

KAFKA

PO ZWROCIE KULTUROWYM

REDAKCJA
ŁUKASZ MUSIAŁ, BEATE SOMMERFELD,
KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY

Zainteresowanie twórczością i życiem Kafki wciąż rośnie zwykle – i da się to wskazać dość precyzyjnie – w czasach przełomów, kryzysów, napięć. A przełomy, kryzysy i napięcia naznaczają bez wątpienia prawie wszystkie dziedziny współczesnego życia, w Polsce i na świecie, w skali, jakiej nie doświadczyliśmy od końca drugiej wojny światowej. Jeśli istnieje „kafkometr”, odmierzający skalę takich przełomów, kryzysów i napięć, to drgnął on ponownie.

Fragment Wstępu



UNIVERSITAS

Kopia dla
Kopia dla

KAFKA
PO ZWROCIE KULTUROWYM

KAFKA
PO ZWROCIE KULTUROWYM



REDAKCJA

ŁUKASZ MUSIAŁ, BEATE SOMMERFELD,
KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY

UNIVERSITAS

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Redaktorzy publikacji są afiliowani do Uniwersytetu im. Adama
Mickiewicza w Poznaniu



UNIwersYTET
IM. ADAMA MICKIEWICZA
W POZNANIU

© Copyright by Authors and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac
Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2026

ISBN 978-83-242-4283-2
e-ISBN 978-83-242-6964-8
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzja
prof. dr hab. Joanna Jabłkowska

Opracowanie redakcyjne
Agnieszka Toczko-Rak

Projekt okładki i stron tytułowych
Paweł Sepielak

Druk
Drukarnia Elpil
ul. Artyleryjska 11
08-110 Siedlce

www.universitas.com.pl

Spis treści

Słowo wstępne	7
MAGDALENA BARBARUK	
„Wstęp o każdym czasie”, czyli o zwrocie K.	13
PAWEŁ PASZEK	
Franz Kafka. Idea pisania	27
ŁUKASZ MUSIAŁ	
Uwagi o stylu późnym u Kafki	43
PAWEŁ MOŚCICKI	
Nie do snu. Kafka i sygnały rewolucji	59
SŁAWOMIR MASŁOŃ	
Dociekania psa przed prawem, czyli Franza Kafki nauka wolności	75
MONIKA TOKARZEWSKA	
Lektura filozoficzna. Walter Benjamin i Hannah Arendt jako czytelnicy Kafki	89
TOMASZ WASZAK	
U grobu starego komendanta. Posttotalitarne klimaty w dziele Franza Kafki	103
OSKAR MELLER	
Składnie (nie)dostępności. Uwag kilka o przestrzenności i melodii dialogów w twórczości Franza Kafki	119
BEATE SOMMERFELD	
Kafka i figura pasożyta (przeł. Katarzyna Śliwińska)	132

SPIS TREŚCI

BEATA KOPER	
Maladyczne milczenie w <i>Dziennikach</i> Franza Kafki	153
JULITA SEMRAU	
Uwolnione od znaczenia. Obecność psów w wybranych utworach Franza Kafki	167
ELEONORE DE FELIP	
„Cuchnąca suka”. Wokół pewnego tekstu Kafki – rozważania z zakresu historii kultury i biopolityki (przeł. Katarzyna Śliwińska)	179
PIOTR MARCINKÓW	
Od teraz jesteś insektem. Różne perspektywy projekcji entomologicznej w <i>Przemianie</i> Franza Kafki oraz <i>Kobiecie z wydm</i> Kobo Abe	195
KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY	
Prawa i bezprawia wydawcy: z próbą myślenia o wierszu Ryszarda Krynickiego <i>Czy Max Brod, nazwany „najdroższym”</i> ...	209
ADAM POPRAWA	
Kolega od dzienników, czyli Kafka Mrożka	221
AGATA FIRLEJ	
Czeska recepcja Franza Kafki po 1989 roku	235
DOROTA MIŁKOWSKA	
<i>Proces</i> Franza Kafki w polskim powojennym plakacie	245
ANNA R. BURZYŃSKA	
„Najbardziej metalowy pisarz urodził się w Pradze”. Franz Kafka w muzyce popularnej	259
MAŁGORZATA JOKIEL	
Koncepcje translatorskie polskich tłumaczy powieści <i>Procesu</i> Kafki a <i>cultural turn</i> . O potrzebie i znaczeniu dokonywania ponownych przekładów	277
Indeks osób	297
Indeks utworów Franza Kafki	307

Słowo wstępne

Polska recepcja twórczości Franza Kafki jest od dawna niezwykle bogata i różnorodna. Pierwsze przekłady (z *Procesem* na czele) pojawiły się jeszcze przed drugą wojną światową. Po odwilży politycznej w 1956 roku zainteresowanie autorem – do tej pory szerzej nieznanym – tylko rosło. Tygodnik „Przekrój” opublikował tłumaczenia *Przemiany* i *Kolonii karnej* (1956), rok później ukazało się pierwsze powojenne wydanie *Procesu* oraz pierwszy wybór najważniejszych opowiadań Kafki. A to dopiero był początek. W następnych latach polski czytelnik miał okazję zapoznać się z takimi arcydziełami, jak *Zamek*, *Listy do Mileny*, *Dzienniki*, nie mówiąc o kolejnych opowiadaniach i krótkich utworach prozą opublikowanych w obszernym tomie *Nowele i miniatury*. W 1967 roku pojawiła się w przekładzie *Ameryka*, a dziewięć lat później – dwutomowe wydanie *Listów do Felicji*, któremu towarzyszył wnikliwy esej Eliasa Canettiego *Drugi proces*. Na uwagę zasługują również opracowania krytyczne, jak choćby znakomite studium Romana Karsta *Drogi samotności. Rzecz o Franzu Kafce* (1960) czy szkice Marka Wydmucha.

Na przełomie lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych gwiazda Kafki wyraźnie zbladła. Wydawało się, że skoro system totalitarny upadł, a polskie społeczeństwo śmiałym krokiem zdążyło ku wyęsknionej wolności i dobrobytowi, ciemne proroctwa Kafki należy odeśłać do lamusa historii literatury. Ostatecznie tak się nie stało – wręcz przeciwnie.

Albert Camus stwierdził kiedyś, że cała sztuka Kafki polega na zmuszaniu czytelnika do ponownej lektury. Od kilkunastu lat Franz Kafka zachęca polskiego odbiorcę do ponownej lektury w stopniu wręcz nieprawdopodobnym jak na standardy naszego rodzimego ryn-

SŁOWO WSTĘPNE

ku wydawniczego czy, szerzej, kulturalnego. Wznawia się dawne tłumaczenia i publikuje nowe (w tym tak oryginalne, jak przekłady na język śląski czy gwarę poznańską), wydaje nieznane dotąd listy Kafki, a także encyklopedię poświęconą jego życiu i twórczości. Niezwykle zasłużona dla polskiej kultury seria Biblioteka Narodowa opracowuje obszerny *Wybór prozy* Kafki (2018), Wydawnictwo Ossolineum publikuje przekład znakomitej książki Hannsa Zischlera *Kafka idzie do kina* (2020), Państwowy Instytut Wydawniczy prezentuje polskiemu czytelnikowi tłumaczenie kapitalnej biografii Kafki autorstwa Reinera Stacha (I tom – 2021, II tom – 2024), a Wydawnictwo Officyna – nowe przekłady *Dzienników* (2022) oraz najbardziej znanych opowiadań (*Kary*, 2024). Nie wolno pominąć licznych studiów krytycznych (np. Tadeusza Sławka *Życie w przestrzeni bez rozstrzygnięć*) ani książek popularyzatorskich (*Felice, Milena, Dora* Andrzeja Stanisława Kowalczyka). Na uwagę zasługują wreszcie liczne inicjatywy pozaliterackie, dla których punktem wyjścia jest twórczość Kafki, np. głośna inscenizacja *Procesu* w reżyserii Krystiana Lupy (2017), instalacja dźwiękowa Michała Libery w warszawskiej Królikarni, inspirowana opowiadaniem *Jama* (2019), opera *Proces* Philipa Glassa (Szczecin, 2019), inscenizacja *Zamku* w Teatrze Narodowym w Warszawie (w reżyserii Pawła Miśkiewicza, 2021), projekt „Kafka: przełamywanie granic”, realizowany przez Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, a także liczne spektakle Teatru Ósmego Dnia, których punktem wyjścia była twórczość praskiego pisarza (m. in. *Kafka: [tekst urywa się]*, 2022; *Stracony sen*, 2024; *Szczęśliwa gwiazda wg Franza K.*, 2025).

Zainteresowanie twórczością i życiem Kafki rośnie zwykle – i da się to wskazać dość precyzyjnie – w czasach przełomów, kryzysów, napięć. A przełomy, kryzysy i napięcia naznaczają bez wątpienia prawie wszystkie dziedziny współczesnego życia, w Polsce i na świecie, w skali, jakiej nie doświadczyliśmy od końca drugiej wojny światowej. Jeśli istnieje „kafkometr”, odmierzający skalę takich przełomów, kryzysów i napięć, to drgnął on ponownie¹.

¹ W tym miejscu czytelnikom należy się zwięzłe wyjaśnienie. Pojęcia „kafkometr” użyłem po raz pierwszy – jako metafory kolejnych fal zainteresowania twórczością Kafki, na świecie i w Polsce – podczas seminarium doktoranckiego, które prowadziłem na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w 2022 r. W późniejszych latach odwoływałem się do tego określenia w licznych książkach, artykułach, esejach i szkicach, w trakcie wykładów publicznych, spotkań autorskich czy wywiadów (których wyszczególnienie w tym miejscu miałoby się z celem). Pojęcie „kafkometr” zaczęło w konsekwencji żyć

SŁOWO WSTĘPNE

Przed wieloma laty Harold Bloom pytał, dlaczego właściwie Kafka ma nad nami taką władzę duchową. Teksty zebrane w tym tomie próbują znaleźć odpowiedź na pytanie, skąd płynie impuls, by wciąż od nowa czytać owego pisarza jako autora współczesnego – mimo że od jego śmierci upłynęło już ponad sto lat. Są one pokłosiem międzynarodowej konferencji naukowej „Kafka po *cultural turn* / Kafka lesen nach dem *cultural turn*”, która odbyła się w dniach 22–24 listopada 2023 na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza i była poświęcona przeglądowi (polskich i nie tylko) badań nad twórczością Kafki.

Poznańska konferencja – o tym świadczy niniejszy tom – odbyła się w szczególnym momencie polskiej recepcji Kafki: wraz z pojawieniem się nowych tłumaczeń utworów Kafki oraz ważnych publikacji na jego temat recepcja ta znów nabrała rozmachu. Wybitna biografia Stacha oraz studium Zischlera, by wymienić tylko kilka przykładów, ukazują literaturę Kafki w świetle kultury jego czasów i wskazują na powrót zainteresowania kontekstami biograficznym i kulturowym jego twórczości. Taka tendencja wpisuje się w szeroki nurt studiów spod znaku zwrotu kulturowego przynajmniej od lat dziewięćdziesiątych, bardzo istotnych dla badań nad twórczością Kafki. Impulsy płynące z (szeroko rozumianych) nauk o kulturze pozwoliły zrozumieć, jak istotna dla tekstów literatury jest ich kulturowa kontekstualizacja.

Nie wyczerpuje to, oczywiście, bogactwa współczesnych badań nad twórczością Kafki. Dlatego chcielibyśmy, by eseje zebrane w tomie stały się przyczynkiem z jednej strony do sporządzenia bilansu dotychczasowych badań, z drugiej – do podjęcia nowych wyzwań badawczych, z perspektywy *cultural turn*. Autorzy tekstów zadają pytanie, w jaki sposób podejścia badawcze w świetle następujących po sobie zwrotów kulturowych (*performative turn*, *spatial turn*, *postcolonial turn*, *translational turn*, *material turn*) otworzyły nowe możliwości interpretacyjne w odniesieniu do utworów Kafki. Idąc o krok dalej, zachęcają do refleksji nad pytaniem, czy potencjał związany z *cultural turn* już się wyczerpał. A może pisarstwo Kafki samo prowokuje do przemyślenia kategorii zwrotu kulturowego?

własnym życiem, toteż czytelników tego wstępu (a także mojego eseju zamieszczonego w niniejszym zbiorze) proszę o wyrozumiałość, jeśli mają poczucie *déjà vu*. W tym przypadku nie chodzi bowiem o autocytaty, lecz o przywoływanie metafory niezwykle dla mnie ważnej, takiej na dodatek, która tymczasem zdążyła się już przekształcić w pewną istotną badawczo kategorię analityczną (przyp. Ł.M.).

SŁOWO WSTĘPNE

Nie ulega wątpliwości, że twórczość Kafki na wiele sposobów odwołuje się do tak zwanej kultury performatywnej swoich czasów. Badania Hannsa Zischlera, Petera-André Alta i Gerharda Neumanna wiążą praktykę pisarską Kafki z kulturą medialną tamtej epoki, pokazując, że Kafka miał swój udział w tak zwanym przełomie performatywnym (określenie Eriki Fischer-Lichte), który dokonywał się w kulturze europejskiej na początku XX wieku. Jego główną cechą było przejście od dominującej przedtem kultury tekstualnej do kultury w przeważającej mierze performatywnej. Kafka, którego teksty odzwierciedlają performatywny charakter kultury jako takiej (egzotyzm i orientalizm, kultura wschodnich Żydów, Japonia, Chiny, rozwój kultu ciała, sztuka aktorska, teatralizacja życia publicznego itp.) pod wieloma względami antycypuje zwrot performatywny w kulturoznawstwie.

Najnowsze badania coraz odważniej umiejscawiają pisarstwo Kafki w szeroko rozumianej kulturze jego czasów, także w kontekście ówczesnych konfliktów bio-, społeczno- i etnopolitycznych. Manfred Weinberg bada wpływ, jaki wielokulturowe środowisko Pragi wywarło na życie i twórczość Kafki. Benno Wagner odczytuje teksty autora *Procesu* w kontekście polityki językowej i administracyjnej cesarstwa Habsburgów, a Marek Nekula przygląda się konstelacjom językowym, w jakich rozwijało się pisarstwo Kafki, językowo niekiedy bardzo hybrydyczne. W perspektywie *translational turn* można je rozumieć jako swoisty rezultat permanentnych procesów translacyjnych – ukazujące one samą kulturę jako pochodną tychże procesów. Z kolei *spatial turn* odsłania myślenie „przestrzenne” Kafki, a perspektywa postkolonialna pozwala zadać pytanie o asymetrię między tak zwanym kulturowym centrum a peryferiami i wnikliwiej przyjrzeć się zagadnieniom związanym np. z hybrydyzacją przestrzeni kulturowej czy jej resemantyzacją. Cenna wydaje się ponadto perspektywa *cultural animal studies*. Figury zwierząt bowiem często pełnią u Kafki rolę przewodników w obszarze wiedzy nowej i jeszcze niezwyfikowanej, pokazując hybrydyczność istoty ludzkiej. Badania nad kulturą materialną natomiast zachęcają do przemyślenia roli świata materialnego, ale również materialnych podstaw samego aktu pisania w tekstach Kafki, które odkrywamy dzięki wydaniom krytycznym jego dzieł.

Teksty w niniejszym tomie uwypuklają niektóre oblicza tychże zwrotów w recepcji Kafki. Pierwsze – podejmują próbę umiejscowienia twórczości praskiego pisarza z perspektywy szeroko rozumianej kultury jego czasów, przyglądając się medialnym, historycznym oraz

SŁOWO WSTĘPNE

polityczno-społecznym kontekstom utworów Kafki, a także odsłaniając materialny, a szerzej: kulturowy wymiar językowego performansu autora, dokonującego się na styku kilku kultur. Do powracających w dziełach Kafki motywów, takich jak choroba i ciało, oraz do motywów zwierzęcych autorzy esejów zbliżają się w ujęciu antropologii kultury albo w kontekście medycyny, biopolityki i socjologii – w czasach Kafki naznaczonych wzrastającym antysemityzmem. W dalszej części tomu przeważają refleksje nad dialogicznym albo transgresyjnym wymiarem samych dzieł Kafki, który umożliwia wciąż nowe odczytania i inspiruje do nawiązań intertekstualnych i adaptacji medialnych. Są to odczytania utworów Kafki przez filozofów takich jak Walter Benjamin, Hannah Arendt oraz Jacques Derrida, literackie dialogi podejmowane przez polskich i czeskich, a także japońskich autorów, ale też lektury samego Kafki. Również próby przeniesienia jego pisarstwa na inne media, od polskiego plakatu po muzykę popularną, wiele mówią o jego niesłabnącej mocy oddziaływania ponad granicami mediów i kultur. Refleksją z perspektywy *translational turn* został objęty proces tłumaczenia, odzwierciedlający – szczególnie kiedy się przyglądamy przekładom z różnych okresów – rosnącą świadomość tłumaczy, w coraz większym stopniu odsłaniających kulturową warstwę jego tekstów. Zwłaszcza tłumaczenie ujawnia transgresyjny charakter twórczości Kafki, a zarazem realizuje jej zdolność otwierania się na nowe konteksty.

Wszystko wskazuje więc na to, że utwory Franza Kafki nadal kryją w sobie niewyczerpany potencjał, prowokujący do kolejnych „zwrotów” i do kolejnych lektur, ponieważ istotą tej twórczości jest nieustająca transgresja.

Lukasz Musiał
Beate Sommerfeld
Katarzyna Kuczyńska-Koschany

MAGDALENA BARBARUK

Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego

magdalena.barbaruk@uwr.edu.pl

ORCID 0000-0001-6406-2241

„Wstęp o każdym czasie”, czyli o zwrocie K.

Czas Kafki, czas kina

Od wielu lat część lipca spędzam na festiwalu filmowym. Kupuję kar-net, co zobowiązuje do tego, by spędzać w kinie całe dnie i niemałe części nocy. Ceną zanurzenia w strumieniu obrazów, które nierzad-ko funduje nam pozaintelektualny odbiór, bywa poczucie zastąpienia rzeczywistości obrazem i doświadczenie pustki. Być może jest to stan podobny do tego, jaki odczuwał Franz Kafka, gdy pisał (o sobie), że „więcej żywego sensu ma przejeżdżający obok tramwaj”¹. Jest w takim stanie kusząca ambiwalencja. Kino, a w szerszej perspektywie – kultu-ra, jest szkołą oddalania się od tego, co bliskie, dodajmy: zbyt bliskie. Hans Blumenberg uważał, że dystansowanie się od rzeczywistości za pomocą mitów, opowieści, obrazów (*actio per distans*) było dla gatun-ku ludzkiego sposobem radzenia sobie z lękiem przed rzeczywistością. Z czasem konieczność przerodziła się w przyjemność².

Wychowałam się na podwórku zdominowanym przez kino. Zbu-dowane zostało na fundamentach Palast Theater, pierwszego we Wro-

¹ F. Kafka, *Dzienniki*, przeł., opatrzył komentarzami i posłowiem Ł. Musiał, Łódź 2022, s. 356.

² Zob. Ł. Wrzeszcz, *Nieznosny ciężar absolutyzmu rzeczywistości. Kultura jako forma dystansu od świata życia codziennego*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2023, nr 30, s. 149.

ławiu „pałacu kinowego”, w istocie Kintoppu³. Otwarcie tego kina w 1910 roku wiązało się z wielką atrakcją: przed kinem przez kilka godzin filmowano widzów. Dnia 3 września w „Schlesische Zeitung” pisano: „Projekcja nastąpi w kolejnym programie i każdemu trafia się okazja, aby obejrzeć swój wierny naturze żywy obraz”⁴. Zbliżenie i oddalenie, jakie stało się udziałem widzów, było możliwe dzięki medialnemu zapośredniczeniu. Za Blumenbergiem powiedzieć można, że wraz z narodzinami kina i rozpowszechnieniem obrazów świat stał się łatwiejszy do zniesienia. Sala kinowa, wytwór kultury umożliwiającej dystans, stanowi „życie zastępcze” *par excellence* (podobnym wytworem jest teoria, *theorein*, polegająca na przemieszczaniu się i obserwacji z dystansu⁵). W moim przypadku kino zastąpiło miejsce dziecięcej zabawy, trudno nie ulec pokusie i nie powtórzyć: z czasem konieczność przerodziła się w przyjemność.

Gdy Łukasz Musiał w posłowie do książki Hannsa Zischlera *Kafka idzie do kina* napisał, że opowieści Kafki „przyjmują nas, gdy przychodzimy, wypuszczają, gdy odchodzimy”⁶, nawiązywał do aktualnych praktyk filmowych akcentujących istotność pragnień odbiorców. Konkluzja jego tekstu przypomina puentę *Zwicznietego czasu* Ernesta Laclaua. Argentyński filozof polityki w eseju tym pisał: „Pamiętam, że w czasach mojego dzieciństwa w Argentynie, w otwartych całą dobę kinach widniał komunikat: «seans rozpocznie się w chwili

³ „Kintopp» to wyrażenie pochodzące z dialektu berlińskiego, powstałe z połączenia słów «Kinematograph» i «Topp», przy czym ten ostatni wyraz oznaczał kufel piwa o pojemności 0,4 litra (...). Istnieje też inne wyjaśnienie tego słowa, wskazujące na charakter pierwszych kin – otóż wspomniany kufel piwa kosztował 10 fenigów, a określenie «Topp» stało się synonimem taniałości”, zob. A. Dębski, *Nowoczesność, rozrywka, propaganda. Historia kina we Wrocławiu w latach 1919–1945*, cz. I, Wrocław 2019, s. 37.

⁴ Cyt. za: tenże, *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896–1918*, Wrocław 2009, s. 125.

⁵ „Po to, aby «teoretyzować», trzeba najpierw opuścić *orbis interior*, aby ponownie do niego wrócić, gdyż podobnie jak każda podróż, teoria gdzieś się zaczyna i kończy. W przypadku «teoretyka» greckiego, początek i koniec podróżyowania-teorii dokonywał się w ramach *polis*” – Burszta i Zeidler-Janiszewska przywołują tu etymologiczny sens teorii, stwierdzając, że dziś odpowiednikiem polis jest uniwersytet. Sądzę, że jest nim także sala kinowa; zob. W.J. Burszta, A. Zeidler-Janiszewska, *Poza akademickimi podziałami. Wędrowanie z Mieke Bał*, w: M. Bał, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 16.

⁶ Ł. Musiał, *Kino Kafka przedstawia!*, w: H. Zischler, *Kafka idzie do kina*, przeł. M. Łukasiewicz, Wrocław 2020, s. 194.

twego przyjścia»”⁷ (uważał, że z emancypacją jest przeciwnie, zawsze się spóźniamy). Spostrzeżenia Musiała i Laclaua spotykają się, gdyż akcentują wolność widza, której ramą jest kino jako instytucja. Tę wyzwalającą wolność uobecniają początki kina, ale dostrzeżemy ją również, porównując kino z teatrem (jednorazowość przedstawienia jest jak wyrok przesądzający o dostąpieniu zbawienia bądź nie)⁸. W niniejszym tekście chciałabym wrócić do praktyk właścicieli pierwszych kin, ich użytkowników i wykorzystać je do zarysowania dzisiejszego statusu Kafki.

Wstęp o każdym czasie

W kinach przed tzw. przełomem medialnym, jaki dokonał się ok. 1910 roku, wieszano afisz „wstęp o każdym czasie” lub „wstęp ustawiczny”. Anonse o seansach filmowych rzadko opatrzone były informacją o godzinie rozpoczęcia, podawano tylko tytuły filmów i godzinę otwarcia kina. Do Kintoppu można było przyjść i wyjść z niego w dowolnym momencie. Filmy krótkometrażowe o różnej tematyce i gatunkach „leciały” zapętlone przez godzinę do dwóch, więc widz, przychodząc o dowolnej porze, doświadczał innych konstelacji⁹. Filmów nie programowano mechanicznie, „kluczem nie było tu miksowanie gatunków (...) lecz możliwie najbardziej różnorodna mieszanina estetycznie sugestywnych cech i rozmaitych nastrojów”¹⁰. Naczelna zasada polegała na przeplataniu filmów dramatycznych z tymi, które rozładowywały napięcie. Świadectwem tego sposobu programowania jest

⁷ E. Laclau, *Zwichnięty czas*, w: *Emancypacje*, red. L. Rasiński, Wrocław 2004, s. 118; podkreśl. M.B.

⁸ W *Zaginionym* Kafki anonse teatralny głosi: „Wielki Teatr z Oklahomy wzywa was tylko dzisiaj, tylko jeden raz!”. Komentuje to Calasso: „Jest to wezwanie skierowane do czytającej je jednostki. (...) Jednak temu totalnemu otwarciu zostaje brutalnie narzucony termin: «O dwunastej wejścia zostaną zamknięte i już ich nie otworzymy»”, zob. R. Calasso, *K*, przeł. S. Kasprzysiak, Warszawa 2001, s. 178.

⁹ „Już sam wygląd biletów jasno wskazuje, że w ogólnej kompozycji programu pojedyncze filmy nie liczyły się tak bardzo, jak układ całości, a największą rolę odgrywał ogólny wizerunek pokazu. Definiującą moc miała forma, nie zawartość”, zob. A. Haller, M. Loiperdinger, *Pobudzanie widzów. Format programowy w latach 1906–1912*, w: *KINtop. Antologia wczesnego kina*, cz. I, red. A. Dębski, M. Loiperdinger, Wrocław 2016, s. 255.

¹⁰ Tamże, s. 257–258.

notatka z dziennika Kafki z 20.11.1913 roku: „Byłem w kinie. Płakałem. *Lolotte*. Dobry proboszcz. Mały rower. Uciecha na całego. Przedtem smutny film *Nieszczęście w doku* potem wesoły *Wreszcie sami*”¹¹. Nie wiadomo, w którym momencie programu Kafka płakał. Dowolny moment wejścia w strukturę emocji we wczesnym kinie, nazywanym kinem „atrakcji” czy „pokazywania”, w odróżnieniu od kina długometrażowego, „narracyjnego”, określanego kinem „opowiadania”, można odnaleźć w strukturze narracji utworów Kafki, którą Peter André Alt nazwał „narracją kinematograficzną”¹². Być może nie jest już odkrywcze twierdzenie, że Kafka był kinomanem, przypominanie, że pierwszy, pochodzący z 1909 roku, zapis w jego dzienniku dotyczy kina. Należy jednak z tego wyciągać konsekwencje, m.in. używać klucza estetycznego oraz afektywnego¹³ do analizy jego twórczości, sięgać do narzędzi z teorii mediów, koncentrować się na krótszych formach prozatorskich, przypominających filmy oglądane w kinach w czasach pisarza, wreszcie ponowić pytanie o filmy opatrywane ekspansywnym przymiotnikiem „kafkowskie”.

Z całego arsenału pytań chciałabym wybrać podstawowe: „Kiedy zaczyna się Kafka?” i „Kiedy zaczyna się kino?”. Sądzę, że warto zadawać je razem. Odpowiedź nie musi trącić teleologizmem, może być ujęta filozoficznie: Kafka zaczyna się wtedy, gdy zaczynamy go czytać, podobnie jak kino zaczyna się w momencie, gdy przychodzi do niego widz. Sprawa okazuje się bardziej kłopotliwa, gdy ujmijemy problem historycznie i za datę początku kina uznamy 28 grudnia 1895 roku. To wtedy w paryskiej Grand Café bracia Lumière zorganizowali pierwszy płatny, masowy seans filmowy przy użyciu kinematografu. Zwraca się tu uwagę na kryterium ekonomiczne, filmy bracia pokazywali bowiem od marca. W tym przypadku istotne są też czynniki techniczne i estetyczne, gdyż za początek kina nie uznaje się niespełniających tych wymogów berlińskich projekcji braci Maxa i Eugena Skladanowskich z 1 listopada 1895 roku, mimo że były płatne¹⁴. Analogicznie byłoby

¹¹ F. Kafka, *Dzienniki*, dz. cyt., s. 356.

¹² Za: Ł. Musiał, *Kino Kafka przedstawia!*, dz. cyt., s. 189.

¹³ Twórczość Kafki powinna być czytana w sposób afektywny, „dosłowny” a nie „alegoryczny” czyli skupiony na szukaniu znaczeń z pomijaniem wagi czasowości narracji, m.in. tempa prezentowania wydarzeń. Nie chodzi tu o wykluczenie warstwy semantycznej interpretacji, raczej o grę między tymi sposobami czytania, zob. E. van Alphen, *Afektywne działania sztuki i literatury*, przeł. K. Bojarska, w: tegoż, *Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt*, red. K. Bojarska, Kraków 2019, s. 227–230.

¹⁴ A. Dębski, *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896–1918*, dz. cyt., s. 43.

z Kafką: zaczyna się wtedy, gdy jest wydawany, trzeba za niego płacić, czyta się go masowo, spełnia wymogi przypisywane w danym czasie literaturze. W takim ujęciu istotną rolę przyznaje się procesowi „ekspozycji”, „obróbki”, pracy redaktorów i wydawców. A co z Kafką, którego nazywać można „Kafką *sauté*”?¹⁵ Czy praca redaktora nad publikacją krótkich form prozatorskich przypomina pracę twórców programów w okresie kina sprzed przełomu medialnego?

Na początku wszystkie filmy miały ten sam status, cena uzależniona była jedynie od długości, wynosiła 1 markę za metr filmu¹⁶. Atrakcyjność filmu zależała od możliwości wkomponowania go w repertuar. Publiczność wiedziała, jakich emocji się spodziewać¹⁷. „Nie miało znaczenia, czy te «reakcje» pojawiały się w ramach filmów z tego samego gatunku. Widzowie delectowali się emocjonalnymi pobudzeniami i oczekiwali ich. Przyjemność wynikała zaś z tego, iż emocjonalne bodźce różnego rodzaju były tak gęsto rozmieszczone w czasie”¹⁸. Podobny brak wartościowania, przejawiający się w zaskakujących brikolazach formy i treści, widzę zarówno w krótkich utworach Kafki, jak i w grupowaniu ich w zestawy, które zaprezentowano w *Prozach utajonych*¹⁹. „W epoce, gdy każdy właściciel kina mógł starać się o te same filmy, właśnie konstrukcja programu właściwa dla poszczególnych kin mogła decydować o tym, które z nich będą faworyzować widzowie”²⁰. Podobnie może być z programowaniem Kafki, gdy jako czytelnicy wybieramy redaktora decydującego, z którym Kafką będziemy mieli do czynienia.

¹⁵ Zob. Ł. Musiał, *Kafka utajony*, w: F. Kafka, *Prozy utajone*, przeł. Ł. Musiał, Warszawa 2019, s. 313–317. Gdy w 1912 roku Kafka w jedną noc pisze *Wyrok*, powołuje od razu całe imaginarium; z kinem tak nie jest, trzeba tu jednak zaznaczyć, że krótkometrażowe kino nieme było nowoczesne *par excellence*.

¹⁶ J. Gancarz, *Zmienność upodobań. O preferencjach filmowych Europejczyków w latach 1896–1939*, przeł. A. Dębski, Wrocław 2022, s. 49.

¹⁷ Można się zgodzić, że Kafka poszukiwał w kinie „prostych wzruszeń i prostych emocji, niczego więcej” (Ł. Musiał, *Wstęp*, w: F. Kafka, *Wybór prozy*, wstęp i oprac. Ł. Musiał, Wrocław 2018, s. XXXIX), ale z uwagi na strukturę programowania we wczesnym kinie emocje (a raczej afekty) proste nie były.

¹⁸ A. Haller, M. Loiperdinger, *Pobudzanie widzów. Format programowy wczesnych kin w latach 1906–1912*, dz. cyt., s. 261.

¹⁹ F. Kafka, *Prozy utajone*, dz. cyt. Już Adorno zwracał uwagę na to, że struktura utworów Kafki przypomina kino nieme, mnie jednak chodzi nie o „narrację kinematograficzną” tekstu, lecz o instytucję, tj. sposób działania kinematografu w analogii do procesu ekspozycji Kafki, zob. Ł. Musiał, *Kino Kafka przedstawia*, dz. cyt., s. 186–187.

²⁰ A. Dębski, *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896–1918*, dz. cyt., s. 188.

Przejście od krótkiego do długiego metrażu ograniczyło bogactwo gatunków filmowych i zakończyło techniczne innowacje. Z kin zniknęli recytatorzy, pojawiły się napisy, filmy stały się narracyjne, na znaczeniu zyskała akcja. Kina przestały być Kintoppami i stały się podobne teatrom, seanse rozpoczynano o określonej godzinie. Zamiast „przyjemności płynącej z utraty i odzyskania kontroli”²¹ zaczęto czerpać ją z oglądania popularnych aktorów. Zauważa się, że długie, coraz dłuższe filmy zostały widzom narzucone – to producenci i dystrybutorzy, doświadczający na przełomie 1908 i 1909 roku kinematograficznej nadprodukcji, przeżywali kryzys, nie widzowie, choć trzeba przyznać, że ostatecznie to oni decydowali o zakupie biletów i wykształceniu się nowych preferencji²². Zwiększenie metrażu filmu, zgodnie z kalkulacją „marka za metr”, zapewniało właścicielom kin większy zysk, seanse reklamowano najdłuższymi filmami (*Schlagerfilm*), trwającymi od półtorej do dwóch godzin, w cieniu pozostawiając filmy krótkie²³. Czy Kafka długometrażowy, gwiazdorski, o określonej fabule, zmonopolizowany dystrybucyjnie, nie został nam narzucony w sposób analogiczny? Kafka po przełomie medialnym stał się instytucją, do której przychodzi się na konkretną godzinę, tj. w określonym celu. Jak wiemy, dało to sposobność do redukcjonizmu, ograniczyło bogactwo twórczości pisarza.

Czas zwrotów i wędrówek

Zmierzam tu do innego sensu frazy „wstęp o każdym czasie”, który interesuje mnie równie mocno co zwrot kinematograficzny w badaniach twórczości Kafki. Otóż pisarza i postaci literackich przez niego stworzonych używa się we współczesnej humanistyce na gigantyczną skalę i w podobnym celu, co np. Don Kichota²⁴. Te wywodzące się ze świata literatury figury pojawiają się poza studiami specjalistycznymi (kafkologicznymi czy cervantesologicznymi), nie wymagają specjalnego przygotowania, gdyż używać ich trzeba „o każdym czasie”. Można powiedzieć, że jest to cecha dzieł klasycznych. Od statusu zaraźliwego

²¹ J. Garncarz, *Zmienność upodobań. O preferencjach filmowych Europejczyków w latach 1896–1939*, dz. cyt., s. 33.

²² A. Dębski, *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896–1918*, dz. cyt., s. 199.

²³ A. Haller, M. Loiperdinger, *Pobudzanie widzów. Format programowy wczesnych kin w latach 1906–1912*, dz. cyt., s. 267.

²⁴ Zob. M. Barbaruk, *Długi cień Don Kichota*, Kraków 2015.

virala odróżnia je stawka, jaką wciąż jest poznanie. Prowokuje to do pytania, czy Kafka stał się dziś figurą dyskursu humanistycznego zastępującą myślenie teoretyczne? Czy dzięki niemu wyraźniej widzimy kryzys teorii jako takiej? Wydaje się, że za kryzys część winy ponosi zastępowanie teorii zwrotami kulturowymi, które przebiegają w poprzek tradycyjnych dyscyplin. Oczywiście, zapytać trzeba, czy za sprawą Kafki doszło rzeczywiście do powstania zwrotu kulturowego. To sprawa o tyle skomplikowana, że do nowego zwrotu dochodzi w humanistyce nie wtedy, gdy wyłoni się nowy, modny obszar przedmiotowy (np. przestrzeń, przekład, obraz czy Kafka). Jak pisze Doris Bachmann-Medick, warunkiem jest to by przedmiot analizy zmienił się w kategorię analizy, w „*instrument* i *medium* poznania”²⁵. Kafka może być więc „tylko” tematyczną fiksacją badaczy, może też tworzyć pojęciowy słownik humanistyki, być twarzą nowego *turn*.

Możliwości jest więcej, warto zastanowić się na przykład, czy Kafka nie jest rodzajem „wędrującego pojęcia”²⁶. Autorka tej koncepcji, Mieke Bal, neguje podział na tradycyjne dyscypliny naukowe, wskazuje też niemożliwość tworzenia teorii w humanistyce. Zamiast teorii w analizie kulturowej dysponujemy pojęciami, czyli rodzajem wywiedzionych z praktyk kulturowych „skrótowych teorii”. Pojęcia nie tylko reprezentują bowiem przedmioty, „robią coś więcej. Jeśli dobrze je przemyśleć, zawierają one miniaturowe teorie, które pod tą postacią pomagają analizować przedmioty, sytuacje, stany i inne teorie”²⁷. Pojęcia te są istotne dla więcej niż jednej dyscypliny, ale nie funkcjonują w nich w identyczny sposób. Każdorazowa udana, użyteczna migracja pojęcia do jakiejś dyscypliny zmienia zarówno to pojęcie, jak i samą dyscyplinę (Kafka w inny sposób zmienił kulturoznawstwo, w inny – literaturoznawstwo i na odwrót). „Wszystkie te formy wędrówki sprawiają, że pojęcia nabierają elastyczności. Ta zmienność stanowi część ich użyteczności w nowej metodologii, która nie jest ani tłamsząca czy sztywna, ani arbitralna czy byle jaka”²⁸. Kafka nie przypomina wprawdzie pojęć w rodzaju „obraz”, „performans”, „tradycja”, „intencja”, ale dla Bal „odpowiednikiem każdego pojęcia jest tekst kultury, dzie-

²⁵ D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 31.

²⁶ M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych: krótki przewodnik*, dz. cyt.

²⁷ Tamże, s. 47.

²⁸ Tamże, s. 50.

ło lub rzecz, która stanowi przedmiot analizy. W analizie kulturowej żadne pojęcie nie jest znaczące, jeśli nie pomaga nam lepiej rozumieć przedmiotu na jego – przedmiotu – własnych zasadach”²⁹. Kafka jako pojęcie wędrujące („przedmiot” wytwarzający znaczenia) zmusza do przemyślenia zwrotu kulturowego³⁰ oraz charakteru funkcjonujących w humanistyce narzędzi analizy.

Do czego służy kafkometr

Hipoteza, że fascynacja Kafką „rośnie (...) w czasach przełomów, kryzysów, napięć” i „[m]ożna to wykazać z dużą dokładnością”³¹, nie pozostawia uczonych wzrastających w paradygmacie nowoczesnej nauki obojętnymi, zwłaszcza jeśli reprezentują dyscyplinę, która pół wieku temu doświadczyła epizodu prognozowania i programowania kultury. Odniesieniem tego zdania jest rzeczywistość społeczno-kulturowa. Przyzwyczailiśmy się do wykorzystywania Kafki w rozmaitych działaniach marketingowych w przemyśle kulturowym. Zauważyliśmy też, że Kafka służy jako spontaniczne, „poręczne narzędzie krytyki, po które sięgamy zawsze wtedy, gdy rzeczywistość (nie tylko polityczna) przytłacza nas swoją absurdalnością”³². Nie są to problemy, które należy zbyć. Przeciwnie, pytanie o kafkowskość filmu, książki, sytuacji powinno być zadawane z perspektywy nauk o kulturze. Jakiego rodzaju sensy, jaki „strój wartości”³³ uobecniają więc „rzeczy kafkowskie”?

²⁹ Tamże, s. 31.

³⁰ Problem ten podnieśli organizatorzy konferencji „Kafka po *cultural turn*” (UAM, 2023). Zgodnie z zapisem przyjętym przez Bachmann Medick mieli oni na myśli *Cultural Turn* (jego objawem jest fiksacja na kulturowym kontekście twórczości pisarza, przede wszystkim biografii), podczas gdy mnie równie mocno interesują zwroty badawcze, które pojawiły się w zachodnich naukach o kulturze pod koniec XX wieku (Kafka byłby sztyldem kolejnego), zob. „Zwroty” badawcze w humanistyce. Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-institutionalne, red. W. Kowalewski, W. Piasek, Olsztyn 2010.

³¹ Ł. Musiał, *Zapiski spod gruzów. O «Dziennikach» Kafki*, w: F. Kafka, *Dzienniki*, dz. cyt., s. 551.

³² G. Jankowicz, *Co mówią odnalezione rysunki Franza Kafki*, „Tygodnik Powszechny” 2023, 24.04, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/co-mowia-odnalezione-rysunki-franza-kafki-183164> (dostęp: 19.11.2023).

³³ T. Majewski, *List z okazji 50-lecia utworzenia kulturoznawstwa jako „kierunku eksperymentalnego” we Wrocławiu*, „Prace Kulturoznawcze”, Wrocław 2024, tom 28, nr 1, s. 157.

Niekoniecznie muszą być to egzystencjalizm czy surrealizm. Czy do filmów nie przydałaby się też „teoria niska” (*queerowa*)³⁴? A co z czułym zimnem obserwacji³⁵, związanym z brakiem wartościowania, które dostrzec można w stylu pisarza?

Zbyt mało uwagi poświęciliśmy natomiast używaniu Kafki w naukach humanistycznych i społecznych. Jaki sens ma np. określenie demokracji w Chile jako „tworu w powieści Franza Kafki”³⁶ przez socjologa Mateusza Mazziniego? *Koniec tęczy. Chile po Pinochecie* to wprawdzie książka popularnonaukowa, ale Kafka pełni tu funkcję kategorii analitycznej – ma wyjaśnić fragment rzeczywistości ludzkiej. W związku z tym warto zapytać, czy kafkometr wskazuje kryzys teorii w tychże naukach? Terry Eagleton w 2003 roku napisał, że „[z]łoty wiek teorii kulturowej mamy dawno za sobą”³⁷. Byung-Chul Han mówił o kryzysie teorii w *Spoleczeństwie zmęczenia* – w jego przekonaniu teorię zastępują fetyszyzowane dane liczbowe. Czy jednak kryzys teorii nie ma też przeciwnego oblicza? Nie idzie w stronę statystyki, lecz literatury? Czy zamiast budować teorie i modele eksplanacyjne, nie posługujemy się chętnie różnymi „K”? Jeśli teoria jest uogólnieniem, a literatura indywidualizacją, to czy ruch myśli nie odbywa się właśnie w tym kierunku?³⁸

Kafka i zwrot *metaksy*

Funkcjonowanie Kafki – w humanistyce traktowane jako przykład zwrotu kulturowego czy badawczego – prowokuje do pytania, czy jest to zwrot teoriozastępczy. Oczywiście, status Kafki jest tu symptomem ogólniejszych przemian, nie ich przyczyną. Nie musi to być fenomen

³⁴ J. Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Warszawa 2018.

³⁵ Zob. R. Koziołek, *Piosenka ci nie da zapomnieć*, „Tygodnik Powszechny” 2020, nr 17–18 (26.04), s. 83.

³⁶ M. Mazzini, *Koniec tęczy. Chile po Pinochecie*, Kraków 2023, s. 299–300.

³⁷ T. Eagleton, *Koniec teorii*, przeł. B. Kuźniarz, Warszawa 2012, s. 9.

³⁸ Nawiązuję tu do sposobu użycia myśli Itala Calvina przez Musiała i Żychlińskiego w książce *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce* (Kraków 2011, s. 519). Poznańscy germaniści, pisząc o podobieństwie filozofii i literatury w kwestii prawdy, prowokują do pytania, czy istnieje różnica między teorią a literaturą. Skoro w myśleniu humanistycznym postaci z twórczości Kafki pojawiają się jako figury heurystyczne, służące pokazaniu związków między faktami i stawianiu hipotez, to może nie jest ona [?] tak wyraźna?

negatywny (podobnie jak gdy mówi się o metaforach jako o fundamentalnych dla poznania czy wędrujących, niestabilnych semantycznie pojęciach); konstatacja kryzysu zwykle łączy się z pojawieniem się nowego projektu, także naukowego. Gdyby „zwrot K.” został zaakceptowany jako nowy modus refleksji humanistycznej, można by go sytuować w obrębie zwrotu, który nazwę tu zwrotem *metaksy*. Idąc za wykładnią *metaksy* Olgi Tokarczuk refleksja taka opierałaby się na postaciach literackich i historycznych, które zostały zobiektywizowane, przeszły do kulturosfer, a zatem ich status ontologiczny skomplikował się. Zobiektywizowanie znanych powszechnie bohaterów literackich czy zmarłych postaci historycznych – które „w jakiś sposób towarzyszą nam w życiu jako wzory do naśladowania, autorytety, obiekty fascynacji”³⁹ – nie jest obiektywnością, którą łączymy z teorią. Takie postaci zmieniają się, są wieloznaczne, mają autonomię względem twórcy, potrafią go zaskakiwać, nawiedzać w snach. Nie wymyśla się ich, raczej sprowadza ze sfery *metaksy* (zauważmy, że Kafka przy okazji pisania *Wyroku* nazywa siebie „położnym”)⁴⁰. Wizja rzeczywistości, w której egzystują Kafka i Józef K., i całe mnóstwo podobnych im postaci, jest niedualistyczna. Tokarczuk proponuje ją, opierając się na poglądach Diotymy, nauczycielki Sokratesa. Filozofka uczyła go o Erosie jako o synu Biedy i Dostatku, „co możemy rozumieć metaforycznie jako Nic i Wszystko, Prostotę i Skomplikowanie, Śmiertelność i Wieczność, Częstkowość i Pełnię, Immanentność i Transcendencję”⁴¹. Naturą Erośa jest bycie pomiędzy ludźmi a bogami, co w grece określa się słowem *metaksy*. *Metaksy* „(t)o punkt/miejsce, a może stan o niezwyklej energii, potencjalności i ruchliwości”⁴². W tym miejscu przeciwieństwa nie tyle znoszą się, co interferują. Opisywana w *Uczcie* Platona *metaksy* „to coś pomiędzy językiem a wyobrażeniem, obrazem a przeczuciem, coś nieuchwytnego a jednocześnie najbardziej realnego, ponieważ wpływa na świat, na jego historie i pojedyncze ludzkie egzystencje. A jednocześnie Kraina Metaksy to ten obszar doświadczenia, który zawsze pozostaje niejasny i zamazany, trudny do zwerbalizowania, w którym

³⁹ O. Tokarczuk, *Kraina Metaksy*, w: tejsze, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 241.

⁴⁰ „Wyrok «dobył się» ze swego autora «okryty brudem i śluzem». Ten poród trwał osiem godzin, od dziesiątej wieczór do szóstej rano. Bieg wydarzeń, ich skład chemiczny, te rzeczy nigdy wcześniej niewypróbowane, pojawiły się na świecie w doskonałej postaci, były ukończone i zwarte”, R. Calasso, K., dz. cyt., s. 125.

⁴¹ O. Tokarczuk, *Kraina Metaksy*, dz. cyt., s. 243.

⁴² Tamże, s. 243.

jednak ciągle trwają procesy stawania się, fermentacji, buzowania. To stąd do świadomości przedostają się treści i dziwne, i owocne zarazem. Można powiedzieć, że to miejsce powstawania Nietzscheańskiej «ruchliwej armii metafor», metonimii, antropomorfizmów, w które przyobleka się prawda⁴³. Postaci, które w niej egzystują, są jak „zastrzymane klatki filmowe, które uruchomią się automatycznie, gdy tyko na nie spojrzysz”⁴⁴, to znaczy, gdy tylko umieścisz je we własnym życiu. Postaci te chcą istnieć, być oglądane, opowiadane, ich istnienie ma charakter nieciągły, gdyż ożywają, gdy ktoś przychodzi na seans, zaczyna czytać. Teoriozastępcze myślenie Kafką jest metaforyczne, lokuje się w świecie rozmytych znaczeń znajdujących się pomiędzy terminami. Celowo nie używam tu słowa „filozoficzne”, choć ten fragment *Uczty* służy najczęściej charakterystyce filozofii jako poznania erotycznego i przeciwstawiane bywa poznaniu naukowemu.

Mówi się, że zwroty badawcze zastąpiły tradycyjne dyscypliny naukowe, te mają bowiem zbyt wyraźne granice, związane z autonomicznymi przedmiotami i językami, zwroty natomiast wzmacniają tendencje integracyjne – łączy się je z interdyscyplinarnością. Do wyodrębnienia przedmiotu badań danej dyscypliny potrzeba maszyny oglądu, jaką jest teoria, która w dobie postscjentyzmu znalazła się w kryzysie. Być może „zwrot K.” funkcjonuje w świecie postdyscyplinowym, postteoretycznym, ale nie poza prawdą. Spory graniczne, sedno twórczości Kafki, to też istota nauki w jej nowoczesnym kształcie; dobrze ją znamy. Jak pisał Grzegorz Jankowicz o geometrze, bohaterze *Zamku* – atakuje on „granicę stanowiącą fundament hrabskiego prawa”⁴⁵.

Kafka postautonomicznej fazy kultury

Kres teorii i związany z tym kryzys w nauce o kulturze tłumaczyć można też bardziej radykalnie, jak zrobił to Tomasz Majewski, tj. utratą autonomii przez przedmiot stanowiący o jej istnieniu, czyli przez zanik kultury symbolicznej⁴⁶. Można powiedzieć, że kultury po pro-

⁴³ Tamże, s. 245.

⁴⁴ Tamże, s. 249, podkreśl. M.B.

⁴⁵ G. Jankowicz, *Doczesny geometra*, w: tegoż, *Blizny. Eseje*, Wrocław 2017, s. 89.

⁴⁶ T. Majewski, *Kulturoznawstwo wobec kryzysu(ów). O dyscyplinowaniu dyscypliny*, w: *Kulturoznawstwo polskie. Przeszłość, przestrzeń, perspektywy*, red. P.J. Fereński i in., Gdańsk 2018, s. 287–308.

stu już nie ma, gdyż świat znaczeń, symboli, wartości jest dziś zbyt silnie spleciony z ekonomią, biologią, techniką, dyskursami eksperckimi. Łódzki kulturoznawca sugeruje, że kultura znalazła się w fazie postautonomicznej, w związku z czym jej teoria po prostu przestała mieć rację bytu. Miejsce teorii kultury, która umożliwia całościowy ogląd, wyjaśnianie, uogólnianie, stwierdzanie prawidłowości – zajęły zwroty. Oczywiście, terminy takie jak „kultura” czy „wartości” nie zniknęły, ale stały się „zombie-pojęciami”⁴⁷. Paradoksalność statusu kultury polega na tym, że z jednej strony odrzuca się ją, traktując jako pojęcie nieprzydatne teoretycznie i normatywnie niewłaściwe (grzeszne), z drugiej – mówi o kulturowym zwrocie, właściwie *cultural turn*, o „boomie kulturoznawczym” w naukach humanistycznych i społecznych (jego ofiarą padł Kafka). „Zwrot K.” jako jeden ze zwrotów kulturowych łączy się więc z orzeczeniem utraty przez kulturę choćby względnej autonomiczności. To, że utrata autonomii jest także zasadniczą kwestią twórczości Kafki, widać w zacieraniu granic świata ożywionego i nieożywionego, niewyraźnej odrębności gatunków, lęku przed kurczeniem się pola suwerenności jednostki, związanym z rosnącą funkcjonalizacją, mechanicznością świata technicznej reprodukcji⁴⁸. Oczywiście, można mieć wątpliwości co do tej wizji kultury (uznać ją za zbyt pesymistyczną), zwłaszcza jeśli założymy, że ontologia świata ludzkiego uwzględnia istnienie „krainy metaksy”⁴⁹. Przesłanki do mówienia o „zwrocie K.” nie są jednak rodzajem naukowej fantazji. Moim zdaniem, wczesne kino, do którego zawsze można było przyjść, doznać „emocjonalnego rollercoastera”⁵⁰ i nie stracić przy tym orientacji, wciąż wiedzieć „o co chodzi”, stanowi niezłą kotwicę humanistycznego myślenia.

Założyciel pierwszego w Polsce kulturoznawstwa, Stanisław Pietraszko, w 1994 roku pisał: „Są dziś różne odmienności teoretyzowania: od tego, co było dawniej, ale i od tego, co jako nowe obowiązuje dzisiaj. Ponieważ jednak tym, co obowiązuje dziś najbardziej, jest nieobligatoryjność, można sądzić, że także myślenie teoretyczne nie

⁴⁷ Tamże, s. 294.

⁴⁸ W. G. Sebald, *Kafka i kino*, przeł. M. Łukasiewicz, w: tegoż, *Campo Santo*, Warszawa 2014, s. 233.

⁴⁹ Ten tryb istnienia, który za H. Vaihingerem Tokarczuk nazywa „jak gdyby”, rozpoznają filozofia, psychologia (S. Weil, E. Voegelin, W. Desmond) i współczesna fizyka.

⁵⁰ A. Haller, M. Loiperdinger, *Pobudzanie widzów. Format programowy w latach 1906–1912*, dz. cyt., s. 261.

będzie podlegać obowiązkowemu wzorowi, a więc i nakazowi własnej likwidacji”⁵¹.

Bibliografia

- Bachmann-Medick D., *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.
- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.
- Calasso R., K., przeł. S. Kasprzysiak, Warszawa 2001.
- Dębski A., *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896–1918*, Wrocław 2009.
- Garncarz J., *Zmienność upodobań. O preferencjach filmowych Europejczyków w latach 1896–1939*, przeł. A. Dębski, Wrocław 2022.
- Haller A., Loiperdinger M., *Pobudzanie widzów. Format programowy w latach 1906–1912, KINtop. Antologia wczesnego kina*, cz. I, red. A. Dębski, M. Loiperdinger, Wrocław 2016.
- Jankowicz G., *Doczesny geometra*, w: tegoż, *Blizny. Eseje*, Wrocław 2017, s. 61–102.
- Kafka F., *Dzienniki*, przeł., opatrzył komentarzami i posłowiem Ł. Musiał, Łódź 2022.
- Majewski T., *Kulturoznawstwo wobec kryzysu(ów). O dyscyplinowaniu dyscypliny*, w: *Kulturoznawstwo polskie. Przeszość, przestrzeń, perspektywy*, red. P.J. Fereński, A. Gomóła, M. Wójcicka, M. Zdrodowska, Gdańsk 2018, s. 287–308.
- Majewski T., *List z okazji 50-lecia utworzenia kulturoznawstwa jako „kierunku eksperymentalnego” we Wrocławiu*, „Prace Kulturoznawcze”, Wrocław 2024, tom 28, nr 1, s. 157–159.
- Musiał Ł., *Kafka utajony*, w: F. Kafka, *Prozy utajone*, przeł. Ł. Musiał, Warszawa 2019, s. 313–331.
- Musiał Ł., *Kino Kafka przedstawia!*, w: H. Zischler, *Kafka idzie do kina*, przeł. M. Łukasiewicz, Wrocław 2020, s. 185–194.
- Musiał Ł., *Wstęp*, w: F. Kafka, *Wybór prozy*, wstęp i oprac. Ł. Musiał, Wrocław 2018, s. 5–19.
- Nienasycenie. *Filozofowie o Kafce*, red. Ł. Musiał, A. Żychliński, Kraków 2011.

⁵¹ S. Pietraszko, *Mysł o kulturze w dobie postscjentyzmu*, w: tegoż, *Kultura. Studia teoretyczne i metodologiczne*, red. Stefan Bednarek, Wrocław 2012, s. 298.

- Pietraszko S., *Mysł o kulturze w dobie postscjentyzmu*, w: tegoż, *Kultura. Studia teoretyczne i metodologiczne*, red. Stefan Bednarek, Wrocław 2012, s. 289–302.
- Tokarczuk O., *Kraina Metaksy*, w: tejże, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 261–289.
- Sebald W. G., *Kafka i kino*, przeł. M. Łukasiewicz, w: tegoż, *Campo Santo*, Warszawa 2014, s. 225–243.
- Wrzeszcz Ł., *Nieznosny ciężar absolutyzmu rzeczywistości. Kultura jako forma dystansu od świata życia codziennego*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2023, nr 30, s. 149–158.
- <https://k-h-g.pl/numery/numer-30-2023/nieznosny-ciezar-absolutyzmu-rzeczywistosci-kultura-jako-forma-dystansu-od-swiate-zycia-codziennego/>.

PAWEŁ PASZEK

Uniwersytet Śląski

pawel.paszek@us.edu.pl

ORCID: 0000-0001-7467-3468

Franz Kafka. Idea pisania

Basi

Legenda I

Franz Kafka na przełomie września i października 1911 roku nie spał dobrze. Notował w dzienniku:

2 października {1911} Bezsenna noc. Już trzecia z rzędu. (...) mam poczucie, że nie spałem w ogóle albo tylko pod jakąś cienką skórą, przede mną znowu robota związana z zasypianiem, czuję się odepchnięty od snu. (...) wprawdzie śpię, ale równocześnie silne marzenia sennie trzymają mnie w stanie rozbudzenia. Obok siebie śpię naprawdę, natomiast ja sam muszę się tłuc z widziadłami¹.

W tym samym zapisie, nieco dalej, pada sugestia, która insomni nadaje pewien kurs:

Sądzę, że owa bezsenność bierze się tylko z pisania. Bo chociaż piszę tak mało i tak kiepsko, dzięki owym drobnym wstrząsom staję się wrażliwy, odczuwam, zwłaszcza pod wieczór, a bardziej jeszcze rankiem, jakąś boleść,

¹ F. Kafka, *Dzienniki*, przeł., opatrzył komentarzami i posłowiem Ł. Musiał, Łódź 2022, s. 34.

bliską możliwość wielkich podrywających mnie stanów, które sprawiają, że jestem zdolny do wszystkiego, potem zaś, pośród ogólnego zgiełku który we mnie jest i którym nie mam czasu zawiadywać, nie mam już spokoju².

Kolejnej nocy sytuacja nie ulega zmianie: „3 października {1911} Taka sama noc, tylko że zasnąłem jeszcze trudniej. (...) I znowu siła moich sennych widziadeł, które promieniują przed zaśnięciem w stan czuwania, nie pozwala mi spać”³. Wewnętrzna sensacja nieco słabnie następnej nocy: „4 {października 1911} (...) przed zaśnięciem u góry po lewej stronie chybał mi w głowie chłodny płomyk. (...) spodziewałem się lepszego snu. Był on rzeczywiście trochę głębszy, lecz nie wystarczająco, i często przerywany”⁴. Noc to tryb mniej definitywny. Zjawiska stają się widziadłami. Bezsenna noc nie ma dna. Albo – dno bezsennej nocy uchodzi, na podobieństwo ucieczki kresu zwanego horyzontem. Bezsenna noc jest sceną pisania.

Idea aforyzmu (przypis do pisania)

Kafka nie pisał aforyzmów.

Za „aforystyczne” zamieszczenie wokół autora *Procesu* odpowiadają, przede wszystkim, lakoniczne zapiski z dwóch zeszytów („Oktavheft G” i „Oktavheft H”), prowadzonych przez pisarza w trakcie pobytu u siostry Ottli w Zürau (obecnie Šiřem)⁵. Kafka wybrał ze swych

² Tamże, s. 35.

³ Tamże, s. 36.

⁴ Tamże, s. 37.

⁵ Kafka, z krótkimi przerwami, przebywał w Zürau (Šiřem) od jesieni 1917 do wiosny 1918. Ten stosunkowo krótki okres był dla niego czasem istotnego przełomu. Niedługo przed wyjazdem dała o sobie znać choroba. Dnia 15 września 1917 zanotował w *Dziennikach*: „Masz możliwość o ile w ogóle ta możliwość istnieje, zrobić jakiś początek. Nie zmarnuj jej” (F. Kafka, *Dzienniki*, dz. cyt., s. 491). Na temat powstałych wówczas zapisków i fragmentów zob. R. Calasso, *Przesłonięta uśpianłość*, w: F. Kafka, *Aforyzmy z Zürau*, oprac. R. Calasso, przeł. A. Szlosarek, Kraków 2007, s. 123–137 oraz R. Stach, *Foreword*, w: F. Kafka, *The Aphorisms*, ed. R. Stach, transl. S. Frisch, Princeton 2022, s. IX–XXII (por. F. Kafka, *Aphorismen*, w: tegoż, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II in der Fassung der Handschriften*, hg. J. Schillemeit, Frankfurt am Main 2002, s. 113–140). W kwestii tytułu dla kafkowskich wyjątków, w swoich rozważaniach postępuję za Łukaszem Musiałem i posługuję się zaproponowanym przezeń tytułem *Zapiski [z Zürau]* (F. Kafka, *Zapiski [z Zürau]*, przeł. R. Karst, Ł. Musiał, w: tegoż, *Wybór prozy*, wstęp i oprac. Ł. Musiał, Wrocław 2018, s. 422–

notatek ponad sto fragmentów i przepisał je pojedynczo na osobnych arkuszach (103 arkusze zawierają 109 wyjątków). Skomponowanego przez siebie zbioru nie opatrzył żadnym tytułem. Ostała się pewna osobliwość – *unicum*, jak rzecz ujął Roberto Calasso⁶. Prawdą jest, że *Zapiski [z Zürau]*⁷ mogą przypominać aforyzmy. Jeśli jednak przyjąć, że aforyzm – jako standard sofistycznej literatury – zwięzłym stylem i punktową retoryką realizuje funkcje określone w genotypicznym protokole, to w wypadku *Zapisków* Kafki sprawa podobieństwa zaczyna się, i kończy, na oszczędności formalnej i dotkliwym wyrazie. Natomiast cała reszta okazuje się złamaniem protokołu złotej myśli. Kafkowskie sentencje nie służą pozytywnej orientacji. Przeciwnie, prowadzą na bezdroża⁸.

Uważam, że to rezydualne podobieństwo do standardu można wykorzystać. Praktyka myślenia oparta na porównaniu najczęściej angażuje logikę metafory. Owszem, tą ostatnią nie dowiedzimy niczego poza samą metaforą⁹, ale podejmując ów trop, wkraczamy w pole nierozstrzygalności. W udanej metaforze zawsze zostaje jakaś nieokreślona rezerwa między znaczeniem literalnym a sensem wyłonionym z przenośni. Kolejna kwestia, którą chciałbym wyróżnić, wiąże się ze szczególną relacją podobieństwa w negatywnym odwróceniu. Nie mamy w nim do czynienia z identycznym odbiciem. W wymiarze fenomenalnym negatyw jawi się jako przekształcenie. W domenie sensu pozostaje rodzajem inwersji. Negatywne odwrócenie, podobnie jak metafora, jest przemianą.

438). Cytując poszczególne *Zapiski [z Zürau]*, korzystam z obu dostępnych tłumaczeń na język polski (Karst/Musiał, Szlosarek), a także z wersji angielskiej (F. Kafka, *The Aphorisms*, dz. cyt.), ponadto – z niemieckiego wydania krytycznego notatników zawierających pierwotne wersje zapisków (F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, dz. cyt., s. 29–112) oraz z polskiego wydania notatników (F. Kafka, *Ośiem notatników*, przeł. B.L. Surowska, Kraków 2021).

⁶ Zob. R. Calasso, *Na marginesie*, w: F. Kafka, *Aforyzmy z Zürau*, dz. cyt., s. 10.

⁷ Dalej w tekście jako *Zapiski*.

⁸ Poza *Zapiskami [z Zürau]* i wyjątkami z notatników, „aforystyczną” odpowiedzialnością można obarczyć krótkie formy ze zbioru zwanego „Konwolutem 1920” (zob. F. Kafka, *Prozy utajone*, wybrał i przeł. Ł. Musiał, PIW, Warszawa 2019, s. 191–311) oraz wiele fragmentów z dzienników, które można traktować jako swoiste sentencje (zob. m.in.: F. Kafka, *On. Zapiski z roku 1920*, przeł. S. Tyrowicz, „Literatura na Świecie” 1987, nr 2 (187), s. 48–58).

⁹ Zob. np. M. Black, *Metafora*, przeł. J. Japola, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika literackiego”*, t. 1, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977, s. 85–100.

Zapiski Kafki to aforyzmy *via negativa*. Nie rozstrzygają, ale tną i obracają dojmujące obrazy i punktowe perspektywy. Bez określonej pedagogii¹⁰. Nie chodzi tu zatem o gatunkową wariację, ale o nicowanie sentencyjnej mocy. Sarah Kofman, idąc tropem Nietzscheańskich maksym, przedstawiła ważną obserwację, która stanowi trafną charakterystykę tej kwestii: „aforyzm dzięki swej nieciągłości rozprasza znaczenia; jest wezwaniem do wielości interpretacji i ich odnawiania się: nie ma nic wiecznego prócz ruchu”¹¹. Negatywne aforyzmy Kafki, podobnie jak maksymy Nietzschego, korzystają z „wiecznego (...) ruchu” ironii. Autor *Procesu*, o czym zapewne nie trzeba przypominać, w ironicznych cięciach i obrotach był niedościgniony. Nie oszczędzał w nich ani świata, ani siebie – można rzec, że nawet własne ironie poddawał ironicznej trepanacji. W jednym z fragmentów *Budowy muru chińskiego* możemy przeczytać: „wiedza połowiczna od kilku stuleci osiąga niebotyczne rozmiary w sentencjach, w których wieczne prawdy całkiem się nie zatraciły, ale które w tej mgłę i oparach pozostają wiecznie nierozpoznane”¹². *Zapisków* Kafki nie należy rozumieć jako skrótów „wiecznych prawd”, ale raczej jako licencjonowane ironią abrewiatury „wiecznego nierozpoznania”.

W zeszycie „Oktavheft G”, skąd pochodzi większość fragmentów zebranych w *Zapiskach*, Kafka zanotował interesującą w tym względzie parabolę:

Z ziemską skazą w oku, znajdujemy się w sytuacji osób podróżujących koleją, którym przydarzył się wypadek w długim tunelu, w dodatku w miejscu, do którego nie dochodzi już światło od strony wlotu, światło od strony wylotu zaś jest tak nikłe, że nieustannie trzeba go wypatrywać, a ono wciąż znika z pola widzenia, przy czym trudno nawet ustalić, gdzie początek, a gdzie koniec. W tym stanie dezorientacji czy też szczególnie wyostrzenia zmysłów zaczynamy dostrzegać wokół wyłącznie potwory i w zależności od nastroju i odniesionych obrazów każdemu jawi się bądź to fascynujący, bądź to nużący obraz – jak w kalejdoskopie¹³.

¹⁰ Por. Z. Kadłubek, *Aforyzm*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2017, s. 38.

¹¹ S. Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, Paris 1972, s. 168 (cyt. za T. Sławek, *Minotaur. O czytelniku w pismach Nietzschego*, w: *Tekst – (CZYTELNIK) – Margines*, red. W. Kalaga, T. Rachwał, Katowice 1988, s. 157).

¹² F. Kafka, *Osiem notatników*, dz. cyt., s. 118. Por. tenże, *Budowa muru chińskiego*, przeł. A. Kowalkowski, w: tegoż, *Opowieści i przypowieści*, Warszawa 2016, s. 327.

¹³ Tamże, s. 223.

Krytyczny komplet „dezorientacji”, „wyostrzenia zmysłów” i „potworów” przypomina odwiedziny nocnych widziadeł, „które promieniają przed zaśnięciem”¹⁴. W podobny sposób ironia otwiera i zmienia znaczenia. W jej aurze sens „jawi się bądź to fascynujący, bądź to nużący”. Słowem, ironiczne aparty stroją scenę pisania. *Zapiski* Kafki są tego formą-*instant*. Łączą różnice i dzielą zgodności w nierozstrzygalnych hipotezach. Pewne okazuje się wątpliwe, a brak dziwnym profitem. Co ciekawe, podobny zespół „dezorientacji” w paśmie konkretów cechuje etymologiczne pradzieje leksemu „aforyzm”. U jego samych źródeł tkwi konstelacja znaczeń, które nachodzą na siebie, podbijają się i wzajem znoszą. Począwszy od rzeczownika ‘*aphorismos*’ (ἀφορίσμός) przez czasownik ‘*aphorizo*’ (ἀφορίζω), docieramy do szczeliny przebiegającej między prefiksową formą ‘*aph-*’ (ἀφ-), a czasownikiem ‘*horizo*’ (ορίζω), pochodzącym od rzeczownika ‘*horos*’ (ὄρος). Nadto, blisko orbitują tu rzeczowniki ‘*aphoria*’ (ἀφορία) i ‘*aphorme*’ (ἀφορμή) oraz przymiotnik ‘*aphormos*’ (ἀφορμός). Krótko mówiąc, słowo „aforyzm” zawiera wspomnienie zderzenia i komplikacji całej gamy referentów: „znak graniczny”, „limit”, „określenie”, „sentencja”, „oszustwo”, „pozór”, „obciążenie długami”, „wygnanie”, „początek choroby”, „brak”, „okazja”, „oddalenie”, „odraza”, „podmiot gramatyczny”¹⁵. Być może dlatego tradycja wymazuje przeszłość terminu „aforyzm”. Inaczej każda maksyma byłaby zrazu ironiczną „minimą”. Z tej podziemnej historii pojęcia płynie jednak istotna nauka: przenicowana swym własnym źródłem sentencja traci rolę drogowskazu i – co najwyżej – obraca nasz wzrok w stronę widma. Okoliczność ta przypomina kodę *Lekarza wiejskiego* Kafki: tytułowy bohater opowiadania, zwiedziony „fałszywym dzwonkiem”, mierzy bezkresny zimowy gościniec w nieskończoną noc epoki¹⁶. Etymologiczna archeologia, wraz z jej satelicką semantyką, metabolizuje pojęcie i czyni z „aforyzmu” figuralno-tropiczny splot, który nieustan-

¹⁴ Tenże, *Dzienniki*, dz. cyt., s. 36.

¹⁵ Mgławicowa etymologia terminu „aforyzm” niemalże całą swoją osobliwość zawdzięcza klasycznej grece. Zob. H.G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, New York 1901, s. 263, a także *Słownik grecko-polski*, t. 1, red. Z. Abramowiczówna, Warszawa 1958, s. 394–395, oraz *Słownik grecko-polski*, t. 3, red. Z. Abramowiczówna, Warszawa 1962, s. 316, 321–322.

¹⁶ F. Kafka, *Lekarz wiejski*, przeł. J. Kydryński, w: tegoż, *Wybór prozy*, dz. cyt., s. 366.

*Dalsza część książki dostępna w wersji
pełnej.*

