

Łukasz Musiał: Zapiski spod gruzów. O „Dziennikach” Kafki

W pewnym sensie Kafka nie tworzy literatury, lecz zapisuje obrazy, które zalewają mu oczy. Szkoła pisania to dla niego szkoła widzenia. Tak jest również z obrazem śmierci w jego twórczości. W „Dziennikach” (nie mówiąc o prozie) Kafka „uśmierca” się nader chętnie, by później całkiem chętnie opłakiwać samego siebie. Co za pyszny obrazek! I tylko nie wiadomo, czy opłakiwanemu udaje się w końcu powrócić do życia, czy raczej pozostaje on w swojej imaginacyjnej krainie umarłych na zawsze — pisze Łukasz Musiał w posłowie do „Dzienników” Franza Kafki.

Historia pokazuje, że fascynacja życiem i twórczością Franza Kafki rośnie — i można to wykazać z dużą dokładnością — w czasach przełomów, kryzysów, napięć. A przełomy, kryzysy i napięcia naznaczają prawie wszystkie dziedziny współczesnego życia, w Polsce i na świecie; w skali, jakiej nie doświadczyliśmy chyba od upadku komunizmu, a może i jeszcze dawniej. Kafkometr ponownie drgnął, mocno drgnął.

*

Zwolennik ewolucjonizmu kulturowego uznałby twórczość autora *Procesu* za najbardziej zaraźliwy wiral w historii literatury dwudziestego wieku. Za zjawisko, które wykorzystując strukturalne cechy globalnej sieci komunikacyjnej, zdołało rozprzestrzenić się po bardzo wielu obszarach kultury. A także naznaczyło je w stopniu nieporównywalnym z niczym, co stworzyli inni pisarze w historii poza Shakespeare'em. Dlatego można śmiało stwierdzić, że nie mamy tutaj do czynienia jedynie z przekazem literackim, lecz także z całą kulturosferą. Składają się na nią zarówno same utwory pisarza, jak i mitologia, którą ten mimowolnie zapoczątkował. Mimowolnie, bo choć akt pisania był dla Kafki dowodem potwierdzenia własnej egzystencji, a każda udana stroniczka uszczęśliwiała go jak nic innego, to przecież w literaturze widział on może przede wszystkim domenę wątpliwości i porażek. Sukces? Sława? Kafka nie znał takich słów. Wielokrotnie wyrażał niewiarę w użyteczność literatury, szczególnie własnej. Ostatecznie potwierdził to testamentem, w którym prosił o zniszczenie pozostałych po nim rękopisów. Max Brod nie spełnił ostatniej woli przyjaciela.

Co Kafka dokładnie rozumiał pod pojęciem literatury? Czym było dla niego pisanie i w jakiej zależności pozostawało ono od wyzwań codziennego życia? Na te pytania zapiski dziennikowe udzielają odpowiedzi co najmniej intrygującej. Toteż pośród całej spuścizny Kafki stanowią one zjawisko, które zasługuje na odrębną uwagę.

*

Kafka zaczął prowadzić dziennik najprawdopodobniej w 1909 roku za namową Maxa Broda, który był przekonany, że będzie to dobry sposób na utrzymanie pisarskiej samodyscypliny. Poza tym literacki klimat przełomu wieków sprzyjał różnym formom autobiograficznie zabarwionej introspekcji. Dość wymienić, oczywiście poza samą diarystyką, *Inferno* Strindberga (1897), *Niepokoje wychowanka* Törlessa Musila (1906), *Jakoba von Gunten* Roberta Walsera (1909) czy *Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge* Rilkego (1910).

Do 1916 roku Kafka zapisywał kolejne zeszyty dość regularnie, co nie znaczy, że systematycznie. Potem wpisy stają się coraz rzadsze, przerwy trwają od kilku dni do kilkunastu miesięcy. Z większą za to ochotą Kafka pisze prozę, w zeszytach in octavo. Wyraźną cezurę stanowi rok 1917, gdy zdiagnozowano u Kafki gruźlicę. Zapiski między wrześniem 1917 roku a czerwcem 1923 roku zajmują zaledwie jeden zeszyt. Co ciekawe, dokładnie wtedy dochodzi u Kafki do prawdziwej erupcji twórczej. Rachując procentowo, z ostatnich, naznaczonych chorobą lat życia pochodzi prawie dwie trzecie całej spuścizny literackiej autora *Zamku*.

Ostatni raz Kafka sięgnął po swój dziennik w czerwcu 1923. Umarł rok później, zostawiając w spadku kilkanaście zeszytów in quarto i in octavo, dwa konwoluty luźnych kartek oraz zapiski z podróży. Zarówno Brod, wydawca pośmiertnej spuścizny Kafki, jak i redaktorzy edycji krytycznej (która stanowi podstawę niniejszego przekładu) za właściwe *Dzienniki* uznali zapiski umieszczone w dwunastu zeszytach in quarto, notatki zebrane w konwolutach i notatki podróżne. O ile jednak te ostatnie Brod włączył do swojego wydania *Dzienników*, o tyle

redaktorzy edycji krytycznej zarezerwowali dla nich odrębny tom. Jak się zdaje — słusznie. Mimo że nie można im odmówić walorów literackich, mają one charakter przeważnie sprawozdawczy.

W wyborze zapiski dziennikowe ukazały się po raz pierwszy w 1937 roku. Do pełnej publikacji doszło czternaście lat później. Co prawda była to publikacja pełna jedynie w teorii, Brod wykreślał przecież wszystko, co jego zdaniem „psuło” tekst. A zatem na przykład warianty utworów literackich, fragmenty niedokończone i niejasne, uwagi o charakterze intymnym (zwłaszcza wypowiedzi zbyt swobodnie dotyczące sfery seksualnej), ostrzejszą krytykę osób trzecich, a także wszystko, co po prostu wydawało się błahe, banalne, nieistotne. Brod ingerował ponadto w styl i gramatykę oryginału, uzupełniał niedokończone fragmenty i nadawał im właściwą, jak sądził, kolejność. Wreszcie to on narzucił zapiskom układ chronologiczny, co wcale nie było decyzją oczywistą, zważywszy, że Kafka sporadycznie umieszczał swoje notatki równolegle w dwóch zeszytach lub na różnych kartkach papieru. Chronologia była dla niego kwestią drugorzędną.

Kompletne wydanie *Dzienników* Kafki ukazało się dopiero w 1990 roku. Pieczę nad nim sprawowali redaktorzy edycji krytycznej: Hans-Gerd Koch, Michael Müller i Malcolm Pasley. Ci zasłużeni i cieszący się międzynarodową renomą badacze byli niezwykle oszczędni w ingerencjach. Całkiem inaczej niż Brod, wydawca pełen dobrych chęci, szczerze oddany sprawie Kafki, lecz często lekkomyślny i niefrasobliwy. Tymczasem Koch, Müller i Pasley, przyjmąwszy rozsądną zasadę, że nie należy pochopnie poprawiać autora nieżyjącego (na dodatek tej rangi co Kafka), w większości pozostawili usunięte wcześniej przez Broda fragmenty, oryginalną ortografię, interpunkcję, styl. Kolejność zapisków również miejscami uległa zmianie. Zdecydowano bowiem, że

edycja krytyczna będzie wierna układowi poszczególnych zeszytów, nie zaś chronologii. Prawdą jest, że czasami utrudnia to czytelnikowi lekturę, szczególnie wtedy, gdy zapiski odnoszą się do ważnych wydarzeń z życia Kafki. Z drugiej strony właśnie taki zabieg pozwala znacznie lepiej dostrzec, w czym wyraża się oryginalność tekstu.

Bo czy zamiarem Kafki rzeczywiście było prowadzić dziennik w pełnym tego słowa znaczeniu, zgodny z wymogami modernistycznej diarystyki?

Ta właśnie kwestia domaga się teraz rozpatrzenia. Owszem, cudze świadectwa autobiograficzne, pośród nich dzienniki, należały do ulubionych lektur pisarza. Jednak określenie gatunkowe „dziennik” pojawia się w jego słowniku zaskakująco rzadko. Na dodatek z zastrzeżeniami, jak choćby w notatce z października 1921 roku, w której mowa zaledwie o „czymś w rodzaju dziennika”. Niezdecydowanie ma swoje przyczyny. Wprawdzie nie istnieje precyzyjna i powszechnie akceptowana definicja dziennika, niemniej można przyjąć, że główną zasadę strukturalną wyznacza tutaj funkcja datowania, odnosząca się do rzeczywistych wydarzeń. A z tym bywa u Kafki rozmaicie. Nie przywiązywał on szczególnej wagi ani do dat, ani do różnicy między tekstem fikcyjnym i niefikcyjnym. Bardzo wiele zapisków nie opatrzył datami wcale. Gdzie indziej daty są nieprecyzyjne lub zgoła całkowicie błędne. W przypadku jeszcze innych notatek nie ma jasności, czy podana data odnosi się do opisywanych zdarzeń, czy raczej jest datą zapisu. Wiadomo skądinąd, że w praktycznie wszystkich sferach życia Kafka był pedantem. Skąd zatem tego rodzaju niedbałość akurat w *Dziennikach*, które pisarz traktował bardzo poważnie, jako istotną formę autoekspresji?

Innych trudności nastrocza gatunkowa niespójność zachowanej spuścizny dziennikowej. Suche protokoły życia codziennego mieszają się z soczystymi wprawkami literackimi, fragmenty listów (własnych i cudzych) ze wspomnieniami z dzieciństwa, ciekawość świata zewnętrznego z uporczywą, czasami prawdziwie już irytującą introspekcją, euforia z samoponiżeniem, wypisy z lektur z urywkami własnych powieści, nieczytelne skróty z fragmentami wielkiej literackiej urody, próbki poetyckie z recenzjami cudzych utworów, przenikliwymi opisami snów, ciał, podróży, ludzi, miejsc. Kafka często zmieniał rejestry wypowiedzi i stylu, i dopiero z czasem wypracował optymalną w jego przekonaniu formułę, łączącą dwa odmienne żywioły: autobiografię i fikcję literacką. Między tymi żywiołami nie sposób wytyczyć wyraźnej granicy. Toteż ostrożnie należy przyjąć, że Kafka nie tyle dziennik pisał, ile pisywał. I że tytuł *Dzienniki* trzeba traktować umownie. Od biedy można chyba uznać, że tym zapiskom najbliższe do dziennika intymnego. Ogólnie zaś do „historii własnego serca”, konwencji wykorzystywanej nadzwyczaj chętnie zwłaszcza przez literaturę dziewiętnastego wieku. Otwarta forma gatunku sprzyjała (jak u Stendhala, Amiela czy tak lubianego przez Kafkę Hebbła) indywidualizmowi, opisom życia wewnętrznego. Na rozważanie ogólnych kwestii kultury, historii, społeczeństwa i polityki dziennik intymny nie zostawia wiele miejsca. Nie można go zatem z czystym sumieniem uznawać za tak zwane świadectwo epoki. Anegdotyczna stała się lakoniczna notatka Kafki na wieść o wybuchu I wojny światowej. Istotnie, pisarza interesuje przede wszystkim on sam.

Skłonność ta z czasem się pogłębia. W pierwszych zeszytach Kafka jeszcze całkiem sporo uwagi poświęca choćby filmowi, teatrowi, baletowi, lekturom książek, spotkaniom towarzyskim. Później pole obserwacji systematycznie ulega zawężeniu. Za taką konsekwentną

„robinsonadą ducha” pisarz tęsknił od dawna, ale dopiero po 1917 roku, gdy pojawiają się pierwsze symptomy gruźlicy, Kafka może zagrzebać się w introspekcji trwalej, bez większych wyrzutów sumienia. Odtąd główną funkcją zapisków dziennikowych staje się stabilizacja własnego „ja”, coraz bardziej narażonego na rozpad. Zarówno rozpad fizyczny (postępująca choroba), jak i psychiczny (uporczywie nawracające stany przygnębienia i niewiary w siebie). Introspekcja ta, o niezaprzeczalnych walorach autoterapeutycznych i często zapośredniczona przez środki ekspresji literackiej, daje szansę na rozmowę z samym sobą. Zmienną częstotliwość zapisków łatwo wytłumaczyć: rozmowa zamiera, gdy Kafka w innych zeszytach energicznie pracuje nad tekstami fikcjonalnymi (miniaturami, opowiadaniem, aforyzmami, powieściami), przybiera zaś na sile, gdy tamte źródła wysychają. Przyjacielskie rady Maxa Broda nie poszły na marne.

Często słyszy się, że formy wspomnieniowe, pamiętnikarskie czy właśnie dziennik powinny przynosić świadectwo rozwoju ich autora. Dokumentują przecież zmiany w czasie, a w czasie człowiek zwykle się rozwija lub przynajmniej chciałby, żeby tak było. Te oczekiwania Kafka zawodzi. Czy bowiem po lekturze *Dzienników* możemy z całą pewnością powiedzieć, że na przestrzeni czasu ich autor się „rozwinął”? Że mając lat czterdzieści, jest „mądrzejszy” niż wtedy, gdy ma lat dwadzieścia sześć? Nie sądzę. Skądinąd może dlatego Sándor Márai, arcy mistrz prozy dziennikowej, nie miał zrozumienia dla tych zapisków. Przyznawał, że twórczość Kafki jest oryginalna i znacząca, natomiast w *Dziennikach* widział „nieistotne notatki”, polane sosem dusznej emfazy i dokuczliwej maniery. Nie był w tej opinii odosobniony. Istotnie, próżno szukać w tych zapiskach recept na dobre samopoczucie, sukces, sposoby uszczęśliwienia czy rozwój właśnie. Nie, Kafka ustawicznie błądzi, to jego metoda. Często trafia w ślepy zaułek,

z którego nie potrafi wyjść. Gdzie tu rozwój, dojrzałość, mądrość? Znakomity niemiecki filozof Hans Blumenberg wyraził kilkadziesiąt lat temu pogląd, że twórczość Kafki ukazuje człowieka, którego życie „zużywa” się od chwili narodzin. Śmierć należy traktować jako symboliczne podsumowanie tego długotrwałego i bolesnego procesu. To prawda, także w odniesieniu do *Dzienników*, choć dla równowagi pamiętajmy też o zakończeniu tych zapisków. Ostatnie cztery słowa, z czerwca 1923 roku, pisarz kieruje sam do siebie, jakby chciał się podnieść na duchu: „Ty także masz broń”. Ta broń to oczywiście ręka, która pisząc, odgania rozpacz z powodu własnego losu. Trzeba przyznać, że czasami odgania naprawdę skutecznie.

*

Długo traktowano *Dzienniki* przede wszystkim jako dokument historyczny, ich estetyczną wartość zaczęto powszechnie doceniać w ostatniej dekadzie dwudziestego wieku. Obecnie coraz częściej i odważniej postrzega się je jako niezwykle ważny element spuścizny Kafki; jako niezbywalną część jego pośmiertnej rozmowy z czytelnikami. „Sztuka — pisał Gombrowicz — jest prywatną konwersacją między dwiema osobami. Pomiedzy tym, który mówi, i tym, kto słowa odbiera. Nie mniej i nie więcej”. W przypadku *Dzienników* to konwersacja wyjątkowo intymna, czytelnik jest bowiem naocznym świadkiem tego, jak Kafka przekształca własne życie w literaturę. Często zdarza się, że potrafi zinternalizować swoje doświadczenia dopiero wtedy, gdy podda je odpowiedniej obróbce przy użyciu środków ekspresji literackiej; gdy najpierw oddali realność, by dzięki temu ponownie się do niej, w ten sposób zobiiektywizowanej, przybliżyć. Mówiąc inaczej: umacnia więź z samym sobą tylko wtedy, gdy umacnia swoją więź z językiem. Dzięki temu staje się dla siebie

widzialny, jakby robił sobie samemu narracyjne zbliżenie. Nie jest to w historii literatury novum, oczywiście. Jest nim co innego: wirtuozeria, z jaką, tak właśnie robiąc, Kafka spleta ze sobą intelekt, ekstazę oraz słynne kafkowskie „z”: zamęt, znużenie, zwątpienie.

Cztery wątki tematyczne zaznaczają się w *Dziennikach* częściej: żydostwo, rodzina, ciało i samo pisanie. Dwa pierwsze pokazują Kafkę jako „istotę społeczną”, żyjącą w określonej epoce, w określonych warunkach historycznych, w określonym kontekście kulturowym. Rzecz to niebagatelna, tym bardziej że od lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku notuje się w badaniach nad życiem i twórczością Kafki wyraźny zwrot kulturoznawczy; zainteresowanie już nie samymi tylko kwestiami interpretacyjnymi, zawsze spornymi, lecz także „twardymi” faktami, które miały wpływ na biografię autora *Procesu*. Istotną rolę w tym zwrocie miało ponowne odkrycie wartości *Dzienników*.

Tak oto kwestia żydowska odgrywa niebłahą rolę szczególnie w pierwszych zeszytach, które ukazują między innymi ogromną fascynację teatrem żargonowym. Bliski kontakt z grupą lwowskich aktorów przebywających w Pradze na występach gościnnych i wystawiających sztuki w jidysz był dla Kafki ważkim impulsem do refleksji nad własną tożsamością. A ponieważ w tym samym czasie Kafka nadal poszukiwał indywidualnej drogi artystycznej, była to również podnieta do bardziej zdecydowanej walki o odrębny język literacki. Język ten młody autor zresztą niebawem odnajdzie. W 1912 roku napisze przełomowe dla swojej twórczości opowiadanie *Wyrok*, które w skondensowanej formie zawiera w sobie niemal całe przyszłe imaginarium kafkowskie. To wtedy rodzi się Kafka, jakiego znamy i najbardziej cenimy. Istnieją poważne powody, by sądzić, że nie

doszłoby do tego tak szybko, gdyby nie intelektualne, emocjonalne i artystyczne poruszenie wywołane spotkaniem z teatrem żargonowym. Zainteresowanie problematyką żydowską przybierze w przyszłości rozmaite formy, lecz nawiązania do tradycji i kultury żydowskiej pozostaną w twórczości Kafki liczne do samego końca.

Zapiski poświęcone rodzinie i własnej sytuacji rodzinnej również zajmują dużo miejsca. Jeden zwłaszcza kłopot spędzał Kafce sen z powiek: widmo starokawalerstwa. Było ono przedmiotem troski nie tylko samego pisarza, lecz także jego krewnych. Rzuca się w oczy ambiwalentny stosunek do rodziców, sióstr, szwagrów i ich dzieci. Ambivalencja ta stanie się bardziej zrozumiała, jeśli przyjąć, że rodzina wielokrotnie symbolizowała dla Kafki uroszczenia mieszczańskiego życia, które nie pozwala w pełni poświęcić się literaturze. Potrzeba bezpieczeństwa, jaką daje wspólnota (potrzeba u Kafki zawsze niezwykle silna), ściera się z równie ogromną potrzebą samotności i niezależności, zdaniem pisarza warunków niezbędnych do tego, by tworzyć.

Stereotypowemu wizerunkowi Kafki jako człowieka bez reszty poświęconego sprawom „ducha” zadają kłam liczne zapiski poświęcone ciału. Przede wszystkim własnemu, choć skrupulatne opisy wyglądu innych osób też nie należą w *Dziennikach* do rzadkości. Rzecz ciekawa, własne ciało Kafka traktuje najczęściej jako siedlisko bólu, ułomności i rozmaitych niedostatków. Czyni tak wbrew oczywistym faktom — był to przecież mężczyzna wysoki, zgrabny i bardzo przystojny, którego do 1917 roku trapiły zazwyczaj dolegliwości co najwyżej urojone. Jednak w takich przypadkach fakty nie mają, jak wiemy, większego znaczenia. Wydaje się, że autor *Przemiany* zwyczajnie potrzebował ciała, które boli. Bo jedynie ból potrafi zbudzić człowieka z uśpienia i przywieść go

do duchowej jasności, niezbędnej dla literatury. A przynajmniej dla takiej, o jaką szło Kafce. Pisał o niej już w 1904 roku w liście do swojego przyjaciela Oskara Pollaka: „Potrzebujemy (...) książek działających na nas jak bolesne nieszczęście, jak śmierć kogoś, kto był nam droższy niż my sami, jak gdybyśmy zostali porzuceni głęboko w lesie, z dala od ludzi, jak samobójstwo. Książka musi być siekierą na zamrożone morze w naszym wnętrzu”. Narodziny literatury z bólu, także z bólu ciała: intencje Kafki są czytelne aż nadto.

Nietrudno dostrzec, że oba wspomniane kręgi tematyczne łączą się, gdy spojrzeć na nie z odpowiedniego dystansu, w jeden nadrzędny. Jest nim pisanie. Kafka powraca do tej kwestii niemal obsesyjnie, jakby był żywą ilustracją znanego greckiego aforyzmu, rozwiniętego później przez Isaiaha Berlina: „Lis zna wiele sztuczek. Jeź zna tylko jedną, za to znakomitą”. 30 sierpnia 1914 roku ów praski „jeź” — jeden z największych, jakich wydała literatura — umieszcza w swoim zeszycie zapis: „zimno i pusto. Zbyt silnie odczuwam granice moich umiejętności, które, o ile nie jestem pochłonięty całkowicie, bez wątpienia się kurczą. A nawet wtedy, w pochłonięciu, sędę, że mogę rozciągnąć się jedynie do tych ciasnych granic, których wtedy jednak już nie odczuwam, ponieważ jestem rozciągnięty. A przecież w tych granicach jest jakaś przestrzeń do życia i dlatego wykorzystam je aż po brzegi wzgardy”. I jeszcze jeden zapis, trochę tylko późniejszy: „W zupełnej bezradności napisałem niecałe 2 strony. Cofnąłem się dzisiaj bardzo mocno, choć spałem dobrze. Ale wiem że nie wolno mi ulec, o ile drogą najgłębszych cierpień mojego pisania, i tak już tłumionego całą resztą życia, pragnę osiągnąć wyższą wolność, która być może na mnie czeka. Dawne otępienie nie całkiem jeszcze mnie opuściło jak widzę a chłód serca nie opuści mnie być może już nigdy. To, że nie obawiam się upokorzenia, równie dobrze może oznaczać brak nadziei, jak i budzić nadzieję”.

Lektura takich urywków pozwala postawić Kafkę w jednym rzędzie z wieloma innymi pisarzami modernistycznymi, których fascynował proces pisanja jako taki. Autora Kolonii karnej łączyło z nimi oprócz tego przekonanie, że zapiski dziennikowe nie tyle mają służyć pamięci o przeszłości, ile być medium refleksji; sposobem myślenia za pośrednictwem literatury i przy użyciu dostępnych dla niej środków. Co Kafkę wyróżnia spośród całego szeregu innych autorów, którzy pozostawili po sobie dzienniki, to eksploatowana do granic możliwości zasada ambiwalencji i perspektywizmu. Także styl zostaje jej podporządkowany. Znaczącym, i tylko na pierwszy rzut oka banalnym przykładem jest niemal kompulsywne sięganie po spójnik *aber* (pol. „ale”, „lecz”, „jednak” itp.). Spójnik ten wyraża głównie kontrast, przeciwieństwo, wahanie, niezdecydowanie, wątpliwość, odmienny punkt widzenia. Zapiski dziennikowe Kafki są istnym generatorem takich kontrastów i zwątpień. O tyle ciekawszym, dajmy na to, od listów pisarza, że w mniejszym stopniu poddanym presji okoliczności zewnętrznych i efektu retorycznego, i dzięki temu naturalniejszym w wyrazie. Na tę wartość dodaną składają się nawet „błędy” pisarza (stylistyczne, gramatyczne, interpunkcyjne, składniowe itp.), usuwane przez Broda, a przywrócone w edycji krytycznej. Nie dziwny się Brodowi zanadto: gdy chodzi o praktykę wydawniczą, był on dzieckiem wieku dziewiętnastego. Uważał, podobnie jak jeden z bohaterów Wzgórza przyśnień Arthura Machena, że „wydrukowana książka stanowiła początek i koniec literatury”, a rozterki autora, z pewnością zaś jego „błędy”, były dla niego „czymś równie wyklętym jak bóle porodu”. I dzisiaj jeszcze wielu wydawców, redaktorów i czytelników powtarza ten anachronistyczny pogląd. Anachronistyczny zwłaszcza w odniesieniu do twórczości Kafki.

Nie, *Dzienników* nie ma się (to częsty nonsens powtarzany w odniesieniu do utworów literackich) „dobrze czytać”. Zadanie takiej lektury jest inne: obserwacja tętniącego życiem procesu twórczego. Dzięki temu zdobywamy możliwość zbliżenia się do samego sedna aktu pisarskiego, w jego zrywach i załamaniach, wewnętrznych kontrastach, niezdecydowaniu. Krótko mówiąc, w jego ambiwalencji i perspektywizmie. Bywa, że odbiera się *Dzienniki* jako prowizoryczną mozaikę o złych proporcjach, (artystycznie chybioną) zbieraninę najrozmaitszych wątków, stylów, rejestrów językowych. Ale można przecież potraktować te fragmentaryczne notatki jako drogowskazy, wskazujące nowe, nieznanne wcześniej szlaki twórcze; jako zaczyn nieznannej jeszcze sztuki pisania książek. Niedokończenie, niedopowiedzenie czy walka z ograniczeniami formy to część procesów artystycznych. Historycy sztuki rozumieją to zresztą lepiej niż wielu badaczy i krytyków literatury. Nikt nie będzie „poprawiał” nieukończonych rzeźb Michała Anioła, wystawionych we florenckiej Akademii. Skąd zatem pomysły, by „poprawiać” teksty takie jak *Dzienniki*? A jednak te pomysły raz po raz wracają.

*

Kafka niebywale rzadko zastanawiał się nad budową własnych utworów, był twórcą intuicyjnym, piszącym dopóty, dopóki go niosło natchnienie. Gdy źródło inspiracji wysychało, zamierała też praca i tekst pozostawał niedokończony. Mamy takich „kawałków” bez liku. Poetyka fragmentu rządzi również *Dziennikami*. Trudno mówić o jakiegokolwiek spójnej kompozycji tych zapisków. Należy zresztą wątpić, czy takie określenie przypadłoby Kafce w ogóle do smaku. Raczej skłaniał się on ku opinii Goethego, który utrzymywał, że komponuje się

być może składaną z części maszyny, ale na pewno nie żywą, organiczną całość, jaką jest utwór literacki. A przecież zapiski dziennikowe traktował Kafka jak literaturę.

Organiczny, albo jeszcze lepiej „kłączasty” charakter *Dzienników* widać na każdym kroku. Wyobraźnia Kafki pracuje skojarzeniowo, zanurza się w chwili. To dlatego proces twórczy wyraża się u niego najpełniej nie w logice narracji, rozważnym planowaniu czy dbałości o literackie technikalnia, lecz w najwierniejszym notowaniu rzeczy, które akurat przychodzą do głowy. Konsekwencją tego jest między innymi pozorna niedbałość języka, która Broda i wielu innych wydawców skłaniała później do „poprawiania” Kafki. Pozorna, bo przecież język stawia tutaj pisarzowi własne wymagania, nie zawsze zbieżne z regułami poprawności; zostaje odwrócony na nice, poddany ciśnieniu sił często nieznanym także samemu autorowi. Kafce nie odpowiadała współczesna niemczyzna (tak twierdzi w swoich wspomnieniach Dora Diamant, ostatnia towarzyszka życia pisarza), była ona dla niego zbyt nowoczesna, zbyt „dzisiejsza”. Autor *Zamku* tymczasem chciał sięgać do języka „starszego”, w którym zawierałaby się pradawna świadomość, pradawne rzeczy i pradawny strach.

Inna rzecz, że do takiego języka przystęp ma, oprócz strachu czy poczucia winy, również osobliwy humor. Kafka dowcipny, (auto)ironiczny, złośliwy to być może jedno z najciekawszych odkryć literackich ostatniego ćwierćwiecza i nie mała w tym zasługa edycji krytycznej *Dzienników*. Zwłaszcza tych fragmentów, które odnoszą się do tradycji żydowskiej, na przykład do charakterystycznych dla niej form obrzędowości. Pisarz uwielbia budować kontrasty między sacrum a profanum; tym, co wysokie i niskie, czyste i brudne. Podniosłe rytuały religijne, które mają objawiać wyższy porządek rzeczy (jak choćby

zwyczaj obrzezania opisany w grudniu 1911 roku) często wyradzają się pod jego piórem w puste automatyzmy; czynności niezdarnie wykonywane przez ludzi, którzy już dawno utracili jakikolwiek głębszy związek ze sferą świętości. Z równie ironicznym dystansem opisuje Kafka Żydów zlaicyzowanych, powierzchownie zafascynowanych dawną tradycją swojego narodu. Pisarzowi było bardzo blisko do Kierkegaarda, który przekonywał, że humor jest jednym z etapów na drodze ku religijności. W takim ujęciu humorystyczne kontrasty, uwypuklane przez Kafkę, nie przemawiałyby przeciwko tradycji żydowskiej, lecz stanowiłyby jej niezbywalne dziedzictwo. Walter Benjamin rozumiał to już w 1939 roku, gdy pisał, że kluczem do zrozumienia tej twórczości jest analiza komicznych stron teologii żydowskiej.

Co prawda trzeba by też od razu dodać, że komizm ten ma w sobie jakiś rys demoniczny; że jest w nim jakiś dojmujący, nieusuwalny ból. A potem znowu (no tak, te Kafkowskie ambiwalencje!), że demoniczność i cierpienie nie są wcale ostatnim słowem pisarza, ponieważ zawiera się w nich zapowiedź odrodzenia. Mówi o tym choćby zapis z października 1921 roku: „Jest jak najbardziej możliwe, że wspaniałość życia otacza każdego w całej jej pełni, zawsze gotowa, lecz przesłonięta, w głębinach, niewidoczna, bardzo daleka. A jednak tam spoczywa, nie wroga, nie oporna, nie głucha. Jeśli ją przyzwać właściwym słowem, właściwym imieniem, przybywa. Oto istota magii, która nie tworzy, ale przyzywa”.

Tak, twórczość Kafki była wielkim odrodzeniem wyobraźni „magicznej”, o sile nieporównywalnej z niczym, co wydała literatura może od czasów *Fausta* Goethego. W czasach przedhistorycznych używano magii do „zaklinania”. Kto znał właściwe „imię” rzeczy i potrafił je właściwie wypowiedzieć, posiadał rzecz samą i mógł nią dysponować. Mógł

walczyć o przychylność dobrych duchów i odpędzać demony. Z czasem te zmagania przeniosły się do ludzkiego wnętrza i przybrały odmienne formy, między innymi formę literatury. Kartezjańskie cogito (inny wielki wiral w kulturze Zachodu!) przesłania nam dziś tamte początki. Na szczęście co pewien czas pojawiają się twórcy, którzy o nich przypominają; którzy chcą od literatury czegoś więcej niż tylko tego, by się „dobrze czytała”, by odznaczała się „ciekawą kompozycją”, „bogatym stylem”, „pogłębionym psychologicznie rysunkiem postaci”, „oryginalnym światopoglądem”, „spójną strukturą”, „poprawną interpunkcją” — i innymi tego rodzaju trywialnymi cechami. Dzienniki Kafki idą w radykalizmie „magicznym” wyjątkowo daleko. Nawet w porównaniu z resztą spuścizny tego autora.

*

Żyjemy w epoce ciągłej presji transparentności. Media społecznościowe przejęły rolę konfesjonałów, a pamiętniki, wspomnienia i reportaże ceni się niekiedy znacznie wyżej od powieści albo dramatów. Mogłoby się wydawać, że w tej sytuacji również gatunek dziennika powinien cieszyć się dużą popularnością. Tak nie jest. Głównym powodem są wyzwania, przed jakimi stawia autora ten rodzaj wypowiedzi, zwłaszcza dziennik intymny. A już zwłaszcza taki, jaki pisał Kafka. Wyzwaniem największym jest wielowarstwowa forma wypowiedzi. „Ja” przyjmuje w *Dziennikach* rozmaite maski. Na przykład bardzo często przechodzi w zaimek „on”. Już kilka dziesięcioleci temu zauważono, że Kafka w pełni odkrył dla siebie możliwości literatury, gdy pojął zalety mechanizmu fikcjonalizacji samego siebie. W takich przypadkach stosuje on mowę pozornie zależną i pisze o sobie jako o obcym. Wywołuje to w czytelniku wrażenie chłodnego obiektywizmu, niemal depersonalizacji, a równocześnie samemu Kafce pozwala kontynuować rozmowę z

samym sobą. (Co prawda rozmowę bardzo osobliwą, bo któż to widział, żeby rozmawiać z samym sobą za pośrednictwem długich i skomplikowanych zdań, ułożonych w akapity? Ale zostawmy to, takie są prawa diarystyki). W języku niemieckim ten rodzaj budowania wypowiedzi określa się wdzięczniejszym mianem erlebte Rede, co znaczy dosłownie „mowa przeżyta”. O to właśnie chodzi: o budowanie związku między językiem a przeżyciem, związku dla Kafki zawsze najważniejszego. Opiswane zdarzenie staje się wówczas częścią systemu pamięci. Zwłaszcza zdarzenie bolesne, takie, które równocześnie chce się stać przedmiotem opowieści i stać się nim nie może, ponieważ ból jest zbyt duży, by język potrafił mu sprostać. Miał chyba słuszną rację Maurice Blanchot, twierdząc w odniesieniu do Kafki, że literatura jest próbą mówienia w chwili, kiedy mówienie okazuje się najtrudniejsze.

Co prawda nie jest wcale prościej, gdy w *Dziennikach* pojawia się „ja”. Czytelnik może wtedy ulec złudzeniu, że Kafka porzuca tryb fikcjonalny i jest po prostu sobą. Nic bardziej mylnego. Podobnie jak „on” może być maską dla „ja”, tak „ja” bywa zasłoną dymną dla „on”. Ujmując to trochę inaczej: w takich fragmentach Kafka (który zawsze przecież twierdził, że jest wyłącznie literaturą, niczym innym być nie może i nie chce) odgrywa rolę „Kafki”. Pisze „ja”, lecz nadal myśli „on”, nadal traktuje siebie jako część literatury. To nic, że owo opisywane i analizowane „ja” jest często bardzo odległe od Kafki, którego zapamiętali współcześni. W końcu nie od dziś wiadomo, że prawdziwość przekazu literackiego nie wyraża się wiernością wobec rzeczywistości, lecz wobec wewnętrznej prawdy, którą autor chce przekazać. Z tego samego powodu nie wolno traktować zapisków dziennikowych jako niezawodnego źródła wiadomości o życiu pisarza.

Kafka *Dzienników* to literacki konstrukt poddawany, jak wszystko tutaj, nieustannym zabiegom perspektywizacji, mających służyć rozszerzaniu granic samowiedzy.

Nawet utyskiwania i skargi temu służą. Z biegiem czasu zajmują one zresztą w *Dziennikach* coraz więcej miejsca, jakby Kafka odczuwał zadowolenie na myśl o własnych brakach czy o trudnościach, którym musi sprostać. Tę odmianę depersonalizacji doprowadza do skrajności zwłaszcza w prozie, lecz i zapiski dziennikowe przynoszą liczne jej świadectwa. Szczególnie wtedy, gdy Kafka myśli o sobie jako o umierającym. Z grudnia 1914 roku pochodzi następujący zapis: „(...) najlepsze co pisałem, ma swe źródło w tej umiejętności odczuwania zadowolenia ze śmierci. We wszystkich tych dobrych i silnie oddziałujących fragmentach chodzi zawsze o to, że ktoś umiera, że komuś jest bardzo trudno, że zawiera się w tym jakaś dlań krzywda lub przynajmniej trudność i że czytelnika to przynajmniej moim zdaniem wzrusza. Dla mnie jednak, który wierzę, że na łożu śmierci odczuwać będę zadowolenie, takie opisy są w skrytości zabawą, cieszę się przecież, umierając w kimś, kto umiera, dlatego z wyrachowaniem wykorzystuję skupienie czytelnika na śmierci, mam o wiele jaśniejszy umysł niż on, co do którego zakładam, że umierając będzie raczej rozpaczać, toteż moja skarga jest możliwie doskonała, nie urywa się nagle jak prawdziwa skarga, lecz ciągnie się dalej piękna i czysta”.

W pewnym sensie Kafka nie tworzy literatury, lecz zapisuje obrazy, które zalewają mu oczy. Szkoła pisania to dla niego szkoła widzenia. Tak jest również z obrazem śmierci w jego twórczości. W *Dziennikach* (nie mówiąc o prozie) Kafka „uśmierca” się nader chętnie, by później całkiem chętnie opłakiwać samego siebie. Co za pyszny obrazek! I tylko nie wiadomo, czy opłakiwanemu udaje się w końcu powrócić do życia,

czy raczej pozostaje on w swojej imaginacyjnej krainie umarłych na zawsze. Ale (znów „ale”) przecież można też uznać pogląd przeciwny i potraktować zapiski dziennikowe właśnie jako wyraz walki o życie, życie tu i teraz. Z października 1921 roku pochodzą następujące słowa: „Ten, kto za życia nie potrafi się z życiem uporać, potrzebuje ręki, by trochę odganiać rozpacz z powodu własnego losu — odbywa się to w bardzo niedoskonały sposób — lecz drugą ręką może zapisywać, co widzi pod gruzami, albowiem widzi inaczej i więcej od innych”.

Być może właśnie taka jest główna funkcja *Dzienników*: gromadzić „zapiski spod gruzów”, w znaczeniu, o jakim mowa wyżej. Zgoda: życie, tożsamość, literatura, marzenia, nadzieje, miłość, wszystko to dla Kafki ulega stopniowej i niepowstrzymanej erozji. Kończy się porażką, a porażka zawsze jest bolesna. Lecz porażka praktykowana starannie i troskliwie (w tym zaś, przynajmniej, Kafka osiągnął prawdziwe mistrzostwo) bywa przecież dla literatury ciekawszym zakończeniem. Znacznie ciekawszym.

Łukasz Musiał

Tekst jest posłowiem do *Dzienników* Franza Kafki, *Wydawnictwo Officyna*, Łódź 2023. Przekład Łukasza Musiała jest pierwszym polskim tłumaczeniem *Dzienników* dokonany w oparciu o niemiecką edycję krytyczną, która jest zgodna z rękopisem Kafki.
<https://www.officyna.com.pl/ksiazka-dzienniki>

Zdjęcie: *Bridgeman Images – RDA / Forum*