

## АНАЛІТИКА ДИСКУРСИВНИХ ПРАКТИК

*Edward KASPERSKI (Warszawa, Polska)*

### **GATUNKOWA TOŻSAMOŚĆ POWIEŚCI F. KAFKI (AMERYKA, PROCES, ZAMEK)**

Interpretacja powieści F. Kafki wymaga określenia ich gatunku oraz wskazania tradycji, które legły u podstaw *Ameryki, Procesu i Zamku*. Przedkładano w tej dziedzinie rozmaite propozycje. Ich rozbieżność pokazuje jednak, jak dalece utwory Kafki są wieloznaczne i trudne do odczytania pod względem gatunku i tradycji.

W tekście tym ograniczę swoje uwagi do zarysowania sytuacji historycznej, w jakiej pojawiły się powieści Kafki, następnie przejdę do krytyki tych interpretacji *Ameryki, Procesu i Zamku*, które utwory te łączą z homeryckim eposem, a ponadto sformułuję zastrzeżenia do poglądów, które postrzegają w nich parabolę. Zasygnalizuję również kierunek mojej własnej interpretacji, która, jak sądzę, usuwa niektóre trudności związane z lekturą utworów Kafki jako eposów lub paraboli.

Pisarstwo Kafki ukształtowało się w pierwszych dekadach XX w. Powstawało w zasięgu oddziaływania austro-węgierskiego i europejskiego modernizmu oraz kierunków awangardowych. Kierunki te nierzadko zwalczały założenia tego modernizmu. Krytkowały elitarną, „boską” pozycję artysty, programowy estetyzm literatury przełomu XIX i XX w., moralizującą postawę narratora, doktrynę dekadentyzmu, synkretyzm kulturowy, przesadną ozdobność secesji oraz wylewność modernistycznej „liryki nagiej duszy”.

Zjawiska te oddziaływały na powieści Kafki i jako pozytywna inspiracja, i jako obiekt sprzeciwu. Rzutowały również na nie doświadczenia realistycznej powieści biograficznej i społeczno-obyczajowej XIX w. Zaznaczył się, jak ukazuje to fantastyka opowiadań *Lekarza wiejskiego, Przemiany* lub *Kolonii karnej*, wpływ tzw. czarnego romantyzmu. Wpływały na Kafkę także mniej uchwytna archaika gatunku.

Konfrontowana z wprowadzaniem do powieści na przełomie XIX i XX w. technik malarskiego impresjonizmu, literackiego autotematyzmu, wielości punktów widzenia (tzw. perspektywizmu), fabularnej kompozycji epizodycznej, monologu wewnętrznego, liryzacji, konstrukcji symbolicznych lub mityzacji, powściągliwa i oszczędna proza Kafki sygnalizowała na pozór powrót do form prostych, na poły kanonizowanych, kompozycyjnie uporządkowanych i zwartych. Dotyczyło to zwłaszcza poetyki powieści realistycznej XIX

wieku, obecnej w dziełach Stendhala, Balzaca, Flauberta, Dostojewskiego, Tolstoja, czy Dickensa.

Wrażenie „bliskich związków” z tą poetyką realistów nasuwało skupienie narracji i fabuły wokół głównego bohatera utworu (w *Ameryce* jest nim Karl Rossmann, w *Procesie* Józef K., w *Zamku* K.), istnienie wielu postaci drugoplanowych, respektowanie ich odrębności i autonomii. Innym nawiązaniem do XIX w. było zachowanie akcji jako kośćca powieści. Również narracja powieściowa Kafki respektowała porządek obiektywny, konstatający oraz analityczny. Wtapiała się na pozór przezroczyście w fabułę oraz rozwijała linearnie, zgodnie z realistycznymi parametrami czasu, przestrzeni i zależności przyczynowych. Związki Kafki z realizmem mogła sugerować także problematyka społeczna niektórych utworów, zwłaszcza powieści *Ameryka*.

W rzeczywistości cechy realistyczne nie były u Kafki ani kontynuacją poetyki realistycznej, ani jej pełnym odrzuceniem. Uproszczenia motywacji psychologicznej, pogrubienia w rysunku postaci oraz pominięcia (elipsy) w fabule świadczyły, że Kafka ujmował poetykę realistyczną jako środek umownej gry literackiej i że odnosił się do niej z ironicznym dystansem. Posługiwał się nią w sposób rozbieżny z jej założeniami i przeznaczeniem. Pozbawiał ją serio i patosu. Nadawał jej formę dyskretnego pastiszu (stylizacji).

Podlegała ona redukcji i relatywizacji oraz stawała się tylko „sposobem mówienia”, odrębnym stylem, licencją artystyczną, zbiorem chwytów. Gubiła swoją tożsamość. Podlegała różnego typu przemieszczeniom, modyfikacjom i transakcentacjom. Komunikowała w istocie odmienny niż „realistyczny” pogląd na świat.

Interesujące było także to, że Kafka opierał się pokusie uprawiania literackiego autotematyzmu. Rezygnował z demiurgicznej pozycji narratora w stosunku do postaci i relacjonowanych wydarzeń. Uderzała jego ostrożność w zgłębianiu przeżyć wewnętrznych postaci oraz w odautorskim komentowaniu ich postaw, zachowań i reakcji. Dyscyplinie narracji sprzyjała także predylekcja do krótkich form narracyjnych i do form aforystycznych, dyskretnie spuentowanych, nasyconych sparodiowanym dyskursem kancelaryjno-prawniczym. Innym, uderzającym rysem pisarstwa Kafki była skłonność do fantastycznej, animalnej transformacji świata przedstawionego, jak działa się to w *Dociekaniach psa* lub w słynnej *Przemianie*.

Tendencje te wpływały u Kafki, jak się wydaje, z ukrytego prymatu samodzielnego, narracyjno-fabularnego **dyskursu powieściowego** w stosunku do zasady **mimesis**, tj. w stosunku do postulatu wiernego przedstawiania rzeczywistości pozaliterackiej. Narracja Kafki w pewnym sensie rozwijała się i mówiła się „sama z siebie”, zgodnie z immanentną logiką opowiadania. Nie dawała się ani w pełni wyprowadzić z konkretnej rzeczywistości pozatekstowej, ani w niej umieścić. Rozstrzygała tedy o jej rozwoju logika narracyjno-fabularnej **immanencji**. O sugestywności tej narracji nie decydowała już realistyczna **reprezentacja**, lecz artystyczne wystylizowanie i wewnętrzna **koherencja**.

Martin Walser, autor książki *Beschreibung einer Form. Versuch über Kafka* (1961) stwierdził prawie pół wiekiem, że Kafka, pisarz pogranicza niemiecko-żydowsko-czeskiego, stał się w minionym stuleciu wskrzesicielem antycznego „eposu homeryckiego”. Interpretacja ta klarownie ukazywała nieporozumienia, jakie towarzyszyły pisarstwu Kafki i które, jak się wydaje, obiektywnie wynikały z jego usytuowania na pograniczu rozmaitych, niekiedy sprzecznych kultur i nurtów literackich.

Kafka, zdaniem Walsera, stworzył epicki świat *Procesu* i *Zamku* nowatorsko, z materii „własnej egzystencji”. Inaczej niż uczynił to Homer, zaprezentował ów świat w postaci

zobiektywizowanej „czystej formy”. Powstała ona dzięki wtopieniu się autora i bohaterów w wykreowany, samoistny świat przedstawiony.

Przyjawszy za kryteria eposu poglądy Hegla z *Wykładów o estetyce* oraz ich rozwinięcie w *Teorii powieści* G. Lukácsa, Walser stwierdził, że w narracyjno-fabularnym świecie Kafki, podobnie jak w antycznym eposie, „wewnętrzność i przygoda zgadzają się ze sobą w sposób przykładowy dla prawdziwego eposu. Egzystencja panów K. i substrat ich akcji (...) nie rozbiegają się, raczej w imponującej zgodności zestrzają się nawzajem ze sobą, aby osądzić człowieka nie w jego „osobie”, lecz w jego „sprawie” (jest nią tu egzystencja), tak jak wymagał tego od eposu Hegel”. Walser uznał, że *Proces* i *Zamek* w pełni odpowiadają warunkom greckiego eposu w rozumieniu Hegla i Lukácsa. Konsekwentnie ujął *Proces* i *Zamek* w jaskrawej opozycji do poetyki powieści. Narzucił prowokujące pytanie, czy utwory Kafki reprezentują poetykę i tradycje gatunkowe eposu, czy przeciwnie, poetykę powieści. Opowiedział się za eposem.

Walser przekonywał, że narracja i fabuła łamią u Kafki normy powieści. Konstatował, że świat przedstawiony odsłania się u niego w „powtarzaniu się części”. Temu też zawdzięczał on epicką „jednorodną, organiczną jednolitość”, różną od kształtującej powieść heterogeniczności, kompozycyjnej celowości i związków przyczynowych „U Kafki, pisał Walser, części nigdy nie są heterogeniczne, ponieważ są wyłącznie wariacjami jednej jedynej czystej formy”. „Dla Homera i dla Kafki nie ma celu, a raczej drogi do celu, ponieważ cel jest już w każdym momencie osiągnięty”. Przejawem tego była autonomia i swoboda układu fragmentów powieści. W *Procesie*, głosił, można wręcz „zakwestionować porządek rozdziałów”.

Rzecznicy teorii eposu uznali, że w *Procesie* i *Zamku* (Ameryka nie spełniała według nich kryteriów eposu) Kafka odszedł od kanonicznych zasad budowy powieści i zastąpił je typową dla eposu **kompozycją wariacyjną**, polegającą na stałym powracaniu w utworze określonych tematów, formuł i sytuacji oraz **kompozycją addytywną**, zastępującą przyczynowy rozwój akcji prostym „nizaniem ogniw” (ich dodawaniem). Dążenie bohatera do wyznaczonego celu zamieniło się u Kafki w „nieskończone komentowanie”, w „niekończącą się interpretację” losu bohatera. Kafka przekształcił tedy powieść fabularną w **powieść hermeneutyczną**. Fabuła i perypetie stały się pretekstem dla komentarza. Podobne zmiany objęły inne składniki utworów Kafki.

Wyznacznikami epickości *Procesu* i *Zamku* miały być tedy: 1) „obiektywność” obu tych utworów osadzona w autonomii formy, 2) ich kreacyjność, pozbawiona wprawdzie realistycznej motywacji, lecz zdolna samodzielnie ukształtować całościowy (w rozumieniu Hegla-Lukácsa), epicki obraz świata, 3) jednorodna, współrzędna i otwarta kompozycja składników całości, 4) wariacyjna powtarzalność części, 5) epicka schematyzacja, petyfikacja i rytualizacja języka. Kafka według tej koncepcji dokonał w XX w. nowatorskiej restauracji i odnowienia eposu homeryckiego. Stworzył wariant eposu odmienny od kojarzonych potocznie z eposami kronik rodzinnych (w stylu *Buddenbrooków* T. Manna) i powieści chłopskich (w rodzaju *Chłopów* W. Reymonta).

Teza ta budzi jednak wątpliwości. Krytyczna analiza przytoczonych argumentów wykazuje, że *Proces* i *Zamek* nie były eposami i że porównywanie Kafki z Homerem jest nieporozumieniem. Oba te utwory Kafki reprezentowały według mnie gatunek powieści. Walser pomylił się w swoim sądzie na temat *Procesu* i *Zamku*.

O powieściowym rodowodzie obu utworów decydowała przede wszystkim ich aksjologiczna różnorodność, orientacja na wydobytą przez M. Bachtina „różnorodność” świata przedstawionego oraz na „problemowość, swoistą znaczeniową otwartość i żywy kontakt z niegotową, stającą się rzeczywistością (otwartą terażniejszością)”. Przedstawiały one

powieściową kreację bohatera, który – w przeciwieństwie wysokiej, heroicznej jednoznaczności bohatera epickiego – łączył wieloznacznie cechy pozytywne i negatywne, niskie i wysokie, komiczne i tragiczne.

Z drugiej strony, utwory Kafki sygnalizowały także krach założeń powieści XVIII i XIX w. Odchodziły od dominującego w XIX w. historyzmu; rezygnowały z oświeceniowego optymizmu i dynamizmu poznawczego; odstępowały od postępowego programu społecznego i kulturowego. Kładły akcent na istnienie w świecie struktur archetypicznych, na rolę niewiadomego i nieznanego w kształtowaniu losów człowieka, na nieuchronność alienacji. O ile powieści oświeceniowo-realistyczne ukazywały poszukiwanie przez bohatera prawdziwych wartości – a zatem krzewiły wiarę w ich istnienie – powieści Kafki bądź to podrywały w ogóle wiarę w istnienie takich wartości, bądź to wąpiły w ich osiągalność.

Powieściowe spojrzenie Kafki na świat ulegało tu zawężeniu. Poznawczy empiryzm powieści realistycznej zamienił się, jak ukazywało to opowiadanie *Wyrok i List do ojca*, w ukryty, autorski autobiografizm. Postawa krytycyzmu wobec świata przekształcała się stopniowo w mitologizację rzeczywistości. Powieści Kafki rezygnowały z badania i krytyki rzeczywistości społecznej. Wypierała je analiza przeżyć i sytuacji egzystencjalnej samego powieściopisarza, powieściowa stylizacja form i języków, mityzacja sytuacji głównego bohatera.

Przemianom tym towarzyszyło także nasilenie pesymizmu, postrzeganie w świecie niepokonalnych barier, nieprzenikalnych mechanizmów i nierozwiązywalnych sprzeczności, podkreślanie roli przypadku i czynników niewiadomych, zastępowanie obrazu historycznego i społecznego rozwoju rzeczywistości obrazem świata czy to jako „zaklętego rewiru”, niewzruszonego w swym powtarzalnym trwaniu, czy to jako niezrozumiałego **chaosu**. Dawały o sobie znać kryzys humanizmu i dążenie pisarza do skupienia się na sobie samym. Rysowała się przewaga powieściowych *signantia* nad *signata*. Kafka zapowiadał w swych powieściach **prepostmodernizm**, czy może inaczej, postmodernizm *avant la lettre*.

Sumując, powieści te ucieleśniały historycznie synkretyczne dążenia, heterogeniczną kompozycję oraz polifoniczny styl własnej epoki. Ich ideą przewodnią był raczej estetyzm, a nie, jak wielokrotnie twierdzono, moralizm lub religijny eschatologizm. Te ostatnie stanowiły, jak się wydaje, wyraz spóźnionej, egzystencjalistycznej recepcji pism Kafki w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX w. Wynikały one z czasowego oddalenia i oderwania sytuacji lektury od historycznego kontekstu jego powieści, a nie z trafnego rozpoznania ich własności.

Ale powieści Kafki nie kojarzono wyłącznie z eposami. Zauważono, że posługiwał się on również obrazowymi uogólnieniami o charakterze symboliczno-nastrojowym. Nasuwało to myśl, że ewoluował on w *Procesie* i *Zamku* ku gatunkowi „powieści parabolicznej”. Kafkę uznano w konsekwencji za twórcę gatunku powieści paraboli, której wybitnymi realizacjami stała się w XX w. *Dżuma* A. Camusa oraz *Stary człowiek i morze* E. Hemingwaya.

Parabolizm powieści Kafki wydaje się jednakże ograniczony. Wydobywa to sam charakter paraboli. Parabola, pisał trafnie Hegel w *Wykładach o estetyce*, „wychodzi ze zdarzeń zaczerpniętych ze zwyczajnego życia i podkłada pod nie jakieś znaczenie wyższe i ogólniejsze, dążąc do tego, aby poprzez takie samo dla siebie pospolite zdarzenie uczynić znaczenie zrozumiałym i naocznym”. W interpretacji Hegla parabola odnosiła się do konkretnego czynu, faktu lub wydarzenia, które traktowała jako ilustrację pouczającego sensu ogólnego. Istotą paraboli było zawarte w niej **porównanie** oraz ukryta w nim **nauka moralna** lub, jak w ewangeliach, **nauka religijna**.

Otóż nie wszystkie utwory Kafki zdradzały cechy paraboli. Inna była sytuacja form krótkich, jak niektóre opowiadania i nowele, inna form ekstensywnych, jak powieść. O

parabolicznej wymowie nowel, opowiadań i miniatur Kafki decydowała po części sama krótkość formy oraz wymuszona nią ekonomia wyrazu. Parabola wydaje się opowieść *Kolonia karna*, ale i tu jest już sporne, czy parabolą jest opowiadanie *Wyrok*. Rzecz komplikowała się jeszcze bardziej z formami ekstensywnymi. Wypełniał je bogaty, różnorodny materiał, który stawiał opór parabolizacji.

Przeciwko parabolicznej interpretacji powieści przemawiał ponadto historyczny fakt, że parabola powstała jako zwięzły, zwarty i zamknięty gatunek moralistyczny i dydaktyczny, zbliżony do bajki. Odbiegała ona od swobodnej, otwartej, podatnej na eksperymenty i zmieniającej się poetyki powieści oraz od jej świeckiego i poznawczego etosu doświadczania rzeczywistości bezpośrednio, w jej nierozstrzygniętym stawaniu się i zmienności. Otwartość wobec przeobrażeń rzeczywistości i zdolność ich wchłaniania określała podatny na eksperymenty i zmiany charakter formy powieściowej. Zwrot ku parabolom musiałby w oznaczać dążenie do jawnego zamknięcia lub zawężenia formy powieści, do jej zastygnięcia.

Podstawę parabol tworzyły kręgi „wartości istotnych”, autonomicznych i uprzednich wobec bytu, niezależnych od historycznego dziania się, co więcej, nadrzędnych wobec niego. Parabola wykluczała eksperymentowanie w dziedzinie fundamentalnych wartości. Nie uznawała ich krytyki; nie przyjmowała do wiadomości ich upadku, braku bądź relatywizmu. Nie tolerowała odmiennych, lecz równorzędnych etycznie punktów widzenia. Różnice dotyczyły także skonwencjonalizowanego i hieratycznego języka parabol, krąco odmiennego od giętkiej, powieściowej polifonii oraz od wielości i różnorodności języków powieści, dopuszczających swobodną grę słowem oraz stylami.

U źródeł gatunku parabol znajdował się, innymi słowy, trwały, niewzruszony ład normatywny, zaś rzeczywistość uzyskiwała istotność jedynie o tyle, o ile do niego się nagięła albo o ile się mu przeciwstawiała. Parabola stanowiła w założeniu formę spetryfikowaną i tautologiczną. Odkrywała w świecie i dzianiu się głównie to, co sama wcześniej z góry założyła. Ignorowała nieprzerwane i nieprzewidywalne stawanie się bytu i wartości. Powieść, odwrotnie, zawsze starała się wchłonąć i oswoić to, co żywe, bieżące, nowe i wcześniej nieznanne.

Otóż powieści Kafki, inaczej niż gatunek parabol, nie komunikowały zakrzepłych znaczeń religijnych i filozoficznych. Nie proponowały także zamkniętego obrazu świata. Nie sprowadzały go do wzoru, w którym zbiór elementów tworzących ów świat jest skończony, policzalny i przejrzysty, zaś relacje w nim są ostatecznie zdefiniowane i nienaruszalne. Nie sprowadzały powieściowego dziania się do ruchu powtarzalnego, zgodnie z obrazem, jaki narzucał mit Syzyfa w interpretacji A. Camusa. Sądzę, że mimo posługiwania się niekiedy stylizacją paraboliczną, w powieściach Kafki dochodził do głosu świecki, racjonalistyczny oraz estetyczny pogląd na świat, nie zaś doktrynalny pogląd religijny lub filozoficzny. Interpretacje paraboliczne zwykle mieszały lub myliły literackie obrazy postaw etycznych, religijnych lub filozoficznych w utworach Kafki z postawą samego Kafki.

Kafka kompromitował w powieściach pojmowanie literatury jako instrumentu służącego przekazywaniu sensu moralizującego, tj. jako narzędzia, w którym ogólne esencje (idee) wcielają się w egzystencję. „Został na nas nałożony jedynie obowiązek negacji – pisał w jednym z aforyzmów – to, co pozytywne, zostało już nam dane”.

Potwierdzała to jego koncepcja języka. „Mową, pisał w *Rozważaniach o grzechu*, można się posługiwać do wyrażenia wszystkiego, co jest poza światem zmysłowym, jedynie aluzyjnie, ale nigdy, nawet w przybliżeniu, w formie porównawczej, gdyż stosownie do świata zmysłowego zajmuje się ona tylko posiadaniem i jego związkami”. Ten prymat aluzji nad metodą porównawczą sam w sobie deprecjonował parabolę, której istotą było porównanie.

Dominanta powieści Kafki nie znajdowała się jednakże ani w eposie, ani w paraboli. Uważam, że należy je czytać 1) raczej przez pryzmat tłumionego **komizmu** niż ponurego, moralizującego **serio**, jak to zwykle czyniono dotychczas. Ich punktem odniesienia była 2) raczej szeroko pojęta **groteska** (łącznie z makabreską, która puentowała *Proces*) niż egzystencjalny **tragizm**. Myślę też, że więcej niż kontekst eposu wyjaśnia w powieściach Kafki 3) polifoniczny kontekst barokowej **powieści próby** (*Prüfungsroman*). Sądzę, że kolejna rocznica śmierci Kafki w 2004 roku nadarzy okazję, by bliżej zająć się tymi trzema problemami.

*Олена МАЦИБОРСЬКА (Луцьк, Україна)*

### МОДЕРНИЗАЦІЯ МІФОЛОГІЧНОГО НАРАТИВУ В ОДІССЕЇ АКМЕЇСТІВ І НЕОКЛАСИКІВ

Рецепція міфу в поезії модернізму, в тому числі у творчості неокласицистів (російських акмеїстів – М.Гумільова, С.Городецького, О.Мандельштама, А.Ахматової; українських неокласиків – М.Зерова, М.Рильського, Ю.Клена, П.Филиповича, М.Драй-Хмари), знаходиться в центрі уваги літературознавства ХХ – початку ХХІ ст. Дослідження вчених у цій галузі необхідно поділити на дві групи: одні праці утворюють методологічну основу (доробок Є.Мелетинського [14], Ю.Лотмана [12], М.Іванова [8], Я.Поліщука [20] тощо); інші розкривають окремі аспекти творчого осмислення міфу поетами, аналізуючи передусім, інтерпретацію архетипів, міфологічних образів і сюжетів (праці М.Богомолова [1], Ю.Мартиненко [13], Л.Борецького [2], В.Віленкіна [3] та ін.). Проте специфіка міфотворчості, зокрема міфологічної нарації, в поезіях українських та російських неокласицистів у зіставному аспекті фактично ще не розглядалася, чим зумовлена актуальність зазначеної у заголовку проблеми. *Мета* нашої розвідки полягає в тому, щоб, враховуючи типологічну спільність, національні та індивідуально-авторські особливості, простежити процес модернізації міфологічного нарративу в поетичній творчості акмеїстів і неокласиків.

Під час дослідження цієї проблеми виникають труднощі, пов'язані із співвідношенням понять *нарратив – поезія*, *нарратив – лірика*, *нарратив – міф*. Отже, постає необхідність визначитись у вихідних позиціях.

Поняття *нарративу* в класичній наратології традиційно пов'язується лише з епічними прозовими творами, але структуралісти включають в її сферу твори всіх видів, “излагающие тем или иным образом историю” [26, 19], отже, нарративність властива поезії. Причому здавна: пам'ятки літератури – твори поетичні (“Одіссея” і “Іліада” Гомера, “Калевала”, “Пісня про нібелунгів” тощо). Не виняток і пізніша поезія, в тому числі модерністська, зокрема вірші та поеми неокласицистів – “Любовники” і “Дракон” М.Гумільова, “У самого моря” і “Северные элегии” А.Ахматової, “Під новий рік” і “Сон” М.Зерова, “Коли розквітнуть квіти...” і “Ямби” П.Филиповича, “Ой, колом сонце до гори...” і “Ведмідь-гора” М.Драй-Хмари, “Конкістадори” і “Прокляті роки” Ю.Клена тощо.