

Krzysztof Derdowski
Bydgoszcz

Zamieszkać z lampą w piwnicy. Opowieść o źródłach twórczości Franza Kafki

Franz Kafka jest pisarzem, który dość metodycznie i skrupulatnie informuje czytelników o tym, dlaczego pisze powieści i opowiadania. Czyni to głównie w *Dziennikach* oraz w listach do Felicji i Mileny; i potwierdza w swoich literackich realizacjach.

Korespondencyjny romans

Miejsce twórczości w życiu Kafki, posługując się właśnie wspomnianymi *Dziennikami* i korespondencją z Felicją, bardzo rzetelnie ujawnił znakomity znawca dzieła autora *Zamku*, Elias Canetti w eseju *Drugi proces (Kafki listy do Felicji)*. Podążmy chwilę w tym szkicu za tokiem myśli Eliasa Canettiego, myśli odnoszących się do powodów, dla których Kafka był pisarzem. Otóż, jak zauważa Canetti, autor *Procesu* od pierwszych chwil swego, przynajmniej już w tym miejscu, dziwnego romansu z Felicją Bauer na pierwszym miejscu, zrazu hipotetycznych, a potem coraz bardziej prawdopodobnych, bliskich ich relacji, a może i wspólnego życia, stawia literaturę i to, że jest pisarzem.

Przypomnę, Kafka poznaje Felicję wieczorem 13 sierpnia 1912 r. w domu swego przyjaciela Maksa Broda. Zamienia z Felicją kilka, no, może kilkanaście zdawkowych uwag, z których najważniejsza dotyczy ewentualnej wspólnej podróży do Palestyny. Felicja Bauer jest entuzjastką i syjonistką. Trafia na mężczyznę wyjątkowo niezdecydowanego. I, to już całe ich spotkanie. Zobaczą się ponownie siedem miesięcy później. Ich romans będzie wydarzeniem polegającym przede wszystkim na intensywnej korespondencji. I, jak już nadmieniałem, Kafka nieustannie wraca w swoich listach do Felicji do sprawy miejsca i znaczenia pisania

w jego życiu; a już w październiku zaczyna sugerować Felicji, że jego pisarstwo może i zapewne jest przeszkodą w ich relacjach; przeszkodą na tyle poważną, że uniemożliwiająca rozwinięcie się owych relacji w prawdziwy romans, czy też późniejsze małżeństwo. Niezwykle dramatyczne wyznania czyni w tej sprawie Kafka w liście z dnia 1 listopada 1912 r. Pisz do Felicji tak:

Moje życie składa się, i właściwie składało się zawsze z prób pisania, i to z prób najczęściej nieudanych. Gdybym jednak nie pisał, to leżałbym już na ziemi, wart tylko, by zostać wymiecionym [wyróżnienie–K. D.] [...] Mój tryb życia jest nastawiony tylko na pisanie, a gdy ulega pewnym zmianom, to tylko w tym celu, żeby w miarę możliwości lepiej służył pisarstwu, bo czas jest krótki, siły są niewielkie, biuro jest zmorą, mieszkanie jest głośnie i trzeba próbować przebić się za pomocą jakiejś sztuki, jeśli się komuś ładne, proste życie nie udaje.¹

W takim życiu nie ma raczej miejsca dla kobiety i przyszłej żony. Kafka romansuje korespondencyjnie z Felicją i oznajmia jej, że całym jego życiem jest pisanie!

Jak więc widzi ich romans i ewentualne rokowania dotyczące przyszłego życia? Otóż Kafka wprowadza i wdraża w tej sprawie rozumowanie niebywałe i w sposób oczywisty nie do zaakceptowania przez (chyba) jakąkolwiek kobietę, a w każdym bądź razie przez kobietę mającą wobec wybranka plany matrymonialne. Kafka czyni z romansu z Felicją... dzieło literackie. To ich korespondencja ma być właściwym romansem. I przez kilkanaście miesięcy ta korespondencja jest romansem. Autor *Przemiany* zrazu jest w swych listach oględny i zdystansowany; jednak już w połowie listopada zwraca się do Felicji: „Najdroższa Pani”². I wyznaje Felicji w liście z 14 listopada: „Najdroższa, Najdroższa. To słowo najchętniej bym wypisywał raz za razem...”². Nie znamy listów Felicji, ale jej odpowiedzi muszą być na tyle zachęcające, że Kafka kilka dni później, w liście z 17 listopada nazywać będzie Felicję – „Najukochańszą”. Jednocześnie jednak Kafka unika bezpośredniego spotkania z Felicją. W kolejnych listach, na przełomie 1912 i 1913 r., uzupełnia ten romans o niezliczone szczegóły – chce dokładnie wiedzieć, jak żyje Felicja, co w danej chwili robi, jakich ma przyjaciół. Jednocześnie nieustannie przestrzega Felicję przed tym, że jest pisarzem i tylko jako pisarz może się spełniać. Autor *Procesu* czuje się oczywiście, od czasu do czasu, winny tego, że jego romans z Felicją jest tak dziwny i gani siebie w listach... „Ukochana, Najukochańsza, ja, całkiem i doszczętnie potępiony, mogę się więc poszczycić, że z Ciebie zdrowej uczynił chorą”³.

Boi się jednak panicznie utraty Felicji. Jest przekonany, że chce, ale nie może być z nią razem, bowiem jest pisarzem. Mnoży trudności i dowody na to, że pisarz nie może żyć w stałym związku z kobietą.

¹ F. Kafka, *Listy do Felicji*, przeł. I. Krońska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, t. I, s. 35-37.

² *Ibidem*, s. 63.

³ *Ibidem*, s. 75.

Nie zachował się list Felicji Bauer⁴, którego treści domyślamy się z odpowiedzi Kafki w liście z dnia 14 stycznia 1913 r.:

Napisałaś kiedyś, że chciałabyś siedzieć przy mnie w czasie, gdy piszę; tylko się zastanów, wtedy nie mógłbym pisać [...] człowiek nie może być dostatecznie sam, gdy pisze, dlatego nie może być dostatecznie cicho wokół niego, gdy pisze, noc jest jeszcze za mało nocą [...] Często myślałem już o tym, że dla mnie najlepszym sposobem życia byłoby z przyborami do pisania i z lampą zamieszkać w najdalszym pomieszczeniu rozległej, zamkniętej piwnicy. Jedzenie by mi przynoszono, stawiano by je zawsze daleko ode mnie, przed najbardziej zewnętrznymi drzwiami do piwnicy. Droga po jedzenie, w szlafroku, przez wszystkie korytarze piwniczne, byłaby moim jedynym spacerem [...]. Co ja bym wtedy napisał! Z jakich głębin bym to wydobywał!⁵

Zakończenie tego listu jest i tragiczne, i zapewne trochę śmieszne: „A co ty o tym myślisz, Najdroższa? Nie odwracaj się od mieszkańca piwnicy”⁶. Kafka ni mniej, ni więcej, tylko domaga się od Felicji zaakceptowania związku literackiego pustelnika i mieszkańca przepastnej piwnicy z nią, młodą, aktywną Żydówką. W *Dzienniku* zapisze dość precyzyjną diagnozę dotyczącą jego relacji z powołaniem literackim: „nie jestem niczym innym niż literaturą i nie mogę, i nie chcę być niczym innym”⁷.

Nie żyć, ale pisać

Ja z kolei nie chcę się w tym szkicu zajmować wyczerpująco i dogłębnie dziejami romansu Franza Kafki i Felicji Bauer, lecz pytaniem o źródła twórczości autora *Przemiany*. Nie interesują mnie więc w tym szkicu oczywiste lęki autora *Palacza* przed impotencją czy pospolite obawy młodego człowieka przed założeniem rodziny. Otóż, w moim przekonaniu, przytoczone tu powyżej, obszerne cytaty z korespondencji Franza Kafki i Felicji Bauer dowodzą, że Kafka, jak chyba żaden inny twórca, dążył do tego, żeby pisanie stało się samowystarczalnym procesem. Mało tego, żeby literatura zastąpiła życie. Kafka najzwyczajniej nie chce żyć, lecz chce pisać. Nie jest to oczywiście możliwe, ale mówię tu o pragnieniu niedorzecznym i absurdalnym w świetle racjonalnych argumentów; pragnieniu silnym i determinującym twórczość i życiowe wybory samego Kafki.

Autor *Zamku* męczył się z rozdarciem między literackim powołaniem a społecznymi aspiracjami. W lipcu 1913 r. w *Dzienniku* dokonał dokładnej egzegezy swojej sytuacji i sporządził kilkupunktowy rejestr argumentów przeciwko małżeństwu (szczególnie małżeństwu z Felicją Bauer). Napisał w nim:

⁴ Możemy się jedynie domyślać, że była to odrobinę kokieteryjna uwaga Felicji, a może i propozycja, że chętnie siadywałaby obok Kafki, kiedy on pisuje swoją prozę.

⁵ *Ibidem*, s. 245.

⁶ *Ibidem*.

⁷ F. Kafka, *Dzienniki 1910–1923. Część pierwsza*, przeł. J. Werter, Wydawnictwo Puls, Londyn 1993.

3. Muszę wiele przebywać sam. To, co zdziałałem, jest wyłącznie wynikiem przebywania w samotności. 4. Nienawidzę wszystkiego, co nie ma związku z literaturą, nudzi mnie zapuszczanie się w rozmowy (nawet odnoszące się do literatury), nudzi mnie składanie wizyt, radości i cierpienia moich krewnych nudzą mnie aż po sam rdzeń duszy. Rozmowy odzierają z ważkości, z powagi i z prawdy wszystko to, co myślę.⁸

Kafka niezwykle boleśnie przeżywa ów konflikt między literackimi nadziejami a powinnościami społecznymi.

Maks Brod przywołuje w swej opowieści biograficznej o Kafce taką wypowiedź autora *Zamku*: „Codziennie życzę sobie jednego: żeby mnie na tym świecie nie było”⁹. Pragnienie, by nie żyć, ale pisać, było u Kafki ugruntowane i wracało także w rozmowach z przyjacielem. Pragnienie to wydawać się może w czasach konsumpcjonizmu i celebrytizmu dość ekstrawaganckie. Zważyć jednak warto, że niechęć do życia wraz z jego bogactwem wrażeń, przyjemności i posiadania była wielokrotnie podnoszona w dziejach kultury, nie tylko europejskiej. Ascetyka i mistyka chrześcijańska nawoływała ni mniej, ni więcej, tylko do rezygnacji z *bogactwa* życia, na rzecz kontemplacji i poznania Boga. Święty Jan od Krzyża w swym fundamentalnym dziele *Droga na Górę Karmel* na kilkuset stronach zaleca i podaje sposoby rezygnacji z życia jako ekspresji i radości – w zamian obiecuje radości i szczęście wyższego rzędu. Podobne zalecenia zawierają też *Wedy*, zwłaszcza tzw. leśne księgi, czyli *Aranjaki*, no i oczywiście buddyzm. Kafka, jakim jawi się w swoich *Dziennikach*, nie jest w tej kwestii w żadnej mierze konsekwentny. *Dzienniki* są, co prawda, zapisem samotności pisarza, ale też relacjami z dość aktywnego życia, celebrowania przyjaźni, fascynacji teatrem itd. Kafka jest samotnikiem niezwykle aktywnym. Maks Brod w *Franzu Kafce. Opowieści biograficznej* przywołuje kilkanaście podróży, które odbył wraz z Kafką, opowiada o licznych spotkaniach towarzyskich, w których uczestniczył Kafka, a nawet o jego udziale w zebraniach praskich aktywistów socjalistycznych.

Myli się, w moim przekonaniu, Maks Brod, który stwierdza (przynaję – dość ostrożnie):

Niewątpliwie można na podstawie wielu oznak i z należą ostrożnością, jakiej na tych najwyższych szczytach człowieczeństwa wymaga każdy krok nawet od obserwatora, wysnuć tezę, że Franz Kafka znajdował się na drodze wiodącej do świętości¹⁰.

Kafka przez swą moralną skrupulatność oraz poczucie winy miał pewne inklinacje ku świętości; jednakże ciekawość siebie i świata, niebываłe zauroczenie szczegółem oraz w gruncie rzeczy nie najwyższej próby wiara w Boga, separowały go skutecznie od świętości.

⁸ *Ibidem*, s. 316.

⁹ M. Brod, *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, przeł. T. Zabłudowski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 102.

¹⁰ *Ibidem*, s. 72.

Znakomity znawca twórczości Kafki, Martin Walser, twierdzi wręcz, że proces alienacji ludzkich życiowych celów i podporządkowania życia celom artystycznym spowodowało, że: „W przypadku Kafki należy życie wyjaśniać dziełem, podczas gdy dzieło może obejść się bez wyjaśniania przez rzeczywistość biograficzną”¹¹.

To niezwykle śmiała i inspirująca myśl, z której wynikałoby, że przyczyną wielu znanych nam perturbacji życiowych Kafki nie jest psychika, kompleksy autora *Zamku*, lecz przyjęte, a chyba lepiej powiedzieć, wypracowane przez pisarza metody twórcze i wykreowany przez niego świat literacki. I jego życie da się tłumaczyć tym, jakim chciał być artystą. Odrobinę banalizując, powiedzieć możemy za Walserem, że np. nieudany romans z Felicją i dwa chybione z nią narzeczeństwa mają swoją przyczynę w twórczości Kafki, a nie, jak się powszechnie przyjmuje (np. Maks Brod), w jego lękach i fobiach socjalnych. Śmiała teza Walsera nie wydaje mi się wcale nadto wątpliwa, bowiem, jeśli sięgniemy do zwykłych, nieartystycznych wypowiedzi, z którymi się spotykamy na co dzień, to zdarza się przecież często, że to wypowiedź, zapewnienie, przysięga, obietnica wymuszają późniejsze, czasem niebezpieczne i szkodliwe dla mówiącego skutki. Ot, ktoś, kto przed chwilą mówił o godności i odwadze, nie może i nie chce w chwili, kiedy weryfikowana jest właśnie prawdziwość jego wcześniejszych słów, przesadnie lekko odstąpić od dania świadectwa własnym słowom. I okazuje się, że zwykła narracja, pospolita twórczość językowa wymusza na człowieku działania mające czasem bardzo poważne konsekwencje biograficzne. Może mieć więc rację Walser twierdząc, że to dzieło Kafki wyjaśnia jego życie, a nie odwrotnie. Jeśli powędrujemy tą drogą interpretacji, to wydaje się, że pogląd Walsera, jakoby Kafka narzucił sobie sposób życia poprzez literackie wybory, nie jest już taki ekskluzywny i nieprawdopodobny. Jesteśmy chyba gotowi przyznać rację Walserowi – możliwe, że Kafka, po napisaniu, powiedzmy, *Przemiany*, nie był już człowiekiem, mogącym z całym spokojem ducha zakładać rodzinę z Felicją Bauer?

Pisarz w piwnicy

Pojawia się tu jednak pytanie, które wydaje mi się ważniejsze i wiodące w pobliże źródeł twórczości Kafki. O czym właściwie Kafka chciałby pisać, zamknięty w piwnicy, ze swoją lampą? Z jakich doświadczeń chciałby czerpać, skoro, powtórzę, żyłby zamknięty w piwnicy? Zwróćmy uwagę, że nie rozmawiałby nawet z tymi, którzy przynosiliby mu żywność! Zadajmy poważnie pytanie, które, nie jako pytanie, ale jako stwierdzenie, formułuje sam Kafka: „Z jakich głębin bym to wydobywał?” No, właśnie! Z jakich?

¹¹ M. Walser, *Opis formy. Studium o Kafce*, przeł. E. Misiołek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 13.

Otóż Kafka w kilku miejscach *Dzienników* wskazuje na owe g ł ę b i n y i źródła twórczości. Napisał w *Dzienniku* już w 1910 r., więc na początku drogi twórczej, przed opublikowaniem swoich ważnych opowiadań: „Trzeba jednak, aby co dzień przynajmniej jedna linijka była wycelowana we mnie, tak jak teleskop wycelowany jest w komety”¹². Nie chce zatem pisać powieści i opowiadań mających jakieś cele społeczne, polityczne, pedagogiczne; chce w procesie twórczym uchwycić najistotniejsze tajemnice własnego życia. I starczy mu tu (aż w nadmiarze) doświadczenia samego siebie. Zanotował w *Dziennikach* na temat planowanej przez siebie powieści: „będę jeszcze próbował napisać powieść o Blenkelcie. Nie musi być długa, ale musi we mnie utrafić”¹³. Kafka chciał, żeby to, co pisze, ujawniało najistotniejsze jego odczucia i pewnie tajemnice. Powieść czy opowiadanie mogą być trochę o czymkolwiek, lecz muszą „we mnie utrafić”. I po napisaniu w nocy z 22 na 23 września 1912 r. opowiadania *Wyrok*, które Kafka wysoce sobie cenił, w ciągu następnych kilku dni odnotowuje z radością, że opowiadanie to „utrafiło w niego”. Otwarcie pisze w *Dziennikach*, że główny bohater *Wyroku* to właściwie on sam, Franz Kafka, że narzeczona bohatera to niewątpliwie Felicja, no i złowrogi ojciec to ni mniej, ni więcej, tylko jego własny ojciec. I co więcej, Kafkę cieszy, że w opowiadaniu udało mu się odtworzyć istotne, metafizyczne właściwości jego konfliktu z ojcem i dylematy matrymonialne związane z Felicją Bauer.

Kafka, o czym czytelnicy tej twórczości wiedzą doskonale, nie eksploatuje prozy wątków psychologicznych; a w każdym bądź razie nie jest to proza psychologiczna w klasycznym ujęciu – jak choćby proza, niezwykle wysoko cenionego przez Kafkę, Flauberta. Kafka widzi przede wszystkim siebie, w którego celuje choćby jedną linijką dziennie oraz w swoich bohaterach dostrzega problem metafizyczny. Narratorzy Kafki i jego bohaterowie są problemami nie politycznymi czy społecznymi, ale zagadkami metafizycznymi. Mimo całej metaforyczności, asocjacyjności tej prozy, jest ona bardzo autobiograficzna, o czym opowiem jeszcze szerzej. W tym miejscu warto chyba zwrócić uwagę na to, że Kafka, pisząc o swojej twórczości w *Dziennikach* i listach do Felicji i Mileny, odpowiada przede wszystkim na pytania: dlaczego tworzy? Unika natomiast pytania: jak tworzę?

W czym problem? Weźmy dla przykładu opowieści o własnym tworzeniu Josepha Conrada, któremu zawdzięczamy, dzięki zamieszczanym przez niego wstępom do powieści, bogaty materiał dotyczący procesu twórczego, będącego zapewne nie tylko doświadczeniem autora *Smugi cienia*. Ot, przykład takich wyjaśnień procesu twórczego zamieszczonych we wstępie do jednej z najciekawszych powieści Conrada, do *Nostromo* – Conrad zrazu informuje czytelników, iż przed napisaniem *Nostromo* miał przekonanie, „że nie ma już o czym pisać na tym świecie”¹⁴. Nawiasem mówiąc, prawie wszystkie wstępy Conrada do jego powie-

¹² F. Kafka, *Dzienniki 1910–1923*. Cz. I, s. 11.

¹³ *Ibidem*, s. 289.

¹⁴ J. Conrad, *Nostromo*, [w:] *idem*, *Dziela*, t. 8, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 7.

ści i opowiadań zaczynają się od stwierdzenia poczucia twórczego wypalenia, pustki i niemocy twórczej. Następnie Conrad w przywoływanym tu wstępie do *Nostromo* opowiada o tym, że przed wielu laty, jako młody człowiek i marynarz słyszał opowieść „o jakimś człowieku, który korzystając z zamętu rewolucji, sam jeden ukradł łódź załadowaną srebrem, gdzieś na wybrzeżu Tierra Frime”¹⁵. Dwa-dzieścia siedem lat później, na straganie z tanimi książkami w Londynie, Conrad znajduje książkę wspomnień marynarza, który na kilku stronach swej autobiografii opowiada o człowieku, który był – w pewnym okresie jego marynarskich przygód – jego kapitanem i przechwalał się, że w przeszłości ukradł łódź ze srebrem. Tym razem Conrad nie przechodzi obok tej opowieści obojętnie. Postać złodzieja srebra zaczyna go fascynować. Nie widzi w nim wyłącznie łotra i złodzieja, ale człowieka uwikłanego w rewolucję i jej mechanizmy. „Takie oto były prawdziwe, a zawiłe przyczyny narodzin *Nostroma* – książki. Z tą chwilą, sądzę, musiała być napisana”¹⁶. Ale to nie wszystko, co o stworzeniu powieści i jej głównej postaci mówi Conrad. Dalej ujawnia, że na postać Nostromo składają się liczne jego wspomnienia i obserwacje z czasów, kiedy był marynarzem. I powiada tak: „Ale Nostromo jest, jaki jest, głównie dlatego, że czerpałem dlań natchnienie z młodzieńczych wspomnień o pewnym śródziemnomorskim marynarzu”¹⁷. W przytoczonych tu meandrach powstania *Nostromo* mamy do czynienia z rzetelną odpowiedzią na pierwsze z pytań o proces twórczy, mianowicie z odpowiedzią na pytanie: – Jak tworzę? Conrad natomiast nie odpowiada na pytanie: – Dlaczego w ogóle tworzę? Kafka próbuje natomiast właśnie na to pytanie sobie i nam odpowiedzieć. I tak Kafka mówi wprost w *Dziennikach*: „Piszę to bez wątpienia z rozpaczy z powodu swego ciała i swej przyszłości z tym ciałem”¹⁸.

Kafka pisze niewątpliwie dlatego, że ma śmiertelne ciało; ciało, które przysparza mu nieustannie wiele troski i obaw. W liście do Felicji napisał: „jestem najchudszy człowiekiem ze wszystkich ludzi, jakich znam”¹⁹. W wielu miejscach swej korespondencji z Felicją pisze również o słabościach swego ciała i lękach hipochondrycznych. Na stronach *Dziennika* Kafkę nieustannie dręczą: słabość ciała, grożące ciału choroby i bezsenność. Posłuchajmy zresztą samego Kafki: „Z takim ciałem nie można niczego osiągnąć. Będę musiał przywyknąć do tego, że będzie mnie ono ustawicznie zawodzić”²⁰. Dzień wcześniej żalił się na bezsenność:

Tymczasem leżę tu na kanapie, wyrzucony kopniakiem ze świata, czyham na sen, który nie chce nadejść, a gdy nadejdzie, to muśnie mnie zaledwie, stawy mam

¹⁵ *Ibidem*, s. 7.

¹⁶ *Ibidem*, s. 8.

¹⁷ *Ibidem*, s. 12.

¹⁸ *Ibidem*, s. 9.

¹⁹ F. Kafka, *Listy do Felicji*, s. 36.

²⁰ F. Kafka, *Dzienniki 1910–1923*. Cz. I, s. 171.

obołałe ze zmęczenia, moje wyschłe ciało rozlatuje się pod wpływem podniecenia, których mu nie wolno jasno sobie uświadomić, w głowie tętni zadziwiająco.²¹

I tak strona po stronie, dzień po dniu. Pisanie dzieł literackich ma Kafce służyć do ujawnienia tych lęków o ciało i śmiertelnych niebezpieczeństw, w których nieustannie się ciało znajduje.

Warto chyba w tym miejscu uczynić pewną dygresję dotyczącą rozumienia kłopotów z ciałem odczuwanych przez Kafkę. Otóż, Susan Sontag w głośnym w latach 60. XX w. esej *Choroba jako metafora* zwróciła uwagę na to, że w wieku XIX wiele chorób somatycznych traktowano jako choroby *d u c h o w e*. Przypisywano chorobom somatycznym znaczenie psychologiczne. Gruźlica nie miała jedynie przyczyn biologicznych, lecz zawierała także sprawstwo psychiczne. Choroba niosła ze sobą także winę duchową, jako jedną ze sprawczych przyczyn choroby. Zauważmy, że jeszcze Tomasz Mann w swej sławnej *Czarodziejskiej górze* interpretował gruźlicę, a w każdym bądź razie jego bohaterowie interpretowali gruźlicę jako wynik procesów psychicznych. Współczesny pisarz angielski, Ian McEwan tak pisze o traktowaniu raka jeszcze w latach 70. XX w.:

Na początku lat siedemdziesiątych dopiero kończył się okres, kiedy ludzie milkli na dźwięk tego słowa. Rak był hańbą, hańbą ofiary, rodzajem kłęski, skazą i brudnym defektem, bardziej osobowości niż organizmu²².

Warto, jak sądzę, o takim interpretowaniu choroby pamiętać, rozważając twórczość Kafki, bowiem umarł właśnie na gruźlicę i niewątpliwie obwiniał siebie za to, że w ogóle na gruźlicę zachorował. Pamiętać też wypada, że w pierwszej połowie XX w., kiedy tworzył Kafka, słabość ciała i choroby były interpretowane jako swoisty dopust Boży (syndrom Hioba) lub przypisywano je np. ludzkiej rozwiązłości i niegodziwemu życiu (np. choroby weneryczne czy różne rodzaje nerwic). Słowem, cielesności i duchowości nie rozdzielano wówczas radykalnie. Pokażny wkład w takie rozumienie choroby w życiu człowieka miał również Freud, który dowodził, że najpoważniejsze nawet dolegliwości psychiczne (psychozy, schizofrenia) są wynikiem błędnego działania chorego, który nieopacznie stłumił oralne i analne impulsy libido, czym doprowadził do choroby psychicznej.

Lęk przed śmiercią i byciem okaleczonym dominuje w twórczości Kafki. Większość opowiadań i nowel dotyczy właśnie sytuacji zagrożeń czyhających na ciało. W opowiadaniu *Schron* wielki kret nie może się ukryć przed swoimi wrogami i zostanie przez nich, wcześniej, czy później, pożarty. Tak opowiada o swojej sytuacji:

[...] wielu jest silniejszych ode mnie, a liczba moich wrogów jest niezmiernie duża; może się zdarzyć, że przed jednym nieprzyjacielem będę uciekał i drugiemu wpadnę w łapy. Ach, ileż rzeczy może się zdarzyć [...] od czasu do czasu regularnie

²¹ *Ibidem*, s. 170.

²² I. McEwan, *Słodka przynęta*, przeł. A. Szulc, Wydawnictwo Albatros, Warszawa 2013, s. 74.

zrywam się z przerażeniem z głębokiego snu i nasłuchuję, nasłuchuję wśród ciszy panującej tu niezmiennie [...].²³

Na bezsenność skarży się też Kafka w listach do Felicji. On, jak ów kret, niemal każdej nocy obawia się, że zostanie unicestwiony. Jest tylko jedna czynność, która zdaje się chronić Kafkę przed unicestwieniem – tą czynnością jest pisanie.

Kafka widzi swoje zmagania z życiem, jak zmagania myszy, o której pisze w opowiadaniu *Mala bajka*; które to opowiadanie zacytuje tu w całości:

Ach – rzekła mysz – świat staje się z każdym dniem ciaśniejszy. Z początku był taki szeroki, że się bałam, pobiegłam więc dalej i byłam szczęśliwa, iż wreszcie zobaczyłam z daleka, z prawej i lewej strony, ściany; ale te długie ściany z takim pędem zbliżają się do siebie, że już jestem w ostatnim pokoju i tam stoi w kącie pułapka do której biegnę. – Wystarczy, że zmienisz kierunek biegu – powiedział kot i pożarł ją²⁴.

To jest los Kafki, a w każdym bądź razie, tak swój los widzi autor *Zamku*.

Tytuły opowiadań odnoszące się do kwestii zagrożenia ciała można by, jak powiadam, mnożyć. O zagrożonym bezpieczeństwie ciała pisze Kafka w *Kolonii karnej*, *Przemianie*, *Głodomorze* itd. Owo zagrożenie, poczucie znalezienia się, jak owa mysz, między pułapką a mającym ją pożreć kotem, jest dla twórczości Kafki fundamentalne i stanowi jedno z głównych źródeł tej twórczości. Nie jedyne jednak, choć pozostałe są z nim powiązane.

Pisanie jest grzechem

Przejdźmy do innych źródeł tej twórczości poprzez przytoczenie obszernego fragmentu ostatniego listu do Felicji, listu, w którym Kafka dramatycznie żegna się z panną Bauer i pisze również o swojej twórczości:

Gdy siebie badam z uwagi na swój cel ostateczny, okazuje się, że właściwie nie dążę do tego, by stać się dobrym człowiekiem i uczynić zadość najwyższemu sądowi, lecz zupełnie przeciwnie, by ogarnąć wzrokiem całą społeczność ludzką i zwierzęcą, poznać jej podstawowe upodobania, pragnienia, ideały moralne, sprowadzić je do prostych przepisów i samemu możliwie szybko rozwinąć się w tym kierunku, w ten sposób stając się miłym dla wszystkich bez wyjątku [...].²⁵

Teraz bardzo proszę czytelników o szczególną uwagę, bowiem Kafka pisze w dalszej części przytaczanego listu o sprawie, w moim przekonaniu, dla jego twórczości fundamentalnej; i tak powiada o sobie do znękaney chybionym romansem Felicji:

²³ F. Kafka, *Nowele i miniatury*, przeł. R. Karst i A. Kowalkowski, wstęp R. Karst Wydawnictwo ATEX, Gdynia 1991, s. 123-130.

²⁴ F. Kafka, *Mala bajka*, [w:] *idem*, *Nowele i miniatury*, s. 283.

²⁵ F. Kafka, *Listy do Felicji*, przeł. I. Krońska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, t. II, s. 352.

[...] tak miłym (tu wychodzi szydło z worka), żebym w końcu, nie tracąc powszechnej miłości, jako jedyny grzesznik nieprzyypiekany, miał prawo jawnie, na oczach wszystkich, praktykować mieszkającą we mnie nikczemność.²⁶

Nadzieje, które pokładał w literaturze, legły w gruzach. Literatura, której tyle poświęcił, wywiodła go na moralne manowce; okazał się oszustem wobec samego siebie i wobec ludzi. Literatura stała się sposobem krzywdzenia ludzi. Literatura, pisanie w piwnicy, które miały Kafkę zbawić, ostatecznie go pograżyły i dały najsilniejszy impuls twórczości samotnika z Pragi; a impulsem tym było poczucie winy wynikające z tego, że się jest pisarzem, czyli kimś, kto wydaje się, jak powiada powyżej Kafka – miłym, a będącym przecież w istocie oszustem i nikczemnikiem. To dogłębne poczucie winy dominuje oczywiście w dwóch najgłośniejszych powieściach Kafki – w *Zamku* i w *Procesie*. W obu tych utworach wina głównych bohaterów zdaje się nie podlegać dyskusji. Nie wiemy dokładnie, o co oskarżony jest Józef K., ale jego wina zdaje się dla oskarżycieli niezaprzeczalna. Żle żył. Oszukiwał. Nie przyjął na siebie obowiązków rodzicielskich. Słowem, wina Józefa K. polega na tym, że nie potrafił być społecznym i użytecznym innym ludziom. Kafka powiedział o tej winie w cytowanym tu ostatnim liście do Felicji:

To oznacza utracenie równego kroku ze światem, oznacza, że ten, kto nosi na sobie to piętno, roztrzaskał świat, a będąc niezdolnym do przywrócenia mu życia, jest ścigany przez jego ruiny.²⁷

Czy Kafka jest ścigany przez ruiny świata, któremu nie sprostał i nie dotrzymał kroku? W znacznej mierze tak; i w znacznej mierze podziela los swoich najpopularniejszych bohaterów: Józefa K. i K. Zarówno Józef K. z *Procesu*, jak i K. z *Zamku* niszczeni są przez świat za to, że nie sprostałi jego wymogom. Świat, społeczeństwo, rodzina chcieli, żeby Józef K. żył inaczej niż żył i dlatego, że nie spełnił tych oczekiwań, zostanie unicestwiony. Nie wiemy precyzyjnie, na czym polega wina K. i Józefa K.; wiemy natomiast, na czym polega wina Kafki; i co ważne, on, także to wie. Powiedzmy to wprost – wina Kafki polega na tym, że był pisarzem i nie potrafił swego literackiego powołania włączyć do porządku społecznego bliskiego jego rodzimemu środowisku: żydowskiej i mieszczańskiej rodzinie. Konflikt pisarza z jego rodzimym środowiskiem jest stary jak dzieje literatury i zazwyczaj w znanych nam przypadkach sukces literacki, towarzyski i komercyjny niwelują społeczne gniewy macierzystego środowiska pisarza. Często okazuje się, że młody człowiek, który mimo protestów i oporów własnego środowiska został pisarzem, miał rację, co potwierdzał jego sukces jako pisarza. Liczne jest oczywiście grono tych, którym się nie udało, bo zabrakło talentu lub szczęścia. Kafka jednak talent niewątpliwie miał, ale śledząc jego literacką drogę, wiemy od początku, że za życia raczej nie odniósł sukcesu, a zatem jego wybór drogi życiowej nie został usankcjonowany społeczną akceptacją. Okazuje się, że

²⁶ *Ibidem*, s. 352.

²⁷ *Ibidem*, s. 355.

to, co Kafka uważa za swoje powołanie, za jedyną wartość swego życia, jest jednocześnie samym złem jego życia, przeszkodą, która niweczy jego relacje z kobietami, rodziną, społeczeństwem. Ta niemożność pogodzenia własnego powołania literackiego z oczekiwaniami ludzi dookoła stanowi istotne źródło twórczości Kafki; paradoksalnie bowiem Kafka pisze dlatego, że nie powinien pisać. I Kafka w jakimś sensie spełnia to dotkliwie dla niego oczekiwanie społeczne, z którym się spotyka.

Otóż dotychczasowe powody pisania, o których wspomniałem, czyli kłopoty z ciałem, hipochondryczne nerwice, bezsenność, a dodać można jeszcze samotność, powinny skłaniać Kafkę do znacznego ekshibicjonizmu w dziełach literackich²⁸. Tymczasem poza *Listem do ojca* Kafka s z y f r u j e i k o d u j e swoje osobiste przeżycia w swoich dziełach. Narratorami czyni np. zwierzęta. Jeszcze bardziej intrygująco robi się, kiedy przyjrzymy się dokładniej narratorom dwóch najgłośniejszych powieści Kafki – *Procesu* i *Zamku*. Narratorzy ci zadziwiają powściągliwością. To narratorzy występujący w trzeciej osobie, którzy zupełnie nie wykorzystują możliwości komentowania akcji, wtrącania ocen, asocjacji filozoficznych czy obserwacji socjologicznych. Jeśli porównamy tych narratorów z narratorami najpopularniejszych pisarzy tamtego czasu, to jeszcze bardziej zadziwiać będzie *ascetyczność* Kafkowskich narratorów. Ot, przypomnijmy sobie rozgadanych, asocjacyjnych, oceniających, drwiących z bohaterów i sytuacji narratorów Lwa Tołstoja. Przywołany tu już Martin Walser, zajmujący się szczegółowo sprawą narratorów powieści i opowiadań Kafki, zauważa, że Kafka rezygnuje z narratora wszechwiedzącego, który, jak powiada Walser:

Może włączyć się, kiedy i w jaki sposób chce, może udawać niewiedzę, może wiedzieć więcej od swoich postaci, może pośród opowiadania zwracać się wprost do czytelnika, może osiągać efekt wycofując się nagle, może przyspieszać, hamować czy przerywać ciąg czasowy opowiadania, może tłumaczyć się z przebiegu spraw, i taką oraz wieloma innymi interwencjami potęgować iluzję rzeczywistego dziania się zawartego w narracji²⁹.

Dlatego, w prozie dotyczącej własnych, intymnych i osobistych przeżyć, Kafka posługuje się narratorem skrajnie obiektywnym, wręcz bezdusznym wobec dramatycznych losów Józefa K. i K.? W moim przekonaniu dlatego, że w sporze między nim, człowiekiem i pisarzem, a społeczeństwem nie stoi przekonany po stronie swoich racji. Przyznaje raczej rację oskarżającemu go o złe życie społeczeństwu. To jest wyjątkowe w swoim rodzaju odkrycie Kafki – w sporze między artystą a społeczeństwem, domagającym się od pisarza wypełniania ról społecznych i powinności, rację ma społeczeństwo. W tym zawiera się całe poczucie winy Kafki. Napisał o tym wprost w swoich rozważaniach: „W walce między

²⁸ Jean-Jacques Rousseau, Henry Miller, Philip Roth i dziesiątki innych pisarzy zgłaszających zastrzeżenia co do funkcjonowania własnych ciał, chorób, pożądań, afiliacji wybierało właśnie ekshibicjonizm jako formę wypowiedzi i życiowej postawy, jako szansę na wypowiedzenie i wykrzyczenie lęków związanych z ciałem.

²⁹ M. Walser, *op. cit.*, s. 18.

tołą a światem sekunduj światu”³⁰. Na sprawę konfliktu racji artysty i wymogów społecznych w dziele i życiu Kafki zwrócił też uwagę jego przyjaciel Maks Brod, który pisał o tym tak:

Dwie przeciwstawne tendencje walczą z sobą w Kafce: tęsknota za samotnością i potrzeba wspólnoty. Ale rozumie się go właściwie jedynie wtedy, gdy zda się sobie sprawę, że tendencję do samotności (obecną w nim bezsprzecznie) dezaprobował pryncypialnie, że życie we wspólnocie, wypełnione sensowną pracą (życie, w które daremnie usiłuje się włączyć K., bohater powieści *Zamek*), było dla niego najwyższym celem i ideałem. I tak należy rozumieć liczne opisy życia kawalerskiego, odgrywające tak wielką rolę w jego twórczości: są one przeciwieństwem, negatywnym symbolem tego, co słuszne i do czego powinno się dążyć.³¹

Brod potwierdza zatem, że Kafka czynił sobie poważne wyrzuty z powodu swego literackiego powołania. Tkwił przez całe dojrzałe życie w konflikcie między literackim powołaniem, które uważał za najważniejsze, a społecznymi powinnościami, które oceniał jako równie ważne i dające człowiekowi poczucie wspólnoty z innymi ludźmi. To oczywiście sytuacja skrajnie neurotyczna; to tkwienie w bolesnym, nierozwiązywalnym konflikcie. To mniej więcej tak, jakby bohater antycznej tragedii nigdy nie dokonał wyboru i w związku z tym nigdy nie doznał oczyszczającego *katharsis*. Kafka chciał żyć odseparowany w piwnicy z lampą i pisać opowiadania i powieści, a jednocześnie obwiniał się za chęć i próby realizowania takiego właśnie życia.

Całe tomy poświęcone potępieniu filisterstwa i mieszczaństwa, argumenty przeciwko społeczeństwu Kafka odrzuca i odpowiada – ależ społeczeństwo ma najprawdopodobniej rację, krytykując antyspołeczne zachowania artysty! Nie byłoby żadnego poczucia winy u Kafki, gdyby nie to przekonanie. Rację mają bowiem ci, których zawiódł, a nie, on, Kafka, artysta, nadwrażliwiec i samotnik. Narrator nie otrzymuje w związku z tym żadnych uprawnień usprawiedliwiania bohatera powieści, nie wolno mu snuć rozważań socjologicznych i psychologicznych, wygłaszać opinii łagodzących winę bohatera. Narrator może co najwyżej relacjonować to, co się dzieje, aż chce się powiedzieć – może protokołować zaistniałe zdarzenia. Narrator, który by korzystał z przywołanych przez Walsera uprawnień i możliwości, prędzej czy później, kłamałby w sprawie tego, co się dzieje w powieści, a co może jeszcze gorsze, kłamałby w sprawie autorskiego poczucia winy.

Autonarracje i mity

Martin Walser bardzo zręcznie nazywa narracje Kafki – autonarracjami i wyjaśnia, że Kafka opowiada nieustannie o sobie, a zobiektywizowana narracja służy

³⁰ F. Kafka, *Rozważania o grzechu, cierpieniu, nadziei i słusznej drodze*, [w:] *idem*, Nowele i miniatury, s. 305.

³¹ M. Brod, *op. cit.*, s. 128.

mu do uwypuklenia nieuchronności jego własnego losu. Atmosfera tajemniczości i grozy obecna w twórczości Kafki zdaje się wynikać głównie z tego, że bohaterowie jego powieści i opowiadań odnoszą się cały czas do spraw ostatecznych i ważnych. U Kafki zwykły spacer po mieście jest drogą do zbankrutowania lub zatracenia. Kiedy ktoś w jego prozie popija, powiedzmy, poranną kawę, jest to wydarzenie mające miejsce w kosmosie, w ładzie powszechnej odpowiedzialności moralnej. Nie ma tu sytuacji metafizycznie niezobowiązujących. Powoduje to duże natężenie metafizycznych obaw między postaciami powieści i opowiadań, a także między czytelnikiem i narratorem. Tym bardziej, że autonarracje, o których tu mowa, prezentują przede wszystkim wydarzenia, które właśnie się dzieją lub, które zdarzyły się zaledwie przed chwilą. Narrator zdaje się sam nie wiedzieć, jak skończy się opowieść, którą snuje; kolejne zdania przynoszą jedynie przekonanie, że groza narasta i wynika jakby z samego gruntu ludzkich spraw. Zauważmy, że w prozie Kafki największe nieszczęścia przytrafiają się ludziom nie dlatego, że popełnili jakiś błąd, ale dlatego, że taki jest świat i jakaś intymna relacja między człowiekiem a j e g o światem. Józef K. jest winny nie dlatego, że ma na sumieniu jakieś dające się zdefiniować i uchwycić wykroczenia, ale dlatego, że wdrożono przeciwko niemu proces. I to do świata, a nie do wojującego z nim człowieka, należy tu ostatnie słowo. A Gregor Samsa przemieniony w robaka, czym zawinił?

Kafka, jak każdy wybitny artysta, pragnie rzeczy i dokonań niemożliwych. Mówiłem już o tym, że chciałby pisać zamiast żyć; tu natomiast okazuje się, że chciałby być pisarzem, który jest medium woli świata wobec ludzi i bohaterów jego twórczości. Chrześcijanie wierzą, że Pismo Święte zostało podyktowane wybrancom przez Boga; Kafka chciałby, żeby jego opowiadania i powieści podyktował mu sam świat, który w takiej opowieści odtworzyłby swoje zamierzenia i wyroki wobec ludzi.

Siłą rzeczy takie stawianie sprawy powoduje, że Kafka nie odtwarza rzeczywistości, lecz tworzy i odtwarza fundamentalne dla kondycji człowieka mity, czyli zestaw wydarzeń i konieczności, które przytrafiają się wielu ludziom i nie są wydarzeniami jednostkowymi i unikalnymi. Prawie każdy człowiek jest ofiarą p r o c e s u , prawie każdy ma swój z a m e k , prawie wszyscy w jakimś momencie życia zmieniamy się w r o b a k a itd. Kafka chce uchwycić na gorącym uczynku najważniejsze konieczności, którym podlega człowiek. Nie interesuje go jednorazowa przygodność, rzeczywistość wyczerpująca się w swych psychologicznych, politycznych czy antropologicznych koniecznościach. Rację ma Martin Walser, kiedy powiada:

Ludzie, których spotyka bohater Kafki, których widzimy wraz z nim i przezeń, nie są – rzuca się to natychmiast w oczy – „realni” w sensie empirycznym, „ludzy” w antropologicznym, naturalni w biologicznym. Są oni potrzebni tylko w obrębie świata, do którego należą.³²

³² M. Walser, *op. cit.*, s. 45.

Dodam – są po prostu bohaterami mitów. Mają jednak dwie ułomności w porównaniu z boskimi bohaterami greckich mitów. Po pierwsze, nie są bogami czy herosami, lecz zwykłymi, często pospolitymi ludźmi. Po drugie, narratorzy opowieści Kafki nie dysponują żadną wiedzą ani wyjaśnieniem tego, co się w prezentowanym przez nich micie dzieje. O ile, powiedzmy, wiadomo, że Odyseusz gnany jest po morzach przez zagniewanego na niego Posejdona, o tyle nie wiemy, dlaczego toczy się proces przeciwko Józefowi K., czy, dlaczego K. nie może sobie ułożyć relacji z władzami zamku. Kafka tworzy i odtwarza mity bez wiedzy o woli Boga czy bogów. Rytuał prześladowania i zbrodni dokonanej na Józefie K. po prostu się odbywa, jakby był jakąś fundamentalną właściwością ludzkiego losu. U Kafki ludzie, jakby pod nieobecność Stwórcy czy pomniejszych demiurgów, realizują okrutne wobec siebie procedury; i jak świat długi i szeroki, zapowiada dzieło Kafki – wciąż realizowana będzie procedura kozła ofiarnego, rytualnej zbrodni, wygnania itd. Realizacjom tym nie będą towarzyszyły nadzwyczajne okoliczności, królewskie sąsiedztwo – odbędą się one i odbywają w banalnym biurze, w lichym mieszkaniu czynszowym, na strychu. Mity Kafki (w powieściach *Ameryka*, *Proces* i *Zamek*) wyróżniają się też tym, że nie są, jak ich antyczne pierwowzory, narracjami prostymi i z małą ilością postaci. Kafka w swych trzech powieściach mnoży ilość postaci, tworzą one różne grupy społeczne, w różnej mierze sprzyjają lub niszczą głównego bohatera. Na osobne studium zasługują niewątpliwie kobiety Kafki.

Wynika to zapewne stąd, że mity greckie i rzymskie należały bardziej do kultury wiejskiej, małych lokalnych społeczności niż miejskiej, a w każdym bądź razie ich rzeczywistością nie była rzeczywistość wielkomiejska. Kafka zaś jest wielkomiejski. Bohaterowie Kafki spotykają codziennie wielu ludzi, korzystają z szybkich środków lokomocji (pociąg, tramwaj, samochód) i całkiem dobrze funkcjonującej poczty i telefonu. Mit dzieje się tu w świecie industrialnym.

Napisałem na początku tego szkicu, że Kafka pragnął, by jego romans z Felicją Bauer nie był rzeczywisty, ale żeby był literaturą. Dla dobra mego wywodu musimy w tym miejscu powrócić do tej myśli i połączyć ją z innym, wyłaniającym się właśnie źródłem twórczości autora *Głodomora* – Kafka chciał w swym dziele ujawniać mity rządzące naszym życiem. W najdrobniejszych opowiadaniach ujawniał mity, które porządkują ludzkie życie. Były to jakby próby generalne przed powieściowymi realizacjami. Ot, choćby, opowiadanie *Obrońcy*, licząca zaledwie trzy strony opowieść o tym, że człowiek nie może przed procesem znaleźć sobie obrońców i zapowiedź przyszłych kłopotów Józefa K.: „Nie mogłem się nawet dowiedzieć, czy byliśmy w budynku sądowym”³³. Jeśli Kafka rozumiał, a rozumiał niewątpliwie, że nie może zastąpić życia pisaniem, to przynajmniej próbował w swych dojrzałych dziełach uczynić życie mistyfikacją literackiej fikcji. Był przekonany, że jedynie pisanie i to pisanie utworów literackich nadaje światu, a jednocześnie też odtwarza, sens rzeczywistości; i dokonał takiego oto

³³ F. Kafka, *Obrońcy*, [w:] *idem*, Nowele i miniatury, s. 291.

spostrzeżenia dotyczącego pisania: „To, co nie jest zapisane, miga człowiekowi przed oczyma i przypadkowe zjawiska optyczne determinują ogólny sąd”³⁴.

W autonarracjach Kafka niewątpliwie m i t y z o w a ł własne doznania i przeżycia. Hipochondryczne lęki przedstawił jako relacje człowieka ze światem w takich opowiadaniach, jak choćby: *Kolonia karna* czy *Głodomór*; lęki przed śmiercią opisał choćby w opowiadaniu *Schron*; wykluczeniu poświęcił np. opowiadanie *Rozważania psa* i oczywiście *Wyrok* oraz *Przemiana*. Wszystkie te utwory są przypowieściami i mitami, figurami losów, które przypadają w udziale ludziom różnych czasów, miejsc i pochodzenia. Wywodzą się one oczywiście, na co zwracało uwagę wielu krytyków, z bardzo osobistych przeżyć Kafki – osamotnienia, słabego zdrowia, żydowskiego pochodzenia itd. Niektórzy interpretatorzy Kafki (np. Ernst Fischer) wypatrywali u autora *Procesu* profetycznych zdolności i zapowiedzi mającego triumfować kilka lat po śmierci pisarza faszystów. A dlaczego nie komunizmu? Dlaczego nie radykalizmu islamskiego w wydaniu irańskim czy Kambodży czerwonych Khmerów? Kafki nie należy, jak sądzę, ograniczać do mocy przewidywania nadejścia faszystów. Kafka przekonywająco pokazał, że zagrożenie totalitaryzmem, także tym m i ę k k i m , jak choćby koncepcje poprawności politycznej, są immanentnymi właściwościami ludzkiego życia.

Należy, jak sądzę, cały czas pamiętać, że twórczym źródłem niepokoju Kafki było jego niezwykle uwrażliwienie na dające się uniwersalizować szczegóły. Pod tym względem niezastąpionym źródłem zrozumienia Kafki są jego *Dzienniki* i listy do Felicji i Mileny. To zapiski z laboratorium obserwacji zachowań ludzkich, w tym własnych, które ewidentnie ujawniają, że człowiek nie żyje wyłącznie w porządku antropologicznym czy (nie daj Boże) politycznym, ale realizuje w swoim życiu (zazwyczaj) złowrogie mity lub one realizują jego. Mity Kafki różnią się przede wszystkim od mitów antycznych i tym, że bohaterowie starożytnych mitów wiedzą często, choć nie zawsze, dlaczego spotyka ich zło, a bohaterowie Kafki od początku do końca nie wiedzą tego nigdy, dlaczego przypada im taki, a nie inny los. Bohaterowie zazwyczaj okrutnych mitów olimpijskich są ofiarami waśni i rywalizacji między bogami i nieustannie kształtującej się na Olimpie hierarchii ważności i wpływów. To mity o wyraźnym podłożu politycznym. Starożytne mity królewskie i moralne natomiast prezentują znany ich bohaterom konflikt powinności politycznych i religijnych czy moralnych. Antygona wie doskonale, na czym polega jej sytuacja tragiczna – podporządkuje się albo woli Kreona, albo powinnościom religijnym wobec zmarłych. Agamemnon, składając w ofierze swoją córkę Ifigenię, stawia siebie w oczywistym konflikcie między powinnościami wodza i oczekiwaniem bogów, a ludzkimi, rodzicielskimi powinnościami wobec córki. Wiedzy o swojej sytuacji nie posiada zrazu Edyp, który dopiero po nastaniu zarazy i wielu nieszczęść dowiadyuje się, że zamordował swego ojca i ożenił ze swoją matką. I Edyp jest jedynym mitycznym bohaterem,

³⁴ F. Kafka, *Dzienniki 1910–1923*. Cz. I, s. 240.

który znajduje się w podobnej do Kafkowskich bohaterów sytuacji niewiedzy i zmuszony jest do prowadzenia zawiłego śledztwa mającego ujawnić źródła jego kłopotów. Edyp, jak Józef K., jest śledczym wobec własnej tożsamości.

Bohaterowie mitów Kafki, powtórzę, nie wiedzą, jaki konflikt jest nośnikiem ich dramatów. W związku z tym nie mogą też dokonać właściwego wyboru, a w gruncie rzeczy nie mogą dokonać żadnego wyboru, bo, jak mówię, nie znają pola konfliktu, nie wiedzą, między czym a czym mają wybierać. Na bohaterach Kafki dokonuje się niebywała samowola sił rządzących ludzkim losem. Kafka wtargnął tu gwałtownie w lęki współczesnego człowieka, lęki polegające na tym, że choć udoskonalili się środki komunikowania, mamy masową wymianę informacji i zdaje się, że wiemy o świecie i sobie samych coraz więcej, to jednocześnie coraz mniej rozumiemy. Nie popełnię chyba błędu, jeśli powiem, że bohaterowie Kafki dokonują komparatystycznego i skrupulatnego wglądu w swoją sytuację, ale i tak nie uzyskują pewności i wskazówek godziwego życia. Widzimisię losu jest w tych mitach porażające.

Życie raz na zawsze

Niezwykle interesującą właściwość wyobraźni Kafki wiodącą wprost do jego mitycznych konstatacji dotyczących człowieka pochwylił Maks Brod, który przytacza dłuższą opowieść Kafki o tym, jak autor *Zamku* w towarzystwie rodziców zmagał się w czasach gimnazjalnych z wyborem pierwszego w życiu garnituru. Mniejsza o liczne i dość śmieszne perturbacje związane z tym wyborem. Ważne jednak, że Kafka kończy swą wypowiedź stwierdzeniem, że był bardzo niezadowolony ze swego ostatecznego wyboru i właściwej mu w takich kwestiach uległości i nagle powiada: „wszystko, co mi się przytrafiało, przytrafiało mi się w moim odczuciu na zawsze”³⁵. Kończącą anegdotę wypowiedź odnosząca się do banalnej przecież życiowej sytuacji młodego Kafki, ujawnia, w moim przekonaniu, istotną i fundamentalną właściwość mitycznej wyobraźni autora *Procesu*. Zauważmy – wszystko, co się Kafce przytrafia, przytrafia się „na zawsze”. Kafka najwyraźniej nie korzysta z danego nam przecież uprawnienia do traktowania wydarzeń jako przemijających, dających się wyprzeć z pamięci. Nie, u Kafki, wszystko co się zdarzyło, zdarzyło się na zawsze i trwa. Podobną właściwość mają wydarzenia dla bohaterów powieści i opowiadań Kafki. A owo „na zawsze” jest fundamentalną właściwością wszelkiego świata mitycznego. W mitach nie mamy przecież do czynienia z wydarzeniami, które zdarzyły się raz i nigdy więcej, z jakimiś niepowtarzalnymi epizodami. Przeciwnie. Syzyf cały czas wtacza swój kamień. Prometeusz cały czas jest ofiarą sępów. U Kafki więc Georg Samsa cały czas zmienia się w robaka, Józef K. cały czas uwikłany jest w swój proces. Kafka nie powiada nam: „Zdarzyło się pew-

³⁵ M. Brod, *op. cit.*, s. 26.

nego razu”. Kafka powiada: „tak dzieje się ludziom, zawsze i wszędzie”. Owo „na zawsze” budzi też grozę poprzez swą nieodwracalność. Człowiek nie może dokonać korekty swego życia, poprawić czegoś, co się już wydarzyło. To nie jest literatura odrodzenia czy przynoszącego odmianę i wybawienie rachunku sumienia. Cokolwiek zrobiłeś, zrobiłeś raz „na zawsze”. Nic nie da się już skorygować. Jest to oczywiście sprzeczne z nadziejami i przekonaniem wielu ludzi, którzy żywią nadzieję, że mogą zadośćuczynić tym, których skrzywdzili, mogą poprawić swoje błędy i żyć lepiej itd. W mitycznej rzeczywistości Kafki wszystko dzieje się „na zawsze”, niczego nie można skorygować; Syzyf nie może spowodować, że nie będzie już wtaczał na górę kamienia, a przywołany Prometeusz nie może mieć nadziei, że sępy kiedyś odlecą. Takie postawienie przez Kafkę sprawy przydaje oczywiście życiu ciężaru – wszystko, co uczynisz, będzie już raz „na zawsze”, po wsze czasy. Tę grozę ciężaru każdej decyzji, owego „na zawsze” Kafka przywołuje w wielu miejscach swej twórczości. Ot, pełne tajemnic i baśniowych wręcz wydarzeń opowiadanie *Lekarz wiejski* kończy się takim oto zdaniem: „Raz usłuchałem w nocy fałszywego dzwonka – nigdy nie da się tego naprawić”³⁶.

Źródłem twórczości Franza Kafki jest zatem chęć i potrzeba umiejscowienia dziejów własnych i swych bohaterów w porządku mitycznym. Kafka po prostu pyta o to, jaki przypada mu mit w udziale – stąd w jego zobiektywizowanych, trzecioosobowych narracjach tyle szczegółów biograficznych. Ale nim o szczegółach biograficznych, słowo jeszcze o dwóch sposobach budowania mitów przez autora *Kolonii karnej*.

Jeden sposób, stosowany przez Kafkę, najczęściej polega na wrzuceniu czytelnika w rzeczywistość mityczną, często pełną grozy i fatalnego przeznaczenia. Tu narrator informuje o istotnej anomalii, z którą zetknie się czytelnik i już po pierwszych zdaniach opowieści czytelnik tkwi we wnętrzu mitycznej rzeczywistości i logiki. Tak jest np. w opowiadaniach: *Przemiana* i *Przed prawem*. W tych opowiadaniach niezwykłość mitycznej rzeczywistości panuje od pierwszego zdania. Ot, *Przed prawem* rozpoczyna się tak: „Przed prawem stoi strażnik”³⁷. Zauważmy, od razu i nieodwołalnie, pierwsze zdanie wrzuca nas w rzeczywistość mityczną i separuje od rzeczywistości empirycznej. W rzeczywistości empirycznej strażnik przecież stoi przed prawem jedynie w sensie bardzo metaforycznym. Od pierwszego zdania tego krótkiego opowiadania wiemy, że Kafka zabiera nas w podróż mityczną i posłuży się zapewne mityczną przypowieścią. Nie inaczej rzecz się ma z opowiadaniem *Przemiana*, które rozpoczyna się od sensacyjnej konstatacji: „Gdy Gregor Samsa obudził się pewnego ranka z niespokojnych snów, stwierdził, że zmienił się w łóżku w potwornego robaka”³⁸. Od tego zdania nie ma już powrotu w tym opowiadaniu do rzeczywistości empirycznej, choć Samsa cały swój wysiłek

³⁶ F. Kafka, *Wyrok*, przeł. J. Kydryński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 82.

³⁷ *Ibidem*, s. 85.

³⁸ *Ibidem*, s. 18.

koncentruje na tym, żeby do rzeczywistości empirycznej powrócić. Samsa stara się na różne sposoby ignorować to, że od pierwszego zdania opowiadania jest robakiem. Wierzy, że to minie, że to się jakoś załatwi. Niczego oczywiście Samsa nie zdoła odmienić, będzie natomiast z każdym następnym zdaniem opowiadania uzyskiwał coraz lepsze rozeznanie beznadziejności swego położenia.

Kafka stosuje jednak też jeszcze inny sposób wywodzenia swoich mitów i wprowadzania w nie swoich bohaterów; sposób, który, wydaje mi się, był bliższy Kafce i lepiej odtwarzający jego lęki. Otóż Kafka w kilku opowiadaniach oraz we wszystkich swoich powieściach opowiada jednocześnie o rzeczywistości empirycznej i mitycznej, w których oczywiście jednocześnie przebywają jego bohaterowie. Mit wdziera się tu w rzeczywistość empiryczną, ale nie obejmuje nad nią całkowitego władztwa, co w moim przekonaniu ma poważne konsekwencje dla sztuki literackiej Kafki i tego, co autor *Ameryki* nam opowiada. Pokażę to zjawisko najpierw na powszechnie znanym opowiadaniu *Wyrok*. Opowiadanie zaczyna się w rzeczywistości jak najbardziej empirycznej i dość banalnej. Georg Bendemann pewnego wiosennego dnia pisze list do swego przyjaciela, który odnotowuje życiowe niepowodzenia za granicą i powiadamia go o swoich zaręczynach. Dowiadujemy się również, że Georg Bendemann osiąga sukcesy handlowe po przejęciu prowadzenia rodzinnego interesu od ojca. Ot, słowem, mieszczański bohater z mieszczańskimi problemami. I w ten zwykły, realny świat wkracza rzeczywistość mitu i grozy. Powoli. Ojciec, z którym rozmawia Georg, zrazu zachowuje się trochę dziwacznie i apodyktycznie. Wyraża się krytycznie o synu, oskarża go o próby ubezwłasnowolnienia. Ten spór o hierarchię i wpływy w mieszczańskiej rodzinie nagle zmienia się w obwieszczenie ustami ojca Georgowi boskiej woli. Okazuje się, że ojciec ma nad Georgiem władzę bliską boskim uprawnieniom i boskiej wszechwiedzy. I oto dopiero pod koniec opowiadania Kafka ujawnia, że zwykła sytuacja rodzinna ma też wymiar mityczny i pełen grozy. Nagle ojciec powiada: „Skazuję cię teraz na śmierć przez utopienie!”³⁹ I o dziwo, Georg niezwłocznie udaje się nad rzekę i wykonuje wyrok ojca – popełnia samobójstwo poprzez utopienie się. Metoda, którą tu próbuję ujawnić, polega zatem na tym, że zwykła, czasem wręcz pospolita rzeczywistość „podszyta” jest znaczeniami i wymiarami mitycznymi. Ujawnia ona, jak sądzę, zasadnicze podejrzenie Kafki, że to, co się jemu i nam przydarza, ma swój wymiar mityczny, znacznie istotniejszy niż postrzegane z łatwością realistyczne relacje dające się wyjaśniać psychologicznie czy też jako procesy socjologiczne lub polityczne. Dokładnie tę samą metodę ujawniania mitycznej *podszewki* rzeczywistości zastosował Kafka, pisząc trzy swoje wielkie powieści. W *Procesie* mamy do czynienia cały czas z równoprawnością obu rzeczywistości: empirycznej i mitycznej. Proces wytoczony Józefowi K. nie zmienia całkowicie rzeczywistości, w której on żyje, tak jak przemiana w robaka całkowicie odmieniła rzeczywistość Samsy. Przeciwnie – Józef K.

³⁹ *Ibidem*, s. 17.

próbuję żyć tak, jakby nie wytoczono mi procesu. Proces zdaje mi się zrazu jakąś pomyłką, lapsusem rzeczywistości i wystarczy trochę się postarać, a wszystko się wyjaśni i dobrze skończy; rzeczywistość będzie znów prosta i oczywista. Józef K. po wtargnięciu do jego mieszkania dwóch osobników informujących go, że jest aresztowany i toczy się przeciwko niemu proces, rozumuje zrazu tak:

Można było wprawdzie wziąć to wszystko za żart, gruby żart, który mu, z niewiadomych powodów, może z okazji jego dzisiejszej trzydziestej rocznicy urodzin, splatali jego koledzy z banku.⁴⁰

Dopiero w toku dalszej narracji okazuje się, że proces rzeczywiście się toczy. Jednakże równolegle toczy się także zwykłe życie trzydziestoletniego bankowca, trochę nudne i gnuśne.

Tę nadzieję i złudzenie, że proces nie jest jego rzeczywistością, że nie może zdecydować o jego życiu, zachowuje Józef K. przez prawie całą powieść, jakby nam oznajmiał – przecież w gruncie rzeczy nic się nie stało i nie zmieniło: ulice wyglądają jak wyglądały, ludzie tacy sami jak wczoraj i miesiąc temu. A co z procesem? Proces to jakieś omyłkowe omsknięcie się w stronę złowrogiego mitu; to nie może być prawda. I coraz bardziej poddaje się machinie procesu.

Kafka zbliża się do odkryć mitycznych znaczeń życia, co jest w moim przekonaniu, naprawdę godne podziwu, poprzez detaliczną szczegółowość opisu świata. Kafka jest tak skrupulatny w opisie drobiazgów i szczegółów, że wreszcie dociera do ich mitycznego znaczenia. Autor *Zamku* nie buduje swego świata, poczynając od jakiegoś uogólnienia czy już, nie daj Boże, założonej tezy czy udziwnienia. Narratorzy jego mitycznych powieści i opowiadań kurczowo trzymają się faktów i oto owe fakty układają się we wzór przypowieści mitycznej. Dlatego świat mitów Kafki jest tak realistyczny, podlegający weryfikacji racjonalnej krytyki.

Mityczne właściwości świata ujawniają się w dziełach Kafki, tak jak wola boska w spopularyzowanych przez Martina Bubera opowieściach chasydów – codzienność i pospolitość kryją w sobie boskie plany, czasem na tyle szczegółowe, że dotyczą konkretnych osób i sytuacji. Bóg i jego wola nie objawiają się w opowieściach chasydów wydarzeniami spektakularnymi, lecz muszą być wypatrywane w pozornej przygodności tego, co przytrafia się bohaterom tych opowieści. Bóg nie zjawia się tu we własnej osobie, lecz można go wypatrzeć w przytrafiających się bohaterom przygodach i często zwraca się do ludzi poprzez innych ludzi, często nieświadomych, że wypełniają jakąś zleconą im przez Boga powinność.

Czy Kafka świadomie zapożyczył się jako artysta u chasydów? Z chasydyzmem niewątpliwie się zetknął, o czym wspomina w kilku miejscach *Dzienników*. Píše np. dość obszernie o jednym z bohaterów *Opowieści chasydów* Martina Bubera – cadyku Baalschemie z Drohobycza i wykazuje się dużą znajomością mentalności wschodnioeuropejskich chasydów i cadyków⁴¹. Miał też Kafka dużą

⁴⁰ F. Kafka, *Proces*, przeł. B. Schulz, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 8.

⁴¹ F. Kafka, *Dzienniki 1910–1923*. Część druga, przeł. J. Werter, Wydawnictwo Puls, Londyn 1993, s. 146-147.

świadomość przynależności własnej do tradycji żydowskiej. W *Dziennikach* wielokrotnie odnotowuje swoje lektury związane z literaturą i historią Żydów. Jest admiratorem praskiego teatru żydowskiego, któremu poświęca wiele stron w *Dziennikach*. Nie jest natomiast entuzjastą syjonizmu, jak jego przyjaciel Maks Brod. Nie jest też ortodoksyjny i ma dość chłodny stosunek do Biblii, o czym pisze np. tak:

Otworzyłem Biblię. O niesprawiedliwych sędziach. Odnajduję tu więc własne przeświadczenie lub przynajmniej to przeświadczenie, które zawsze w sobie samym stwierdzałem. Nie ma to zresztą znaczenia; w takich sprawach nie kieruje mną widzialna moc; karty Biblii nie trzepoczą przede mną⁴².

Metafizyczna literatura brukowa

Jeśli staram się tu postępować tropami źródeł twórczości Kafki, to oprócz już przywołanych, chciałbym zwrócić uwagę na tradycję literacką, do której sięga Kafka, a którą to tradycję w znanych mi opracowaniach twórczości autora *Zamku* się pomija lub wspomina przygodnie. Otóż, w moim przekonaniu, Kafka próbował wypowiedzieć swoje zawile intuicje metafizyczne, lęki egzystencjalne, które przyoblekał w formę mitów, sięgając do tradycji literatury popularnej, a nawet brukowej. O swoich powinowactwach z tak wydawałoby się dalekim mu Karolem Dickensem autor *Ameryki* powiada sam w *Dziennikach*:

Celem moim było, jak widzę teraz, napisać powieść w stylu Dickensa, wzbogaconą tylko o światła ostrzejsze, które wykrzesalbym z epoki i bardziej stonowane, które dobyłbym z samego siebie.⁴³

Rzeczywiście, *Ameryka* w sposób oczywisty nawiązuje do dokonań literackich Dickensa, a zwłaszcza do takich powieści, jak: *Oliver Twist*, *Magazyn Osobliwości*, *David Copperfield*, *Mala Dorrit*. We wszystkich przywołanych powieściach Dickensa mamy do czynienia z bardzo młodymi bohaterami zagubionymi w okrutnej, niezrozumiałej dla nich rzeczywistości XIX-wiecznej Anglii. Dzieci i młodzież w przywołanych powieściach Dickensa są wyzyskiwane i oszukiwane; ich szczerść i łatwowierność naraża je na liczne niebezpieczeństwa. A jak rzecz się ma w *Ameryce* Kafki? Ano, dokładnie tak samo. Karl Rossemann, główny bohater powieści ma zaledwie szesnaście lat i zostaje wrzucony w zupełnie dla niego niezrozumiałą rzeczywistość amerykańską oraz rzeczywistość ludzi dorosłych, których reakcji i motywacji nie pojmuje. Kolejne rozdziały, ostatecznie przez Kafkę nieukończoną *Ameryki*, są opowieściami o trudnych przygodach młodzieńca, prawie dziecka, w znacznej mierze nieświadomego tego, co się wokół niego dzieje. To oczywiście schemat powieściowy wyjęty wprost z przywołanych tu już powieści Dickensa. Kafka, mimo iż podziwiał takich pisarzy, jak Fiodor Dostojewski, Gustaw Flaubert

⁴² *Ibidem*, s. 143.

⁴³ *Ibidem*.

czy Wolfgang Goethe, wołał *zapożyczyć się* u mistrza literatury popularnej – Karola Dickensa. Dlaczego? Otóż Kafka, w moim przekonaniu, dążył przede wszystkim do prostoty; chciał w sposób jasny i możliwie klarowny opowiedzieć o sobie i swoim świecie. Tak jak u Dickensa, mamy w *Ameryce* do czynienia bardziej z karykaturami ludzi niż z realnymi postaciami. Perypetie między bohaterami są zazwyczaj dość karkołomne i, oczywiście, jak to u Dickensa, dochodzi do niespodziewanych zwrotów akcji, spotkań dalekich krewnych, zaskakujących komplikacji i równie ekscytujących rozwiązań. Ot, Karl Rossemann to już oczywiście bohater Kafki, ledwie dopływa do Nowego Jorku, wikła się w zawiłą aferę związaną z palaczem okrętowym. Niewłaściwie odczytuje zalety i wady palacza. Gubi przy okazji kuferek, który zresztą później się odnajduje. I kiedy zdaje się pogrążyć coraz bardziej, pojawia się (a jakże, niespodziewanie!) jego wuj Edward Jakob. Co tam wuj! Edward Jakob jest senatorem i wielkim kupcem nowojorskim! I chłopiec zdaje się być uratowany. Ameryka staje przed nim z rozwartymi ramionami... Sytuacja, przynajmniej – Dickensowska! Ale przecież to dopiero początek powieści. Dalej jest równie Dickensowsko. Chłopca czekają zawody i niepowodzenia. Kafka korzysta tu z poetyki *Bildungsroman*, powieści edukacyjnej o młodzieńcu, który w dalekim kraju nabiera wiedzy i doświadczenia. Nie wnikając w kolejne intrygujące meandry akcji *Ameryki*, powiedzieć jednak wypada, że opowiada się tu o innej jednak edukacji niż w tradycyjnej *Bildungsroman* i przywołanych powieściach Dickensa. Kafka wtajemnicza swego młodziutkiego bohatera w znaczenia mityczne i metafizyczne rzeczywistości, a Dickens, jak wiemy, każe się mierzyć swoim bohaterom z opresjami ekonomicznymi, politycznymi i obyczajowymi. Różnica jest więc zasadnicza. I Kafka sygnalizuje już w swojej pierwszej powieści wracające w jego następnych powieściach motywy – okrutnego ojca/dorosłego, występnej i przewrotnej kobiety, fałszywego sprzymierzeńca itd. W *Ameryce* mamy też klarowną egzemplifikację metody *m i t y z o w a n i a* rzeczywistości, o której już pisałem wcześniej, mianowicie metodę polegającą na tym, że rzeczywistość empiryczna przenika się tu z rzeczywistością mityczną – ludzie i przestrzeń zrazu są całkiem empiryczni, i dopiero z upływem narracji okazuje się, że zwykle wydarzenia posiadają swój mityczny i metafizyczny rdzeń. Dla przykładu, wspomniany wuj Edward Jakob jest najpierw trochę ekstrawaganckim, ale całkiem jednak normalnym, bogatym krewnym Karla Rossemanna, by nagle, na podstawie dość mglistych zasad, które wyznaje, przyjąć rolę kogoś wymierzającego sprawiedliwość, kogoś o nieomal boskich prerogatywach. Drobne uchybienie, a raczej brak wrażliwości na wolę wuja, powoduje gniew senatora i skazanie siostrzeńca na wygnanie! To oczywiście sytuacja bardzo Kafkowska, która stała się kanwą omawianego tu już opowiadania *Wyrok*. Kafka dzięki świadomemu skorzystaniu z poetyki powieści Dickensowskiej mógł na przewidywalnej strukturze wypowiedzi sprawdzić swoje metafizyczne intuicje i wydobyć, jak sam powiada w cytowanym już fragmencie *Dzienników* – „światła ostrzejsze”. Właściwością twórczości Kafki, na którą chciałbym w tym miejscu zwrócić uwagę, jest to, że Kafka zaczyna swoją drogę

twórczą od w miarę optymistycznej powieści *Ameryka*, która zawiera wszystkie późniejsze intuicje zawarte w *Procesie* i w *Zamku*, jednak ma formułę komiksovą i raczej domyślamy się od pierwszych stron, że nie może skończyć się równie strasznie, jak *Proces*. Kafka porzucił pisanie *Ameryki* na rzecz *Procesu* i *Zamku*, i w rezultacie *Ameryki* nie ukończył.

Pozostałe dwie powieści Kafki, *Zamek* i *Proces* też nawiązują do gotowych już konwencji literatury popularnej. *Zamek* niewątpliwie odwołuje się do konwencji powieści gotyckiej i powieści grozy. Nie mamy tu, rzecz jasna, duchów, nadprzyrodzonych zdarzeń, rycerzy i dziewic; mamy jednak odwołanie się do tajemnicy *Zamku*. Człowiek konfrontowany jest z rzeczywistością *Zamku*, której nie rozumie i nie jest w stanie przeniknąć. Maks Brod sugeruje w cytowanej tu już biografii Kafki, że nieprzeniknioność świata wynika z żydowskiego pochodzenia Kafki. Taka interpretacja wydaje mi się krzywdząca i małostkowa; wynikająca z syjonistycznych przekonań Broda, a nie z dzieła Kafki. Obcość świata, z którą styka się i której nie może przemóc K., jest uniwersalnym, ponadnarodowym i ponadczasowym doświadczeniem człowieka. Taką obcość odczuwają ludzie żyjący w państwach totalitarnych, ale także we współczesnych demokracjach; to obcość będąca udziałem każdego człowieka, który w miarę poważnie próbuje określić swoje relacje ze światem.

Kafka kończy swoje życie zmożony gruźlicą płuc i gardła. Nie może prawie mówić. Z odwiedzającymi go przyjaciółmi komunikuje się, pisząc na małych karteczkach to, co chciałby im powiedzieć i zdaje się być bliski postawienia na zupełnie nową drogę życia. Pod koniec życia Kafka związał się z Dorą Diamant, kobietą o dwadzieścia lat od niego młodszą. Chciał mieć z nią dziecko, tak przynajmniej po latach twierdziła Dora Diamant.

Czy Kafka stał wówczas na rozstaju zupełnie nowej drogi życiowych i artystycznych wyborów? Nie wydaje mi się, bo przecież dotychczasowe życie było przesądzone już raz na zawsze.

Krzysztof Derdowski

To Live in a Basement with a Lamp. A Tale of the Sources of Franz Kafka's Creative Style

Abstract

The essay is an attempt to identify the existential and metaphysical sources of Franz Kafka's creative style. The starting point of the consideration is Kafka's flawed romance and two broken betrothals with Felicia Bauer. His life adventures and choices are shown as the choices of not just the life's path but also, and above all, the choice of his

artistic path. Franz Kafka is pictured here as a creator in a conflict between his social obligations and the necessity of solitude, an integral part of pursuing a literary vocation.

According to the author, Kafka wants to live a life of a bourgeois, and at the same time he does not. The result of this attitude is a conviction that he cannot himself properly fulfil either the role of the writer or the father of a family and a man in a bourgeois society. The author of the essay sees this situation of tensions as the source of life and artistic problems of the writer, as well as the reason why Kafka chose to lead and create "realistic myths". Kafka's myths show the reality by having every day and even common events placed in the context of ultimate questions.

Keywords: Franz Kafka, creativity, narration, myths, commonness.