

Eugenia Prokopówna

Kafka w Polsce międzywojennej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/4, 89-132

1985

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

EUGENIA PROKOPÓWNA

KAFKA W POLSCE MIĘDZYWOJENNEJ

Prehistoria triumfu

Zapomniane świadectwo lektury

Wydaje się, że na pytanie, czy Kafka mógł być znany w Polsce w dwudziestoleciu, paść powinna jednoznaczna, twierdząca odpowiedź — przetłumaczono przecież *Proces* i wydano go u nas około połowy roku 1936. A nawet zanim jeszcze powieść ukazała się w formie książkowej, można było jej fragment (zatytułowany *U adwokata*) znaleźć na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”¹, później zaś, w grudniowym numerze miesięcznika „Studio” Bogusława Kuczyńskiego, opublikowany został *Lekarz wiejski*².

Jeśli już nie dzieło samo — to przynajmniej nazwisko pisarza mógł poznać w tymże roku 1936 nie tylko szczególnie wyrafinowany czytelnik, pilnie śledzący drobne wzmianki drukowane w ekskluzywnych pismach literackich, ale zwykły (może nieco bardziej literaturą zainteresowany czy nawet tylko — solidniejszy) gimnazjalista, który w tomie 2 *Obrazu współczesnej literatury polskiej* Kazimierza Czachowskiego przeglądał *Porów-³ nawczą tablicę chronologiczną 1884—1934*. Zostały w niej bowiem ujęte: *Przemiana*, *Lekarz wiejski*, *Proces* i *Zamek*³. Wówczas też zamieściła notę o pisarzu *Encyklopedia XX wieku* Trzaski, Everta i Michalskiego, redagowana przez Stanisława Lama. Znacznie wcześniej — bo już około r. 1930 — mógł poznać nazwisko Kafki czytelnik *Wielkiej ilustrowanej encyklopedii powszechnej* krakowskiego Wydawnictwa Gutenberga⁴.

¹ F. Kafka, *U adwokata*. Tłumaczył B. Schulz. „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 8/9.

² F. Kafka, *Lekarz wiejski*. Tłum. I. Berman. „Studio” 1936, nr 9.

³ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej. 1884—1934*. T. 3. Warszawa—Lwów 1936, s. 750, 753, 758, 760.

⁴ *Encyklopedia XX wieku*. Warszawa (1936—1937), s. 955: „Kafka Franz, powieściopisarz i nowelista niemiecki (1883—1924); nowele *Der Heizer* 1913, *Verwandlung* 1916, *Der Landarzt* 1919, *Ein Hungerkünstler* 1924; powieści *Ein Prozess*

Jednak zapomina się o tym. W niezwykle dokładnej, odnotowującej 5000 prac, bibliografii Harrego Järva *Die Kafka-Literatur* (Malmö und Lund 1961), wśród poloników, których skrupulatny spis sporządzony został z pomocą naszej Biblioteki Narodowej, zabrakło posłowania Brunona Schulza, którym została opatrzona pierwsza przyswojona polszczyźnie powieść Kafki. Pominięcie tego wczesnego świadectwa lektury — interesującego i ważnego — zastanawia, zwłaszcza że rejestr najdrobniejszych wzmianek o pisarzu zamieszczanych u schyłku lat pięćdziesiątych w regionalnych czy efemerycznych pismach polskich jest tam niezwykle staranny.

Wertując również inne obszernie kafkowskie bibliografie światowe — np. opracowaną w połowie lat siedemdziesiątych przez Angel Flores *A Kafka Bibliography 1908—1976* (New York 1976) — odnosi się wrażenie, iż twórczość tego pisarza dotarła do Polski dopiero na fali mody, nadającej ton europejskiej atmosferze literackiej lat pięćdziesiątych.

Polscy germaniści zajmujący się recepcją Kafki napomykają wprawdzie o przedwojennej edycji *Procesu*, lecz interesują się wyłącznie powojenną karierą dzieł artysty u nas⁵.

Lata 1957 i 1958 znajdują się jednoznacznie pod znakiem Kafki. *Proces* został przetłumaczony na język polski już w r. 1936 przez znanego twórcę Brunona Schulza, więc wystarczyło tylko wydać tę powieść na nowo (1957). W tym samym roku ukazał się tom opowiadań *Wyrok*, w następnym — *Zamek*. Kafka jest w Polsce od tego czasu żywą wartością duchową.

— czytamy w artykule Karola Sauerlanda *Zur Rezeption der österreichischen Literatur in Polen nach 1945*⁶.

Halina Ewa Góral, opisująca szczegółowo losy prozy pisarza w Polsce w latach 1945—1970, poświęca okresowi międzywojennemu jedno zdanie, tak ostrożne, tak — powiedzmy otwarcie — ogólnikowe, że nie warto z nim polemizować:

Przed drugą wojną światową zainteresowanie Kafką nie wykraczało na ogół poza określony, bardzo wąski krąg intelektualny — pisarzy i krytyków⁷.

1925, *Das Schloss* 1926, *Amerika* 1927 i in.” — *Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna*. T. 7. Kraków (ok. 1930), s. 124: „Kafka Franz, pisarz niem. (1883—1924), autor nowel: *Die Verwandlung* (1916), *Ein Landarzt* (1919) i in., oraz powieści: *Der Prozess* (1924), *Das Schloss* (1926), w których jędrnym stylem zajmował się głównie trudnymi zagadnieniami psychologicznymi”.

⁵ O recepcji Kafki w połowie lat pięćdziesiątych zob. J. Lewoń, *Pożytki ze światła komet*. „Akcent” 1982, z. 2.

⁶ K. Sauerland, *Zur Rezeption der österreichischen Literatur in Polen nach 1945*. W zbiorze: *Österreichisch-polnische literarische Nachbarschaft. Materiały z konferencji*. (Poznań, 30 XI — 2 XII 1977). Poznań 1979, s. 145. Wszystkich przekładów na potrzeby niniejszego szkicu dokonały M. Kłaniańska i E. Prokopówna.

⁷ H. E. Góral, *Recepcja twórczości Franza Kafki w Polsce Ludowej. (1945—1970)*. „Germanica Wratislaviensia” t. 26 (1976), s. 141.

Skomentować by można w ten sposób bezpiecznie recepcję międzywojenną wielu awangardowych twórców — choćby Schulza, Gombrowicza czy Witkacego, by nie szukać obcych przykładów.

Zapewne: trudno spierać się o termin polskiej ery Kafki. Jest bowiem faktem bezspornym, że właśnie na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przetłumaczono i opublikowano u nas trzon jego puścizny, że wtedy ukazały się ważne interpretacje jego prozy, że to żywe przyjęcie związane było z wpływami egzystencjalizmu, który artystę swoiście odczytał i — tak odczytanego — spopularyzował. Przyczyny zaś milczenia o polskiej recepcji autora *Procesu* w dwudziestolecu (czy też zbywania jej enigmatycznymi konstatacjami) nie są zanadto skomplikowane. Otóż: brak bibliografii literackiej, która dawałaby jeśli już nie kompletną dokumentację problemu, to przynajmniej wstępną w nim orientację.

Tropem Schulza

Posłowie Schulza, nie przedrukowane we wznowieniu *Procesu* w r. 1957⁸, zostało zapomniane; Kafkowski ślad wiodący w dwudziestolecie — przeoczony. Kieruje zaś on wyraźnie ku prehistorii odkrycia pisarza w świecie i w Polsce; ku epoce, kiedy dopiero go poznawano dzięki niestrudzonemu Maxowi Brodowi. Jakim widziało Kafkę dwudziestolecie? Pytanie takie naprawdę warto zadać tej epoce. Warto z tego m.in. względu, że o ile kafkowską interpretację *Szczurów* Adolfa Rudnickiego⁹ uznać można za dyskusyjną (a nawet zaakceptowawszy ją — wszelkie zbieżności nastrojów i wizji potraktować jako nie zamierzone, niezależne i przypadkowe), o tyle powszechnie raczej uznawane jest pokrewieństwo między prozą Kafki a twórczością Brunona Schulza¹⁰.

Było ono zauważane już u schyłku lat trzydziestych zarówno przez wielbicieli autora *Sklepów cynamonowych*, jak i przez paszkwilantów. Stefan Napierski oceniał wówczas jego pisarstwo:

są tu zapewne także reminiscencje z Kafki, bardzo przecenionego, lecz który kiedyś mógł uchodzić za pioniera; wśród wielu „groźnych” niedorzeczności znalazłem jedną wyraźną: ojciec przemieniony w raka i wreszcie pożarty przez najbliższych, tam facet zamienia się w karalucha, rodzina zamyka go w oddzielnym pokoju, karmi go i zarazem się go wstydzi¹¹.

⁸ Ubolewał nad tym J. Ficowski, publikując tekst w aneksie opracowanego przez siebie wydania: B. Schulz, *Księga listów*. Kraków 1975, s. 161.

⁹ Zob. H. Kirchner, *Problematyka osobowości i obyczaju w polskiej prozie narracyjnej*. W zbiorze: *Literatura polska 1918—1932*. Warszawa 1975, s. 654—655.

¹⁰ Przeciwno tezie tej występują J. Ficowski (*Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*. Kraków 1975, s. 161—162, 187) oraz Cz. Karkowski (*Kultura i krytyka inteligencji w twórczości Brunona Schulza*. Wrocław 1979, s. 16—19).

¹¹ K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*. „Ateneum” 1939, nr 1, s. 163. Napierski myli się zresztą: w *Przemianie* nie ma metamorfozy w karalucha, lecz w bliżej nie określonego, fantastycznego robaka.

Leon Piwiński witał przekład *Procesu*:

Atmosfera tej książki przypomni czytelnikowi polskiemu twórczość autora *Cynamonowych sklepów*, który nie tylko kongenialnie przetłumaczył utwór pokrewnego mu pisarza, lecz również dodał do przekładu krótkie studium, doskonale orientujące w jego wartościach¹².

I młody Artur Sandauer pisał:

We Francji surrealiści — ci zresztą dość nieudolnie, w Niemczech częściowo Tomasz Mann, a przede wszystkim Kafka, w Polsce Schulz i Gombrowicz stworzyli typ opowiadania, gdzie akcją kierują nie losy bohaterów, lecz, podobnie jak w poezji, wewnętrzna i konieczna logika obrazów, a często nawet asocjacje słowne i dźwiękowe¹³.

Marian Promiński recenzując *Sanatorium Pod Klepsydrą* nazywał autora artystą tego samego „klimatu psychicznego” co autor *Procesu* i wręcz twierdził, iż Schulz „czierpie [...] pełną ręką z nastrojów Fr. Kafki”¹⁴.

Bliskość twórców zauważana była nawet wówczas, kiedy ich obu przeciwstawiano. *Sanatorium Pod Klepsydrą* stanowiło dla Promińskiego byt z gatunku Sądu i Zamku; światy kreowane przez obu artystów — krainy, „gdzie panuje złośliwa igraszka snu bez logicznych konsekwencji”¹⁵. Przeciwstawiał on jednak Kafkę: mistyka i metafizyka — Schulzowi: „fizjologię i wrażeńiowcowi”; przeciwstawiał plan etyczny i metafizyczny wymiar dzieła Kafki — rozpasaniu plastycznemu Schulzowskiej wyobraźni.

Wykazywanie zewnętrznych analogii, mgliste odczuwanie podobieństw „aury”, „klimatu psychicznego”, nastroju, zaliczanie do awangardy prozatorskiej — zastąpione zostały po wojnie próbami precyzyjniejszego określenia pokrewieństw. Spośród nich najbardziej przekonuje koncepcja Sandauera łącząca obu pisarzy jako tych artystów, którzy dostrzegli i podjęli problematykę alienacyjną. Inna wiąże ich jako przedstawicieli nurtu ekspresjonistycznego XX-wiecznej prozy¹⁶.

Schulz znał Kafkę. Zdaniem Jerzego Ficowskiego czytywał go w oryginale już w roku 1927¹⁷. Drohobyczanin jest też uznawany oficjalnie

¹² L. Piwiński, *Literatura niemiecka*. „Rocznik Literacki” 1936 (1937), s. 147.

¹³ A. Sandauer, *Bruno Schulz — poeta-sofista*. „Chwila” 1937, nr 6561.

¹⁴ M. Promiński, rec. *Sanatorium Pod Klepsydrą*. „Sygnały” 1938, nr 40. Przedruk w: *Świat w stylach literackich. Szkice i recenzje*. Wstęp, wybór i opracowanie M. Sprusińskiego. Przypisy M. Mireckiej. Kraków 1977. Na wzmianki o Kafce w przedwojennych recenzjach pisywanych przez Promińskiego zwrócił moją uwagę prof. Henryk Markiewicz.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ S. Zólkiewski, *Polska proza, poezja, dramat po wojnie*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 3. Warszawa 1965, s. 7.

¹⁷ Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, s. 188. Potwierdzałyby to również wspomnienia A. Ważyka — w *Kwestii gustu* (w: *Eseje literackie*. Warszawa 1982, s. 85—87) opowiada on, iż w tymże roku w jednym z zakopiańskich pensjonatów poznał Schulza i jego bliskiego przyjaciela W. Riffa, świetnie zorientowanego w literaturze niemieckiej, urzeczono go lekturą Kafki.

za tłumacza Kafki, choć fakt ten okazał się sporny. Autorstwo przekładu *Procesu* zakwestionowane zostało w r. 1967 przez Ficowskiego, który ogłosił wówczas, iż powieść spolszczyła faktycznie narzeczona Schulza, a pisarz ograniczył się wyłącznie do poprawienia jej pracy — i firmowania tłumaczenia własnym nazwiskiem¹⁸. Emil Górski wspomina:

tłumaczenia tego dokonała przyjaciółka Schulza. Zostałem kiedyś Schulza nad maszynopisem tego przekładu. Obserwowałem, jak szybko i niezawodnie pewne słowa skreślał, inne dopisywał, coś zmieniał, przerabiał — stronicę pokrywały się siateczką drobnego i pięknego pisma¹⁹.

W zachowanej korespondencji autora *Sklepów cynamonowych* wzmianki o przekładzie *Procesu* spotykamy w liście do redakcji „Sygnałów” (z 12 V 1936) i dwukrotnie w listach do Kazimierza Truchanowskiego (z 4 III i 11 IV 1936). Temu ostatniemu donosił: „Moje tłumaczenie Kafki wkrótce się ukaże, pošlę je Panu [...]”²⁰.

Zatem: przełożył *Proces* czy jedynie szlifował pracę narzeczonej? Kwestia ta — jak sądzimy — pozostaje nie wyjaśniona do końca, otwarta. Jaką zresztą wartość dla historyka literatury może mieć rozstrzygnięcie tego sporu? I — gdzie szukać po latach dowodów i argumentów w tej sprawie? Ważniejszy jest przecież fakt, iż tłumaczenie powieści opatrzył Schulz własnym komentarzem, w którym zadeklarował się jako entuzjasta Kafki.

Kto wie — może źródeł niejakięj bliskości duchowej szukać by należało przede wszystkim w pewnych zewnętrznych podobieństwach biografij? Zmagających się z niedojrzałością — dręczą podobne demony, pętają mity rodzinne i kompleksy, od których nie potrafią się uwolnić. Dalej: próby mocnego zakotwiczenia się w życiu, perypetie nieudanych narzeczeństw — i twórczość zawierająca znaczne pokłady autobiografizmu. Dodajmy też za Sandauerem:

obaj są Żydami, obaj pochodzą z c.k. Austrii; u obu występują podobne połączenia tradycji biblijnej z kulturą niemiecką; obydwaj wreszcie przechodzą od rzeczywistości do mitu²¹.

Wspólne im jest też niewątpliwie pojmowanie sztuki — jako ekspresji metafizyki. Schulz pisał:

Siłą motoryczną wiedzy ludzkiej jest przeświadczenie, że znajdzie ona na końcu swych badań ostateczny sens świata. [...] Poezja dochodzi do sensu świata anticipando, dedukcyjnie, na podstawie wielkich i śmiałych skrótów i przybliżeń. [...] *Proces* usensowiania świata jest ściśle związany ze słowem²².

¹⁸ *Ibidem*, s. 187—188.

¹⁹ Wspomnienie E. Górskiego w książce: B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*. Zebrał i opracował J. Ficowski. Kraków 1984, s. 72.

²⁰ B. Schulz, *Księga listów*, s. 68.

²¹ A. Sandauer, *Wprowadzenie do Schulza*. W: *Zebrańskie pisma krytyczne*. T. 3. Warszawa 1981, s. 733.

²² B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*. W: *Proza*. Kraków 1964, s. 335.

I dla Kafki, i dla ekspresjonistów — stanowiło to bowiem popularną myśl estetyki przełomu wieków — była sztuka poznaniem Prawdy. Entuzjazm uwidaczniający się w *Postłowie* do *Procesu* ma bez wątpienia swe źródło w tym przede wszystkim, iż dzieło Kafki przedstawiało się Schulzowi jako rewelacyjna forma literacka, będąca genialnym artystycznym odpowiednikiem metafizycznego przeżycia. Zbliżyły ich obu zatem także modernistyczne powinowactwa.

Kafka w dwudziestoleciu

Krótko rzecz ujmując: pisać będziemy o obrazie Kafki w świadomości literackiej dwudziestolecia. O wizerunku ówczesnym twórcy i człowieka. Właśnie: twórcy i człowieka. Już wtedy powszechne bowiem było przekonanie, że te dwa aspekty zjawiska „Kafka” są nierozdzielne. Jasno wyraził to Izidor Berman w szkicu, który drukował w r. 1936 „Skamander”:

Człowiek i pisarz Kafka tworzą całość nierozzerwalną. [...] Forma, styl, obrazowość, nastrój itd., wszystko, co składa się na dzieło sztuki, da się u Kafki wydedukować z jego empirycznej istoty, w stopniu bez porównania wyższym niż u większości pisarzy. Dlatego to, co wiemy o człowieku Kafce, odda nam nieocenione usługi przy odcyfrowaniu artystycznego hieroglify, będącego obiektywizacją wewnętrznej odrębności pisarza [BP 179²³]

Będzie to jakby próba rekonstrukcji polskiego praportretu twórcy: praportretu, który powstał w okresie, kiedy niedostępność tekstów sprzyjała narodzinom literackiej legendy, a ranga artystyczna nie była jeszcze oczywistością. Ten obraz Kafki z pewnością warto porównać z powojennymi wyobrażeniami o pisarzu, bardzo wyraźnie przejętymi od Francuzów²⁴.

Zatem: jak widziano Kafkę w dwudziestoleciu? Kto go czytywał? Oto zasadnicze pytania, na które chcemy odpowiedzieć. Dokładniej zaś: jakie było wyobrażenie o Kafce-człowieku? Jaka znajomość biografii?

²³ W artykule zastosowałam następujące skróty lokalizacyjne: BF = I. Berman, *Franciszek Kafka*. „Miesięcznik Żydowski” 1932, z. 7/8. — BN = I. Berman, *Nowele Kafki*. „Chwila” 1932, nr 4684. — BP = I. Berman, *Proza Franza Kafki*. „Skamander” z. 68/69 (1936). BrZ = M. Brod, *Zaczarowany kraj miłości*. „Nowy Dziennik” 1929, nry 36—176 (nie odsyłam do edycji książkowej, gdyż jest to dziś druk unikatowy). — S = B. Schulz, *Postłowie* [do *Procesu F. Kafki*]. W: *Księga listów*. Zebrał, opracował, wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski. Kraków 1975. Liczby po skrótach oznaczają strony, z wyjątkiem skrótu BrZ, po którym podaję numery czasopisma. — Bez każdorazowego lokalizowania przywołuję publikacje: Alwe, *Droga Franciszka Kafki*. „Chwila” 1929, nr 3537. — W. Kragen, „Zamek”. *Niecodzienne zjawisko w literaturze europejskiej*. „Nowy Dziennik” 1927, nr 322.

²⁴ O zaznaczających się już w latach 1945—1956 wpływach francuskich na polskie opinie o Kafce pisze Góral (*op. cit.*, s. 143).

O których jego utworach informowano? Które recenzowano? Jakich do-
czekały się interpretacji? Kim byli czytelnicy pisarza? Jakimi pisma, któ-
re publikowały małe wzmianki, dłuższe informacje i poważniejsze arty-
kuły o nim?

Szkic niniejszy nie rości sobie pretensji do wyczerpującego opisu re-
cepcji Kafki przed rokiem 1939. Prezentuje jedynie spostrzeżenia o tej
recepcji. Z przyczyn bowiem, o których już wspominaliśmy, materiały
przez nas zebrane nie stanowią z pewnością kompletnej dokumentacji
rezonansu, jaki twórczość tego pisarza wywołała w Polsce międzywo-
jennej²⁵. Wizerunek zatem artysty, jaki się z nich wyłania, jest dopiero
konturem portretu w rzeczywistości może o wiele bogatszego, bardziej in-
teresującego i wartościowego niż ten jego zarys, który udało się nam
zrekonstruować. Jeśli opisany tu obraz Kafki wydobywamy z provin-
cjonalnych gazet, z zapomnianych doszczętnie miesięczników, z efeme-
rycznych tygodników. — ileż może być jeszcze w prasie dwudziestolecia
śladów drogi, jaką ten twórca odbywał wówczas ku polskiemu czytelnikowi?

Obraz artysty

K a f k a ż y d o w s k i

Pierwsi orędownicy

Znany lwowski germanista, tłumacz „Pologne Littéraire”, współpracownik „Wiadomości Literackich”, poeta i prozaik Izydor Berman pisał w r. 1932, omawiając nowele Kafki:

W Polsce o nim głucho. A powinni by zająć się tym niepospolitym myślicielem i artystą przede wszystkim krytycy żydowscy. Bez ryzyka można powiedzieć, że przyjdzie czas, w którym będziemy szczyścić się Kafką przed światem jak Heinem, jak Spinozą. Czy nie należałoby nadejście tego czasu przyspieszyć?
[BN]

W wypowiedzi tej — w sędzie samym, w jego tonie, w sposobie traktowania Kafki, w miejscu publikacji wreszcie — skupiły się najbardziej charakterystyczne cechy recepcji polskiej tego twórcy w dwudziestoleciu. Miał on wówczas szczupłe wprawdzie, lecz bardzo entuzjastyczne grono „wyznawców”, rekrutujące się przede wszystkim ze sfer zasymilowanej inteligencji żydowskiej (do sfery tej należał także Schulz). Uzna-

²⁵ Wykorzystane w niniejszym szkicu materiały prasowe pochodzą z kwerendy przeprowadzonej w następujących pismach: „Nowy Dziennik” (roczniki 1918—1939), „Chwila” (1928—1939), „Nowe Życie” (1924), „Opinia” (1933—1935), „Nasza Opinia” (1935—1938), „Miesięcznik Żydowski” (1930—1935). Zaznaczyć należy, iż dostępne w krajowych bibliotekach roczniki prasy codziennej, zwłaszcza „Chwili”, są bardzo zdekompletowane.

wano go, i to już w latach dwudziestych, za wybitny talent, niewątpliwą wielkość europejską, ba — za klasyka. Energicznymi jego orędowniczkami były dwie gazety „salonowsyjonistyczne” (jak je określa Sandauer)²⁶: krakowski „Nowy Dziennik” i lwowska „Chwila”. Właśnie — podkreślmy ten fakt — gazeta „Nowy Dziennik” drukuje w r. 1925 (nr 203) przekład czterech miniatur Kafki: *Na galerii*, *Los kawalera*, *Suknie*, *Odprawa* — pod wspólnym tytułem *Szkice*. Teksty te, tłumaczone przez Ewę Salzową, są najprawdopodobniej pierwszymi utworami pisarza, które ukazały się w języku polskim.

Nie jest sprawą przypadku, że pierwsi odbiorcy i popularyzatorzy Kafki wyszli z kręgów inteligencji o rodowodzie żydowskim. Kafka sam przecież był — w wersji austriackiej — typem takiego inteligenta. Do pośredniczenia między kulturami niemiecką a polską predysponował tę grupę fakt, iż podlegała wpływowi zarówno polszczyzny jak i niemiezczyzny. Było to konsekwencją Haskali (żydowskiego ruchu oświeceniowego), która zrodziła środkowoeuropejską inteligencję o żydowskich korzeniach. Haskala — wyszedłszy z Niemiec przełomu w. XVIII i XIX — budowała autorytet klasycznej kultury niemieckiej, postulowała jednak, by Żydzi zespalali się z życiem kraju osiedlenia — przez język. Programowała więc dwu-, a nawet trójkulturowość, bo w końcu tradycja żydowska nie miała być zwalczona, lecz jedynie zmodernizowana. Zwłaszcza w Galicji asymilacja niemiecka współistniała z silnymi związkami z kulturą polską.

Doskonały przykład oscylacji kulturalnej, o której mowa, można odnaleźć choćby w biografii Martina Bubera: lwowianina, szkolnego kolegi Leopolda Staffa, wybitnego filozofa piszącego po niemiecku, który debiutował — w warszawskim „Przeglądzie Tygodniowym”²⁷. Podobnie i „flirtujący” z literaturą Adam Czerniaków publikował obok polskich poezji niemiecką prozę²⁸. W końcu sam Bruno Schulz pisywał przecież po niemiecku²⁹, a wspominając dzieciństwo — wydobywał z pamięci wstrząs, przeżyty przy niemieckiej lekturze ballady Goethego *Erlkönig*.

Z tych samych kręgów, z których wyszli pierwsi orędownicy Kafki, rekrutowali się w dwudziestoleciu czytelnicy, tłumacze, popularyzatorzy Josepha Rotha, Jakoba Wassermana, Liona Feuchtwangera.

Przyczynę dla schulzologów: także ten artysta przyjęty był nader

²⁶ A. Sandauer, *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku. (Rzecz, którą nie ja powinienem być napisać...)*. Warszawa 1982, s. 21.

²⁷ Zob. J. Zieliński, *Marcin Buber*. „Twórczość” 1983, nr 7.

²⁸ Zob. B. Mark, *Umgekumene szrajber fun di getos un lagern*. Warszawa 1954, s. 142.

²⁹ O pisanej po niemiecku noweli (Ficowski podaje jej tytuł: *Die Heimkehr*) Schulz wspomina w listach do Romany Helpert z r. 1937 (*Księga listów*, s. 94, 95, 96).

zyczliwie przez prasę polsko-żydowską wpierw jako plastyk, później prozaik; a nawet zanim *Sklepy cynamonowe* ukazały się jako książka, opowiadanie tytułowe drukowała w grudniu 1933 (nr 5284 i 5285) lwowska „Chwila”³⁰.

Postać z obrazu Wachtla

Fakt, że to właśnie kręgi inteligencji żydowskiej pierwsze się Kafką zainteresowały i pierwsze go popularyzowały, miał niewątpliwy wpływ na wykreowany przez nie wizerunek artysty. Dla nich był on przede wszystkim twórcą żydowskim. Żydowskim na kilka sposobów. Naprzód po prostu jako człowiek należący do tego narodu.

„Nowy Dziennik” informował w r. 1927 (nr 322), komentując recenzję *Zamku* opublikowaną przez Wandę Kragen: „Autor był praskim Żydem i zmarł niedawno w bardzo młodym wieku”. Michał Brandstätter pisał kategorycznie:

Nakład Schockena wydaje pod redakcją M. Broda i H. Politzera pisma poety i myśliciela żydowskiego (żydowskiego, chociaż bardzo rzadkie są w jego utworach problemy żydowskie), Franza Kafki [...] ³¹.

Legenda biograficzna, która zaczęła się rodzić wówczas wokół osoby pisarza, była wyraźną próbą włączenia go do panteonu żydowskich postaci wielkich i tragicznych. Widać to już w cytowanym fragmencie szkicu Bermana.

Był Kafka twórcą żydowskim — także w tym sensie, w jakim odczytywał *Proces* w r. 1954 Witold Gombrowicz: „ośniewa mnie słońce genialnej metafory, przebijające się przez chmury Talmudu [...]”³². Podobnie odbierał Kafkę w latach sześćdziesiątych Roman Karst (wcześniej zaś choćby Max Brod, Hans Joachim Schoeps, Walter Benjamin, Hannah Arendt³³): jako autora zamkniętego w kręgu „przeklętych problemów” żydowskich, zdeterminowanego przez kulturę własnego narodu, zrozumiałego dopiero w kontekście kondycji i tradycji swej wspólnoty.

Stanisławowianin Benedykt Rosenzweig interpretował *Zamek* następująco:

Jak już zaznaczono, *Zamek* to alegoria. Gdyby nie komentarz Maxa Broda, który zaspokaja w pełni ciekawość czytelnika, można by sądzić, że *Zamek* to ojczyzna, mierniczy K., powiedzmy, to jakiś Żyd wieczny tułacz, który

³⁰ Zob. K. Graffowa, *Jedna dziwna książka*. „Chwila” 1934, nr 5362.— L. Lourie, „*Sklepy cynamonowe*” Schulza. „Lektura” 1934, nr 5.

³¹ M. Brandstätter, *Biblioteka Schockena*. „Miesięcznik Żydowski” 1935, z. 3/4, s. 197.

³² W. Gombrowicz, *Dziennik 1953—1956*. Paryż 1971, s. 127.

³³ O żydowskich wykładniach Kafki pisze M. Reich-Ranicki (*Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur*. München 1973, s. 30).

chce się osiedlić, ale zarazem drugi Peter Schlemil, bo spotyka się z niechęcią ogółu³⁴.

Jakże to bliskie egzegezie *Zamku* pióra Hannah Arendt!³⁵ Jakże bliiski Gombrowiczowi jest recenzent literacki „Chwili” używający pseudonimu Alwe, kiedy pisze w roku 1929:

Być choćby najpodlejszym sługą *Zamku*, byle nie utracić z nim łączności — jaka straszliwa ortodoksja, coś z tchnienia *Starego Testamentu*, nieubłagana dyscyplina mistyczna, wypalająca płomiennymi pazurami wszelką dostojną blagę samostarczalności.

U schyłku lat trzydziestych do podobnej interpretacji Kafki przekonał się nawet najwytrwalszy polski popularyzator i tłumacz pisarza — Izydor Berman, który omawiał opowieść biograficzną o Kafce, pióra Maxa Broda:

chcę jednak jeszcze zwrócić uwagę na niezwykle oryginalną próbę Broda skonstruowania paraleli pomiędzy powieścią *Das Schloss* a losem narodu żydowskiego. Konstrukcja jest tak frapująca, iż można przyjąć jako pewnik, że Kafka świadomie czy nieświadomie w powieści tej usymbolizował przeznaczenie tułaczego narodu³⁶.

W myśleniu o kulturze żydowskiej istniał od dawna zwyczaj włączania do panteonu zasłużonych dla narodu także wszystkich wielkich zasy-milowanych, działających poza Żydostwem. Nie było więc niczym wyjątkowym — wręcz przeciwnie: czymś nader oczywistym — podobne traktowanie Kafki. „U Kippenhauera w Berlinie wychodzi obecnie spuścizna po znakomitym pisarzu żydowskim Franciszku Kafce” — pisano zatem w „Nowym Dzienniku”³⁷. Mojżesz Kanfer nazywał autora *Procesu* „pisarzem żydowskim o niesłychanie wysubtelnionym poczuciu prawdy wewnętrznej”³⁸.

Było jednak faktem niezaprzeczalnym, iż artysta wykroczył daleko już poza ciasną sferę własnej wspólnoty, i akcentując jego przynależność do niej musiano, gwoli prawdzie, opowiedzieć także o jego zakorzenieniu w obcej tradycji. Przede wszystkim oczywiście niemieckiej, ale dodawano też niekiedy czeską — i wówczas stawał się Kafka twórcą żydowskim, lecz jednocześnie jednym z „najmarkantniejszych pisarzy czesko-niemieckich”³⁹.

³⁴ B. Rosenzweig, *Książki ciekawe. Fr. Kafka, „Das Schloss”*. „Chwila” 1928, nr 3381.

³⁵ H. Arendt, *Żyd jako parias — ukryta tradycja*. Przełożył P. Kołyszko. „Literatura na Świecie” 1982, nr 12, s. 23—28.

³⁶ I. Berman, *Monografia o Franciszku Kafce*. „Nasza Opinia” 1938, nr 135.

³⁷ *Dzieła Franciszka Kafki*. „Nowy Dziennik” 1931, nr 139 (rubr. *Kronika literacka*).

³⁸ M. K[anfer], *Max Brod. W 50-lecie jego urodzin*. Jw., 1934, nr 153.

³⁹ Rosenzweig, *op. cit.*

Wszystkie te komplikacje, trudne — ale zarazem niezwykle dla kultury płodne — pogranicza żydowsko-niemiecko-słowiańskie były udziałem dość sporej grupy środkowoeuropejskich artystów tego stulecia. Były również m.in. węzłem zespalającym małe grono „*Prager Kreis*”, do którego Kafka należał.

Usytuowanie na pograniczu kultur i języków można uznać za błogosławioną mądrość uniwersalności, zbawiającą od partykularyzmu, lecz można też potraktować jako dziwaczną, męczącą hybrydyczność. Jednostka, zamiast rozkoszować się wyższością nadnarodowości, odczuwać ją może jako tragiczny status mieszańca, wyjście ponad wspólnotę — odebrać jako wykorzenienie i wydziedziczenie. Europejska inteligencja żydowska tak właśnie — dwojako — swoje położenie oceniała. Kiedy załamała się budowana przez Haskalę optymistyczna utopia uniwersalnej kultury europejskiej, popularność i powszechność zyskało hasło „powrotu do domu”: ku tradycji macierzystej. Z początkiem wieku XX narodziły się i szybko zyskały akceptację Buberowskie hasła syjonizmu kulturalnego: idee odrodzenia Żydostwa przez utwierdzenie narodowego dziedzictwa, rozwijanie go i wzbogacanie o nowe wartości niespreczne z tradycją.

Zwolennikiem Bubera został Brod i pod jego to wpływem ukształtowało się wyobrażenie o Kafce — jako o zasymilowanym żydowskim inteligencie, tułaczem „powracającym do domu” z zagubienia na gościńcach obcych kultur. Pisma polsko-żydowskie często stylizowały Kafkę na takiego właśnie inteligenta; był tam postacią jakby wprost przeniesioną ze znanego obrazu Wilhelma Wachtla *W piątek wieczór*: samotny, europejsko ubrany mężczyzna z zadumą i tęsknotą wpatrujący się w sobotnie światła, płonące za szybą ubogiego domku. Był symbolem Powracającego.

Franciszek Kafka wiele w ostatnich latach studiował hebrajskiego, chodził na wykłady Talmudu do profesora Aptowitzera w Berlinie. Znalaziono także wiele zapisków i szkiców hebrajskich. Jak mi to sam opowiadał, nosił się z zamiarem przesiedlenia się do Palestyny. Charakterystycznym jest, iż żona Kafki, Żydówka ze Wschodu, wielki wywierała nań wpływ.

— mówił Brod w wywiadzie udzielonym w roku 1931 Salomonowi Schwarzwowi⁴⁰. Podobnie charakteryzował Kafkę inny bliski jego przyjaciel, Oskar Baum:

Tęsknota jego szła [...] w kraj naszego odmłodzenia narodowego. Studium hebrajszczyzny było dla niego wiernie — nieomal namiętnie — ukochaną pracą, z którą nie rozstawał się ani na dzień, nawet w złych czasach swojej choroby⁴¹.

⁴⁰ Cyt. za: S. Schwarz, *Na pogawędce u Maxa Broda*. „Nowy Dziennik” 1931, nr 200.

⁴¹ O. Baum, *Franciszek Kafka. Wspomnienie pozgonne*. Spolszczył i.d.r. Jw., 1924, nr 190.

Bardzo znamienity jest ton nekrologu, który po zgonie Kafki zamieszczony został w redagowanym przez znakomitego historyka, Majera Bałabana, miesięczniku „Nowe Życie”:

Dnia 3 czerwca br. zmarł w sanatorium pod Wiedniem znany nowelista i poeta niemiecki z Pragi, Franciszek Kafka. Zmarły pozostawił po sobie kilka tomów nowel i poezji odznaczających się wielką pogodą ducha. Zbiorowe wydanie jego prac wyszło u Kurta Wolffa w Monachium dzięki staraniom Maxa Broda. Kafka był Żydem i jak wielu Żydów-poetów niemieckich nie umiał przez całe życie ustalić swego stosunku do żydostwa. Lecz w ostatnich miesiącach swego życia, „wrócił do żydostwa”, uczył się języka hebrajskiego i postanowił wyjechać na stałe do Palestyny⁴².

Zawarte tu informacje o twórczości Kafki potraktować można jako bałamutne, choć przecież niewiele odbiegają w swej istocie od tych interpretacji, które wydobywają z dzieła pisarza optymistyczne perspektywy, humor i poetyckość⁴³. Komentarz dotyczący biografii tłumaczy się tu autorytetem Broda. Wiąże się też z pewnością z charakterem pisma. „Nowe Życie” deklarowało się bowiem jako organ — po Buberowsku — syjonistyczny, wyznaczając bardzo precyzyjnie swój adres czytelnicy: kręgi zasymilowanych, zanurzonych w polskość — by działać na rzecz ich powrotu ku żydostwu.

W tym samym stylu co miesięcznik Bałabana przedstawiono też Kafkę w r. 1924 w nocy redakcji „Nowego Dziennika” (nr 190):

Niedawno zmarł błąd. Franciszek Kafka, jeden z najwybitniejszych ekspresjonistów w literaturze niemieckiej. Zmarły, mimo swej twórczości w obcym języku, był szczerym zwolennikiem idei renesansu narodu żydowskiego.

Był to jeden z ówczesnych wizerunków Kafki. Wystylizowana w ten sposób, biografia pisarza wykorzystywana była także, co tu ukrywać, do celów propagandowych po prostu: jako wzór dla tych, „którzy wracają”, budujące *exemplum*, zachęcający przykład, argument i — dzięki wysokiej randze artystycznej, którą przeważnie artyście przyznawano — poważny autorytet.

„Najtkliwszy jego przyjaciel, Max Brod...”

Praskie autorytety

Niepodobna przecenić wpływu, jaki na kształtowanie się wyobrażeń o Kafce wywarł Brod — jego „najtkliwszy” (jak pisał wówczas Alwe), oddany, budująco wierny, ale też kochający go miłością zaborczą nieco i apodyktycznie interpretujący jego dzieło przyjaciel.

⁴² Franz Kafka. „Nowe Życie” 1924, z. 3, s. 439.

⁴³ Przegląd interpretacji prozy Kafki daje np. B. Nagel w książce *Franz Kafka. Aspekte zur Interpretation und Wertung* (Berlin 1974, zwłaszcza rozdz. *Kafka im FÜR und Wieder Literaturkritik*).

Któż przypomina dziś sobie, że przed r. 1939 należał on w Polsce do grona znanych prozaików? ⁴⁴ Kto pamięta, że był wówczas poważnym autorytetem dla żydowskiej inteligencji środkowoeuropejskiej? Pierwszą wielkością w życiu kulturalnym Pragi? Współczesność zna go — jako przyjaciela Kafki, jako osobę znajdującą się w orbicie wpływów legendy autora *Procesu*, osobę, której losy i działalność zostały zaanektowane przez dzieje wielkiego przyjaciela. W latach dwudziestych i trzydziestych zaś hierarchia w ich związku była odwrócona: to Kafka był protegowanym Broda i zyskiwał wiele dzięki skojarzeniu z jego nazwiskiem. Pisywano wtedy:

W plejadzie przednich i dostojnych poetów pochodzących z tego miasta [tj. Pragi] Max Brod naczelnie zajmuje dziś miejsce. Jego mistrzostwo wyrazu wespół z przejrzystym stylem, głęboka psychologia i miłość ku ludziom miejsce mu to warują, roznosząc słusznie jego sławę na świat cały ⁴⁵.

Korespondent „Nowego Dziennika”, Salomon Schwarz, wyznawał: „Czytałem pilnie jego książki, a wielki to mistrz pióra i filozof” ⁴⁶. W anonimowej notatce zamieszczonej w tejże gazecie zapytywano (a kolejność wymienianych nazwisk jest bardzo charakterystyczna): „Czym by była współczesna Praga, gdyby nie zawdzięczała Żydom takich osobistości, jak Max Brod, Franciszek Werfel, Kafka?” ⁴⁷

W gradacji zasług żydowskich dla literatury niemieckiej pozycja Kafki nie była — inaczej niż pozycja Broda — zupełnie oczywista, chociaż na ogół traktowano jego twórczość jako zjawisko niepospolicie wartościowe. Czasami zajmował dalekie miejsce — np. za Martinem Buberem, Emilem Ludwigiem, a nawet Teodorem Herzlem ⁴⁸. Ignacy Schipper wymieniał go tuż po Lionie Feuchtwangerze i Arnoldzie Zweigu — przed Josephem Rothem ⁴⁹. Nic dziwnego — skoro i na Zachodzie ranga literacka Kafki nie była jeszcze ostatecznie przesądzona. Nikt inny, tylko Roth — w artykule o udziale Żydów w literaturze niemieckiej, drukowanym w r. 1935 w „Cahiers Juifs” — zupełnie go pominął, nad czym ubolewał w „Wiadomościach Literackich” Quidam (Wiktor Weintraub): „Przez

⁴⁴ Przed r. 1939 przetłumaczono u nas i wydano w formie książkowej trzy powieści Broda: *Tycho de Brahe. Powieść*. Tłumaczył Olwid. Poznań 1922; *Zaczarowany kraj miłości*. Tłumaczył M. Kanfer. Kraków 1932; *Anula*. Tłumaczył A. Niedźwiecki, Lwów 1939.

⁴⁵ T. Nussenblatt, *Maks Brod o sobie, swoich planach i dziełach*. „Chwila” 1929, nr 3791.

⁴⁶ Schwarz, *op. cit.*

⁴⁷ *Żydzi w literaturze niemieckiej*. „Nowy Dziennik” 1929, nr 69.

⁴⁸ Zob. ig. [E. Igel], *Żydzi w służbie kultury niemieckiej*. „Chwila” 1932, nr 4797.

⁴⁹ I. Schipper, *Udział Żydów w literaturze niemieckiej w okresie od roku 1872*. „Opinia” 1933, nr 34.

przeoczenie nie ma tu jednego z najznakomitszych nazwisk literatury niemieckiej — Kafki”⁵⁰.

Brod, wybitny literat, aktywny uczestnik praskiego życia artystycznego, znany zwolennik syjonizmu — w żadnym chyba z udzielanych pismom polskim wywiadów nie zapominał o tym, by przyjaciela w jakiś sposób popularyzować: podnosić jego talent, wielkość i głębię, wróżyć uznanie potomnych czy bodaj tylko — wymienić nazwisko. Nie omieszkał też wskazać na niego jako na pierwowzór Ryszarda Garty⁵¹, bohatera swojej powieści *Das Zauberreich der Liebe*, którą w przekładzie Mojżesza Kanfera (pt. *Zaczarowany kraj miłości*) drukowano w r. 1929 w „Nowym Dzienniku (nr 36—176), w r. 1932 opublikowano zaś w formie książkowej.

Zanim Brod napisał i wydał w r. 1937 biografię Kafki, *Zaczarowany kraj miłości* traktowany był u nas jako wiarygodne źródło informacji o artyście. Dla Izzydora Bermana Kafka to po prostu Ryszard Garta, więc z przekonaniem zapewnia:

Jest to wierny obraz przyjaciela. Możemy skorzystać z kilku miejsc powieści i uzupełnić w ten sposób charakterystykę wyjątkowej indywidualności Kafki. [BP 180]

Trudno mu to mieć za złe, skoro i sam Brod cytuje obszernie fragmenty *Zaczarowanego kraju miłości* w swej opowieści biograficznej⁵².

„Święty naszych czasów”: Kafka-Garta

Przełożona przez Kanfera powieść (powst. 1928) jest już dzisiaj bibliofilską rzadkością: wydanej w Krakowie książki nie posiadają krakowskie biblioteki. Nie wie o niej z pewnością translator Brodowskiej opowieści biograficznej o Kafce, Tadeusz Zabłudowski, skoro tytuł *Zaczarowany kraj miłości* zastępuje innym: *Zaczarowane królestwo miłości*, i sam tłumaczy fragmenty utworu, nie korzystając z pracy Kanfera ani nie podając o niej informacji.

Kanfer — redaktor literacki „Nowego Dziennika”, przyjaciel i ziomek (buczaczanin) późniejszego laureata Nagrody Nobla, znakomitego hebrajskiego prozaika, Szmuela Jozefa Agnona, ciekawy krytyk literacki, tłumacz z literatur niemieckiej i żydowskiej — pisał o powieści, którą przełożył:

jest pomnikiem przyjaźni postawionym przez Broda zmarłemu przyjacielowi Franciszkowi Kafce. Brod wydał pełne przepaścistego mistycyzmu powieści swego przyjaciela, którego też wprowadził do swej ostatniej powieści jako Ryszar-

⁵⁰ Quidam [W. Weintraub], *Żydzi w kulturze niemieckiej*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 5.

⁵¹ Schwarz, *op. cit.*

⁵² M. Brod, *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*. Przełożył T. Zabłudowski. Wstępem opatrzył M. Wydmuch. Warszawa 1982, s. 91—92, 162—164.

da Gartę. Człowiek ten jest świętym naszych czasów, które świętości nie chcą i nie mogą uznać. Dawniej święty opuszczał swe społeczeństwo i dlatego mógł być świętym. Dziś nie ma pustyni, do której by mógł się schronić święty, dziś żaden człowiek nie może żyć na rubieży swych czasów. Dlatego nasza epoka nie uznaje świętych i dlatego Ryszard Garta załamuje się i jako pokonany schodzi z pobojowiska ⁵⁸.

Garta pokazany jest w *Zaczarowanym kraju miłości* w perspektywie szczególnej: wyłania się ze zwierzeń głównego bohatera powieści — Krzysztofa Nowego. Postać jego jest zatem kreowana z dobitnym wskazaniem na subiektywność ujęcia, stronniczość czy może nawet deformującą tendencyjność. Czytelnik nie otrzymuje tu ponadto zadania „wyprowadzenia” jej z tekstu, ale zostaje mu ona narzucona w stanie niejako gotowym — przez postaciowanie bezpośrednie. Nowy daje bowiem dokładną charakterystykę Garty. Jego opowieść o przyjacielu wbudowana jest poza tym w relację nader specyficzną: w wyznanie, które stanowi najwyraźniej próbę autoanalizy, a zarazem bilans i interpretację całego dotychczasowego życia bohatera. W związku z tym także postać Garty podporządkowana zostaje dyrektywom interpretacji i bilansu.

Nie mamy przy tym do czynienia z rygiem wiernego zapisu faktów biografii zewnętrznej. Garta jest postacią powieściową i w kształcie jego losu ma również udział literacka fikcja. Najogólniej rzecz biorąc, zachowane zostały przez Broda pewne epizody, węzły biografii Kafki, decydujące o wewnętrznej aurze bohatera: żydowskie *milieu*, artystyczna misja i konieczność pracy zarobkowej, perypetie nieudanego narzeczeństwa, choroba płuc, radosna miłość u schyłku życia, decyzja zagłady twórczości. Jest to jakby kanwa, na którą naniesiony został obraz osobowości; znaczy ona o tyle, o ile stanowi osnowę wizerunku. W wielu szczegółach Brod jest tak wierny, że powtórzy — a nawet zacytuje — całe fragmenty utworu w opowieści biograficznej o Kafce. Są to realia najrozmaitsze: opis pokoju Kafki w mieszkaniu rodziców i wycieczka do Weimaru, nawyki higieniczne i upodobania dietetyczne, ulubione lektury i wygląd zewnętrzny. Pewne szczegóły losów Garty całkowicie natomiast odbiegają od pierwowzoru — choćby postać młodszego brata, Eryka, duchowego spadkobiercy Ryszarda.

Szczegóły te stanowią jednak w gruncie rzeczy drugi plan, gdy tymczasem na pierwszy wysuwają się — powiązane ze sobą — portret psychologiczny i wykład metafizycznych idei.

Ze wszystkich mędrców i proroków, którzy kiedyś chodzili po ziemi, był on najcichszym. Być może, był za cichym. Być może, brakowało mu tylko jednego: zaufania do siebie. Gdyby był i to posiadał, stałby się przywódcą ludzkości. Nie, wodzem on nie był. Nie wygłaszał mów do ludu jak Budda, Jezus,

⁵⁸ M. Kanfer, *Trzy powieści Maxa Broda objęte kłamrą problemu miłości*. „Nowy Dziennik” 1929, nr 295.

Mojżesz. Takich mów nie wygłaszał. Był zamkniętym w sobie człowiekiem. Ale pochodziło to, być może, stąd, ponieważ jeszcze głębiej spojrział w dno tajemnicy bytu niż ci trzej? Bo to, co wziął na siebie, było jeszcze trudniejszym od tego, czego Budda chciał? Bo gdyby się to było udało, uzyskalibyśmy o swej wartości. Jeden, być może najuczciwszy, wycofuje się z życia: Laotse. Otwiera się nam droga Garty, albowiem z nim coś analogicznego się dzieje. Nie upraszczał niczego, a więc i siebie też nie. Brak mu było przeświadczenia o sobie samym, pewnej brutalności. [...] Nie miał tylko odwagi do upraszczania świata, szybkiego załatwiania się z zasadniczym pytaniem bytu [...]. [BrZ nr 87]

Obszerny ten cytat (przytacza go w swym szkicu ze „Skamandra” także I. Berman) to syntetyczna formuła, w jaką Nowy zamyka postać Garty. Jak widać, otacza ją w *Zaczarowanym kraju miłości* aura wielkości, niezwykłości, transcendencji, metafizycznej misji. Charakterystyczny niezmiernie jest stosunek, jaki względem Garty żywi Nowy: postawa wyznawcy i czciciela, dla którego przyjaciel stanowi nie tylko autorytet i wzór, ale wręcz „świętość, którą pełen lęku ukrywał przed wszystkimi” (BrZ nr 72).

Jakaż jest zatem osobowość, wyłaniająca się z tych wspomnień? Fundamentalnym problemem Garty był stosunek do rzeczywistości, która przedstawiała mu się jako nieprzenikliwa: tajemnicza, niezbadana, niejednoznaczna. (To Wilhelm Worringer pisał, iż artyści okresu ekspresjonizmu przeżywali „zagadkową, sugestywną, niemożliwą do wyartykułowania rzeczywistość, która nigdy nie traci złowieszczego, upiornego charakteru”) ⁵⁴. Garta próbował wywalczyć równowagę duchową i zakorzenić się w tak odczuwanej realności. Żądając jednak od życia dobra doskonałego, musiał się życia w istocie wyrzec, ponieważ dobro jest w nim wielorako powiązane ze złem, które okazuje się naturalnym, stałym elementem w porządku świata: „Garta posiada tę niezwykłą siłę, by rezygnując, przejść obok życia do samego końca” (BrZ nr 121).

Solidaryzując się z tym, co dobre i jasne, z ideami sprawiedliwości, uczciwości, czystości moralnej, prostej, naturalnej egzystencji — padł ofiarą swego maksymalizmu:

Przeciwko niemu świadczyło jego własne życie, jego katastrofa. Z tą całą swoją absolutną czystością, chociaż zasługiwała na pełny podziw, pędził przecież w nicość. [...] Ponieważ żądał doskonałości we wszystkim, przegrywał na całej linii. [BrZ nr 73]

Garta pragnął żyć tak, jak gdyby stworzony był dla absolutu, gdy tymczasem przeznaczeniem człowieka jest inna droga: zawierająca też doświadczenie zła. Omijając ją — ominął życie samo, kontemplował je i obserwował, ale się w nim nie zakorzenił: „Jego prawda leży niejako na innej, wyższej płaszczyźnie — nie stykając się z życiem” (BrZ nr 123).

⁵⁴ Cyt. według: C. h. E y k m a n, *Denk- und Stilformen des Expressionismus*. München 1974, s. 113.

Prócz rangi zapoznanego proroka, upadłego kapłana własnej religii — Nowy obdarza przyjaciela także rangą świętego i męczennika. Bo żyć dobrem znaczy: zostać męczennikiem. Droga Garty ku dobru pojmowana jest jako przeciwstawna Tołstojowskiej; obie są jednak równie nie do przyjęcia. Hagiograficzny wizerunek bohatera wzbogacają rysy pokory i niezwyklej skromności, może nawet świadomego bagatelizowania własnej osoby.

Portret ten nie ma wszakże w żadnym wypadku walorów monolitu. Także Nowemu jawi się Garta dwojako: to kochając życie, to go nie akceptując; odsłaniając to jasne i harmonijne oblicze, to znów ciemne i tragiczne. Dąży on do egzystencji opartej na czystości, naturalności i pracy, ale trawi go rozpacz, jest słaby i samotny, nadwrażliwy, udręczony i niešťczęśliwy. Jego śmierć to w istocie — powiada Nowy wprost — nieuświadomione samobójstwo.

W *Zaczarowanym kraju miłości* mamy, jak się zdaje, do czynienia z dwoma — równoprawnymi jeszcze — wizerunkami Kafki-Garty: w wersji *taedium vitae* i w wersji afirmacji życia. Obie one mają swoich powieściowych protagonistów. Erykowi Garcie starszy brat przedstawia się jako wyznawca tragicznego poglądu na świat. Nowy kładzie akcenty na tym także, co było w przekonaniach przyjaciela jasne i optymistyczne. Ale w zasadzie koncepcja postaci Garty jest tragiczna. Jej fatum to mieszczańskie wychowanie i żydowskość. Wyznawana przez bohatera idea realizacji w życiu jednostki absolutnego dobra nie potwierdza się w jego własnej biografii. Dążenie do czystości i doskonałości łączy się u Garty z rozpaczą, klęską, ruiną. Jego myśl znajdzie dopiero urzeczywistnienie w życiu młodszego brata i — w Palestynie, gdzie „mesjaszowe pokolenie” chaluców buduje życie oparte na pracy, naturalności, czystości:

tu organicznie i zdrowo wyrasta to, czego Ryszardowi Garcie przez całe [...] pełne trudu życie nie udało się zrealizować, ale co mu przecież przyświecało jasno jak gwiazda. Tu dzieje się to, co było najbardziej odległą, prawie że z krainy przyszłości działającą przyczyną, że Garta mimo całej swej rozpacz nigdy przecież nie stracił ostatniej swej nadziei. [BrZ nr 167]

Brat i przyjaciel Garty godzą się całkowicie w jednym: w syjonistycznej interpretacji jego biografii i światopoglądu. Postać Kafki-Garty ma w *Zaczarowanym kraju miłości* niewątpliwą dominantę metafizyczną, którą Brod łączy z wykładnią idei syjonistycznych. Wyeksponowane zostają hebraistyczne pasje i palestyńskie tęsknoty. Chaluc Eryk Garta mówi o bracie:

Powiedział mi raz, że pojedzie do Palestyny. Nie zrobiło to jeszcze na mnie żadnego wrażenia. Ale w jego papierach znalazłem dużo kajetów z hebrajskimi ćwiczeniami gramatyki [...]. Jego hebrajska spuścizna jest tak samo obszerna jak niemiecka. Jak pilnie się uczył, sumiennie studiował [...]. [...] znalezienie tych zeszytów, które wtenczas wydawały mi się obcymi jak hieroglify, było dla mnie pierwszym i najważniejszym impulsem, by się swemu poświęcić ludowi. [BrZ nr 164]

Metafizyk i syjonista, dążący ku dobru i czystości — i powracający ku żydowskim korzeniom zasymilowany inteligent. *Zaczarowany kraj miłości* zawiera *in nuce* wszystko to, co Brod będzie mówił o Kafce już nie jako powieściopisarz, lecz wydawca, egzegeta, biograf; postać Garty jest zgodna w swych zasadniczych rysach z propagowanym przez niego wytrwale wizerunkiem autora *Procesu*. O tym, iż powieść Broda jest utworem z kluczem, informował czytelników polskich sam autor; wielokrotnie też rozszyfrowywał pierwowzór Garty tłumacz, Mojżesz Kanfer⁵⁵.

Na *Zaczarowany kraj miłości* powoływał się przy analizie osobowości Kafki także Izydor Berman: wpierw w studium *Franciszek Kafka* dedykowanym Józefowi Wittlinowi, a publikowanym w „Miesięczniku Żydowskim” (1932), później w jego zmienionej i rozszerzonej wersji *Proza Franza Kafki*, drukowanej przez „Skamander”. Nie poszedł jednak do końca za Brodem: umieścił wprawdzie postać pisarza w metafizycznym świetle, lecz pominął ideologiczne konkluzje powieści.

Opowieść biograficzna

Wydanie opowieści biograficznej o Kafce zapowiadał Brod już w r. 1933, w wywiadzie dla „Chwili”: „mam w planie ukończenie dzieła biograficznego na temat Franciszka Kafki, nad którym już od dłuższego czasu pracuję”⁵⁶. Zamiar ten zrealizował w roku 1937. Wówczas to lwowska „Nasza Opinia” zamieściła w kronice literackiej notę:

Max Brod wydał nakładem Mercy-Verlag w Pradze pierwszą monografię o Franciszku Kafce. Monografia objętości 287 stron zawiera poza tekstem 4 fotografie pisarza, parę rysunków, *facsimile* rękopisu oraz nieznaną listy. Ogromnie ciekawą książkę niebawem zreferujemy na łamach „Naszej Opinii”⁵⁷.

Omówił opowieść biograficzną w tygodniku — Izydor Berman⁵⁸. Jego recenzja, zwięźle przedstawiająca i oceniająca książkę, jest ostatecznym usankcjonowaniem autorytetu Broda, zarówno jako przyjaciela Kafki, jak też jako interpretatora jego dzieła. Berman widzi w pracy dwie tylko wady: nadmierny biografizm w egzegezie twórczości i duży ładunek autobiograficzny całego wywodu, sprawiający, że autor relacji wysuwa się niekiedy przed głównego bohatera. Ogólna ocena jest, mimo tych uwag, niezmiernie wysoka:

Nie ulega wątpliwości, że bez komentarzy biograficzno-psychologicznych Broda niektóre założenia światopoglądu Kafki pozostałyby, być może, nie

⁵⁵ Zob. Kanfer, *op. cit.* — M. K[anfer], *op. cit.*

⁵⁶ Max Brod — syjonista. Co mówi wielki pisarz o swym żydostwie, o Palestynie i swych pracach literackich. „Chwila” 1933, nr 5238.

⁵⁷ Pierwsza monografia o Kafce. „Nasza Opinia” 1937, nr 121.

⁵⁸ Berman, *Monografia o Franciszku Kafce*. Z tegoż tekstu pochodzą następne cytaty w niniejszym rozdziale.

wyjaśnione. Z tego punktu widzenia więc monografia Broda jest bezcenna i nie mogłaby w przyszłości zostać zastąpioną przez żadną, chociażby najbardziej sumienną pracę historyków literatury czy krytyków literackich.

Berman twierdzi wręcz, iż Brod tworzy głęboką, a miejscami nawet jedyną możliwą do przyjęcia egzegezę dzieł Kafki. Krytyka interesuje głównie przedstawiony w opowieści obraz osobowości; wypunktowuje więc w swym omówieniu najistotniejsze elementy psychologicznego portretu autora *Procesu*. Wydobywa więc i podkreśla kłęb sprzeczności determinujących artystę: nieporozumienia z ojcem, dziedzictwo po matce, a przede wszystkim „konflikt [...] pomiędzy zawiloscią jego jaźni a nieukojoną tęsknotą za prostotą, za naturalną wielkością”. Kafka z opowieści biograficznej, odczytanej przez lwowianina, to „człowiek o słabej woli i słabym nerwie życiowym”, jednostka niezdolna do praktycznej egzystencji — a tęskniąca za zakorzeniem w codzienności, za podporządkowaniem się jej rutynie, wyrażającej się m.in. w pracy zarobkowej i życiu rodzinnym. Z powodu tego dramatycznego rozdarcia Kafka jest człowiekiem wystawionym na „nie kończące się cierpienia, tragiczne zmagania”.

Za najistotniejsze bodaj tezy opowieści biograficznej uważa Berman opozycję przeciwko łączeniu nazwiska Kafki z twórczością fantastów typu Poe'go, Meyrincka, Kubina oraz odrzucanie maski tragiczności i rozpacz, nakładanej już wówczas pisarzowi. Krytyczne sprawozdanie z lektury poprzedzone jest wielce charakterystycznym wstępem — hołdem poświęceniu, z jakim Brod walczył o miejsce Kafki w literaturze. Źródłem autorytetu Broda, także jako interpretatora, jest zażyłość z autorem:

Mając możliwość śledzenia rozwoju talentu Kafki, śledzenia dróg i źródeł tego talentu, mając sposobność prowadzenia z Kafką nieskończonych rozmów o literaturze i sztuce pisania, mógł Max Brod jak nikt inny wnikać w sekrety tej specyficznej twórczości i jej skomplikowanego warsztatu.

Prawda (a może już legenda?) „tkliwej przyjaźni” okazuje się więc rękojmnią rangi i powagi Broda jako egzegety. Podtrzymywana i rozwijana przez niego samego, wyda w końcu owoc nie zamierzony, nie przewidziany, nie chciany może nawet: przytłoczy Broda i zniewoli, czyniąc bycie przyjacielem geniusza — najważniejszą z jego życiowych ról.

„Prager Kreis” — raz jeszcze

Oprócz Maxa Broda jeden jeszcze przyjaciel Kafki miał wpływ na polską opinię o artyście: Oskar Baum⁵⁹. Ten niewidomy praski muzyk i prozaik należał również do grona ludzi najbliższych pisarzowi.

⁵⁹ Oskar Baum (1883—1941) — rówieśnik Kafki, ociemniały prozaik i muzyk. Autor powieści (m. in. *Das Leben im Dunkeln*, *Die Tür ins Unmögliche*, *Die verwandelte Welt*), dramatów (*Das Wunder*, *Der Feind*) i nowel (*Nacht ist umher*).

W węższym rozumieniu określam jako Koło Praskie zażyły przyjacielski związek czterech autorów, do którego dołączył później jeszcze piąty. Tymi czterema byli: Franz Kafka, Felix Weltsch, Oskar Baum i ja. Po śmierci Kafki doszedł Ludwig Winder.

— pisze Brod⁶⁰. Sam Baum mówił w wywiadzie dla „Nowego Dziennika” o innym jeszcze związku koleżeńskim prażan:

Była nas wtedy zaprzyjaźniona grupa: Hans Kohn, Max Brod, Franciszek Kafka, Hugo Bergman i Robert Wetsch⁶¹.

Wywiadu owego udzielił w r. 1933, ale znacznie wcześniej — tuż po śmierci Kafki w r. 1924 — ten sam krakowski dziennik opublikował jego wspomnienie o autorze *Procesu* (w nie najlepszym, niestety, przekładzie⁶²). Tekst Bauma, ogłoszony w redagowanym przez Martina Bubera piśmie „Der Jude”⁶³, Brod oceniał po latach niezwykle przychylnie — jako świadectwo prawdziwej przyjaźni i zażyłości. Przekładu polskiego (sygnowanego: i.d-r) dokonał najprawdopodobniej Izaak Deutscher, późniejszy wybitny trockista, wówczas natomiast — ekspresjonizujący poeta. Mieczysław Jastrun powiada o Deutscherze z tamtych lat:

pisał wiersze o wiele lepsze od tych, które pojawiały się w pismach krakowskich. Były to hymny nie bez wpływu *Hymnów* Kasprowicza, ale jakby mocniejsze wewnątrz, bliższe psalmom Dawida⁶⁴.

Przekład wspomnienia Bauma — nie tyle modyfikujący, co wręcz przeinaczający tekst oryginału⁶⁵ — jest chyba właściwie nową tego tekstu wersją, ale w takiej formie dotarł do czytelników, i to zanim jeszcze Brod stał się u nas najpoważniejszym kafkowskim autorytetem.

Kafka Bauma bliski jest Kafce Broda. Może jest to po prostu: Kafka ze wspólnej perspektywy „*Prager Kreis?*” Jeden tylko rys jest w tym obrazie artysty mocniej podkreślony: „tragiczna dwoistość”, której autor wspomnień sam boleśnie doświadczał. W cytowanym już wywiadzie dla „Nowego Dziennika” zwierzał się bowiem: „odczuwałem zawsze ten dualizm tragiczny, że jednak byłem na wpół Niemcem”.

⁶⁰ M. Brod, *Der Prager Kreis*. Stuttgart 1966, s. 35. O serdecznych związkach między Kafką a Baumem zob. zwłaszcza s. 129—132.

⁶¹ S. Schwarz, *Życie i praca w ciemności. Rozmowa z Oskarem Baumem*. „Nowy Dziennik” 1933, nr 122.

⁶² O. Baum, *Franciszek Kafka. Wspomnienie pozgonne*. Spolszczył i.d-r. Wszystkie cytaty ze wspomnienia Bauma przytoczone w naszym tekście pochodzą z tego przekładu.

⁶³ O. Baum, *Franz Kafka*. „Der Jude” 1924, t. 8. Udostępnienie tego tekstu zawdzięczam uprzejmości prof. Chone Shmeruka z Jeruzolimy.

⁶⁴ M. Jastrun, *Smuga światła*. Warszawa 1983, s. 234.

⁶⁵ Na potwierdzenie naszych utyskiwań przytoczmy choćby taki oto przykład: „*Wer ihn nicht kannta, kann sich vielleicht ein so bis ins Letzte singuläres Wesen nicht vorstellen*” — co spolszczone brzmi: „Kto go nie znał, nie może sobie wyobrazić istoty tak prostej do ostateczności”.

Kafka widziany oczyma Bauma jest również Powracającym do żydostwa oraz Dążącym ku Prawdzie i Czystości. Jest ponadto naturą religijną, metafizykiem wielbiącym surową rzeczowość, zarliwym fantastą. Nade wszystko jednak jest — artystą. Artystą żądającym od siebie niebywalej doskonałości, stawiającym przed sobą tak wysokie i idealne cele estetyczne, że nigdy nie znajdował urzeczywistnienia ich w swych dziełach. By oświetlić pełniej artystę właśnie, Baum prezentuje dzieło Kafki. Od strony estetycznej charakteryzuje je — zdaniem krytyka — napięcie realizmu i wizyjności, obiektywności i subiektywizmu, oscylacja pomiędzy demonicznością a codziennością — obleczone w pedanteryjną prostotę stylu, „przezroczysty kryształ języka”, którym kreowane są tajemnicze, niezemskie krainy, rządzone logiką snu i cudowności. W aspekcie etycznym przedstawia się ono zaś jako ciąg wariacji na temat osaczenia i zniewolenia człowieka w sytuacji wyboru pomiędzy obowiązkami wobec siebie, ludzi bliskich, społeczeństwa, Boga, które pozostają w stałym ze sobą konflikcie. Centralnym tematem Kafki, konkluduje Baum, jest tragizm owego konfliktu, który był też najgłębszym problemem osobistym pisarza. Tragizm taki jest bowiem stygmatem każdego artysty:

Wszystkim genialnym ludziom los stawia w jakiegokolwiek bądź formie pytanie, ci zaś muszą wybierać między swoim życiem a tworem. Franciszek Kafka wybrał prawdziwie i z niezłomną pewnością.

Podobnie, zauważmy, postawę Kafki ocenia Martin Walser, pisząc o ofierze osobowości cywilnej, poniesionej przez pisarza dla ukształtowania osobowości artystycznej⁶⁶.

Do rysów portretu Kafki, nakreślonego przez Bauma, dołączyć wypadnie jeszcze jeden — artysty, który pozostał obcy dla szerszej publiczności: „znany przez niewielu, ale przez tych jako jeden z największych mistrzów dzisiejszej prozy niemieckiej podziwiany”. Przedstawiając tak pisarza, wywarł chyba Baum pewien wpływ na krakowską opinię o Kafce — jakby rekompensując niedostateczne uznanie niemieckich czytelników, prezentowano go w „Nowym Dzienniku” zawsze jako rewelacyjne objawienie europejskiej literatury:

Pośmiertny triumf Franciszka Kafki, wielkiego pisarza żydowsko-niemieckiego.

U Kippenhauera w Berlinie wychodzi obecnie spuścizna po znakomitym pisarzu żydowskim, Franciszku Kafce.

Franciszek Kafka. Wielki ten, przedwcześnie zmarły pisarz, Żyd czesko-niemiecki, zrazu nie doceniony, staje się teraz coraz bardziej popularny i poczytny.

Franciszek Kafka zdobył sobie wydanymi po jego śmierci powieściami (*Der Prozess*, *Das Schloss*, *Amerika* i zbiór nowel *Beim Bau der chinesischen Mauer*) jedno z najpocześniejszych miejsc w literaturze współczesnej.

⁶⁶ M. Walser, *Opis formy. Studium o Kafce*. Przełożył E. Misiołek. Warszawa 1972, s. 7—10.

— oto niezmienny styl pisania o nim w Krakowie ⁶⁷.

„Nowy Dziennik”, opublikowawszy w r. 1924 wspomnienie Bauma, a w 1925 przekład czterech miniatur Kafki, towarzyszył odtąd pisarzowi wiernie i wytrwale. Informacje o nim ukazują się tu w tygodniowym dodatku „Literatura i Sztuka”. Są to czasem króciutkie, parowierszowe wzmianki o druku kolejnych tomów prozy, czasem dłuższe notki zapewniające o stale rosnącej pozycji na rynku artystycznym — zamieszczone w kronice literackiej, czasem rzeczy poważniejsze: recenzje (tekstów oryginalnych, rzecz jasna), jak Wandy Kragen interpretacja *Zamku* czy Herza Webera komentarz do *Procesu*.

W kręgu „Wiadomości Literackich”

Wprowadzony do Polski jako ekspresjonista ⁶⁸, Kafka nie był znany grupie „Zdroju”: jej działalność przypadła na lata, kiedy ogłoszono drukiem zaledwie kilka opowiadań pisarza. W ekspresjonizmie niemieckim orientowała się ona w dodatku raczej słabo ⁶⁹, a na łamach swego pisma popularyzowała spośród ekspresjonistycznych prozaików tylko poczytnego wówczas Gustava Meyrincka.

Nie wymienia zresztą Kafki wśród ekspresjonistów międzywojenna *Wielka literatura powszechna*. Opracowujący w niej piśmiennictwo niemieckie Franciszek Doubek do najwybitniejszych przedstawicieli tego kierunku zalicza Georga Kaisera, Kasimira Edschmida, Johannesa Roberta Bechera i Franza Werfla ⁷⁰.

Opinia literacka innego kręgu natomiast zwróciła na pisarza uwagę: recenzje powieści, notki i wzmianki o nim pojawiały się w „Wiadomościach Literackich”, w „Skamandrze” zaś ukazało się obszerne studium syntetyczne o prozie. Znowu więc nazwisko Kafki spotykamy nie na łamach elitarnych pism artystycznych, lecz w popularnej prasie literackiej, mającej ambicje wpływu na gusty najszerszej publiczności. W roku 1927 w „Wiadomościach Literackich” recenzuje *Zamek* Artur Prędski; *Amerykę* w r. 1928 Izydor Berman. W roku 1936 pojawia się w tygodniku notatka o wydaniu *Procesu*; w następnym zaś — informacja o ukazaniu

⁶⁷ *Pośmiertny triumf Franciszka Kafki, wielkiego pisarza żydowsko-niemieckiego*. „Nowy Dziennik” 1927, nr 249. — *Dzieła Franciszka Kafki*. Jw., 1931, nr 139. — *Franciszek Kafka*. Jw., nr 207. — H. Weber, „Proces” *Franciszka Kafki*. Jw., 1936, nr 226.

⁶⁸ Zob. notkę *Od redakcji*, którą opatrzone tekst O. Bauma (jw., 1924, nr 190). Sprawa przynależności Kafki do ekspresjonizmu jest w literaturoznawstwie niemieckim sporna (zob. P. Raabe, *Franz Kafka und der Expressionismus*. „Zeitschrift für deutsche Philologie” 1967).

⁶⁹ Zob. S. Kasztelowicz, *Tragiczy doby bez kształtu. O współczesnej twórczości literackiej. Ekspresjonizm*. Warszawa 1933, s. 73—76.

⁷⁰ F. Doubek, *Literatura niemiecka*. W zbiorze: *Wielka literatura powszechna*. T. 3. Warszawa [1932], s. 468.

się *Opisu walki*. „Skamander” drukuje studium Bermana w roku publikacji przekładu powieści Kafki.

Jeśli szukać różnicy pomiędzy wizerunkiem twórcy kreowanym w kręgu „Wiadomości Literackich” a obrazem, jaki przedstawiała popularna prasa polsko-żydowska — to stwierdzić należy, że różnica ta wynika z odmiennego profilu i innego adresu czytelniczego pism. „Wiadomości Literackie” nie informują o biografii artysty, lecz o jego utworach i literackiej randze. Ton jednak, w jakim pismo się o nim wypowiada, jest równie entuzjastyczny jak w periodykach polsko-żydowskich. Prędski tytułuje swój tekst: *Arcydzieło Franza Kafki*. Berman pisze: „Po powieściach *Der Prozess* i *Das Schloss* spodziewaliśmy się po dziełach Kafki zawsze czegoś niezwykłego [...]”⁷¹. Quidam (Weintraub) nazywa pisarza jednym z „najznakomitszych nazwisk literatury niemieckiej”; w nocie o *Opisie walki* donosi się o ineditach „znakomitego pisarza”.

W „Wiadomościach Literackich” i „Skamandrze” nie ma mowy o eksponowaniu żydowskich korzeni Kafki — chociaż pisuje tu o nim Izidor Berman, popularyzujący autora *Procesu* także w „Chwili” i „Naszej Opinii”. Pouczająca zdaje się być analiza tego obrazu Kafki, od którego Berman rozpoczyna studium drukowane wpierw w „Miesięczniku Żydowskim”, a później w „Skamandrze”. Rysy wizerunku artysty czerpie krytyk od Broda, na którego jawnie się powołuje. Korzysta obficie z *Zaczarowanego kraju miłości*, traktując powieść jako wiarygodne źródło i cytując z niej obszernie fragmenty. Przedstawiony tu Kafka jest człowiekiem dążącym prawą drogą ku czystości i doskonałości, jednostką niezwykłą: mędrce i prorokiem (jak chciał Brod), tragicznym artystą bagatelizującym swe genialne dokonania, wprzęgniętym w jarzmo urzędniczego żywota. Nie jest jednak ani twórcą żydowskim, ani żydowskim inteligentem: „Wiadomości Literackie” i „Skamander” przeznaczone były dla podobnej publiczności, „Miesięcznik Żydowski” zaś miał charakter naukowy, stanowił rodzaj reprezentatywnego organu intelektualnej elity polsko-żydowskiej i starał się uzyskać ogólnopolski zasięg.

Próba legendy:

młody — wielki — tragiczny — tajemniczy

Rok 1936 był bez wątpienia rokiem Kafkowskim dwudziestolecia: wydano *Proces*, opublikowano *Lekarza wiejskiego* i ukazało się studium Bermana. Przekłady prozy nie wywołały jednak większego poruszenia

⁷¹ I. Berman, „Ameryka” Kafki. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 244. Entuzjazm Prędskiego mógł wynikać także stąd, iż podobno znał on Kafkę osobiście (zob. *Polski słownik biograficzny* t. 28, s. 457).

w świecie literackim: ani „Wiadomości Literackie”, ani „Pion”, ani „Prosto z mostu” — a więc żadne z trzech najpopularniejszych pism literackich — nie zrecenzowały pierwszej udostępnionej polskiemu czytelnikowi powieści pisarza. Omawiał ją natomiast „Nowy Dziennik”.

W momencie pojawienia się tłumaczeń Kafka nie był zupełnie obcy polskiej publiczności; pominąwszy nawet kręgi odbiorców prasy polsko-żydowskiej, z jego nazwiskiem mieli okazję się zetknąć czytelnicy „Wiadomości Literackich” i „Skamandra”. Były więc informacje o autorze — a teksty pozostawały niedostępne. Wymarzone warunki do narodzin literackiej legendy twórczości! Co do biografii zaś, to zawsze się nią interesowano i wydatnie posiłkowano przy interpretacjach. Znamienne: Berman analizuje wprawdzie osobowość, potem dopiero — dzieło Kafki, egzemplifikując jakby tezę Makowieckiego, iż „Legenda osobowości twórczej jest w większym stopniu legendą biografii niż legendą twórczości”⁷².

O tym, że legenda literacka Kafki istniała już przed r. 1939, i o tym, w jakim kierunku zdążało konstruowanie sensu jej fikcji prawdopodobnej — świadczy biografia artysty spisana przez Broda. Wielokrotnie prostowane są w niej „błędne mniemania” o osobie przyjaciela. Potyczki takie będzie Brod toczył także później — chociażby w *Der Prager Kreis* — ponieważ legenda Kafki stała się jednym z charakterystycznych składników XX-wiecznej literatury⁷³.

Nie tyle bodaj waży klucz biograficzny w odczytywaniu twórczości artysty — ile interpretacja dzieła podporządkowuje sobie wyobrażenie o twórcy. „Kafkowskość” przesłania Kafkę — rozpacza Brod. Kto wie jednak, może jego antylegendowe wystąpienia mają tylko charakter zwalczania — z pozycji jedyneprawomocnego legendotwórcy — innej niż własna wersja legendy? Do roli legendotwórcy predysponowało go wiele: był „wmieszany” zarówno w biografię „zewnętrzną” Kafki jak i w jego biografię artystyczną; występował jako jedyny wiarygodny informator, którego relacji nie można było zweryfikować. Z drugiej strony — równie wiele go od tej roli oddalało: był zbyt blisko Kafki, by udawać bezstronność; przeciwnie wręcz — manifestował swe przywiązanie i bliskość na każdym kroku. Jako swoisty przekaz legendowy traktuje opowieść biograficzną Broda chyba w końcu Marek Wydmuch, kiedy we wstępie do jej polskiego wydania uprzedza: „książkę tę lepiej czytać ostrożnie, z rezerwą a nawet i nieufnością”⁷⁴. Podobno właśnie gatunek opowieści biograficznej, dzięki połączeniu walorów literackości

⁷² A. Z. Makowiecki, *Trzy legendy literackie. Przybyszewski. Witkacy. Gałczyński*. Warszawa 1980, s. 27. Do kwestii tej powraca Makowiecki w swej książce jeszcze kilkakrotnie (np. na s. 45, 162, 163).

⁷³ Napomyka o niej R. Zimand (*Trzy studia o Boyu*. Warszawa 1961, s. 99).

⁷⁴ M. Wydmuch, *Kafka i Brod*. W: Brod, *Franz Kafka*, s. 8.

i atutów dokumentaryzmu, jest jedną z częstych form tekstu legendotwórczego⁷⁵.

Sam Kafka doskonale nadawał się na bohatera legendy: przedwcześnie zmarły na skutek ataku choroby, ponadprzeciętny, fascynujący człowiek, autor niedokończonych, tajemniczych — przeklętych może nawet? — dzieł, które chciał unicestwić. Po wojnie legenda Kafki niesłychanie się rozpowszechni, ale też i w sposób znamieny zmodyfikuje się jej upraszczająca dominanta. Ukształtuje się bowiem wtedy przekaz o przenikliwym proroku zagłady, udręczonym wieszczu alienacji, którego głosu nie posłyszeli współcześni mu, o egzystencjaliście przed egzystencjalizmem, gdy tymczasem w dwudziestoleciu — eksponująca momenty transcendencji⁷⁶ legenda pisarza miała raczej korzenie modernistyczne.

Dwa czynniki odegrały, zdaje się, kapitalną rolę w jej narodzinach: hermetyczność i ezoteryczność pism ocalonych przez przyjaciela, w których doszukiwano się często mistycznych sensów, oraz harmonizująca w pewien sposób z charakterem dzieła biografia autora: zagadkowego, nie zrozumianego, cierpiącego człowieka. Dzieło artystyczne i egzystencja artysty współdziałały więc ze sobą ściśle.

Modernistyczne korzenie wczesnej legendy Kafki widać wyraźnie we wspomnieniu Bauma, w którym pisarz wystylizowany jest na męczennika, ofiarę sztuki, jednostkę genialną — i tragiczną: jako człowiek, jako Żyd, jako artysta przede wszystkim. Cierpienie jest także ważnym rysem Kafki u Broda, dla którego jest on ofiarą rodzinnych mitów, własnych kompleksów, rozlicznych słabości. Brod bez obłonek pisze o życiu przyjaciela jako „wrastaniu w świat cierpienia”⁷⁷.

Nakreślony w opowieści biograficznej obraz Kafki jest jednak niejednoznaczny, pęknięty, jakby rozdarty przez sprzeczne nieco cele, które powodowały autorem. Kierowały nim, jak się zdaje, dwie tęsknoty: nadać artyście i dziełu rangę najwyższą, ale też i uzwyklić człowieka, zwalczyć mity o jego prywatnym życiu anachorety i ascety pogrążonego w rozpacz. Można by w tym miejscu przeprowadzić analogię z twórczością Kafki. W niej — powiada Brod — poprzez pospolitość i banalność świata prześwituje prawda, prawo, istota rzeczy. Podobnie i obraz Kafki w opowieści biograficznej zamierzony został jako portret żywego człowieka, lecz jednocześnie miał z niego emanować blask niezwykłości, więcej: geniuszu artysty. Dobrze oddaje tę ambiwalencję pewien powracający motyw, stanowiący może nawet rodzaj syntetycznego i metaforycznego wizerunku: geniusz w okowach tępej pracy

⁷⁵ Makowiecki, *op. cit.*, s. 26.

⁷⁶ O roli motywu transcendencji w kształtowaniu się legendy literackiej, jego XX-wiecznych modyfikacjach i ograniczeniach pisze Makowiecki (*op. cit.*, s. 37, 164).

⁷⁷ Brod, *Franz Kafka*, s. 122.

urzędniczej, szara, mieszczańska przeciętność tłamsząca niezwykłość. Najwyraźniej łączą się tu modernistyczne przekonania o istocie sztuki i powołaniu artysty⁷⁸ z realistycznym oddaniem warunków jego egzystencji charakterystycznych dla XX wieku. Z jednej strony więc misja metafizyczna czy mistyczna, z drugiej zaś — urzędnicza wegetacja. Prokrok jako zarobkujący inteligent. Towarzystwo asekuracyjne i — tajemnice bytu: sztuka degradowana w porządku społecznym. Ten moment z biografii Kafki wychwycił też autor anonimowej notatki *Zawód poety nie popłaca*:

Przedwcześnie zmarły Franciszek Kafka był ostatnio urzędnikiem przedsiębiorstwa asekuracyjnego. Max Brod, jego przyjaciel [...], był niegdyś urzędnikiem pocztowym⁷⁹.

Życie i twórczość Kafki ujmuje Brod w kategoriach geniuszu i świętości. Powołuje się przy tym na przekonania samego bohatera opowieści. Kafka nazywał bowiem sztukę formą modlitwy, boską pracą, poznawaniem Prawdy — bliskim religijnemu. Samo tworzenie było dla niego — zapewnia Brod, przytaczając świadectwa innych — jakby mistycznym stanem jasnowidzenia, akt twórczy zbliżał się ku transowi wizjonerskiemu.

Zatem: geniusz, święty, natchniony wizjoner poruszający się w regionach transcendencji — i Hiob. Nie tylko wędrowiec po krainach cierpienia, ale też jednostka wadząca się z Bogiem o rudymenty etyczne porządku świata i egzystencji człowieka. Oto Kafka z opowieści biograficznej. Jeśli ma on w niej rysy tragiczne, to głównie jako geniusz marnotrawiący swą moc w utarczkach z codziennością (tej bolesnej sprawie poświęcony jest cały rozdział *Praca zarobkowa i powołanie*). W gruncie rzeczy zaś jest kochającym życie, dążącym ku światu człowiekiem⁸⁰. Najusilniej zwalczana jest bowiem przez Broda legenda „postawy tragicznej” pisarza: rozpacz, odwrócenia się od życia, zamknięcia się w wieży z kości słoniowej⁸¹. Słowem: mit *taedium vitae*, który był niewątpliwym załącznikiem legendy egzystencjalistycznej Kafki. Wprawdzie ta wersja jego legendy rozwinęła się i ugruntowała dopiero po wojnie, lecz już u schyłku lat dwudziestych można było znaleźć pewne jej zapowiedzi nawet w Polsce. W tekstach tych na modernistyczny obraz artysty — jednostki naznaczonej stygmatem tragiczności — nakłada się wyraźnie pewne nowe rozumienie tragizmu jego egzystencji,

⁷⁸ O modernistycznych koncepcjach roli artysty zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przelomie XIX i XX wieku*. „Ruch Literacki” 1969, z. 1. Przedruk w: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*. Kraków 1975.

⁷⁹ *Zawód poety nie popłaca*. „Chwila” 1929, nr 3759.

⁸⁰ Brod, *Franz Kafka*, s. 226.

⁸¹ *Ibidem*, s. 59, 136, 154.

zdominowanej nie tyle już przez niechęć do życia, ile przez przerażenie istnieniem; nie tyle przez klasyczne *taedium vitae* — ile bodaj przez Sartre'owskie „młdości”.

Literacki recenzent „Chwili”, Alwe, pisze w styczniu 1929 w artykule *Droga Franciszka Kafki*:

Ale co poczniecie z takim zjawiskiem, jakim był nikły, nie znany prawie wędrowiec, urzędnik asekuracyjny Franciszek Kafka? Człowiek przeżarty absolutną niewiarą w siebie, który nienawidził swojej pracy, zbagatelizował swe wyniki twórcze, palił swoje rękopisy, nie godził się na żadną publiczną aprobatę swej wyjątkowości — artysta, który dźwignął niebywały nowy świat natchnień, najgłębsze koncepcje twórcze i uplastyczył je najprościej i najgenialniej. Niewiara już w tym się zaznaczała, że nie pozostawił ani jednej skończonej rzeczy, wypowiadał się we fragmentach, zapalał się rychło i rychło się zniechęcał, znowu zaczynał, niepowstrzymanie party swym natchnionym obłędem. [...] Jak wytłumaczyć tę niezrozumiałą postawę człowieka, któremu nasilenie wewnętrzne musiało przeciwieństwo podszeptywać od czasu do czasu o niezwykłości jego trudu twórczego, o potrzebie tego żywota, nachylonego nad najgłębszymi zagadkami bytu. Nikt inny nie tłumaczył tak jasno rzeczy tak zawitych i nikt inny nie stał chyba tak blisko granicy między rzeczami a symbolami. Na podstawie listów Kafki niepodobna stwierdzić, by autor *Procesu* zdawał sobie choćby w przybliżeniu sprawę z roli, jaka mu była wyznaczona na tym małym skrawku, na którym się obracał za życia, w ciągu tych dwudziestu kilku lat, które przeszły szaro i niepostrzeżenie dla świata. Skromność i niewiedza, zniechęcenie, rozpacz, wyrzeczenie się, tępa praca biurowa, poza tym jedna przyjaźń, no i oczywiście samotność — niezliczone rodzaje samotności [...].

Aura egzystencjalistyczna — rozpacz, beznadziejność, samotność, cierpienie istnienia — jest tu, jak się zdaje, dość wyraźna. Fakty z życia zaś, transformowane legendowo, komponują się w biografię o nader pesymistycznej wymowie. Głównymi filarami legendowej konstrukcji są tu: tragiczna wielkość pisarza (nie doceniona, ale i sama siebie bagatelizująca), dalej — przedwczesna śmierć i tajemny, mistyczny apel zawarty w dziele. Konstrukcja ta zmierza najwyraźniej ku schematowi hagiograficznemu, a najważniejszymi bodaj jej punktami są Brodowski obraz geniusza w okowach urzędniczej pracy i motyw metafizycznego wtajemniczenia.

Charakterystyczne: życiorys Kafki dwudziestolecie bilansowało (a podobnie bilansował, przypomnijmy, w *Zaczarowanym kraju miłości* los Ryszarda Garty jego przyjaciel Krzysztof Nowy) zawsze ujemnie, w kategoriach katastrofy czy klęski. Był to, jak się zdaje, zasadniczy element „antynormy” postaci pisarza. Alwe twierdził:

Droga Kafki była bezustannym szeregiem klęsk — a osiągnięcie celu było także klęską. Trzeba było przez całe życie demonstrować przed Bogiem i światem rozmiary swej słabości, by wpaść w końcu w ramiona nieznanego w stanie jeszcze bardziej żalonym: jako człowiek słaby i bez złudzeń.

Także Schulz powiada o biografii Kafki:

Jest tragedią tego losu, że życie to, pnące się z rozpacziwą żarliwością do światła wiary, nie znajduje jej i uchodzi mimo wszystko w ciemność. [S 161].

Polskie informacje o autorze *Procesu* eksponują przede wszystkim moment przedwczesnej śmierci⁸². Niekiedy, jak u Alwego, jest to nawet śmierć w wieku dwudziestu paru lat, chociaż w rzeczywistości pisarz żył lat czterdzieści. Śmierć i decyzja zagłady twórczości stanowią — połączone — niewątpliwie punkt szczytowy, a zarazem i najbardziej znaczącą metaforę sytuacyjną międzywojennej legendy Kafki. Utrwała ona pisarza w nihilistycznym — a przecież patetycznym! — geście samozatraty: negacji swego dzieła, swego trudu twórczego, swego życia.

Składnikiem legendy personalnej, wykraczającym już jednak w stronę legendy twórczości, są próby kreowania mitu dzieła niedocenionego. Inicjatorem tego mitu był bez wątpienia Brod. W roku 1927 pisano:

W poszukiwaniu nowych „gwiazd” literackich, które by mogły zasugerować i porwać za sobą, zelektryzować dzisiejszego czytelnika, natrafiono, a raczej prędzej czy później natrafić musiano na twórczość i nazwisko Franciszka Kafki. Ostatnio wydaną przez Maksa Broda powieść przed kilku laty zmarłego żydowsko-niemieckiego pisarza, *Das Schloss*, [...] przyjęto wszędzie z niezwykłym entuzjazmem, jako rewelację europejskiej prozy literackiej. Franciszek Kafka jest wprawdzie autorem całego szeregu nowel i powieści jak *Betrachtung*, *Ein Landarzt*, *in der Strafkolonie*, *Der Verwandlung* i *Das Urteil*, jednakże dziwnym zbiegiem okoliczności dopiero ostatnia powieść, *Das Schloss*, zdobyła dla zmarłego pisarza europejską opinię literacką, która dopatruje się teraz w pismach Franciszka Kafki artyzmu i psychologii nie mniejszej wagi od znaczenia dzieł Balzaka i Dostojewskiego. [...] Niezwykła twórczość Franciszka Kafki narzuca się każdemu niewidzialną jakąś mocą sugestii, niesamowitą siłą i władzą. Nad wszystkim ciąży jakaś straszliwa zagadka, przez wszystkie karty pism Kafki przemawia udęczona kreatura ludzka. [...] Do twórczości Franciszka Kafki będziemy jeszcze musieli powrócić⁸³.

Na dobrą sprawę wszelkie międzywojenne próby promocji puścizny Kafki u nas do legendy dzieła nie docenionego się odwoływały — umacniając ją i rozwijając. Lwowska „Nasza Opinia”, nazywając tłumaczenie *Procesu* wydarzeniem kulturalnym, pisała:

⁸² O przedwczesnej śmierci Kafki pisano: „Kafka, który zmarł na suchoty w bardzo młodym wieku, za życia nic nie ogłosił [...]” (*Dzieła Franciszka Kafki*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 139); „Autor był praskim Żydem i zmarł niedawno w bardzo młodym wieku” (Jw., 1927, nr 322, nota redakcyjna); „Spuściznę literacką swego młodo zmarłego przyjaciela Brod [...] rzadką otoczył miłością i opieką” (T. Nussenblatt, *Max Brod o sobie, swoich planach i dziełach*, „Chwila” 1929, nr 3791).

⁸³ *Pośmiertny triumf Franciszka Kafki, wielkiego pisarza żydowsko-niemieckiego*, „Nowy Dziennik” 1927, nr 249.

Do nas ważne zjawiska literackie dochodzą zwykle z kilkoletnim opóźnieniem. Powieści Kafki, cieszące się na Zachodzie dawno już ustaloną rangą, były u nas nie znane i tylko w oryginałach gdzieś dostępne⁸⁴.

Najkonsekwentniejszym krzewicielem tej legendy był Izidor Berman: gorący wielbiciel, wytrwały popularyzator i tłumacz pisarza, kreujący go na mistrza prozy niemieckiej i światowej. Podjęcie przez niego swoistej „misji kafkowskiej” — działania świadomego i usilnie prowadzonego — przypada na początek lat trzydziestych. Wyznał wówczas w szkicu publikowanym w „Miesięczniku Żydowskim”:

Byłbym wynagrodzony, gdyby moja próba przyczyniła się do tego, ażeby i w Polsce, jak w Niemczech, Anglii i Francji, „wystąpiło szczególne znaczenie Kafki”. [BF 107]

To właśnie Berman przedstawiał Broda (w r. 1934!): „Autor, który zdobył sobie wielkie zasługi około propagandy największego prozatora, jakiego Żydzi wydali, mianowicie Franciszka Kafki [...]”⁸⁵. Zapowiadając wejście pisarza do panteonu wielkich mężów żydowskich pisał w roku 1932:

Powieści Franciszka Kafki *Der Prozess*, *Das Schloss* i *Amerika* spotkały się ze zrozumieniem ich wyjątkowego znaczenia zaledwie u niewielu ludzi. Szerszego oddźwięku nie znalazły i nie wywołały (czego się jednak można było spodziewać) niepokoju wśród świata literackiego, czulego przecie na nowe formy wypowiedzania się. Trudno przyjąć, ażeby wyłącznie trudność lektury ponosiła winę tego, że Kafka dotąd znany jest tylko garstce wybranych. Zdaje się raczej, że muszą nastąpić spokojniejsze czasy i bardziej zrównoważone czasy o wielkiej tęsknocie i głębszej potrzebie wiary, ażeby dzieła Kafki mogły stać się pokarmem dla wielu. [BN]

Także i Bruno Schulz eksponował w biografii Kafki moment niedoceniaenia twórcy i nikłego za życia rezonansu dzieła.

Kreowanie polskiej legendy Kafki — pozostało w dwudziestoleciu nieudaną raczej próbą: mit autora *Procesu* nie osiągnął wówczas bowiem powszechności, lecz miał zasięg lokalny. Przyczyna leżała w tym głównie, iż próba owa podjęta została przede wszystkim na łamach prasy polsko-żydowskiej, która przeznaczona była dla szczególnej publiczności. Mógł więc pisarz stać się legendą żydowskiego inteligenta, ale nie — ogółu polskich czytelników.

Dzieło

Czytanie Kafki

Sprawozdania z groźnego wtajemniczenia

Dzieło Kafki — „wieloznaczne, niezgruntowane, przez żadne interpretacje nie wyczerpane” (S 163) — jak oceniał je Schulz, stanowiło (i stanowi nadal) skomplikowane zadanie dla odbiorcy. Zwłaszcza

⁸⁴ „Proces” *Franciszka Kafki po polsku*. „Nasza Opinia” 1936, nr 45.

⁸⁵ I. B e r m a n, *Nowa książka o Heinem*. „Chwila” 1934, nr 5632.

w dwudziestoleciu ta awangardowa proza musiała być nie lada problemem dla polskiego czytelnika: w dwudziestoleciu, które przeciw Schulzowi przywoływało model XIX-wiecznej powieści realistycznej, wymóg mimetycznego przedstawiania świata ludzkiego i usiłowało wtłoczyć jego twórczość w prokrustowe łożo epickiej lektury⁸⁶. Niewątpliwie i Kafka, i Schulz naruszali ugruntowane wówczas społecznie normy odbioru, gwałcili rutynę czytelniczych praktyk. O trudnościach czytania Kafki pisał dobitnie w swej recenzji *Budowy chińskiego muru* Izydor Berman. Marian Promiński określał ją jako „fascynującą i nużącą zarazem”⁸⁷.

Spotkanie z prozą Kafki było przeżyciem estetycznym ciekawym i nowym. „Szok odbiorczy” stanowił najważniejsze może — a już z pewnością najpierwsze — doświadczenie czytelników autora *Procesu*. Znamienne: wiele międzywojennych tekstów krytycznych dotyczących utworów pisarza zawiera opis samego aktu lektury. Reakcje odbiorców bardzo często przedstawiają się w tych relacjach jako niezwykle doświadczenie duchowe, bliskie przeżyciu groźnego wtajemniczenia czy niebezpiecznej inicjacji. Budują owo doświadczenie lęk, aura tajemniczości, a nawet grozy: wrażenie zetknięcia się z tajemnicą czy też jej pogwałcenia, świadomość spotkania z groźnymi, tragicznymi, ostatecznymi prawdami (pisał o tym m. in. Alwe). Istota tego doznania jest natury metafizycznej, może nawet mistycznej. Wydaje się, że właśnie metafizyczna lektura Kafki była najbardziej dla dwudziestolecia charakterystyczna. Czytanie Kafki przynosiło doznanie — użyjmy terminu Witkacego — Tajemnicy Istnienia. Nie jest to z naszej strony nadużyciem: wszak Berman pisał o tajemnicy życia jako o centralnym zagadnieniu kafkowskim (BP 185). Można powiedzieć, że twórczość pisarza spełniała wymogi, jakie Witkacy stawiał swej Czystej Formie (której idea jakże bliska była modernistycznym koncepcjom sztuki): ewokowała przeżycie metafizyczne, dawała wrażenie kontaktu z absolutem. Alwe twierdził:

[...] Kafka był pierwszym i pozostał jedynym, który miał [...] swoją wyjątkowość przełożyć na żywy język twórczy. Stąd przy pierwszej lekturze to olśnienie, prawie lęk, mistyczny strach, wydaje się niekiedy, że doświadcujemy się za dużo, że odchodzimy zbyt daleko od wyznaczonej granicy, i to dziwne uczucie niepokoju: jakże z tą wiedzą (raczej z przeczuciem owej wiedzy) wracać w dawne koryto i żyć w granicach dawnych, jakże nie wystarczających wymiarów.

O zbliżonym stylu czytania Kafki świadczą słowa Bermana:

Nie wiadomo jak, znajdujemy się nagle w magicznym kole. Prozie Kafki wyrastają mityczne skrzydła. Udziela się nam ważność, z jaką pisarz trak-

⁸⁶ W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982, s. 233, 238.

⁸⁷ M. Promiński, *Profesjonalizm w literaturze*. „Sygnały” 1937, nr 28. Przedruk w: *Świat w stylach literackich*.

tuje każdy szczegół opowieści, czujemy dotyk istotnej tajemnicy, ogromnej prawdy, jesteśmy wzruszeni i pobudzeni do myślenia [...] [BN]

Powiadał nawet, iż przy lekturze Kafki doznaje się „uczucia perspektywicznego, budzącego w nas dreszcze nieskończoności” (BP 184). Podobnie Schulz pisał o „dreszczu i powiewie [...] dalekiej wzniosłości” przy czytaniu *Procesu* (S 162).

Można zaryzykować twierdzenie, iż ten sposób odbioru był najprostszym stosunkowo wyjściem z trudności, jakie nastęrczała poetyka prozy pisarza. Pozwalał bowiem na rezygnację z racjonalizowania sensów dzieł, które stawało się niepotrzebne, kiedy dzieła te uznawano za tajemnicze przesłanie; pozwalał na przyznanie utworom wielkości i doniosłości — bez orzekania o ich literackiej wartości. Berman mówił wprost, iż „Racjonalizowanie asocjacji i motywów powieściowych Kafki nie zawsze jest konieczne, a często nawet jest zbędne” (BN), i przytaczał zdanie Alfreda Döblina, gorącego entuzjasty prażanina, iż należy zrezygnować z interpretowania jego dzieła. Krytyk ten miał niewątpliwie świadomość sporej bezradności egzegetów Kafki, kiedy pisał, że błędne jest przeświadczenie, jakoby każdy szczegół jego prozy mógł i powinien znaleźć wytłumaczenie. Parę linijek dalej zapewniał jednak, że dzieło Kafki tworzy „zwartą całość wewnętrzną, wykończoną jedność ideologiczną” (BP 187). Wahał się więc, jak by powiedział Michał Głowiński, pomiędzy alegorycznym a symbolicznym stylem odbioru.

Parabola — alegoryczność — symboliczność

Próby oswojenia wieloznaczności prozy Kafki przejawiały się w planie wykładni sensów, w przypisywaniu jej tajemniczego metafizycznego czy mistycznego dna. W planie zaś klasyfikacji formy literackiej — w zaliczaniu do takich odmian, które posiadają dwupoziomą strukturę semantyczną i wymagają, odpowiednio, dwustopniowej interpretacji, dwu kluczy deszyfracji: wyjścia z planu znaczeń literalnych w plan nadbudowanych nad tymi sensów ogólnych. Dla czytania Kafki rozpoznanie struktury dzieła było niezwykle istotne. Hipoteza struktury pozwalała bowiem wypracować jakiś styl lekturowych zachowań, jakiś *antidotum* na kłopoty, których przysparzała awangardowość tej prozy.

Przekonanie o istnieniu „drugiego dna” prozy Kafki było w dwudziestoleciu powszechne. Berman pisał:

czytelnik wciągnięty zostaje w sieć wyjątkowości. Niebawem dotknięty kosmiczną powagą i godnością słów, czuje że wszystko, co się dzieje poza tym, musi znaczyć jeszcze coś ważnego, że każde słowo ma osobliwy cel, doniosły sens, któregośmy jeszcze nie pochwycili. [BP 183]

Kafka nie mówi wprost, w jego dziele

nie natkniemy się na szarą abstrakcję, na surowiec etyczny, na temat nie przeobrażony w żywe ciało poezji. Wszystko do najdrobniejszych komórek, bocznych ścieżynek, a nawet ślepych uliczek jego prozy zamienia się w obraz, kształt, figurę. [BF 104]

Wanda Kragen dopatrywała się jedyne go pokrewieństwa Kafki z Dostojewskim w sposobie pisania, w „przesłanianiu prostymi na pozór nic albo mało znaczącymi wydarzeniami utajonego głębszego sensu”.

Pojmowano więc utwory Kafki jako parabole o sensach alegorycznych bądź symbolicznych. Przy tym wyjątkowo raczej traktowano je jako alegoryczne zagadki, które można jednoznacznie rozwiązać. Wprawdzie Benedykt Rosenzweig nazywał *Zamek* alegorią, ale ta klasyfikacja miała źródło bardziej w dążeniu krytyka do przypisania utworowi jednoznacznej wykładni nowej realizacji mitu wybranego narodu niż w rzeczywistym rozpoznaniu poetyki dzieła. Schulz i Berman otwarcie protestowali przeciwko traktowaniu dzieł Kafki jako alegorycznych obrazów — w imię wartości artystycznych tej twórczości, lekceważonych jeśli widzi się w niej szyfr czy *habitus* ideologii. Powszechnie uznawano prozę Kafki za symboliczną: tak pisał o niej Brod, tak o *Procesie* Schulz, Kragen o *Zamku*, Berman o nowelach z tomu *Budowa chińskiego muru*. Symboliczność miał bez wątpienia na myśli Promiński twierdząc, iż antyrealistyczna metoda Kafki daje „coś w rodzaju idei platońskich w miejsce jednostkowych, konkretnych przedmiotów i znaczeń”⁸⁸. W artykule Alwego czytamy:

Nikt inny nie tłumaczył tak jasno rzeczy tak zawilych, nikt inny nie stał chyba tak blisko granicy między rzeczami a symbolami. [...] Odczuwanie symbolami to akwizycja wyłącznie Kafkowska, można nawet posługiwać się terminem „Kafkowskie odczuwanie świata”. W jego tłumaczeniu świata nie ma żadnej scholastyki umysłowej, ale żywe, po prostu umysłowe przyjmowanie symbolów-wrażeń. Nie wrażenie sensualistyczne jest podstawą dla umysłowego tworzenia pojęcia (w znaczeniu metafizycznym), ale układ rzeczy, odsłaniając swe najtajniejsze związki, od razu tłumaczy się swą najgłębszą, utajoną racją, a etap przejściowy jakim jest zmysłowe odbieranie wrażeń, w tym wypadku najzupełniej odpada. Jest to całkowicie odrębna reakcja psychiczna właściwa tylko wybranym i wtajemniczonym [...].

Typ literackiej kreacji wpływa zatem ze szczególnych predyspozycji autora: Kafka wyposażony jest w rodzaj intuicji symbolicznej, dzięki której dociera bezpośrednio do istoty rzeczywistości, jej metafizycznego jądra.

Metafizyczne czy mistyczne sensory, niemożliwe do wyrażenia w sposób bezpośredni, wymagają niejako z istoty swojej symbolu. Rewelacją Kafki jest stworzenie języka symbolicznego prozy. Schulz nazywał „genialnym czynem artystycznym”, najwyższym osiągnięciem pisarza —

⁸⁸ *Ibidem*.

doskonałość techniki symbolicznej, stworzenie takiego języka literatury, w którym, jak nikt przedtem, Kafka wyraził „mistyczne aluzje” i „intuicje religijne”, skonstruowanie takiego świata poetyckiego, który zdolny jest doskonale ewokować najdonioślejsze prawdy uniwersalne, odkrycie „adekwatnej cielesności” dla spraw w swej istocie niepochwytanych (S 163). Wywody Schulza na temat świata poetyckiego Kafki są niezwykle pięknym literacko, ale i bardzo precyzyjnym owej symboliczności opisem.

Rekonesanse w Kafkowski świat

Dwudziestolecie miało świadomość, iż Kafka jest twórcą awangardowym. Przymiotnikiem tym wprawdzie wtedy pisarza nie określano (bo słowo samo miało wówczas na naszym gruncie specyficznie polskie znaczenie⁸⁹), lecz nazywany był powszechnie nowatorem czy też rewelatorem techniki powieściowej. Rewelatorem, dodajmy, akceptowanym, cenionym i podziwianym. Wystarczy przejrzeć choćby tylko polskie recenzje *Zamku*. Artur Prędski nazywał utwór nowym *Faustem*, „najwyższym bodaj szczytem europejskiej prozy literackiej, arcydziełem, jakim dotychczas literatura żadnego narodu poszczycić się nie może”⁹⁰ — i stawiał Kafkę ponad Balzakiem i Dostojewskim. Wanda Kragen pisała o *Zamku*:

jest zjawiskiem w literaturze europejskiej niecodziennym. Staże od razu na wyżynie nieprzemijającej, raczej idącym czasem utrwalonej sławy.

Benedykt Rosenzweig, powtarzając porównanie z *Faustem*, ocenił *Zamek* jako „powieść [...] ze wszech miar oryginalną, poniekąd rewelacyjną”⁹¹.

Uznaniu oryginalności towarzyszyła przecież dążność, by pisarza zlokalizować jakoś jednak na mapie literackiej, włączyć bodaj do twórczości pewnego typu. Odwoływano się przy tym u nas do istniejących już europejskich prób klasyfikacji pisarstwa Kafki: porównań z dziełem Dostojewskiego (Kragen, Prędski) — by oznaczyć artystyczną rangę; z twórczością Rilkego czy Nietzschego (Berman) — by podkreślić perspektywy filozoficzne.

Jeden z czynników rewelacyjności dzieła Kafki — kto wie, czy nie najistotniejszy — stanowić miała „nie znana dotąd, jednorazowa forma, która olśniewa”⁹². Dwudziestolecie nie pozostawiło żadnego pełnego opisu poetyki prozy pisarza; krytyka ograniczała się do prób uchwycenia

⁸⁹ Bolecki, *op. cit.*, s. 188.

⁹⁰ A. Prędski, *Arcydzieło Franza Kafki*. „Wiadomości Literackie” 1927, nr 194.

⁹¹ Rosenzweig, *Książki ciekawe*.

⁹² H. Weber, „Proces” *Franciszka Kafki*. „Nowy Dziennik” 1936, nr 226.

głównej zasady, centralnego prawa rządzącego Kafkowskim światem, „metody” (jak nazywał to Berman⁹³), dominującego chwytu, który by zarazem stanowił o wyjątkowości, niepowtarzalności, oryginalności tego pisarstwa. Ograniczenie takie było zrozumiałe i umotywowane: powieści Kafka pozostawił we fragmentach, których ostateczny porządek pochodził od wydawców. Nowatorstwo formy upatrywano w uzyskiwaniu przez realistyczne przedstawienie, plastyczny, szczegółowy, proustowski (może nawet przechylający się ku akrybii) opis — takiego obrazu świata, który obdarzony jest wymiarem metafizycznym; w budowaniu z realistycznie ujmowanych cząstek — całości irrealnej. Promiński przedstawiał metodę Kafki jako umieszczanie realnych elementów w „pozbawionej rygoru i konsekwencji mgłę. Ową mgłę można wprost uznać za wykład metafizyki [...]”⁹⁴.

Bruno Schulz technikę tę opisywał jako proces transplantacji realistycznego naskórka wyglądom rzeczy — na wizję transcendentnego świata. Nazywał zaś ów chwyt pseudorealizmem; Izidor Berman znów, za Oskarem Walzelem, logiką cudowności, za Feliksem Weltschem — metarealizmem albo też wizyjnością (BP 183).

Wanda Kragen interpretowała natomiast ten chwyt jako technikę oniryczną:

Należało [...] w formie opowiadania pogodzić [...] codzienność i zwykłość z najwyższą, niewypowiedzianą niezwykłością.

To — mam wrażenie — uczynił autor przez przeniesienie całej opowieści w płaszczyznę snu, przez nadanie jej charakteru śnionego. [...] Jest rzeczywistość odbita w soczewce skupiającej snu, który jest najdoskonalszą, jedynie prawdziwą rzeczywistością.

O poetyce wizji sennej pisał Prędski:

wszystko [...] odbywa się w sposób prosty, wcale nie nadzwyczajny, a zarazem nieuchwytny i tajemniczy, jak widzenie senne w malignie⁹⁵.

Podobnie Weber:

Kafka fabuluje w jakiejś somnambulicznej nieomal ciągłości, w związkach, których nieomylna logiczność staje się grą pozorów, fikcją. Staje się sabotażem logiki [...]”⁹⁶.

Kragen dostrzegła też w technice Kafki elementy groteski. Jako groteskę odebrał *Proces* Leon Piwiński:

⁹³ Pisał on (BF 101): „Jeżeli mówię o metodzie, to po prostu dlatego, że nie ma lepszego wyrazu na określenie pracy pisarza, składającej się w równej mierze z chwytów świadomych i posunięć nieświadomych, dyktowanych przymusem twórczym”.

⁹⁴ Promiński, *Profesjonalizm w literaturze*.

⁹⁵ Prędski, *op. cit.*

⁹⁶ Weber, *op. cit.*

pozornie satyra na „sądownictwo”, w istocie tragiczna groteska na temat bezsilności człowieka wobec mocy pozaludzkich, wobec Nieznanego. Groteska występuje tu w kształcie karykaturalnie zdeformowanego realizmu o niespotykanej sile wyrazu ⁹⁷.

Próbą uchwycenia techniki Kafkowskiej prozy były, cytowane już, rozważania Alwego o znamienym dla pisarza „odczuwaniu symbolami” i o takim konstruowaniu układów rzeczy w kreowanym świecie, iż odsłaniają zarazem swe metafizyczne perspektywy.

Pseudorealizm, logika cudowności, wizyjność, oniryzm, symboliczność, groteskowość — wszystkie te terminy służyły opisaniu techniki Kafki, ujmowanej w planie artystycznych zabiegów, chwytów organizujących świat przedstawiony. Technikę ową ujmowano też od strony planu treści. Mamy oto rzeczowe sprawozdanie z codzienności, dawane czytelnikowi z wielką sumiennością, konkretnością, a nawet „zajadłą dokładnością” (BN), ale jednocześnie ze wznoszeniem tej realistycznej budowli przebiega proces jej erozji, destrukcji: przez wprowadzenie dysonansowego elementu dziwnej zagadki, nieuchwytniej tajemnicy. Realne krajobrazy, zwykli ludzie, codzienne sprawy, „prawie bezbarwna, nużąca rzeczywistość” (Kragen) — wszystko to okazuje się pozorem. Nie codzienność, ale tajemnica poza nią się kryjąca jest właściwą dominantą Kafkowskiego świata (w związku z tym Rosenzweig porównywał nawet *Zamek* z romansem sensacyjnym). Nie pierwszy plan jest ważny — raczej druga strona płótna; nie powierzchnia rzeczywistości — lecz jej skrywane dno.

Promiński oddzielał werystyczną sferę świata Kafki od „mgły” metafizycznej, w jakiej została ona osadzona. Osobno interpretował każdy z planów: na swej realistycznej powierzchni *Proces* i *Zamek* to książki o sądownictwie i administracji, lecz w głębi kryją rozważania nad ideą sprawiedliwości i władzy ⁹⁸.

Realistyczny naskórek, obrazy codzienności — były wszakże dla niektórych zwodnicze. Choćby dla Prędskiego, który spierał się z mistycznymi interpretacjami Broda dowodząc, że w *Procesie* i *Zamku*

nie idzie [...] bynajmniej o sprawy „wyższe”, lecz o zwykłe i codzienne. Urzędnik bankowy K. ma zwykłą sprawę karną, geometra K. walczy tylko o swoje stanowisko, o wyjaśnienie swego powołania do wsi, gdzie pragnie urządzić sobie zwykłe spokojne życie, pracować, ożenić się i mieć dzieci ⁹⁹.

Zamykanie paraboli w sferze znaczeń literalnych dawało humorystyczne, przynajmniej, efekty interpretacyjne.

Najobszerniej o poetyce prozy Kafki pisał Izydor Berman w stu-

⁹⁷ L. Piwiński, *Literatura niemiecka*, s. 146—147.

⁹⁸ Promiński, *Profesjonalizm w literaturze*.

⁹⁹ Prędski, *op. cit.*

dium stanowiącym próbę całościowego ujęcia twórczości pisarza, opublikowanym w pierw w „Miesięczniku Żydowskim” (1932), później zaś w zmienionej i rozszerzonej wersji drukowanym przez „Skamander” (1936). Podobnie jak inni krytycy dwudziestolecia ograniczał się do rozpoznania i opisanie zasadniczego chwytu organizującego świat Kafkowskiego. Za jego podstawową zasadę uznawał przechodzenie od drobnozgodności w rejestracji wyglądów przedmiotów przedstawionych ku nierealistycznemu, zdeformowanemu obrazowi rzeczywistości: „Przytłumiona, jakby matowa niesamowitość, wrzynająca się w akcję najbardziej rzeczywistą, znamionuje prozę Kafki” (BF 100). Berman nazywał tę cechę wizyjnością. Podkreślał kontrast prostego, ascetycznego języka i monumentalnych symbolicznych obrazów. Aprobował artystyczną celność wyrażania spraw skomplikowanych i zawiłych — językiem jak najprostszym, „przezroczystym” stylem. Skupiał się zatem (co zaznaczał zresztą w tytule rozdziałiku poświęconego poetyce) na „metodzie i stylu”, na zasadzie konstrukcji świata przedstawionego i języku.

Interpretacje

Intuicje metafizyczne

Mimo przekonania Schulza, iż twórczość Kafki nie da się „wyinterpretować” do końca, mimo twierdzeń Bermana, że stosowanie wobec niej analizy zbyt drobnozgodowej może prowadzić na manowce, a nawet, że zamiast silić się na ustalenie definitywnego sensu, poddać się raczej należy magii tej prozy — obaj oni Kafkę interpretowali. Uświadamiali sobie, iż proza jego jest wieloznaczna, lecz w istocie zdążali ku alegorycznemu stylowi jej czytania, próbując zamknąć przeczuwane „drugie dno” w określony, usystematyzowany światopogląd¹⁰⁰. Wahając się między czytaniem respektującym wielość znaczeń a czytaniem znaczenie stabilizującym — ulegali obaj pokusom spójnej wykładni. Promiński nazywał lekturę autora *Procesu* niesprawdzalną, ale także rekonstruował ideologię jego powieści¹⁰¹. W stylu symbolicznym natomiast twórczość Kafki odbierała Kragen, pokazując różne możliwości interpretacyjne, równoprawne względem siebie.

Schulz dał egzemplarz metafizyczną o odcieniu religijnym. Berman — metafizyczną o odcieniu etyczno-religijnym. Dociekali obaj w dziele Kafki klimatu spraw ostatecznych, obrazu metafizycznej kondycji podmiotu, sytuację jednostki odnosząc do przestrzeni boskości bądź do sfe-

¹⁰⁰ O różnicach pomiędzy symbolicznym a alegorycznym czytaniem *Procesu* zob. M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*. W: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977, s. 129.

¹⁰¹ Promiński, *Profesjonalizm w literaturze*.

ry wartości etycznych. Nie wiązali natomiast twórczości autora *Procesu* z określonym systemem religijnym. Wykładając Kafkę uciekali się do pomocy miniatur i aforyzmów, zawierających „jego myśli *in nuce*, wyraźniejsze, łatwiejsze do zanalizowania, bo mające charakter bardziej teoretyczny” (BF 105). Uciekali się do pomocy „Kafkowskiego elementarza” — jak nazywał małe formy tego twórcy Michał Brandstätter.

Metafizyczna egzegeza Kafki nie spotkała się w gruncie rzeczy w dwudziestoleciu z żadną poważniejszą kontrpropozycją. Przeważa ona zresztą także wśród powojennych polskich interpretacji dzieła pisarza¹⁰². Zarówno odczytanie dosłowne (Prędski), jak i próby przykrojenia tej prozy do wymogów alegorii losów narodu wybranego (Rosenzweig), były wyjątkami. Dwudziestolecie czytało Kafkę doznając dreszczu transcendencji i metafizycznie go wykladało. Berman nazywał nawet dzieła Kafki „współczesnymi kosmogoniąmi” (BF 103). Była to linia interpretacyjna zainicjowana przez Broda, który stanowił właściwie w okresie międzywojennym niepodważalny autorytet kafkowski. Próby opozycji względem jego sugestii były nieśmiałe i — przynajmniej — intelektualnie niezbyt ciekawe, a nawet niezbyt dojrzałe. Najpoważniejsi polscy interpretatorzy Kafki szli przeważnie szlakiem Brodowskim. Była to, można sądzić, świadoma opcja, Berman np. dobrze zorientowany był w ówczesnych próbach interpretacji twórczości pisarza. W roku 1932 pisał:

Posiadamy już szereg komentarzy do dzieł Kafki. Duże zasługi ma tu Max Brod i drugi wydawca pism pośmiertnych, Hans Joachim Schoeps. Stosowano przy komentowaniu *Talmud*, Kierkegaarda, Pascala, a nawet freudyzm. [BN]

„Dreszcze nieskończoności” towarzyszące czytaniu Kafki, podkreślane i eksponowane w ówczesnych świadectwach odbioru, pozostawały dla polskich krytyków zazwyczaj tylko sygnałami tajemnicy, tylko znakami spotkania z prawdami ostatecznymi i niewyrażalnymi. Mojżesz Kanfer nazywał powieści Kafki „pełnymi przepaścistego mistycyzmu”¹⁰³. Alwe zaś *Proces* — „straszliwym rozrachunkiem między człowiekiem a Stwórcą”, lecz nie wykraczał poza konstatacje o świecie Kafkowskim jako o krainie „inwazji tajemnicy w codzienne życie szarego człowieka”. Lektura dzieł pisarza była bodźcem do metafizycznych intuicji raczej niż diagnoz: jedynie Schulz i Berman starali się bliżej rozpoznać Kafkowską metafizykę.

Dla Schulza *Proces* stanowił dokument religijnego doświadczenia, dociekania religijnego sensu rzeczy, zagłębiania „ukrytego życia”, penetrowania tych regionów, gdzie „życie ludzkie styka się z bytem Boskim” (S 161). Kategorie Boskie i kategorie ludzkie okazują się nie-

¹⁰² G ó r a l, *op. cit.*, s. 163.

¹⁰³ K a n f e r, *op. cit.*

współmierne, ich zetknięcie unaocznia inkongruencję sfer, jakie wyznaczają.

W podobny sposób dzieło Kafki interpretował Berman, nazywając je „jednolito-religijnym kompleksem zamkniętym w kształty sztuki” (BN). Z czasem jednak pisał o „etyczno-religijnym” kompleksie ideowym. „Mamy przed sobą” — twierdził — „substrat etyczny przedstawiony *more poetico*” (BF 104; BP 185). On też najkonsekwentniej usiłował zrekonstruować światopogląd pisarza. Stawiał przy tym diagnozy interesujące i wnikliwe, wielokrotnie potem u nas po wojnie potwierdzone. Uznawał poglądy Kafki — w wymiarach ontologicznym i epistemologicznym — za idealizm platońskiego typu (o rodowodzie platońskim Kafkowskiego świata napomykał też Promiński). W wymiarze zaś antropologicznym — za pesymistyczny i heroistyczny humanizm. Zastrzegął przy tym:

Pantragizm Kafki nie jest sceptycyzmem, opiera się bowiem na religii, na wierze w niedostępny, ale istniejący sens bytu. [BP 185]

Zarówno Schulz, jak i Berman bliscy byli w interpretacji autora *Procesu* poglądom Broda, skodyfikowanym ostatecznie przed r. 1939 w jego opowieści biograficznej. Czy się zapożyczyli? Czy domyślali tylko konsekwentnie do końca to, co inicjował Brod, i krocząc wytyczonym przez niego śladem, dochodzili do podobnych wniosków? Berman pilnie śledził literaturę europejską dotyczącą Kafki. Schulz pasjonował się twórczością tego pisarza, traktując ją, jak wspominają znajomi i przyjaciele, jako częsty temat dyskusji¹⁰⁴. Jego wywody o konflikcie Boskiego i ludzkiego, o roli kobiecości, o symboliczności — są prze-myśleniom Broda niezwykle bliskie.

Intuicje egzystencjalne

W zmianie akcentów, jakie Berman kolejno kładł w interpretacji Kafki, w przejściu od religii i filozofii ku etyce — dopatrzeć się można znaku istotnej przemiany atmosfery duchowej polskich lat trzydziestych: umieszczenia w centrum zainteresowań problemu jednostki ludzkiej. W literaturze zaznaczyło się to wątkami egzystencjalistycznymi, w stylu towarzyszącej jej refleksji — nurtem krytyki personalistycznej. Są to, zdaniem Stefana Morawskiego, lata dojrzewania w Polsce, nie nazwanej, ale odczuwanej, egzystencjalistycznej postawy wobec świata¹⁰⁵. Słusznie powiada Janusz Stradecki, analizując profil „Skamandra” z tego okresu, iż na łamach pisma „Problematyka egzystencjalna zna-

¹⁰⁴ Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, s. 72.

¹⁰⁵ S. Morawski, *Wątki egzystencjalistyczne w polskiej prozie lat trzydziestych*. W zbiorze: *Problemy literatury polskiej lat 1890—1939*. Seria 1. Wrocław 1972, s. 488.

laża [...] wyraz w [...] rozważaniach Izydora Bermana o prozie Kafki”¹⁰⁶. Nadużyciem byłoby wszakże uznawać ówczesną lekturę dzieł tego twórcy za egzystencjalistyczną. Nikt wtedy tak ich nie czytał. Nawet Francuzi łączyli go jeszcze w tym czasie z surrealizmem¹⁰⁷. Do Polski zaś wprowadzony był, przypomnijmy, jako ekspresjonista.

W odniesieniu zatem do dwudziestolecia nie można mówić w żadnym wypadku o lekturze egzystencjalistycznej jako odrębnej i całościowej propozycji interpretacji Kafki, lecz bez wątpienia już ówcześni komentatorzy wydobywali z dzieła pisarza pewne pojedyncze elementy, z których będzie potem budowany Kafka egzystencjalistów: samotność, obcość, rozpacz (niektóre z tych motywów, np. samotność, wydobywał też Brod). Dla nich jednak funkcjonowały one jako elementy światopoglądu pesymistycznego.

Kafka dwudziestolecia bowiem — zarówno w swej biografii jak i w dziele — był artystą „ciemnym”. Berman określał ów koloryt poetycko jako „organową ciemność” (BF 103). Ten właśnie ton wizerunku autora *Procesu* stanowił bodaj najpoważniejsze polskie sprzeniewierzenie się sugestiom Broda. Najzwięźlejsz definiował Kafkowski pesymizm Artur Prędski:

[...] Kafka był tylko artystą. Jedynym jego celem było przedstawienie człowieka walczącego z otaczającym go światem, człowieka, którego każde zwycięstwo, choćby największe, zamienia się — *sub specie aeternitatis* — w gruncie rzeczy w klęskę¹⁰⁸.

Berman zaś pisał w „Miesięczniku Żydowskim” o dziełach pisarza, traktowanych jako ekspresja osobowości artysty:

Wszędzie przebija jego duchowa atmosfera, będąca konglomeratem smutku, zdziwienia, strachu, jasnowidztwa i zmagającej się wiary. [BF 96]

Dostrzegano w prozie Kafki egzystencjalistyczne wątki, lecz budowano z nich nieegzystencjalistyczną całość światopoglądową. Alwe w takim oto np. kontekście rozważał motyw rozpacz:

Kafka widział ciemne i potężne siły czyhające nocą na człowieka, jak zamaskowani zbrojczy. Buntownikowi, nim go przyduszą przemocą, każą wyczerpać całą rozpacz jego niemocy.

Zjawisko, o którym mowa, widać też wyraźnie w interpretacjach motywu cierpienia. Przez „karty pism Kafki przemawia udęczona kreatura ludzka” — pisano¹⁰⁹, ale zarówno Alwe, jak i Berman uważali

¹⁰⁶ J. Stradecki, „Skamander”. W zbiorze: *Literatura polska w okresie międzywojennym*, T. 1. Kraków 1979, s. 173.

¹⁰⁷ Zob. R. Marthe, *Kafka in Frankreich*, „Akzente” 1966, z. 4, s. 313, 316. 316.

¹⁰⁸ Prędski, *op. cit.*

¹⁰⁹ *Pośmiertny triumf Franciszka Kafki, wielkiego pisarza żydowsko-niemieckiego*.

owo cierpienie za konsekwencję etycznego odstępstwa, rezultat zagubienia „prawej drogi”, efekt uwiedzenia fałszywym głosem wabiącym w środku nocy, nigdy zaś — za cierpienie istnienia jako atrybut ludzkiej kondycji.

W podobny sposób tłumaczono niekiedy motywy obcości i winy: łączono je również z koncepcjami etycznymi. Oto istnieje niewspółmierność między porządkiem Boskim, Boską prawdą a drogą dostępną człowiekowi. W *Procesie* — powiada Schulz — Boskie jest nieludzkie, obce, niesamowite. Człowiek jest zawsze winien w sposób konieczny — twierdzi Berman — gdyż nigdy nie może sprostać wymogom Absolutu. Kafka nakazuje jednak — kontynuuje krytyk myśl — by jednostka sama wyznaczała sobie moralne prawa i obowiązki, krocząc drogą prawdą i czystą, zmierzała ku Prawdzie, próbowała sprostać prawom *Zamku*. Również dla Promińskiego i Webera plan etyczny był najdonioślejszym elementem Kafkowskiego dzieła.

Najpowszechniej bodaj zwracano uwagę na motywy samotności. Nawet autor kroniki literackiej „Nowego Dziennika” podkreślał, iż w twórczości Kafki „łączy się symbolizm idei z mistyką samotności, tak temu pisarzowi właściwą”¹¹⁰.

W noweli tytułowej *Przy budowie chińskiego muru* występuje wyraźnie centralny problem Kafki, problem samotności człowieka i tragicznej niemożliwości ucieczki przed samotnością przez podporządkowanie życia jakimś wielkiemu zadaniu [...].

— pisał Berman (BN) recenzując nowele; o *Ameryce* zaś:

Nowy Jork — obojętna, bezbrzeżna pustynia stalowych domów — uwydatnia groźną samotność Karla Rossmana¹¹¹.

Wydobywano też motywy obcości, dające się wyklądać jako refleks specyficznego statusu jednostki żydowskiej w nieżydowskim otoczeniu, zatem partykularnie, narodowo, ale też — uniwersalnie. Możliwość obu wykładni pokazywała w swym tekście o *Zamku* Wanda Kragen. Opowiadała się wszakże sama za odczytywaniem powieści jako rzeczy o alienacji:

Jest zamek w każdym razie określeniem czegoś, co bez względu na to, czy leży w nas, czy poza nami, jest nam tak bezkresnie odległe i niedosiężne, że z nami samymi nie ma już łączności [...].

Człowiek Kafki — także według Prędskiego i Alwego — ma poczucie poddania obcym mocom, groźnej władzy.

W polskiej krytyce międzywojennej odbierano, jak widać, Kafkowskiego obraz metafizycznej kondycji człowieka jako wizję jednostki samotnej i świata obcej, interpretowano koncepcję egzystencji ludzkiej jako tragiczną i podkreślano heroistyczne wnioski wyciągane przez pisarza. Za-

¹¹⁰ *Franciszek Kafka*. „Nowy Dziennik” 1931, nr 207.

¹¹¹ Berman, „Ameryka” Kafki.

tem: odczuto i rozważano pewne egzystencjalistyczne tematy¹¹². Czytano Kafkę jednak — jako wykład pesymistycznej antropologii.

Uwagi końcowe

Śledziliśmy w tym szkicu, jak przez wzmianki, małe notki, drobne omówienia, dłuższe recenzje w gazetach o dużych stosunkowo nakładach czy też w popularnej prasie literackiej — Kafka wprowadzany był w obręb potocznej świadomości kulturalnej. Konieczne jest jednak w tym miejscu dodatkowe uściślenie: większość pism, z których zaczerpnęliśmy materiał, adresowana była do szczególnej grupy czytelników: zbiorowości funkcjonującej na pograniczu kultur polskiej i żydowskiej. Stąd paradoks, że o tym awangardowym prozaiku wpierw ukształtować się mogło u nas wyobrażenie potoczne, nim zauważony został przez elitę umysłową i literackie autorytety, jest, jak się zdaje, po trosze także refleksem paradoksalnej sytuacji kulturalnej środowiska, które pierwsze go u nas lansowało.

Międzywojenna recepcja Kafki z pewnością była w znacznej swej części konsekwencją faktu, iż Polska stanowiła wówczas miejsce współistnienia wielu kultur, przestrzeń kształtowania się — w efekcie ich spotkań — pograniczy kulturalnych. Kafka sam był przecież podobnego pogranicza przedstawicielem. Recepcja ta pokazuje też wyraźnie — nie doceniony chyba jeszcze należycie — udział w polskim życiu artystycznym tego okresu inteligencji o korzeniach żydowskich, bardziej niż inne grupy wychylonej w stronę Europy, zwłaszcza ku tym jej obszarom, które podlegały wpływom kultury niemieckiej. Ze środowiska tej inteligencji właśnie rekrutują się pierwsi odbiorcy, popularyzatorzy i tłumacze, którym zawdzięczamy, że Kafka dotarł do Polski bardzo wcześnie: równoległe z wkroczeniem na europejski rynek literacki.

Czytywany w oryginale, znany był w Polsce już od połowy lat dwudziestych. Największe zainteresowanie wzbudził wówczas — i najliczniejszych doczekał się omówień — jego *Zamek* (podobnie zresztą po wojnie powieść ta miała w naszym kraju największy oddźwięk i najwyższą wywołała dyskusję¹¹³). Systematycznie informowano o wydawanych przez Brodę kolejnych tomach pism.

Dwudziestolecie przejęło Kafkę bezpośrednio z niemieckojęzycznego kręgu kulturowego; znało przede wszystkim relacje o jego osobie i interpretacje jego twórczości pochodzące od literatów z „*Prager Kreis*”.

Specyfika pierwszego środowiska czytelniczego sprawiła, iż obraz Kafki ukształtował się w Polsce pod przemożnym wpływem Maxa Brodę,

¹¹² Morawski, *op. cit.*, s. 496.

¹¹³ Zob. Góral, *op. cit.*, s. 157.

który nie tylko narzucił pewną wizję osoby artysty, ale i styl egzegezy dzieła. Autorytet ten utraci on w części po roku 1945. Najciekawsimi międzywojenni polscy komentatorzy Kafki — Bruno Schulz i Izydor Berman — bardzo bliscy są w swych diagnozach Brodowskiemu rozwiązaniu. Nie brakło jednak odstępstw od wytyczonego przez Broda kierunku interpretacji. On, najogólniej rzecz ujmując, umieszczał autora *Procesu* w kontekście estetyki modernistycznego ekspresjonizmu. Tymczasem w polskiej recepcji tego twórcy pojawiają się obce Brodowi wątki: w przedstawieniu biografii pisarza widać ślady egzystencjalistycznej aury, w interpretacji dzieła wydobywane są tematy egzystencjalistyczne. Czyta się jego utwory jako wykład metafizyki:

Kafka o tajemnicy, o Bogu, przeznaczeniu, ważności bytu itd. nigdzie nie mówi. Ale czytając jego książki, tajemnicę i potęgi Boskie przeżywamy i odczuwamy. [BF 104]

Dopiero u schyłku okresu międzywojennego włączony poprzez przekłady w obieg naszej kultury, mógł być Kafka znany polskiemu czytelnikowi bodaj z nazwiska — już od połowy lat dwudziestych. Wówczas to bowiem „Wiadomości Literackie” informowały o *Zamku* i *Ameryce*. Około r. 1930 hasło *Kafka Franz* zamieściła *Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna* Gutenberga, około 1935 — Trzaski, Everta i Michalskiego *Encyklopedia XX wieku*.

Prasa polsko-żydowska zaś pisała o autorze *Procesu*, a nawet drukowała pierwsze przekłady jego utworów, począwszy od roku 1924. Ona to przynosiła najpełniejszy wizerunek pisarza. Zaznaczyć trzeba jednak, że na jej łamach portret ten podlegał prawom szczególnym: pisma stylizowały w sposób charakterystyczny biografię Kafki, a obraz artysty był niekiedy wyraźnie legendowo transformowany.

Nie egzystencjalizm zatem i nie powojenna moda literacka wprowadziły Kafkę do Polski, lecz dotarł on do nas już przed r. 1939: równocześnie z udostępnieniem jego dzieła Europie. Ponadto — stanowi to, być może, lokalny paradoks jego międzywojennej recepcji — kształtował się wówczas w naszym kraju pewien potoczny wizerunek tego awangardowego twórcy, rozpowszechniony wprawdzie tylko w szczególnym środowisku czytelniczym, niemniej: pisarz nie był w Polsce nieznanym.

A N E K S

Kafka w Polsce międzywojennej

Przekłady — recenzje — noty — wzmianki — hasła encyklopedyczne

1924

- Franz Kafka. [Nekrolog]. „Nowe Życie”, z. 3.
O. Baum, *Franciszek Kafka. Wspomnienie pozgonne*. Spolszczył i.d.r. „Nowy Dziennik”, nr 190.

1925

- F. Kafka, *Szkice. (Na galerii. Los kawalera. Suknie. Odprawa)*. Przełożyła E. Salzowa. „Nowy Dziennik”, nr 203.

1926

- A. R., *U Maxa Broda. Wywiad własny „Nowego Dziennika”*. „Nowy Dziennik”, nr 121. (Wzmianka o Kafce).

1927

- Pośmiertny triumf Franciszka Kafki, wielkiego pisarza żydowsko-niemieckiego*. „Nowy Dziennik”, nr 249.
W. Kragen, „Zamek”. *Niecodzienne zjawisko w literaturze europejskiej*. Jw., nr 322.
A. Prędski, *Arcydzieło Franza Kafki*. „Wiadomości Literackie” nr 194.

1928

- I. Berman, „Ameryka” Kafki. „Wiadomości Literackie”, nr 244.
B. Rosenzweig, *Książki ciekawe. Fr. Kafka, „Das Schloss”*. „Chwila”, nr 3381.

1929

- Alwe, *Droga Franciszka Kafki*. „Chwila”, nr 3537.
M. Kanfer, *Trzy powieści Maxa Broda objęte klamrą problemu miłości*. „Nowy Dziennik”, nr 295. (Wzmianka o Kafce).
T. Nussenblatt, *Max Brod o sobie, swoich planach i dziełach*. „Chwila”, nr 3791. (Wzmianka o Kafce).
Zawód poety nie popłaca. Jw., nr 3759. (Wzmianka o Kafce).
Żydzi w literaturze niemieckiej. „Nowy Dziennik”, nr 69. (Wzmianka o Kafce).

1930

- Kafka Franz*. W: *Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna*. T. 7. Kraków (ok. 1930), s. 124.

1931

- Dzieła Franciszka Kafki*. „Nowy Dziennik”, nr 139.
Franciszek Kafka. Jw., nr 207.
S. Schwarz, *Na pogawędce u Maxa Broda*. Jw., nr 200. (Wzmianka o Kafce).

1932

- I. Berman, *Franciszek Kafka*. „Miesięcznik Żydowski”, z. 7/8.
I. Berman, *Nowele Kafki*. „Chwila”, nr 4684.
ig [E. Igel], *Żydzi w służbie kultury niemieckiej*. Jw., nr 4797. (Wzmianka o Kafce).

1933

- Max Brod — syjonistą. Co mówi wielki pisarz o swym żydostwie, o Palestynie i swych pracach literackich.* „Chwila”, nr 5238. (Wzmianka o Kafce).
- I. Schipper, *Udział Żydów w literaturze niemieckiej w okresie od roku 1872.* „Opinia”, nr 34. (Wzmianka o Kafce).
- S. Schwarz, *Życie i praca w ciemności. Rozmowa z Oskarem Baumem.* „Nowy Dziennik”, nr 122. (Wzmianka o Kafce).

1934

- I. Berman, *Nowa książka o Heinem.* „Chwila”, nr 5632. (Wzmianka o Kafce).
- M. K[anfer], *Max Brod. W 50-lecie jego urodzin.* „Nowy Dziennik”, nr 153. (Wzmianka o Kafce).
- M. Brandstätter, *Biblioteka Schockena.* „Miesięcznik Żydowski”, z. 3/4, s. 197. (Wzmianka o Kafce).

1936

- F. Kafka, *Lekarz wiejski.* Tłum. I. Berman. „Studio”, nr 9.
- F. Kafka, *Proces.* Tłumaczył B. Schulz. Warszawa 1936.
- F. Kafka, *U adwokata.* [Fragment *Procesu*]. Tłumaczył B. Schulz. „Tygodnik Ilustrowany”, nr 8/9.
- Bilans wydawniczy „Roju”.* „Wiadomości Literackie”, nr 53/54. (Informacja o wydaniu *Procesu*).
- Nowości wydawnictwa „Roju”.* „Nasza Opinia”, nr 67. (Informacje o wydaniu *Procesu*).
- „*Proces*” *Franciszka Kafki po polsku.* Jw., nr 45.
- I. Berman, *Proza Franza Kafki.* „Skamander”, z. 68/69.
- Quidam [W. Weintraub], *Żydzi w kulturze niemieckiej.* „Wiadomości Literackie”, nr 5. [Wzmianka o Kafce].
- B. Schulz, *Postowie.* W: F. Kafka, *Proces.* Warszawa 1936.
- H. Weber, „*Proces*” *Franciszka Kafki.* „Nowy Dziennik”, nr 226.

1937

- Kafka Franz.* W: *Encyklopedia XX wieku.* Warszawa (ok. 1936—1837), s. 955.
- J. Kleinberg, J. Turteltaub, *Żydzi we współczesnej literaturze niemieckiej. Szkic.* Kraków 1937. (Omówienie twórczości Kafki).
- Kronika niemiecka.* „Wiadomości Literackie”, nr 16.
- Max Brod pisze nową powieść.* „Nowy Dziennik”, nr 270. (Wzmianka o Kafce).
- Piąty tom pism zbiorowych Franciszka Kafki.* „Nowy Dziennik”, nr 2.
- Pierwsza monografia o Kafce.* „Nasza Opinia”, nr 121.
- L. Piwiński, *Literatura niemiecka.* „Rocznik Literacki” 1936 (1937), s. 146—147. (Wzmianka o przekładzie *Procesu*).
- M. Promiński, *Profesjonalizm w literaturze.* „Sygnały”, nr 28. (Wzmianka o Kafce).
- S. L. Schneidermann, *Godzina z Maxem Brodem.* „Nowy Dziennik”, nr 334. (Wzmianka o Kafce).

1938

- I. Berman, *Monografia o Franciszku Kafce.* „Nasza Opinia”, nr 135.
- J. Czechowicz, *Truchanowski i towarzysze.* „Pion”, nr 35. (Wzmianka o Kafce).
- M. Promiński, rec. *Sanatorium Pod Klepsydrą.* „Sygnały”, nr 40.
- H. Vogler, *Na marginesie rzeczywistości.* „Nowy Dziennik”, nr 208. (Wzmianka o Kafce).