sensu rzeczywistości jest w dzisiejszych realiach idealistyczną mrzonką. Postawa pierwsza zasadza się na kontynuacji myślenia o twórczości autora *Zamku*, jakie zaproponował jeszcze przed drugą wojną światową Max Brod⁶. Postbrodowski stosunek do Kafki w polskiej literaturze współczesnej objawia się w szacunku dla tej twórczości, w konserwującej formule ukazywania wielkości i znaczenia jej motywów i wątków lub wreszcie w uzupełnianiu o nowe szczegóły dawnego egzystencjalno-metafizycznego portretu autora. Postawa druga polega na odrzuceniu modelu Brodowskiego w interpretacji biografii Kafki⁷, natomiast w zakresie techniki pisarskiej przejawia się jako działanie ofensywne, zawłaszczające elementy świata Kafki do własnej twórczości, co wywodzić można z literatury używającej postmodernistycznych technik wyrazu. Będą to więc nawiązania nie tyle w układzie dialogicznym, ile w agresywnej formule przekształcającego i niwelatorskiego stosunku do twórczości Kafki. Te biegunowe postawy artystyczne wobec Kafki są u polskich literatów realizowane w rozlicznych odcieniach i z piętnem własnego indywidualnego stylu.

W wyodrębnieniu dwu postaw obserwowanych w polskiej prozie należałoby jednak wspomnieć o najnowszej polskiej poezji, w której postać Franza Kafki i jego twórczość

⁴ Oto niektóre z wydań: F. Kafka, *Proces*, oprac. M. Pieczara, Warszawa 1991; F. Kafka, *Proces*, tłum. B. Schulz, oprac. J. Rohoziński, Warszawa 1991; F. Kafka, *Proces*, tłum. B. Schulz, postł. B. Urbankowski, Warszawa 1991; F. Kafka, *Proces*, tłum. B. Schulz, oprac. A. Knapik, Kraków 2003; F. Kafka, *Proces*, tłum. B. Schulz, oprac. A. Poptawska, Kraków 2003.

⁵ Najważniejsze wydarzenia polskiego życia literackiego zostały zanotowane i skomentowane w książce: P. Czaplinski, M. Leciński, E. Szybowicz, B. Warkocki, *Kalendarium życia literackiego 1976-2000. Wydarzenia, dyskusje, bilanse*, Kraków 2003. Co prawda nie w odniesieniu do twórczości Franza Kafki, a w stosunku do tak zwanego pokolenia „bruLionu”, opisują zjawiska ekonomiczne rzutujące na literaturę lat dziewięćdziesiątych: J. Klejnocki i J. Sosnowski *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986-1996)*, Warszawa 1996, s. 41–58.

⁶ Polskiemu czytelnikowi znana jest przede wszystkim książka: M. Brod, *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, tłum. T. Zabłudowski, Warszawa 1982.

⁷ Jednym z bardziej charakterystycznych ataków na Broda jest książka: M. Kundera, *Zdradzone testamenty. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1996.

reprezentowana jest wcale licznie i chwilami szczególnie interesująco (casus Różewicza i Ogrodowczyka). Nie można tutaj dokonać tak jednoznacznych kwalifikacji, jak w przypadku prozatorskich przyświadczeń czy negacji. Więcej w polskiej poezji osobistego wyrazu artystycznego, mniej zaś dyskusji z literaturą Kafki. Generalnie rzecz ujmując, dany poeta naznaczając swój utwór „stygiem” kafkowskim (tytuł, motyw, bohater), zajmuje się własną wizją artystyczną⁸.

I. Strona zachwyconych

Wyszczególnieni tutaj polscy prozaicy, których inspirowała twórczość Franza Kafki, nie stanowią jednolitej grupy. Wspólne jest natomiast dla nich traktowanie jego utworów jako wciąż obowiązującego modelu literatury; jako wzorca, który można przekształcać, uzyskując aprobatę w kręgach krytyków i szacunek czytelników. W artystycznych nawiązaniach do twórczości i postaci Kafki, pojawiających się w polskiej prozie zauważa się przede wszystkim podziw i uznanie. Na planie stylistyki prozaicy dążą do odwzorowania rozbudowanych okresów zdaniowych niemieckojęzycznej prozy Kafki, wraz z jego drobnozgowym i kancelaryjnym opisem, z tak typowymi dla niego trybem przypuszczającym i systemem zaprzeczeń. Na planie motywacji – sięgają do literackich figur labiryntów, onirycznych wizji ludzi i zwierząt, do kreowania atmosfery osaczenia wśród duchoty lub nieprzeniknionej a groźnej przestrzeni otwartej. Na planie idei wracają do problematyki konfliktu jednostki z ograniczeniami rodzinnymi, rasowymi i społecznymi, do myśli o relacji między człowiekiem a nieobecny absolutem, wreszcie do samowyzwolenia dzięki literaturze. Wszystkie te sposoby utrzymują wysoki ton twórczości, odwołując się do etosu literatury, jej metafizycznych źródeł lub etycznych uwarunkowań. Popatrzmy więc na te współczesne polskie akty wiary w Kafkę przez kilka technik relacji intertekstualnych, mając oczywiście świadomość, że wskazywane są tylko podstawowe kwestie interpretacyjne u wybranych przedstawicieli współczesnej literatury polskiej.

Z Kafką na wietrze (Jerzy Pluta, *Stacja metra* – Franz Kafka)

Wśród trzydziestu krótkich narracji zbioru prozy Jerzego Pluty⁹ znajdziemy trzy poświęcone autorowi *Przemiany*. Dwie z nich skonstruowane zostały na zasadzie ciągu fabularnego (*Przystanek tramwajowy: Krematorium; Stacja metra: Franz Kafka*), jedna przypomina eseistyczny artykuł (*Monologi na wietrze*)¹⁰. W treści utworów nawiązanie do Franza Kafki niewiele wykracza poza opisywanie odwiedzanych w Pradze przez narratora miejsc związanych biograficznie z pisarzem. Natomiast stylistycznym odwołaniem się do spuścizny praskiego pisarza jest technika pisarska Pluty. Tak charakterystyczna w Kafkowskich miniaturach poetyka fragmentu, niedokończonej myśli i naszkicowanej

⁸ W swych krótkich notach o najnowszych literackich nawiązaniach do Franza Kafki nie sięgam do medium dramaturgicznego. W tym zaś rodzaju literackim postać Kafki najbardziej wyraziście chyba odznacza się w sztuce Remigiusza Grzeli, *Naznaczeni* [w:] *Idem, Bagaże Franza K. Podróż której nigdy nie było*, Michałów–Grabina 2004, s. 211–243.

⁹ J. Pluta, *Stacja metra – Franz Kafka (małe prozy dawne i nowe)*, Wrocław 1994.

¹⁰ Utwór w pierwszej wersji: J. Pluta, *Monologi na wietrze*, „Odra” 1983, nr 7–8, s. 124–125.

dramaturgicznie sytuacji narracyjnej znajduje u niego odniesienie w zdawkowych notacjach, krótkich opisach rzeczywistości oraz budowaniu „zamglonego” nastroju za pośrednictwem drobiazgow literackich.

Jednym z głównych tematów zbioru prozy Pluty stał się klasyczny motyw literacki o uniwersalnym zasięgu – upływ czasu¹¹. Wybór Kafki na patrona zbioru bierze się z lektury jego *Dzienników*, które czytane bez dystansu, z przeświadczeniem o realizmie opisywanych w nim stanów, stają się wzorcem dla własnych duchowo-egzystencjalnych wynurzeń. Drugim uzasadnieniem wyboru Kafki na „promotora” formy zbioru Pluty jest status gatunkowy wypowiedzi artystycznych w nim dominujących. Wygląda to tak, jakby właśnie za sprawą pisarstwa autora *Procesu* dokonana się atrofia wielkich narracji prozatorskich oraz rozbitcie całości fabularnej na szereg luźnych cząstek narracyjnych, które tak bardzo pociągają Plutę¹².

Najważniejszymi dla kafkowskiego motywu składnikami książki Pluty są eseistyczne rozważania, zatytułowane *Monologi na wietrze*. W owej literackiej formie Pluta dobitnie przedstawił „życie pośmiertne” Kafki, w szczególności zaś ogromny ruch literacki, który w bezwzględny sposób zawłaszczył biograficzną lub naukową „gadanią” najistotniejsze treści utworów artysty. Pluta ma przy tym odwagę dokonać w swej prozie swoistego podsumowania, przyznać się jak często i w różnych kontekstach „żywił się” Kafką. Będąc zainteresowanym dalszymi losami spuścizny autora *Zamku*, wskazuje na samonapędzającą się rzeczywistość niezliczonych prac naukowych o twórczości Kafki, które tyleż ją wyjaśniają, co czynią z niej sztukę dla sztuki, przejaw bezpłodnej intelektualnej zonglerki, która jedynie komunikuje swoje istnienie, nie zajmując się specyfiką interpretowanej literatury.

Choroba na Kafkę (Andrzej Tuziak, *Oskarżam pana, doktorze Kafka*)

Do „choroby na twórczość Kafki” przyznaje się w swojej prozie Andrzej Tuziak¹³. Pierwsza część jego książki składa się z kilku rozdziałów, które naznaczone są prywatno-rozrachunkową narracją, mającą objaśnić duchowe i metafizyczne niemal podstawy zainteresowania się Kafką. W części drugiej pojawiają się opowiadania, dzięki którym można poznać, jak wyglądały artystyczne próby dorównania Kafkowskiej prozie u współczesnego polskiego pisarza. Trzecia wreszcie część książki obrazuje fascynację językiem i stylem oryginału, co przejawia się w kilku próbach przekładu miniatur Kafki.

Jak sam Tuziak deklaruje zajmowanie się fenomenem biograficzno-egzystencjalnym Kafki jest dla niego swoistą koniecznością życiową. Taki przymus staje się dla polskiego pisarza tożsamy z czynnością zakorzenioną w poczuciu głębokiego duchowego związku

¹¹ Zob. D. Nowacki, *Okruszki epopei, „Twórczość”* 1994, z. 7, s. 104–106.

¹² Cechy prozy Pluty (sprawozdawczość, suchość, zwyczajność stylu, literacki bohater z tłumem) występują niemal od początku jego pisarstwa. Pisze o tym Leszek Bugajski, *Wierność codzienności* [w:] *Idem, W gąszczu znaczeń*, Kraków 1988, s. 192–198. Sięgnięcie przez autora po twórczość Kafki, aby wyłuszczyć i ugruntować cechy stylistyczne własnej prozy jest zatem swoistą artystyczną aneksją.

¹³ A. Tuziak, *Oskarżam pana, doktorze Kafka*, Bytom 1991.

z Kafką. Tuziak przedstawia w opowiadaniu *Powiązanie* koncepcję, według której Kafka jawi się jako jego wcześniejszy awatar (wcielenie). Takie właśnie emocjonalne nastawienie spowodowało, że do twórczości praskiego pisarza podchodzi z rodzajem estymy, natomiast z niechęcią i wręcz drwiną wspomina o próbach akademickiej bądź „gazetowej” interpretacji Kafkowskiej prozy.

Podobną atmosferę do tej, jaką wykreował Kafka w swoich opowiadaniach, Tuziak stara się osiągnąć przede wszystkim dzięki technice oniryzmu. Kiedy nie przynosi to efektu, polski autor próbuje innych metod. Stąd jego dążenie wykreowania w swoich utworach zbliżonego do Kafkowskiego modelu bohatera literackiego czy stworzenia narracji parabolicznej lub infinicjalnej. Niemożność sprostania Kafkowskiej prozie skłania Tuziaka do zastosowania autoironii, pastiszu i parodii. Tak właśnie można ocenić opowiadanie *Artysta rozmowy*, które powstało dzięki inspiracji Kafkowskim *Głodomorem* lub opowiadanie *List*, będące dość swobodnym złożeniem motywów znanych z listów Franza Kafki do Felicji Bauer oraz Mileny Jesenskiej wraz z literackim zapisem procesu odbioru opowiadania Kafki *Na galerii*. Ostatnia i najważniejsza chyba płaszczyzna naśladownictwa Kafki przez Tuziaka to przywoływanie postawy egzystencjalnej autora *Procesu*. Po grach literackich i fascynacjach intelektualnych, w głębszym i właściwie ponadczasowym wymiarze fascynacji, Kafka jest dla polskiego autora człowiekiem szlachetnej etyki oraz surowej odpowiedzialności¹⁴. Jego sposób życia, jego ogląd świata i wybory egzystencjalne uzmysławiają Tuziakowi niepospolitość osobowości autora-wzorca. Polski następcą w swym literackim zamierzeniu chce dorównać wyzwaniu, wypełnić postulaty moralne, być partnerem współistnienia dla wymagającego Kafki-moralisty.

Siostra karaluchów (Małgorzata Saramonowicz, *Siostra*)

Powieść *Siostra* Małgorzaty Saramonowicz jest utworem o destrukcyjnej mocy ojca¹⁵. Niektórzy z krytyków literackich przyjęli ją dobrze, gdyż widzieli w niej „przynętę intertekstualności” czy wysoką świadomość warsztatu¹⁶. Kafka w utworze Saramonowicz jawi się jako jeden z wielu artystów „wtajemniczonych”, którzy doświadczają zła świata objawiającego im się poprzez obsesyjne figury robactwa. Gregor Samsa z *Przemiany* oraz sam Kafka są w powieści Saramonowicz przykładami obrazującymi psychoanalitycznie pojmowany kompleks ojca. Obok tego biograficzno-psychologicznego wizerunku artysty dochodzi w powieści do głosu również wątek filozoficzny, w którym autorka archetypicznie przedstawia między innymi dziejowy akt pierwszego kłamstwa. Wszyscy „wtajemniczeni” z powieści polskiej autorki naznaczeni zostali bólem i alienacją, ich egzystencje są pasmem niespełnienia i rozdarcia. Zadaniem stylistyczno-ideowych składników powieści ma być stworzenie antropologicznego kontekstu książki,

¹⁴ Podkreśla ów aspekt w swej recenzji J. Łukosz, *Imitatio Mystica*, „Twórczość” 1991, z. 11–12, s. 144–145.

¹⁵ M. Saramonowicz, *Siostra*, Warszawa 1997.

¹⁶ P. Czaplński, P. Śliwiński, *Arcydzieło na tydzień [w:]* lidem, *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*, Poznań 1999, s. 170; Idem, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 264–265; P. Czaplński, *Ślady przełomu...*, s. 120, 171–172.

w którym umieścić można zarówno losy jednostek, jak i odwzorować wieczne prawo geniuszów – ludzi jednocześnie „naznaczonych” i „potępionych”. Wiedza o „nadświecie”, jaką ma Kafka i inne postacie z *Siostry Saramonowicz* nie daje szczęścia, odkrycie obecności zła bywa porażające, nawet Bóg nie jest instancją ochraniającą, wręcz przeciwnie – także i jego oblicze w istocie okazuje się Złem.

Postawienie w *Siostrze* akcentu na psychoanalityczną motywację działań bohaterów i odszukiwanie przez Saramonowicz entomologicznych obsesji u znanych artystów słowa dało w rezultacie utwór o wielopodmiotowej narracji skupionej na współczesnych bohaterach – Marii i Jakubie. Tutaj właśnie widać niewspółmierność przywoływanych nazwisk twórców kultury z życiem psychicznym i światopoglądem kreowanych przez Saramonowicz postaci¹⁷. Decyzję włączenia postaci i twórczości Franza Kafki do powieści z psychoanalityczną tezą nie można uznać za udaną. Być może polskiej powieściopisarce przeszkodziła w tym konwencja powieści o feministycznym zabarwieniu, która u Saramonowicz razi szablonowością ujęcia, brakiem dążenia do zniuansowania problemów¹⁸. Takie swoiście tendencyjne rozwiązania, których autorka posiłkuje się *Przemianą* Kafki, ukazują życie psychiczne bohaterów w schematycznych ujęciach, nie przekonują, lecz odstręcają nachalnością narracyjnego komentarza¹⁹.

Opiekuńcze gesty (Anna Bolecka Kochany Franz)

W powieści epistolarnej Anny Boleckiej *Kochany Franz*²⁰ głównym bohaterem jest oczywiście Kafka ukazywany przez Bolecką poprzez skomplikowany zestaw listów pisanych przez jego przyjaciół. Osobiste wyznania prozaika, a także jego bliskich budują osnowę opowieści na poły biograficznej, na poły opowieści o artyście. Poznajemy dzięki temu egzystencjalne lęki pisarza, jego ból i poczucie artystycznego niespełnienia oraz pragnienie bycia zwykłym człowiekiem, odpowiedzialnym członkiem rodziny i wreszcie jednostką religijną, poznającą Boga²¹. W powieści Boleckiej napotykamy na obraz

¹⁷ Część krytyki literackiej powieść Małgorzaty Saramonowicz przyjęła z dużą dozą nieufności. Używano wobec tego utworu negatywnych epitetów. Anna Tatarkiewicz pisała o „jednej z większych mistyfikacji” (*„Polityka”* 1996, nr 47), natomiast Dariusz Nowacki zlorzeczył: „Czytelnik *Siostry* dostaje trzy ciosy między oczy, owa »puszka Pandory« więzi trzy – pożał się Boże – demony: banał psychoanalityczny, powiązany z nią pseudoteologiczną brednią o okrutnym Bogu Ojcu oraz wątek aborcyjny”. D. Nowacki, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*, Kraków 1999, s. 169.

¹⁸ Kinga Dunin (*„Ex Libris”* 1996, nr 10) jako jedyna chyba recenzentka powieści Saramonowicz broni utworu, podkreślając, że dotyka on ważnych społecznie problemów kultury współczesnej (przemoc seksualna, nierówny status kobiet i mężczyzn, problem aborcji). Umiejscawia *Siostrę* w nurcie literatury o feministycznym zabarwieniu, twórczości piętnującej patriarchalny model społeczeństwa, walczącej o docenienie odrębności egzystencjalnego i światopoglądowego świata kobiet, wreszcie o możliwość zmanifestowania odmiennej od męskiej wrażliwości.

¹⁹ Wspomniane tu cechy nazywane są przez niektórych krytyków literackich mianem kiczu. P. Czaplinski, P. Śliwiński, J. Jarzębski, *Świat w zwierciadle prozy* [w:] Idem, *Kontrapunkt*, op. cit., s. 87; T. Burek, *Nowa polska szkoła kiczu. Nasz świat nie przedstawiony*, „*Życie*” 2000, nr 70; Idem, *Pod patronatem „Gazety Wyborczej”* [w:] Idem, *Dziennik kwarantanny*, Kraków 2001, s. 13–14.

²⁰ Zob. A. Bolecka, *Kochany Franz. Powieść*, Warszawa 1999.

²¹ Najbardziej wnikliwe omówienie książki Anny Boleckiej odnajdziemy w recenzji: P. Michałowski, *Proces w labiryncie listów*, „*Tygiel Kultury*” 2000, nr 12. Z innych recenzji warto wspomnieć o: M. Jentys, *Amsch znaczy ciemność*, „*Twórczość*” 2000, nr 5; A. Skibska, *Stan równowagi*, „*Arkusze*” 2000, nr 7; K. Dorasz, *Królewski płaszcz Franza K. (II)*, „*Znak*” 2001, nr 2. Zob. też: R. Grzela, *Pisanie książek jest niebezpieczne. Rozmowa z Anną Bolecką*, „*Tygiel Kultury*” 2000, nr 12.

Kafka wyjątkowo spójny i idealizowany. Osobowość pisarza z kart utworu wygląda wręcz na bardziej zharmonizowaną, aniżeli wynikałoby to z oryginalnych pism intymnych autora *Wyroku*. Kafka to wrażliwiec składający ze swojego życia ofiarę, niekiedy postannik czy prorok. Oprócz tego typu opisów autorka przedstawia pisarza jako oczekującego na znak Boga artystę, porażonego co prawda tajemniczymi siłami świata, lecz wciąż niepozbawionego nadziei na objawienie Absolutu. To człowiek głęboko ukryty za pancerzem oschłości, skryty za rolą urzędnika, jednakże rozwijający i pielęgnujący w sobie przekonanie o „niezniszczalnym” fundamencie człowieczeństwa oraz „słusznej Drodze”. Metafizyczną aurę podkreślają w powieści talmudyczne rozważania, przywoływane historie kabalistyczne oraz wyznania czynione przez pisarza przyjaciółom.

W sposobach opisu egzystencjalnych i metafizycznych doświadczeń Kafka stale w prozie Boleckiej pobrzmiewa Brodowska pasja uwznioślenia praskiego pisarza. Choć naiwnego patosu wobec autora *Zamku* polska autorka starała się wystrzegać, to jednak niektóre z rozwiązań mają wyraźnie idealizujące tendencje²².

Wydaje się, że najciekawszą odrębnością w podejściu do kulturowego fenomenu Kafka jest w powieści Boleckiej kobiecy, akceptujący stosunek do pisarza. Autorka *Kochanego Franza* traktuje Kafkę jako człowieka, któremu należy pomóc, wyprowadzić ze sfery mroku i obdarować ciepłem. To stąd bierze się tytuł powieści: Kafką opiekują się jego znajomi, przyjaciele, ale nade wszystko kobiety. Narratorski ton Boleckiej można odbierać jako obronę Kafkowskiej wrażliwości w zetknięciu z agresją świata zewnętrznego. To także próba ocalenia niejednoznaczności jego wyborów życiowych wobec zagrożenia trywialnością przez tych, którzy z pośpiechu czy lenistwa nie decydują się na dokładniejsze przyjrzenie się motywacji postępowania praskiego pisarza. Jest to szczególnego typu, z życia emocjonalnego pochodząca a rozciągnięta na przestrzeń literatury, postawa ochrony przed agresywnymi deprecjacjami²³.

II. Strona krytyków

Krytyka twórczości Franza Kafka, jaką można zauważyć w niektórych przykładach polskiej epiki, przejawia się niekiedy w kompozycjach wielostronnie złożonych, pisanych w celu stworzenia konkurencyjnej rzeczywistości wobec kafkowskiego świata literatury (Piotr Czakański-Sporek), w utworach parodystycznych (Roman Praszyński, Aleksander Jensko) i w formach wprost antykafkowskich (Janusz Rudnicki, Krzysztof Bielecki).

²² Gustaw Herling-Grudziński cenil wysoko *Kochanego Franza* ze względu na zawartą w nim warstwę biograficzną. Za nieudaną natomiast uważał tę część książki, która próbowała interpretować semantykę literatury Kafka i jej główne motywy (wpis: 9 listopada 1999). Idem, *Dziennik pisany nocą, 1997–1999* [seria II], Warszawa 1999.

²³ Zacytujmy wypowiedź stanowiącą suplement do tekstu monodramu będącego skróconą wersją powieści *Kochany Franz*: „Moja powieść powstała z uważnego słuchania głosu Franza Kafka. Ja nie próbowałam go naśladować, próbowałam go słuchać i rozmawiać z nim. Ze słuchania drugiego, z rozmowy, z próby zrozumienia rodzi się miłość. I ja... zakochałam się w swoim bohaterze, zakochałam się we Franzu Kafce. Moja miłość była tak pełna determinacji, że przekroczyła granicę rozsądku: zaczęłam pisać listy za samego Kafkę. I o dziwo, właśnie te listy pisało mi się najłatwiej, najbardziej naturalnie, jakbym mówiła własnym głosem”. Zob. A. Bolecka, *Niektórzy czytelnicy zarzucają mi...* [w:] *Miłość*, seria: *Punkt po punkcie*, R. II, z. 2, Gdańsk 2001, s. 131–132. Kilka dopowiedzeń w tym zakresie odnajdziemy również w wywiadzie: S. Beres i A. Bolecka, *Romanse z Kafką* [w:] S. Beres, *Historia literatury polskiej w rozmowach. XX–XXI wiek*, Warszawa 2002, s. 309–321.

Każdy z owych typów zdaje się mieć inne podstawy ideowe²⁴. Pierwszą należałoby łączyć z postmodernistycznym kryzysem podmiotu i poczuciem zagubienia sensu. Drugą z żywiołem ludyczności i poetyką kiczu. Trzecią ze zjawiskami artystycznymi brutalizmu i neonaturalizmu. Dla wszystkich tych postaw charakterystyczna jest nieufność wobec literackiego wzorca, którym czują się skrępowani i ograniczeni. Ich twórczość staje się zatem próbą wyrwania się spod wpływu działania literatury Franza Kafki.

Pisarz czytający (Piotr Czakański-Sporek, *Ostatnia amerykańska powieść*)

Przy lekturze *Ostatniej amerykańskiej powieści* Piotra Czakańskiego-Sporca trudno się oprzeć przekonaniu, iż ten tekst powstał jako stylistyczna gra, mająca swój początek i koniec w świecie literatury, że dominuje tu biografia oraz twórczość Franza Kafki²⁵. Dla poparcia tezy o stworzeniu powieści „przypisowej”, to znaczy takiej, której podstawowym składnikiem będzie zestaw zabiegów intertekstualnych, przykładów w książce Czakańskiego-Sporca znaleźć można całkiem dużo²⁶. Podstawowym punktem odniesienia do utworów Kafki jest oczywiście jego powieść *Ameryka*.

W warstwie fabuły w powieści Czakańskiego-Sporca zawiedziony i rozgoryczony niepowodzeniami Karl R. prowadzi dzienniki intymne, w których wyraźnie zarysowuje się egzystencjalno-kulturowy konflikt między wykształconą jednostką a prymitywnymi prawami amerykańskiego społeczeństwa. Karl R. próbuje napisać ambitną powieść o sportowcu. Ma być ona opisem losów zaczynającego karierę człowieka z nizin społecznych dochodzącego do szczytów powodzenia. Powieść mająca być jakimś aktem kompensacji, literacką realizacją „amerykańskiego snu” jednak nie powstaje. Ratunku i uzdrowienia Karl R. szuka w literaturze, lecz ukojenia nie odnajduje. Cały ów proces rozbicia, beznadziei i niemocy przedstawiany jest przez Karla R. w dziennikowych zapisach i listach, które trafiają do pozostającego w Europie ojca – Hermanna R. Dowiadujemy się z nich, z jakimi osobami Karl spotyka się w Ameryce. Po śmierci Hermanna R. i zamknięciu Karla R. praski antykwarium Markus Brod, do którego trafia korespondencja, postanawia całość dostępną mu materiałów opublikować.

Powieść Czakańskiego, choć tak naznaczona biografiami i twórczością Franza Kafki, nie jest jednak utworem wykreowanym dla popisu erudycyjnego czy zabiegu imitatorstwa. Czasami zdaje się realizować typ powieści autotematycznej, która pełna wirtuozerii formalnej i programowo intertekstualna, dba o własny wyraz poetyki i systemu wartości²⁷. Czasami staje się utworem, w którym rozpatrywana jest problematyka tożsamości

²⁴ Choć piszę tutaj o jednym ze stylów recepcji literackiej Franza Kafki zjawiska tego typu można zauważyć na wielu przykładach literatury tworzonej w Polsce po 1989 roku. W szerokiej perspektywie zjawisk współczesnej sztuki przedstawia problem Magdalena Lachman w książce *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku*, Kraków 2004.

²⁵ P. Czakański-Sporek, *Ostatnia amerykańska powieść*, Bielsko-Biała 1993.

²⁶ D. Nowacki, *Pisarz jako czytelnik*, „*Twórczość*” 1995, z. 1, s. 110–112. Recenzja ta pojawiła się potem jako część rozdziału *Próba autoportretu* w książce D. Nowacki, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*, Kraków 1999, s. 141–144.

²⁷ Poetyka *Ostatniej amerykańskiej powieści* niejednokrotnie objawia się poprzez techniki parodii, przy czym będzie to nie tylko zabieg obniżania i psucia wzorca literackiego, ale i ostentacyjnego zaznaczania dystansu narratorskiego oraz podsuwania czytelnikowi gotowych kluczy interpretatorskich.

kulturowej i literackiej, budowana w napięciu między tym, co wnieśli w tej materii wielcy poprzednicy (ze szczególnie ważną rolą Kafki), a tym, co wywodzi się ze świata duchowego autora²⁸. W kontekście światopoglądowym książka Czakańskiego może być interpretowana jako historia zderzenia się elitarnej tradycji Europy Środkowej z egalitarną kulturą Nowego Świata.

O Kafce z Hamburga (Janusz Rudnicki, *Listy z Hamburga*)

Jedną z części *Listów z Hamburga* Janusza Rudnickiego poświęcona jest twórczości Franza Kafki²⁹. W formie przypomina on nie epistolę, ale rodzaj erudycyjnego pamiętnika czy też dziennika. Stylistycznie wypowiedzi Rudnickiego w największym stopniu nawiązują do języka kolokwialnego, w którym pisarz znajduje jędrność i dosadność. Jednocześnie niektóre sarkastyczne dowcipy oraz ironiczne fragmenty prozy *Listów* wywodzą się ze sprawnie sformułowanego „wysokiego” języka artystycznego. Rozważania autora skierowane są do zbiorowego czytelnika (zwroty typu: „proszę wycieczki”, „panie”) brzmią zaczepnie, jawnie jednostronnie i w szczególny sposób obcesowo żywią się biografiami i pismami intymnymi Kafki.

Tego typu subiektywne interpretatorskie „wycieczki” podzielone zostały przez Rudnickiego na rozdziałiki zatytułowane: *Kanapa, Okno, Ciało, Nóż, Pisanie*. W każdym z nich dominuje ów bezceremonialny, tendencyjny, momentami wręcz fałszywy sposób przedstawiania faktów biograficznych. Oczywiście literacki *List z Hamburga* Rudnickiego nie może być tak do końca rozliczany za zgodność lub niezgodność z życiorysem pisarza lub aktualnym stanem badań kafkologii. Dominuje tutaj tendencja skrajnie subiektywistycznego spojrzenia na obiektywne, wydawałoby się, fakty i analizowanie ich poprzez prymitywne, agresywne czynniki w perspektywie jakiegoś współczesnego naturalisty. W artystyczno-erudycyjnym świecie Rudnickiego, oprócz nachalnej arbitralności sądów, stałą cechą stylistyczną stanowi również zjadliwa ironia. Obecna jest w komentarzach do listów praskiego pisarza, wyczuwana w reakcjach na jego zapisy dziennikowe. Bezceremonialność, dezynwoltura sądów, spoufalenie się z obiektem opisu oraz skrajnie subiektywistyczna wizja świata Rudnickiego sprowadzają notatki pism intymnych Kafki do statusu sentymentalnych rojeń zagubionego w życiu pisarza³⁰. Programowe odburzowanie Kafki,

²⁸ Aspektem relacji między pisarstwem Kafki a Czakańskiego-Sporka zajmowała się Beate Sommerfeld w artykule *Für die kleinen Literaturen – Der intertextuelle Dialog mit Kafka in »Der letzte amerikanische Roman von Piotr Czakański-Sporka [w:] „Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen” 2004, s. 163–201*. Autorka dokonuje analizy na dwóch płaszczyznach: z jednej strony interesuje ją kwestia tak zwanych małych literatur (tekst „ja” Czakańskiego-Sporka) wobec dominujących wielkich literatur (tekst „jego”, ustalonego w tradycji interpretacyjnej Kafki), z drugiej zaś problem oryginalności, poczucia wyczerpania, przekleństwa skojarzeń, mówienia obcym, zastyszczanym językiem, czego doświadcza podmiot literacki w powieści Czakańskiego.

²⁹ J. Rudnicki, *Cholerny świat. Listy z Hamburga*, Wrocław 1994, s. 32–48 (tu strona 36). Pierwodruk: *Listy z Hamburga (IV). Ten Kafka, ten Kafka, „Twórczość” 1992, z. 1, s. 83*.

³⁰ Jerzy Jarzębski pisał o tym: „Gorzej powodzi się Kafce, bo ten musi się już tłumaczyć z dziwacznych kompleksów, z zawracania głowy narzeczonej, z sentymentalnych kawałków, które psują mocne jak sztych stali wizje jego prozy. Ale portret Kafki jest jeszcze w porządku – te rozmowy o stylu, o dziwaczności literatury, która swe finanse wynuwa z udrejonowanej dziwactwami duszy i pokręconego ciała. To wszystko, te poufałości, to dobieranie się do pomnika geniusza i mierzenie go własną – między nami pisarzami – miarą jest jeszcze ciekawe, a nawet intrygujące”. J. Jarzębski, *Kręcenie kuprem własnego stylu” – i co z tego wynikało [w:] Idem, Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997, s. 148–149.

Szulza czy Babla, jakiego dokonuje Rudnicki to przejaw specyficznej walki ideowej o własny światopogląd, to spór z Wielkimi Klasykami o jakiś poromantyczny jeszcze „rząd dusz”. Kafka, według Rudnickiego, mógłby w takim rządzie uczestniczyć, gdyby nie urojeniowo-sentymentalne związki miłosne, w które wdawał się pisarz. Głównym uzasadnieniem dla zainteresowania się praskim prozaikiem jest jego literatura, tyle tylko, że o niej właśnie w *Liście z Hamburga* mówi się najmniej.

Życie łóżkowe Kafki (Krzysztof Bielecki *Przemianka*)

Bezceremonialność wobec biografii Kafki cechuje również Krzysztofa Bieleckiego w opowiadaniu *Przemianka*³¹. Intertekstualnie skomponowany tytuł od razu zapowiada niwelujące zabiegi autora. Erudycyjność utworu zdaje się tutaj być skierowana na swiste „odbrązowianie” biografii, twórczości i recepcji. W utworze, podzielonym na kilka rozdziałów zogniskowanych na relacjach personalnych między Kafką a jego rodzicami i narzeczonymi, panuje poetyka pastiszu i parodii. Zabieg ten odbiera pierwotnym kontekstom twórczości Kafki ich wieloznaczność i niepokojącą atmosferę, natomiast czynniki biograficzne ukazuje w świetle humoru i kpiny, niekiedy wręcz z dosadnością i wulgarnością. Napiętnowanie uświęcającego mitu biograficznego Franza Kafki dokonuje się u Bieleckiego przez wielokrotnie przywoływany erotyzm. Pojawia się on w każdym rozdziale *Przemianki* – choćby przy opisie pościeli na łóżku pisarza, przedstawieniach ciała Franza K. oraz oczywiście podczas charakteryzowania relacji Kafki z kobietami. To erotyzm i seksualność stały się według Bieleckiego głównymi motorami życia Kafki.

„Odbrazowianie” biografii Kafki odbywa się nie tylko poprzez kreowanie atmosfery erotyzmu. Zabawnie, w formie quasi-ludowej piosenki, przedstawione zostały Kafkowskie rozterki egzystencjalno-rodzinne. W innej części opowiadania Bieleckiego powaga i dramatyzm problemów psychologicznych i tożsamościowych Kafki zostają zawieszony przez scenę, w której autor *Wyroku* snuje marzenia o swoim możliwym, alternatywnym życiu jako święty Franciszek lub cesarz Franciszek Józef. Do odbrazawiających postać Kafki zabiegów należy również kilka fikcyjnych listów Kafki do jego narzeczonych, które w prześmiewczy sposób opisują konsekwencje tytułowej „przemianki”.

Wspomniane tu zabiegi pastiszu i parodii, widoczne zarówno w naśladowaniu partii dziennika, jak i listów pisarza, próbują definitywnie zniszczyć uwznioślony i umityczniony portret Kafki. Erotyczny motyw opowiadania Bieleckiego dodatkowo eliminuje wszelką nieprzejrzystość egzystencji Kafki i czyni ją na wskroś zwyczajną, by nie rzec banalną. Wydaje się przy tym, że Bielecki w swoim utworze nie tylko walczy o prawdę egzystencji i obiektywną biografię Kafki, co również o status współczesnej literatury, w której nie ma miejsca na dawne postawy „mocarzy” ducha i „świętych” literatury.

Ku wolności wyboru (Aleksander Jensko i Roman Praszynski)

W końcu lat dziewięćdziesiątych XX wieku słychać w polskim odbiorze twórczości Kafki coraz bardziej ludyczne tony. W miniaturze Aleksandra Jensko *Uniewinnienie* komponowanie

³¹ K. Bielecki, *Przemianka*, „*Twórczość*” 1995, z. 12, s. 7–29.

konstrukcji artystycznych, które służyć mają rozrywce, taniemu efektowi stylistycznemu i agresywnemu postponowaniu wzorca literackiego stało się swoistą cechą rozpoznawczą tej prozy⁵². Już tytuł opowiadania dość dobrze obrazuje polemiczną tendencję Jenski wobec pisarstwa Kafki. „Duszną” atmosferę wzorca Kafki zastąpiono tu lekką, „przygodową” opowiadką, w której swobodnie zongluje się literackimi motywami pierwowzoru, ewidentnie przeinacza pierwotne sensy i trywializuje ich wymowę. W utworze dąży się do stworzenia atmosfery literackiego żartu, w której liczą się nie tyle konsekwencje semantyczne podjętej tekstowej gry, ile sam nastrój zabawy.

Takie postępowanie staje się swoistym programem estetycznym wielu prozaików wydających książki po 1989 roku i swego rodzaju literackim odpowiednikiem manifestacji wolności. Na potwierdzenie tego faktu można przywołać powieść Romana Praszyńskiego *Jajojad* jako jeszcze jeden prozatorski przykład degradowania i deformowania literackich wzorców⁵³. W utworze Praszyńskiego widać estetyczny atak na całą grupę pisarzy i dzieł klasycznych. Już nie tylko proza Kafki ulega trawestacji, ale także utwory Goethego oraz Manna i innych pisarzy XX wieku. W literackim podejściu Praszyńskiego wyraźne są zabiegi ewidentnego „psucia” sztuki i dewaluowania kanonu. Techniki, którymi posługuje się pisarz oparte zostały na środkach stylistycznych trawestacji, pastiszu i groteski, lecz, co niezwykle istotne, rzadko wnikają w system wartości „psutych” utworów. Jensko czy Praszyński zadowalają się eksploatacją zewnętrznej postaci utworu, atakowaniem zniekształconym kafkowskim motywem, wyśmianiem cech bohatera czy zanegowaniem rozwiązania fabularnego. Koncentrując się na „powierzchni” tekstu, nie niszczą w rezultacie jego „głębi”⁵⁴.

Ikona bólu i choroby (Bożena Keff, Grzegorz Kozera, Mariusz Kuleta)

Wśród realizacji prozatorskich można wspomnieć o opowiadaniu Bożeny Keff *Pokojówka Kafki*⁵⁵. Niewielkie rozmiarami opowiadanie to oniryczna historia, w której oglądamy fikcyjne relacje międzyludzkie i wizyjne obrazy. Postać Kafki jest tu raczej tylko pretekstem do osiągnięcia nastroju rozmycia twardych konturów rzeczywistości. W świecie opowiadania Keff tęskni się za jakąś odległą prawdą innego, pełnego i bezpiecznego świata. Tam dopiero jednostka będzie mogła się uwolnić od psychicznego i społecznego więzienia swej osobowości. Postać Franza Kafki stała się dla Keff znakiem wywoławczym, swoistą ikoną człowieka wyalienowanego.

⁵² A. Jensko, *Uniewinnienie* [w:] *Idem, Kroniki kuliste*, Warszawa 1998, s. 70.

⁵³ R. Praszyński, *Jajojad*, Warszawa 1998, s. 81.

⁵⁴ Jak pisał Stanisław Balbus o intertekstualnych technikach artystycznych, którymi posługują się niektórzy z prozaików lat dziewięćdziesiątych: „Nie ma tu więc w istocie – jak przy stylizacji – »dialogu« międzystylizacyjnego, polemiki czy prostej konwersacji z »językiem« wzorców. A raczej jest to dialog czysto formalny, nie dotyczący »wewnętrznych światopoglądów« zaangażowanych w intertekstualną grę systemów semiotycznych. Pozostające w styczności tekstualnej »języki« zachowują »niestosowną« obcość. I to właśnie w tych strategiach śmieszny. Albo (...) prowadzi do groteskowej alienacji”. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 108.

⁵⁵ B. Keff, *Nie jest gotowy*, Warszawa 2000. Krótką recenzję tego tomu odnajdziemy w książce Juliana Kornhausera, *Poezja i codzienność*, Kraków 2003, s. 204–206.

Franz Kafka przywołany został również w powieści Grzegorza Kozery *Biały Kafka*³⁶. Jest to przykład wyraźnie instrumentalnego, by nie powiedzieć marketingowego chwytu tytułowania dzieła literackiego. Powieść jest bowiem zapisem losów opanowanego alkoholizmem i seksuoholizmem dziennikarza, który próbuje wydobyć się ze swoich nałogów. Bohater Kozery to melancholik i skłócony ze światem życiowy nieudacznik, który bywa opisywany w nimbie ukazywanej pretensjonalnie „przeklętej wrażliwości”. Narracja-monolog nie stanowi przykładu literatury wysokiego lotu, obcujemy raczej z dziennikarskim efekciarstwem i powierzchowną żonglerką motywów literackich. Tytułowy „Biały Kafka” to nazwa hotelu, w którym bohater przeżywa swoje ostatnie chwile. Zapisane w formie lirycznej spowiedzi przywodzą na myśl alkoholową halucynację lub ostatnie akty świadomości samobójcy. Postać Franza Kafki patronowała więc psychicznemu i duchowemu upadkowi bohatera Kozery.

Na innych prawach istnieje postać Kafki w powieści Mariusza Kulety *Tańcząc z panną Garbo*³⁷. W niej to został zestawiony w jednym szeregu z Marcelem Proustem, Gretą Garbo, Adolfem Hitlerem i Józefem Piłsudskim jako jeszcze jeden przykład jednostki chorującej na śpiączkowe zapalenie mózgu. W powieści Kulety choroba objawia swe fascynujące oblicze, staje się obiektem studiów medycznych, wywołując polemiki i dyskusje w kręgach znawców tematu. Choroba ma jednak tyleż fizjologiczne, co i socjologiczne przyczyny, wynikające z poczucia kryzysu tradycyjnej kultury europejskiej, która w czasie wojen 1914–1918 przeżyła swoje załamanie. Kafka przedstawiony przez Kuletę jawi się jako jeden z pierwszych obserwatorów patologicznych zmian w zachowaniu się europejskich społeczeństw. Jest to również cierpiący na bezsenność człowiek, który dostrzega w sobie rozdwojenie sił żywotnych i obcość świata zewnętrznego. Stan ów nie wynika jednak z indywidualnej kondycji zdrowotnej czy modelu wychowania, nie jest również uwarunkowany tożsamością kulturową, a bierze się z pandemii, która opanowała Europę. Śpiączkowe zapalenie mózgu staje się w powieści Kulety odpowiedzialne za wszelkie postawy chorobowe dwudziestowiecznej Europy.

III. Kafka poetycki

W dzisiejszej polskiej poezji zaskakująco często pojawia się motyw kafkowski. Czasami naznaczony bywa on biografią praskiego pisarza, czasami świadczy o działaniu jego literackich obrazów. Zestaw podanych tutaj nazwisk poetów reagujących na fenomen Kafki nie jest kompletny, lecz wybieram spośród nich najbardziej wyraziste przykłady. Z tych zaś na szczególną uwagę zasługują utwory Tadeusza Różewicza oraz Andrzeja Ogrodowczyka. Pozostałe poetyckie głosy o Kafce mają w porównaniu z powyższymi dużo słabsze znaczenie dla polskiej recepcji tego pisarza.

³⁶ G. Kozera, *Biały Kafka*, Kielce 2004.

³⁷ M. Kuleta, *Tańcząc z panną Garbo. W roku 1916 Europę ogarnęła epidemia dziwnych snów*, Gdańsk 2005.

Związki literackie między twórczością Tadeusza Różewicza a Franza Kafki doczekały się wielu omówień³⁸. Tutaj skupię się tylko na dwu przykładach dialogowania polskiego poety z Kafką obecnych po 1989 roku. Pierwszy to *Przerwana rozmowa*³⁹, która początkowo miała być prologiem do dramatu *Putapka*. W sensie tematycznym było to sięgnięcie do motywu śmierci, w sensie „fabularnym” nawiązanie do ostatniego okresu w życiu Kafki, kiedy pisarz umierał na gruźlicę krteni. Różewicz odarł sytuację liryczną z patetyzmu. Biograficzna atmosfera poematu przeszła w opis uniwersalnego doświadczania śmierci, w przedstawienie prób kontaktu świata ludzi umierających ze światem ludzi żywych⁴⁰. Metaforyczny wymiar tytułu poematu dotyczy losu artysty i istoty literatury, zawiera przekaz etyczny, nakazujący mimo wszystko wierzyć w wydobycie i ocalenie głębokiego sensu sztuki spod grubej warstwy głupoty, rutyny oraz pozornych wartości. Mimo ograniczoności języka i cierpienia dotyczącego każdego ludzkiego istnienia, wiara w sens literatury pozostaje⁴¹. Biografia Kafki, a zwłaszcza tak znacząca chwila umierania, jest u Różewicza sposobem na osiągnięcie atmosfery intymnego, autoironicznego wyznania utrzymanego w stylu autora *Zamku*. Podmiot liryczny wykreowany został na samego Kafkę, który żegna się z przyjaciółmi, udziela im rad i wypowiada gorzkie słowa wobec świata polityki i społeczeństwa. Nie jest to jednak jakiś wybitnie uwznioślony i „mądrościowy” Kafka⁴².

Po czternastu latach Różewicz znowu wrócił do postaci praskiego pisarza, tym razem jednak jako rzecznik uszanowania prywatności twórcy coraz bardziej zawłaszczanej przez agresywne czasy konsumpcjonizmu żywiącego się również literaturą. W wierszu *Nie odsłaniajcie mnie*⁴³ poeta z niesmakiem odnotowuje umieszczenie surrealistycznego pomnika Kafki na jednym z praskich placów, co stanowi według niego jedynie chwyt reklamowy, nie zaś prawdziwie znaczący akt podziwu. Różewicz w nieznacznie tylko zlizowanej wypowiedzi poetyckiej podkreśla nieetyczność żywienia się kulturą popularnej i jarmarkowej takimi subtelnymi osobowościami twórczymi jak autor *Przemiany*. Poeta krytykuje metody zachęcające do kupna najbardziej trywialnych przedmiotów, na których

³⁸ Zob. M. Sugiery, *Różewicz i tajemnica Franza Kafki* [w:] „Ruch Literacki” 1993, z. 1–2, s. 11–22; Eadem, *Kafka w oczach Różewicza* [w:] *Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza”*, pod red. E. Guderian-Czaplińskiej, E. Kalemby-Kasprzak, Poznań 1993, s. 59–67; M. Grota Różewicz, *Kafka, Anonim* [w:] „Dialog” 1996, nr 10, s. 117–125; A. Ubertowska, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001; P. Langemeyer, *Różewicza obrachunki Kafkowskie* [w:] „*Nasz nauczyciel Tadeusz*”. *Tadeusz Różewicz i Niemcy*, pod red. A. Lawaty, M. Zybura, tłum. J. Dąbrowski, Kraków 2003; B. Sommerfeld, „*Pozwólcie mu odejść*” – *Długie pożegnanie Tadeusza Różewicza z Kafką* [w:] *Twórczość Franza Kafki. Tożsamość kulturowa i literacka*, pod red. D. Kalinowskiego, Słupsk 2005, s. 181–205.

³⁹ Pierwodruk: T. Różewicz, *Przerwana rozmowa*, „Dialog” 1991, nr 1.

⁴⁰ O *Przerwanej rozmowie* pisałem w artykule: *Polskie gry z Kafką* [w:] *Twórczość Franza Kafki. Tożsamość kulturowa i literacka*, pod red. D. Kalinowskiego, Słupsk 2005, s. 216–219.

⁴¹ O *Płaskorzeźbie Różewicza* jako tomiku, w którym wyrażona została wybitna samoświadomość poety pisał Stanisław Stabro w rozdziale *Spór o miejsce Różewicza w swej książce Poezja i historia. Od „Żagarów” do „Nowej Fali”*, Kraków 2001, s. 231–232.

⁴² Jacek Łukasiewicz akcentuje w *Przerwanej rozmowie* podsumowanie mitu syna marnotrawnego, którym Kafka naznaczony był przez całe swoje życie. Różewicz miałby w ten sposób raz jeszcze opisać nierozwiązalny u Kafki kompleks ojca. J. Łukasiewicz, *Płaskorzeźba: powrót syna marnotrawnego* [w:] *Idem, Rytm czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Wrocław 1993, s. 132–134.

⁴³ T. Różewicz, *Nie odsłaniajcie mnie*, „Odra” 2005, nr 11, s. 2–4.

pojawia się twarz Kafki. Na tak daleko idącą wobec praskiego pisarza instrumentalność Różewicz się nie godzi. W swoim wierszu zaczyna nawet mówić głosem samego autora *Zamku*, nakazując daleko ostrożniejsze postępowanie interpretacyjne względem tak skomplikowanej biografii i twórczości. Wspomniany tutaj wiersz pozwala zaobserwować jak dalece wobec Kafki zmienił swoje postępowanie sam Różewicz. To już nie żywioł intertekstualizmu jak w przypadku *Odejścia Głodomora* czy antymitologizm jak w przypadku *Putapki* motywuje Różewicza w artystycznych dyskusjach z poprzednikiem. Teraz na przykładzie zjawisk „sprzedawania” Kafki poeta daje sobie prawo do oceny współczesnego świata kultury i zdecydowanie deprecjonuje rzekomo uszczęśliwiającą rzeczywistość merkantylnizmu i umowności znaczeń.

Drugą znaczącą propozycją poetycką bazującą na fenomenie Franza Kafki jest tomik Andrzeja Ogrodowczyka o znaczącym tytule *Nazywałem się Franz Kafka*.⁴⁴ Znajdziemy tam takie liryki jak: *Strach Franza Kafki*, *Przebudzenie Franza Kafki*, *Franz Kafka i pies* czy *Przemiana Franza Kafki*, wszystkie łączące się z biografiami i światem twórczości praskiego pisarza. W metaforycznym skrócie przedstawiane zostają Kafkowskie kompleksy, jego relacje rodzinne i artystyczne rozterki. Ponieważ to wizja poetycka nie mamy tutaj do czynienia z wyjaśnieniami czy analizami problematyki biograficznej lub artystycznej. Częściej natomiast obcujemy z rozmazanymi obrazami praskich ulic i szkicami przyciemnionych mieszkańców albo aktami zaskoczenia lub zastanowienia nad motywem znanym z utworów Kafki. W ten sposób powstaje z jednej strony wieloaspektowy portret prozaika, z drugiej zaś autoportret polskiego poety. Te trzydzieści liryków to znak głębokiej, dokonanej przez Ogrodowczyka z empatią lektury dzienników Kafki, świadczą także o oswojaniu przestrzeni nocy, lęku i bólu. Właśnie ten drugi czynnik wydaje się istotniejszy od erudycyjnych czy intertekstualnych aspektów tomiku Ogrodowczyka. Warto tu wspomnieć, że tak rozległe eksploataowanie motywu kafkowskiego przez poznańskiego poetę znalazło jeszcze kontynuację w liryku *Pośmiertna wizja F. Kafki*⁴⁵, który dotyczy agonii pisarza. O ile jednak Różewicz w *Przerwanej rozmowie* opisywał ostatnie chwile życia praskiego prozaika, o tyle Ogrodowczyk skoncentrował się na samym momencie zgonu. *Pośmiertną wizję* można również interpretować jako literacką próbę wnikięcia w świadomość Kafki, w skomplikowane związki miłosne pisarza, z których to romans z Mileną Jesenską miałby zajmować szczególne miejsce. W opozycji do danych z życiorysu pisarza Ogrodowczyk zaproponował więc swoją liryczną opowieść, w której emocjonalność Kafki pozostaje niedookreślona i wymykająca się ocenom psychologicznym.

Inni polscy poeci nawiązujący do Kafki oscylują wokół poruszonych przez Różewicza i Ogrodowczyka problemów zarówno przyciągającej, jak i odpychającej siły autora *Procesu*. Tak właśnie jest w przypadku wiersza *Moja córka i Franz Kafka* Adriany Szymańskiej z tomiku *Kamień przydrożny*⁴⁶. Mamy tu do czynienia z ujęciem dwuaspektowym: z jednej strony Kafka to pisarz inspirujący młodzieńcze, gorączkowe i naiwne poszukiwania

⁴⁴ A. Ogrodowczyk, *Nazywałem się Franz Kafka*, Poznań 2000.

⁴⁵ Idem, *Pośmiertna wizja F. Kafki*, „Arkusz” 2001, nr 5, s. 16.

⁴⁶ A. Szymańska, *Moja córka i Franz Kafka* [w:] Eadem, *Kamień przydrożny*, Warszawa 1993, s. 24.

wolności, z drugiej to artysta, którego twórczość prowadzi do odkrywania boskości. Utwór można interpretować jako zapis nie tylko osobistego doświadczenia konfliktu pokoleń, ale jako jeszcze jedno pytanie o istotę Boga oraz o sposób jego przejawiania się w świecie. Szymańska, poetka konsekwentnie wykorzystująca w swojej poezji opozycję cielesności i duchowości, także w pierwszej części liryku sięga do tej techniki, aby przyporządkować buntowniczej młodości zachłyśniętej swą cielesnością – Kafkę, natomiast doświadczonej dorosłości panującej nad zmysłami – biblijnego Boga⁴⁷. Druga część wiersza ma zainspirować do odnajdywania Boga w sobie samym. Szymańska sięga zatem do prozy Kafki jako jeszcze jednego sposobu wyznania swojej wiary w Absolut. Pisarstwo Kafki ma jej pomóc w dążeniu do zniwelowania skandalu istnienia, egzystencjalnego rozdarcia, w którym zwalczają się ze sobą chęć życia i zagłady⁴⁸.

Wiersz Tomasza Swobody *Do Franza Kafki*⁴⁹ wydaje się mniej prywatny, pisze się tu bowiem o mocy inspiracji Kafką w jej zarówno otwierającym, jak i blokującym aspekcie. Liryczne wyznanie Swobody jest podane bezpośrednio, poprzez zwrot do „Ty” – Kafki poeta objawia swoje artystyczne „powinowactwo z wyboru”. Poznajemy dzięki temu metaforyczne obrazy lektur *Kolonii karnej*, *Wyroku*, *Przemiany*, *Procesu* i *Zamku* oraz sygnały biograficznego, socjologicznego i egzystencjalnego odbioru jego utworów. Utwór Swobody nie jest jednak kolejnym zapisem lekturowych wzruszeń i sprawozdaniem z nurtów kafkologii, a raczej ukazaniem problemu wpływu innego artysty na własną twórczość. Najważniejszym sygnałem tego staje się w wierszu wieloznaczny wyraz „meta”, który wyznacza kilka porządków odczytywania pisarstwa Kafki. W pierwszym „meta” dochodzi do rozpoznania jednej z cech jego prozy, która polega na ukazaniu sytuacji granicznej człowieka, krańca ciągu przyczynowo-skutkowego ludzkiej egzystencji. W drugim „meta” Swoboda przedstawia specyficzny sposób ujęcia rzeczywistości u Kafki, który zobrazowany w wierszu poprzez figurę Judasza, polega na skupieniu narratorskiej uwagi na szczególe, wyizolowanym fragmencie objawiającym najgłębsze tajemnice świata. Trzecie w końcu „meta” wiersza to opis relacji proza Kafki – poezja Swobody. W takim aspekcie lekturowym *Do Franza Kafki* staje się utworem autotematycznym. Dzięki przedstawieniu swoich/nie swoich lęków i własnych/obcych obrazów tworzy się nowy światopogląd poetycki.

Jedynie marginalnie pojawił się Franz Kafka w wierszu Zbigniewa Macheja *Poemat dla niepalących*⁵⁰. Nie jest to nawet Kafka, tylko ktoś do niego niezwykle podobny. Machejowi bardziej zależy tutaj na wykreowaniu nastroju kontemplacji obrazu dziewczyny oraz na odmalowaniu monotonii podróży pociągami. Jeśli oceniać zasadność

⁴⁷ O konflikcie żywiołu cielesnego i duchowego w twórczości Adriany Szymańskiej oraz wyzyskiwaniu artystycznym tego napięcia pisali: P. Śliwiński, *Figury podniebne*, „Polonistyka” 2001, nr 10 oraz A. Mazan-Mazurkiewicz, *Metafizyka ciała: poetyckie intuicje Adriany Szymańskiej*, „Acta Universitatis Lodzianensis”, [Literatura Polska], 2003, z. 6.

⁴⁸ Interpretację tę można uzasadnić wyznaniem poetki zawartymi w wypowiedzi: A. Szymańska, *W co wierzę?* [w:] „Faza” 1996, nr 13 oraz *Przyjaźń jest podstawą mojego istnienia* [w:] P. Szewc, *Wolność i współczucie. Rozmowy z pisarzami*, Kraków 2002.

⁴⁹ T. Swoboda, *Do Franza Kafki*, „Tytuł” 1995, nr 3–4, s. 77–78.

⁵⁰ Z. Machej, *Poemat dla niepalących* [w:] Idem, *Legendy praskiego metra*, Poznań 1996, s. 26.

pojawienia się postaci Kafki w wierszu, to jest ona motywowana organizującym cały tomik tytułem *Legandy praskiego metra*. Metro, pociąg czy szerzej – środki transportu ludzi stają się nie tylko sposobem komunikacji miejskiej, ale możliwością i miejscem spotkania. Ciekawe, że postać pisarza pojawia się właśnie w miejscu publicznym, odartym z nimbu tajemniczości, co można interpretować jako osadzenie postaci Kafki we współczesnych realiach codzienności, w formule kontaktu ze zwykłym człowiekiem z pociągu (metra).

Podobnie, odnosząc się do postaci Kafki jedynie wywoławczo, postępuje Jakub Pacześniak w wierszu *Notatki na marginesach zaginionego albo nie istniejącego tomu „Dzienników” Franza Kafki*⁵¹. Mamy tu do czynienia z próbą wniknięcia w przestrzeń wrażliwości obcego artysty, próbą utożsamienia się „ja” poety z „ja” Kafki. Wiersz Pacześniaka to jednak nie tyle zapis fascynacji artystycznej, co raczej reakcja o wymiarze etycznym. Pisarstwo Kafki stało się tutaj wzorcem postępowania, przykładem obcej egzystencji, wobec której należy się określić. Podmiot wiersza ukazuje Kafkę jako kogoś odmiennego, „obcego”, kogo nie można bezkrytycznie przyjąć i zaakceptować. Model egzystencji, jaką reprezentuje on w wierszu został, co prawda, rozpoznany, ale nie znaczy to, że został przyjęty⁵².

Przelotnie i „zjawiskowo” pojawia się Kafka w wierszu Julii Hartwig *Przez Pragę*⁵³. W centrum poetyckiego obrazu nie tyle sam pisarz jest najważniejszy, ile oniryczna i magiczna atmosfera stolicy Czech. Opisywana przez pisarza w dziennikach Praga jako „mateczka z pazurami”, nabiera w liryku Hartwig dodatkowego autobiograficznego waloru. Polska poetka nie z pasji podróżniczej, a kulturowo-prywatnej próbuje odkryć dla siebie to miasto. Odkrycie to nie należy jednak do jednoznacznie radosnych. Nie bez powodu autor Wyroku patronuje liryczno-melancholicznym krajobrazom postreganym przez Hartwig, które nasuwają pytania o zasadność egzystencji człowieka⁵⁴.

Poważniejszą dyskusję z mitem Kafki podejmuje w wierszu *Franz Kafka pisze ostatni list do Felicji Bauer* Marek K.E. Baczewski⁵⁵. Zetknijemy się w tym miejscu ze znaną już z prozatorskich utworów Rudnickiego i Bieleckiego tendencją artystyczną, polegającą na przedstawieniu liryzującej opowieści, w której występują wyraziste, a przy tym dość tendencyjne obrazy wykorzystujące elementy biografii Kafki i ironicznie biorące je w nawias. Sięgnięcie do motywu psa, kobiecego pantofla czy też okładki sztambucha sprzyja ukazaniu związku Franza Kafki i Felicji Bauer jako przykładu relacji niezdrowej, może nawet

⁵¹ J. Pacześniak, *Notatki na marginesach zaginionego albo nie istniejącego tomu „Dzienników” Franza Kafki*, „Kresy” 1998, nr 35, s. 97.

⁵² Kafkowski motyw pojawił się również w innym wierszu Jakuba Pacześniaka *Notatki z podróży*, „Kresy” 1998, nr 35. Wiersz jest specyficznym upoetyzowanym felietonem dotyczącym współczesnej Pragi, w której historyczny Kafka stał się znakomitym produktem do sprzedaży (kubki, koszulki, tabliczki pamiątkowe). W formie typowego już felietonu pisze o tym ekonomiczno-kulturowym zjawisku Mariusz Dziegielewski, *Stara Praga, Kafka i czeskie disco-polo*, „Akcent” 2000, nr 3, s. 187–193.

⁵³ J. Hartwig, *Przez Pragę* [w:] Eadem, *Zobaczone*, Kraków 1999, s. 36.

⁵⁴ Szerzej o tym problemie: B. Pelczar, *W kręgu egzystencjalnych pytań tomiku „Zobaczone” Julii Hartwig*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego” [Historia Literatury] 2002, z. 1, s. 153–161.

⁵⁵ M.K.E. Baczewski, *Franz Kafka pisze ostatni list do Felicji Bauer*, „Nowa Okolica Poetów” 1999, nr 3, s. 84.

perwersyjnej. Takie przedstawienie pisarza i jego narzeczonej jest ironizowaniem legendy rozpowszechnianej przez Maksa Broda i jego kontynuatorów. Także kolejny obraz wiersza – z motylem siadającym na wulkanie – ma w sobie nie poetycką oryginalność, lecz walor interpretacyjnej kliszy⁵⁶. Nieco przewrotnie w takim układzie brzmi zakończenie wiersza, w którym porusza się problem obecności w naiwnych obrazach Kafki demonicznej mocy banału. Okazuje się bowiem, że intelektualny i poetycki banał jest żywotniejszy i atrakcyjniejszy od rzeczowych prac literaturoznawczych.

Wyzwalanie się spod wpływu mitu Kafki – wrażliwca zauważyć można również w wierszu bez tytułu Waldemara Paradowskiego⁵⁷. Utwór o lekko ironicznym nastroju eksploatuje znany z biografii Kafki epizod prezentacji pierwszego rozdziału *Przemiany* grupie przyjaciół. Wiersz można także interpretować jako dowartościowanie zapomnianej nieco cechy pisarstwa Kafki, którą jest humor. Co prawda, rozpatruje się ją w ważniejszych opracowaniach filologicznych, lecz generalnie – w powszechnym czy też popularnym odbiorze prozy Kafki – nie jest ona dostrzegana⁵⁸. Paradowski cechą humoru Kafki zaznacza w pierwszej i drugiej *quasi*-strofie wiersza dzięki porównaniu „jak cudzysłów //zamyka się za nim okiennica/ i pisanie”. Właśnie ów cudzysłów jest w utworze sygnałem poczucia dystansu wobec Kafki, zerwaniem z hołdującą mu postawą. To z jednej strony znak niechęci do literackiego autorytetu, z drugiej zaś tekstowy ślad odczucia, że każda artystyczna wielkość staje się martwym przedmiotem, który trafiając w powszechny obieg życia kulturalnego, przekształca się z czasem w estetyczny banał.

Już bez ironicznej nuty twórczość Franza Kafki pojawia się w liryku Artura Szlosarka *Przesilenie*⁵⁹. Jak wyznaje podmiot liryczny utworu, sięgnięcie do Kafki jest zabiegiem wyrastającym z głębszej potrzeby egzystencjalnej. Połączenie w poetycki ciąg obrazów szczytków gołębic i postaci Kafki tworzy interpretacyjne pole, w którym pojawia się poważny nastrój problematyki etycznej i metafizycznej. „Srebrniki gwiazd” oraz „zawstydzone powieki” to bieguny wiersza Szlosarka, które odnoszą się do perspektywy absolutu oraz ludzkiej ułomności. Postać Kafki uosabia w tekście kogoś, kto podjął się zadania

⁵⁶ Dużo ciekawiej (w sensie użytych środków stylistycznych) wygląda inny wiersz M.K.E. Baczewskiego *Śmierci równoległe: Franz Kafka i Bohumil Hrabal*, „Topos” 1998, nr 5/6; przedruk: Idem, *Antologia wierszy niesmiatych*, Tychy 2003, s. 15–16. Problem wszakże w tym, że w utworze pojawia się jedynie atmosfera starej, jakby przedwojennej jeszcze Pragi, brak zaś motywu z twórczości Kafki lub choćby postaci pisarza. Dzieje się tak, ponieważ za poetycki temat służy tutaj Baczewskiemu problem śmierci, a dokładniej jej pragnienie i doświadczanie. Patrząc na całość wiersza można pokusić się o konkluzję, że poetkę zainteresowała w Kafce i Hrabalu ich swoista fascynacja i oczekiwanie na śmierć. Wiersz zatem dotyczy granicznej sytuacji egzystencjalnej, ukazanej bez patosu i dramatyzmu, za to w zwykłości, trywialności, a nade wszystko nieuchronności.

⁵⁷ W. Paradowski, *** „Poezja dzisiaj” 2000, nr 7/8, s. 49–50.

⁵⁸ Wśród opracowań, które podkreślają rolę humoru w pisarstwie Kafki warto wymienić: F. Weltsch, *Religion und Humor im Leben und Werk Franz Kafkas*, Berlin 1957; N. Kassel, *Das Groteske bei Franz Kafka*, München 1969; J. Stora-Sandor, *Humor a kryzys tożsamości [w:] Humor europejski*, pod red. M. Abramowicza, D. Bertranda, T. Stróżyńskiego, Lublin 1994, s. 393–404; R. Łazarz, *Pykając fajkę nad Newskim Prospektem*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” no 2002, Filozofia XXXIII, Wrocław 1998, s. 75–88. Szczególnie ciekawe w tym zakresie są prace Anny Rutki: *Die Waffe Gelachter: zum Lach-Machtkampf in Franz Kafkas „Prozess”*, „Prace Germanistyczne” 1999, z. 1; Eadem, *Die Lach-Spuren in Franz Kafkas „Amerika” Roman*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 2001, z. 4; Eadem, *Die Funktion des Lachens und Lächelns in den Romanen von Franz Kafka*, Lublin 2002.

⁵⁹ A. Szlosarek, *Przesilenie* [w:] Idem, *List do ściany*, Kraków 2000, s. 47.

dbania o „niepowierzoną miłość”, to duchowy bogacz, który nie musiał „grać w totka”, aby odkryć w sobie tak wielkie pokłady ofiarności. Szlosarek zatem ponownie sięga do heroicznego wizerunku autora *Przemiany*, zwraca się ku klasycznym interpretacjom, by tylko nieznacznie „uwewnętrznić” zastany wizerunek pisarza⁶⁰.

Z kolei dzięki intymistyce autora *Wyroku* powstał wiersz Zbigniewa Dominiaka pod tytułem *Kafka*⁶¹. W liryku przywołane zostały fakty biograficzne oraz upoetyzowane zapisy z *Dzienników*. W drugiej części wiersza pojawia się też ostatnie przed śmiercią wyznanie tytułowego bohatera *Głodomora* zapisane przez Dominiaka w formie wersów wypowiedzi poetyckiej. Wszystkie te czynniki współtworzą w wierszu łódzkiego poety atmosferę sięgania do spuścizny „starych mistrzów” (u Dominiaka są to jeszcze Hölderlin i Caspar David Friedrich); Kafka uosabia tu dawne, uniwersalne wartości kultury: osadzenie w tradycji, poczucie porządku i piękno wyrażania myśli. Kafka jest u Dominiaka również tym, który potrafił uchwycić niemal nienazywalne stany dążenia do duchowej pełni oraz wyrażał pragnienie absolutnej wolności. Dominiak przedstawia autora *Procesu* bez zbytniego patosu, w niewyrafinowanych metaforach, w zwykłości jego życia. Praski pisarz to mistrz, którego brakuje poecie we współczesnych czasach.

Innego typu obrazowanie zastosował w wierszu *black&white* Bartosz Muszyński⁶². Krótki utwór poety swój tytuł zawdzięcza kontrastowi twórczości satyrycznej, lekkiej i zabawowej Andrzeja Mleczki z jednej strony z drugiej zaś intelektualnej, trudnej i refleksyjnej twórczości Franza Kafki. „Czerń” spuścizny Kafki zostaje odarta z nimbu tajemniczości, metafizycznego piętna na rzecz powierzchownej percepcji, chwilowego przykucia uwagi. Muszyński kreuje świat zewnętrzny, w którym nie ma zbytnio czasu na kontemplację sztuki. Szybkość i powierzchowność odbioru świata stała się faktem, którego nie można nie dostrzegać. Dawni wielcy artyści okazują się jedynie etykietami i hasłami słownikowymi, nie zaś autentycznie interesującą kogoś egzystencją czy sztuką.

Anioł Kafki Krzysztofa Kuczkowskiego⁶³ to utwór, w którym odchodzi się od składników biograficznych praskiego pisarza. Mimo tego artystycznego dystansu, atmosfera „prywatności” między podmiotem lirycznym a obiektem opisu wciąż pozostaje zauważalna. Wszak w wierszu mowa o aniele, który przyjmuje na siebie cierpienie i poczucie winy samego Kafki. W szerszej perspektywie interpretacji utworu Kuczkowskiego należałoby rozumieć, że winą obciążony jest nie tylko Kafka, ale i każdy człowiek. To zaś znowu wiąże się z motywem twórczości autora *Przemiany*: ideą winy jednostki. Wiersz Kuczkowskiego staje się przez to swoistą poetycką wariacją wielkich narracji z *Procesu* czy *Zamku*, najbardziej jednak odsyła do przypowieści *Przed prawem*. Nie jest to oczywiście bezpośrednio nawiązanie, wszak w Kafkowskim pierwowzorze występował Strażnik, nie Anioł. Kuczkowski jednak wzbogaca sytuację Kafkowskiego osądzania, napięcia

⁶⁰ Z pewnego typu przekąsem i ironią o poezji Szlosarka pisał Tomasz Cieślak w artykule *Pieszczoch kultury akademickiej. O poezji Artura Szlosarka* [w:] *Literatura polska 1990-2000*, pod red. T. Cieślaka i K. Pietrych, Kraków 2002, t. 1.

⁶¹ Z. Dominiak, *Kafka* [w:] Idem, *Zdarzenia i sny. Wybór wierszy*, Łódź 2001, s. 126–128.

⁶² B. Muszyński, *black&white* [w:] Idem, *Lane Limbo*, Warszawa 2002, s. 39.

⁶³ K. Kuczkowski, *Anioł Kafki* [w:] Idem, *Tlen*, Sopot 2003, s. 22.

między winą a winowajcą o nowy element: zastępcy winnego. To właśnie anioł, istota półboska przejmując ludzkie skazy, aby ocalić samego człowieka. Nie tyle więc o Kafce pisze się w wierszu, co o bezinteresownym poświęceniu i godności milczenia – wartościach zapomnianych we współczesnym świecie.

Piotr Krasucki w wierszu *Hommage a Franz Kafka*⁶⁴ kreuje sytuację, w której pisarstwo Kafki sprowadza do maksymy *stulta lex sed lex*. Postawa estetyczno-poznawcza Kafki stawiana przez Krasuckiego obok Eckharta, Pascala i Kierkegaarda jest bardziej od wspomnianych filozofów bezkompromisowa w odświeżaniu braku nadziei dla człowieka. Polski poeta zarzuca Kafce, że nie miał odwagi wyrażnie takiej kondycji człowieka i ogromu wszechświata nazwać. Odczytanie twórczości Kafki w wierszu Krasuckiego jest zatem przykładem wciąż jeszcze przywoływanej interpretacji egzystencjalnej, pokłosiem lektury Camusa⁶⁵.

Cień Kafki (dosłownie i przenośnie) pojawił się również w wierszu Ryszarda Krynickiego *Kasztan*⁶⁶. Liryk przedstawia sytuację odwiedzenia grobu pisarza na Cmentarzu Żydowskim w Pradze. Można snuć przypuszczenia, że to rodzaj stacji w kolejnej podróży śladami Kafki, tyle że tym razem realizowanej przez Krynickiego. Postać autora *Zamku* jest jednak dla wiersza nieistotna, przed podmiotem lirycznym dokonuje się bowiem ciche (w błysku spadającego kasztana) wtajemniczenie, podmiot doświadcza jakiejś poetyckiej epifanii. Wspomniany tu wiersz Krynickiego stanowi jeszcze jeden przykład realizowanej przez poetę w najnowszych utworach stylistyki skromności i oszczędności, poetyki odrzucania dekoratywności tekstu na rzecz jego prostoty i przezroczystości.

* * *

Wszystkie podawane w tym rozdziale przykłady polskich reakcji na twórczość Kafki, omówione teksty polskich literatów i literatek, tak czasami agresywnie atakujących jego prozę lub równie żarliwie jej broniących, są elementem wspomnianego już na wstępie tych rozważań jeszcze większego zjawiska, które w końcu XX wieku (i właściwie w każdym czasie kultury europejskiej) było wielokrotnie dyskutowane. Chodzi tu o pojęcie kanonu. Nie wchodząc tu szerzej w rozległą problematykę, podkreślić warto jedno: twórczość Franza Kafki znalazła się wśród tekstów kanonicznych i jej pozycja – przynajmniej z perspektywy współczesności – jest niezagrożona. Jako podsumowanie można tu przywołać słowa Harolda Blooma, które choć nieco prowokacyjne, zdają się dobrze naświetlać przyszłość kanonu kultury Zachodu:

„Śmierć autora, ogłoszona przez Foucaulta, Barthesa i wielu ich klonów, jest kolejnym antykanonicznym mitem, przypominającym okrzyk bojowy Szkoły Resentymentu, która chce się pozbyć

⁶⁴ P. Krasucki, *Hommage a Franz Kafka*, „Lewą Nogą” 2003, nr 15, s. 289.

⁶⁵ A. Camus, *Nadzieja i absurd w dziele Franza Kafki* [w:] Idem, *Dwa eseje. Mif Syzyfa. Artysta i jego epoka*, tłum. J. Guze, Warszawa 1991, s. 111–123.

⁶⁶ R. Krynicki, *Kasztan* [w:] Idem, *Kamień, szron*, Kraków 2004, s. 59.

»wszystkich nieżywych, białych europejskich mężczyzn«, czyli – by wymienić trzynastu – Homera, Wergiliusza, Dantego, Chausera, Szekspira, Cervantesa, Montaigne’a, Miliona, Goethego, Tolstoję, Ibsena, Kafkę i Prousta. Wszyscy ci autorzy są bardziej żywi od was, kimkolwiek jesteście, wszyscy byli bez wątpienia mężczyznami, i to, jak sądzę, „białymi”. Z pewnością nie są martwi w porównaniu z jakimkolwiek żyjącym pisarzem”⁶⁷.



Rysunek Irek Konior

⁶⁷ H. Bloom, *Podzwonne dla kanonu*, tłum. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 196.