



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Rumory wojny : szkic do portretu Franza Kafki (na przykładzie opowiadania Bratobójstwo)

Author: Miłosz Piotrowiak

Citation style: Piotrowiak Miłosz. (2020). Rumory wojny : szkic do portretu Franza Kafki (na przykładzie opowiadania Bratobójstwo). "Acta Univesitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica" (2020), nr 4, s. 45-65.

DOI: 10.18778/1505-9057.59.03



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Miłosz Piotrowiak*

 <https://orcid.org/0000-0003-3787-752X>

Rumory wojny. Szkic do portretu Franza Kafki (na przykładzie opowiadania *Bratobójstwo*)

Streszczenie

W dotychczasowych badaniach nad twórczością Franza Kafki problematyka wojenna występuje raczej zdawkowo i incydentalnie. W prezentowanym artykule, Autor wytyka zaniechanie kafkologów i próbuje wskazać możliwe kierunki belumicznej interpretacji. Szkic do portretu wojennego inspirowany jest opowiadaniem prażanina zatytułowanym *Bratobójstwo*. Tekst, w którym widać inspiracje biblijną historią Kaina i Abla, to zacytowany kafkowski tekst o świecie zdeterminowanym przemocą, opanowanym przez krwawy konflikt. Gest podniesienia ręki przez barata brata to prototyp masowej zagłady, wojny jako takiej, a także ludobójstwa. Wydaje się, że na tym tekstowym poligonie doświadczalnym, przećwiczył Kafka swe przyszłe projekty fabularne. Utwory autora *Bratobójstwa*, czytane jako wykwit wyobraźni opanowanej pożogą wojenną, uzupełniają, zaniechane wcześniej przez znawców, pole badawcze.

Słowa kluczowe: Franz Kafka, bratobójstwo, agon, choroba, Wielka Wojna

* Dr hab., Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Humanistyczny, Instytut Literaturoznawstwa, pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice; e-mail: miłosz.piotrowiak@us.edu.pl

Jeśli chodzi o słuchaczy, to dzieło moje, pozbawione baśni,
 wyda może im się mniej interesujące,
 lecz wystarczy mi, jeśli uznają je za pożyteczne ci,
 którzy będą chcieli poznać dokładnie przeszłość
 i wyrobić sobie sąd o takich samych lub podobnych wydarzeniach,
 jakie zgodnie ze zwykłą kolejną spraw ludzkich mogą zająć w przyszłości.
 Dzieło mojej jest bowiem dorobkiem o nieprzemijającej
 wartości, a nie utworem dla chwilowego popisu.
 Tukidydes, *Wojna peloponeska*¹
Żyjemy w czasach zła.
 Franza Kafka²

Bakcyl utajony

Poruszając się samochodem z północy Europy w kierunku Wenecji, można zjechać z autostrady A1 i przemierzyć kilkanaście kilometrów drogą SR305, by trafić do miejscowości Fogliano Redipuglia, w prowincji Gorycja. Tam, nad wejściem na cmentarz wojskowy z okresu I wojny światowej, na którym spoczywa ponad 100 tysięcy żołnierzy różnych narodowości (w tym 60 tysięcy bezimiennych), widnieje złowieszczy napis: *A me che importa? (Co mnie to obchodzi?)*. Odwiedzając to miejsce wiecznego spoczynku nowoczesnego świata, moglię zbiorowego szaleństwa wojny, nie można opędzić się od myślowego natręctwa, że jednak ta bezsensowna rzeź mnie obchodzi, zniewala i paraliżuje. Ile takich widmowych miast, zapomnianych nekropolii widnieje na historycznych mapach? A ile ukrytych kurhanów mieści się pod soczystą zielenią pagórków, w sedymentacyjnych warstwach meandrujących rzek, w balsamizującej otulinie bagien i moczarów? Odkryte kości noszące ślady zabójstwa z epoki neandertalskiej zasilają pasje kryminologów. Dziesiątki tysięcy lat czasowego odstępu powoduje, że i orzeczenie winy i wymierzenie kary musi zostać bezterminowo odroczone. Nie można ustalić przebiegu zdarzeń, przesłuchać świadków i wskazać sprawcy. Zabójstwo jednak było, bo taka jest ludzka natura. I może był to mord założycielski, który później w biblijnej opowieści przybrał kształt osobowy, wyszedł z cienia biologicznych żądzy w stronę parabolicznej kwantyfikacji. Zatem w interpelacji zawisłej na bramie włoskiej nekropolii, która tylko w małej części oddaje wyobrażenie siedmiu milionów zabitych w czasie pierwszej wojny światowej, słyhać zasadnicze pytania: A cóż mnie obchodzi mój brat? A któż mnie ustanowił stróżem brata mego? Gdzieś pośrodku

1 Tukidydes, *Wojna peloponeska*, przeł. K. Kumaniecki, „Czytelnik”, Warszawa 1957, s. 13.

2 G. Janouch, *Rozmowy z Kafką. Notatki wspomnienia*, przeł. J. Borysiak, E. Dyczek, postawiem i przypisami opatrzył E. Dyczek, „Czytelnik”, Warszawa 1993, s. 79.

na symbolicznym moście, przerzuconym pomiędzy dzikością neandertalczyka zabijającego swego brata a oszalałym żołnierzem z frontów pierwszej wojny światowej rzucającego się na przeciwnika, sytuują się słowa biblijnego Kaina.

Pismo Kafki zbliża się pod względem prostoty formy i totalności sensu do stylu biblijnego. Przypowieść o Kainie i Ablu, bo to bezpośredni kontekst *Bratobójstwa*, nie zostaje w utworze Kafki bezpośrednio przytoczona. To charakterystyczny model działania wizjonera z Pragi, który ignorował rzeczy i zdarzenie zbyt wielkie by z nimi konkurować o czytelniczną uwagę (podobnym milczeniem zbył fakt wybuchu samej wojny). Powiedzieć, że kierowała nim bezwstydną pycha lub lekceważąca ignorancja to złożyć kapitulację najprostszą odpowiedzią, Milczenie mogło brać się z podziwu, z bezwstydnej i niezdrowej fascynacji ogromem rażenia – czy to wojny – czy Pisma Świętego. Rywalizacja z tymi „moločami” była dla Kafki z góry zapowiedzianą klęską. Jedynym ratunkiem była kontrpropozycja, spryt i przebiegłość w walce o niepodległość własnego głosu. Ciekawe, że Kafka, pomimo ciągłego unikania wszelkiej nadprzyrodzoności, bez ustanku zajmował się właśnie przekraczaniem materii, od-świętnością swojego pisma, skrupulatnym nadpisywaniem ksiąg i przypowieści. I pomimo, że głównym zadaniem Kafki jest uwalnianie człowieka, poprzez demaskację, od uwikłania, spętania i zamknięcia w prawie, to pozostaje on prozaikiem formy rygorystycznej, której prostota równać się może tylko z tekstami proroczymi. Samo *Bratobójstwo* ma również kilka możliwych egzegez interpretacyjnych.

Będąc wariacją na temat alienacji i podejrzliwości w stosunkach międzyludzkich, zawartych w biblijnym micie Kaina i Abła, opowiadanie to oferuje kilka poziomów interpretacji. W historyczno-społecznym kontekście Europy, a zwłaszcza Pragi, w czasie gdy powstało to opowiadanie (zimą 1916/1917), tekst jest aluzją do krwawych wydarzeń pierwszej wojny światowej oraz zrywów społecznych i nacjonalistycznych, które trzymały w kleszczach Pragę i konającą monarchię Habsburgów, reprezentowaną w anachronicznym „braterstwie” odrębnych grup etnicznych utrzymywanych w jedności przez tradycję i osobę cesarza – tekst Kafki odczytywać można jako ironiczny komentarz do rozpadu wielonarodowego państwa. Krytycy sugerują też, że trzy postacie tego tekstu przedstawiają projekcje trzech czynników Freudowskiej psyche, gdzie Schmar, Wese i Pallas symbolizują odpowiednio, nieokiełznaną pożądlivość podświadomości, społeczną fasadę ego i obserwującą postawę superego. Przy takim założeniu tekst opowiada historię psychologicznej autodestrukcji³.

To, co łączy biblijną opowieść z opowiadaniem Kafki to sceniczność. Spektakl zbrodni i wojny, mimo oczywistej różnicy skali, ma wiele punktów wspólnych.

3 R.T. Gray, R.V. Gross, R.J. Goebel, C. Koelb, *Franz Kafka. Encyklopedia*, przeł. J. Kozak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2017, s. 108.

Historia bycia widzem miała różne fazy. Oglądając tragedię grecką widz czuł się częścią widowiska, które wyznaczało ramy jego symbolicznego świata. W następnych wiekach odbiorca był już skazany na obserwację, bądź też kontemplację – najpierw boskiego (średniowiecze) – a potem ludzkiego planu (czasy nowożytne). W wieku dwudziestym widz niespodziewanie znalazł się na scenie, a odgrywany spektakl wyznaczał scenariusz jego życia (powszechność wojny). Można to nazwać sytuacją Kafkowską, kiedy absurdalna niespodzianka zmienia, z reguły rujnując, życie człowieka. Przypadek *Bratobójstwa* jeszcze inaczej dekomponuje perspektywę widza i uczestnika. Kafka, pragnie wypreparować pierwszą sytuację zabójstwa, kiedy widzowie staną się zaraz uczestnikami tego szalonego spektaklu. Metafora teatralna pokazuje mechanizm wciągania do uczestnictwa coraz szerszych kręgów społecznych. Jak rozlewa się wojenna zaraza? Jak dotrzeć do pierwszego poruszonego wojennej maszyny? Opowiadanie Kafki to inscenizacja „pierwszej przyczyny”: oto jak na pierwotnej scenie następuje eskalacja przemocy, jak świadkowie (bliscy i dalecy), po kolei, stają się uczestnikami zdarzeń, jak prawo jest umowne a sprawiedliwość fasadowa.

Opowiadanie Franza Kafki zaczyna się w zaskakujący sposób:

Dowiedziano, że morderstwa dokonano w następujący sposób: Schmar, zabójca, około dziewiętej stanął w rozświetloną księżycem noc na tym rogu ulicy, gdzie Wese, ofiara, musiał skręcić z uliczki, w której leżało jego biuro, w tę, przy której mieszkał⁴.

Podobnie jak w ponowoczesnym kryminale na początku opowieści jesteśmy już po procesie sądowym, wszystko zostało ustalone, zbadane i zamknięte, a zagadki mnożą się bardziej niż w momencie otwarcia sprawy kryminalnej. Skoro *dowiedziano, że morderstwa dokonano w następujący sposób* to mamy do czynienia z retrospektywą, nawet nie z wizją lokalną, co z poprocesową rekonstrukcją zdarzeń. Autorzy *Encyklopedii* poświęconej Kafce, również zwracają uwagę na szczególną wymowę początku:

Ein Brudermord jest jednym z najbardziej realistycznych opisowo i nacechowanych przemocą opowiadań Kafki. W zgodzie z jego realistycznym zamysłem pozostaje fakt, że rozpoczyna się zdaniem wprowadzającym, które stwierdza kategorycznie – językiem przywodzącym na myśl pismo prawnicze albo suchą notatkę prasową – że wszystkie opisane zdarzenia są zgodne z prawdą [„Dowiedziano, że morderstwa dokonano w następujący sposób [...]”]. Obiektywna, niemal wszechwiedząca narracja lokuje ten tekst w sąsiedztwie innych utworów z tego samego okresu, takich jak *In*

4 F. Kafka, *Bratobójstwo*, [w:] tegoż, *Opowieści i przypowieści*, przeł. E. Ptaszyńska-Sadowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016, s. 304.

der Strafkolonie (Kolonja karna) czy opowieści *Auf der Galerie (Na galerii)* i *Ein Bericht für eine Akademie („Sprawozdanie dla Akademii”)*, które wykorzystują bardziej obiektywną, zdystansowaną perspektywę w fikcyjnej akcji⁵.

Poetyka notatki prasowej z działu kryminalnego pozostaje w stylistycznym sporze z konwencją pełną bufonady i obrazowych deformacji. Można się również zastanawiać nad przyczyną tak realistycznego odtwarzania zabójstwa, skoro przestępca został przyłapany na gorącym uczynku, morderstwo zostało ukarane, a rozmyte zakończenie nie staje się żadną przestrożą, ani pouczeniem. Kryminologia rządzi się własnymi prawami. Dowody zabezpieczone na miejscu zdarzenia pozwalają ustalić sprawcę i dowieść ostatecznie przed sądem jego winy. W tak oczywistym przypadku samo opowiedzenie tej historii nie jest domeną sztuki detektywistycznej, ani formą apelacji od wyroku, jak również nie jest przykładem pomyłki sądowej. Zatem oschłość jurydycznej noty we wprowadzeniu w historię zabójstwa Weseego przez Schama, tylko pozorowało realistyczne ramy opowieści. Narrator celowo myli czytelnicze tropy, odwodzi od rozwikłania zagadki morderstwa. Najważniejsze pozostaje do ustalenia nie kto zabił kogo, lecz w jakim celu? W ustalaniu powodu zabójstwa większość badaczy wskazuje zbrodnie w afekcie, z pożądania, z zazdrości. Rzeczywiście, denat Wese pozostawał w związku małżeńskim z panią Wese. Zabójca jednak nie ujawnia żadnym uczynić względem żony pana Wese. Trudno wnioskować o jakiegokolwiek znajomości między sprawcą a żoną poszkodowanego. Logika kryminalnej dedukcji nie sprawdza się do końca w dociekaniach nad tekstem Kafki. Co nie znaczy, że jej elementy nie będą podtrzymywać napięcia narracyjnego. Dla interpretacji mogą być tylko jedną z wielu możliwych metodologii badawczych. Pamiętać należy, że w utworach Kafki następstwo przyczynowo – skutkowe nieraz odbite zostało w zwierciadłach iluzji i wyrażone w szeregu przesądów (przed/sądów). Niemniej jednak pozostając w lekturowym trybie kryminalnej dedukcji, warto zwrócić uwagę na narzędzie zbrodni: „Narzędzie mordu, na wpół bagnet, na wpół nóż kuchenny, całkowicie obnażony, przez cały czas trzymał mocno w ręku”⁶.

Trzeba przyznać, że techniczna hybryda *na wpół bagnet, na wpół nóż kuchenny* przypomina niesamowite przedmioty rodem ze snu nadrealisty. Bagnet jako kuchenne utensylium? Taka pomyłka nie wydaje się przypadkowa. Biała broń kłująco-sieczna, mocowana u wylotu lufy karabinu to podstawowy ekwipunek w uzbrojeniu żołnierza. Słowo bagnet nie należy do zwykłego zbioru leksemów z zakresu rynsztunku i oręża. Można powiedzieć, że jest ogniwem pośrednim między cywilną a wojskową stroną życia. Miasto Bayonne we Francji, gdzie wymyślono konstrukcję bagnetu, wcześniej słynęło z produkcji kuchennych noży.

5 R.T. Gray, R.V. Gross, R.J. Goebel, C. Koelb, dz. cyt., s. 107–108.

6 F. Kafka, *Bratobójstwo...*, s. 304.

W *Bratobójstwie* ślad bagnetu przynosi interpretacyjną superatę. Zwraca uwagę na znaczeniowe residuum wojny. Biorąc pod uwagę wojskową komendę „bagnet na broń”, która nakazuje rozpoczęcie procedury uzbrajania muszkietu, by oddać salwę lub zacząć szarżę, nie można pomyśleć o słowie „bratobójstwo” już inaczej niż jako o synonimie masowej eksterminacji, regularnej wojny. Ten *na wpuł* artefakt celowo został położony przed czytelnicznymi oczami. Nóż, który przypomina tylko kształtem bagnet to bardzo ważna poszlaka w materiale (dowodowym/literackim), który pozostawił nam Franz Kafka. Przedmiot, który połyскуje znaczeniową migotliwością, skłania do zmiany odczytania całego opowiadania w zupełnie inny sposób. Nie jako przypowieści o zbrodni, lecz jako paraboli konkretnego krwawego wydarzenia, którego świadkiem był pisarz – pierwszej wojny światowej.

– Gotowe! – mówi Schmar i rzuca nóż, zbędny krwawy balast, o ścianę najbliższego domu. – Błogość mordu! Ulga, uskrzydlenie przez przelanie obcej krwi! Wese, ty stary nocny cieniu, przyjacielu, kompanie z piwnej ławy, wykrawisz się w ciemny bruk. Dlaczego nie jesteś po prostu wypełnionym krwią pęcherzem, żebym mógł na tobie usiąść, a ty zniknąbyś doszczętnie. Nie wszystko zostaje spełnione, nie wszystkie kwieciste marzenia dojrzały, twoje ciężkie szczątki leżą tutaj, niewarte już kopniaka. Co ma znaczyć to nieme pytanie, jakie w ten sposób zadajesz?⁷

Kafka realizuje w tym opowiadaniu podwójną, a nawet wielokrotnie złożoną, grę. Z jednej strony opisuje, w bardzo realistyczny sposób, pospolity mord, który spotyka się z zasłużoną karą. Z drugiej strony, co rusz czyni błazeńską woltę i sprowadza wszystko do potocznego żartu. Dodatkowo, narracyjna gra piętrzy się jeszcze w ramach tematycznych i genologicznych. Raz, będzie to apokryficzne dopowiedzenie o krwawym braterskim konflikcie, przepisane na modłę współczesną Kafce, innym razem karnawałowy popis mówienia jednocześnie o wielu sprawach i w wielu konwencjach: parabolicznie o wojnie, bombastycznie o unicestwianiu ciała, teatralnie o przygodach ego, id i superego, czy jarmarcznie i knajacko o zabójstwie. Pośród tego rozgwaru głosów warto konsekwentnie wsłuchiwać się w **rumory wojny** jako ścieżkę dźwiękową tego opowiadania, jak i ukryty puls całej twórczości pisarza po 1914 roku. W tekstach Franza Kafki, nastrojając odpowiednio aparaty metodologiczne, można wychwycić te ultradźwięki: świsty, wystrzały, terkoty, trzaski, jazgoty, rżężenia⁸. Cały ten wojenny zgiełk i łoskot pozostaje dalekim tłem odsłuchu w opowieściach prażanina, który sam również musiał słyszeć, w dalekich rejestrach, naciągający hałas historii. Przestrzeń akustyczna w utworach Kafki to kolejny przyczynek do belumicznych predylekcji. Wracając do zacytowanego fragmentu *Bratobójstwa*

⁷ Tamże, s. 305.

⁸ Por. P. Kładoczny, *Odgłosy wojny w przekazach prasowych i literackich*, „Oblicza Komunikacji” 2017, nr 10.

uwagę zwraca mowa Schmara wygłoszona nad zwłokami Wesego. Zabójca zaczyna monolog od wykrzyzanego meldunku: *Gotowe!* Odnosząc to krótkie zaraportowania o wykonaniu zadania do rodzaju wykonanej czynności – zabicia człowieka, czytelnik zmuszony zostaje do wikłania się w domysły o przyczynę takiej tekstowej prowokacji. Czym są te dziwne zawody w zabijaniu? Odpowiedź wybrzmiewa majuskułą w tytule: *BRATOBÓJSTWEM*, czyli wojną. Dalsze czytanie z tak założoną tezą przynosi kolejne odkrycia. Słowa, wskazujące w normalnym stanie na osobowość dewiacyjną, pełną sadystycznych pasji: *Błogość mordu! Ulga, uskrzydlenie przez przelanie obcej krwi!*, w stanie wojennych nie budzą zdziwienia, wręcz są oczekiwanym podnoszeniem morale narodu w obliczu przyszłych wyzwań bitewnych. Podobnie jak tautologia *zbędny krwawy balast*, czyli opisowe zdefiniowanie użytego już narzędzia zbrodni, a w domenie wojskowej *zbędnego ekwipunku*, który przeskadza w sprawnym przemieszczaniu się, maskowaniu. Dla żołnierza ów nóż nie ma wartości dowodowej, gdyż działa on poza prawem, w stanie wyższej konieczności i po dokonaniu egzekucji – to po prostu *zbędny krwawy balast*. Leksyka wojenna, celowo używa eufemizmów, omija słowa mord. Zabójstwo zastępuje eliminacją, wykluczeniem. Schmar w jeremiadzie nad zwłokami Wese nazywa go *przyjacielem, kompanem z piwnej ławy*. Czy to wyraz solidarności podłego losu, braterstwo broni i prywatna ceremonia żałobna, *pompa funebris* dla nieznanego wroga? Czy wynika to z konkretnej sytuacji dziejowej, praskiej geopolityki, w której brat stanął przeciwko bratu w wielonarodowym państwie Habsburgów? W tym obłędzie zadawanych przez Schmara pytań jedno szczególnie zapada mocno w pamięć: *Dlaczego nie jesteś po prostu wypełnionym krwią pęcherzem, żebyś mógł na tobie usiąść, a ty zniknąłbyś doszczętnie*. Nauka w szkole zabijania miała przygotować rekrutów do widoku bryzgającej krwi, czy elementów ujawnionej anatomii człowieka. Stąd wymieniony przez Kafkę artefakt – *wypełniony krwią pęcherz* – który z pewnością był ćwiczebnym rekwizytem imitującym wroga i przyzwyczajającym wojaków do krwawego zawodu. Semantyczny *blitzkrieg* dosięga również osoby ludzkiej. Pan Wese na początku miał imię i nazwisko, czytelnik mógł również poznać jego miejsca zamieszkania, relacje rodzinne. Kafka wręcz odsłonił jego pełną melancholii duszę, w – jak się okaże – ostatnim monologu. I nagle Pan Wese, mąż, obywatel, pracownik staje się truchłem, zezwłokiem, szczątkami. Tak działa machina wojny przeistaczająca tych, którzy mieli miano, pozycję i krąg serdecznych sobie ludzi w nieznanego żołnierza, jednego z milionów poległych, którego odlany w brązie profil ma przesłaniać prawdziwą dezintegrację ciała. W tym opowiadaniu, najbardziej tajemniczą osobą pozostaje Pallas – świadek całego zdarzenia, który w ten oto sposób reaguje na zauważony mord:

– Schmar! Schmar! Wszystko odnotowane. Nic nieprzeoczone. – Pallas i Schmar lustrują się nawzajem. Pallasa to zadawała, Schmar nie może skończyć⁹.

9 F. Kafka, *Bratobójstwo...*, s. 306.

Kto kryje się za postacią Pallasa? Reżyser krwawego spektaklu, historiograf zdarzeń codziennych, a może przełożony wyższy stopniem wobec Schmara. Pallas to w mitologii greckiej imię jednego z wojowniczych tytanów, któremu Atena zawdzięcza swój przydomek. Znacząca podpowiedź płynie z analizy etymologicznej: Pallas znaczy „wymachujący włócznią”. Czy zatem to generalskie oko, które z wysokości spogląda na scenę wojny? Czy to ten, który miota batalionami, dywizjami „włóczni”? Kafka w bardzo intrygujący sposób zaaranżował tę scenografię i pokładał w jej planie poszczególne postaci.

Dlaczego tolerował to wszystko rentier Pallas, który nieopodal ze swojego okna na drugim piętrze obserwował tę scenę? Zgłębiaj ludzką naturę! Z podniesionym kołnierzem, w zawiązanym wokoło rozłożystego ciała szlafroku, potrząsając głową, spoglądał w dół¹⁰.

[...] Pallas wychyla się jeszcze bardziej, nie może niczego przegapić¹¹.

[...] Pallas, dławiąc w swoim ciele cały jad, staje w rozwierających się dwoma skrzydłami drzwiach domu¹².

Rzecz dzieje się „pod okupacją” Innego, pod czujnym okiem Patrzącego. Ma to wymiar groteskowy, wręcz karykaturalny. W tej mechanice deformacji Kafka prezentuje nam świat, w momencie przeobrażenia, w chwili radykalnej zmiany. Pieśni niewinności stają się pieśniami doświadczenia. I nie ma powrotu do świata sprzed tej zbrodni. Czytając teksty kafkologiczne, można spotkać się również z interpretacyjną propozycją, która *Bratobójstwo* mieści w korpusie tekstów opisujących konflikt z ojcem, Hermannem Kafką, który miałby być rozsądzającym wszystko „okiem Pallasa”.

Inne opowiadanie, zatytułowane „Jedenastu synów”, którego rękopis nie przetrwał, odnosi się do właśnie 11 opowiadań Kafki, które zostają poddane autoocenie. Pośród tego grona tekstów znajduje się również *Ein Brudermord* (*Bratobójstwo*). Ojcowski aparat krytyczny, który w tym monologu znajduje swe przekorne i wyostrzone wyobrażenie, być może ma na celu pokazanie niedoskonałości części wobec pretekstowej pełni, synowskich realizacji wobec ojcowskiego cenzorskiego oka. Taki gest umniejszenia, również badanego przez nas tekstu, nie może zostać pominięty¹³.

¹⁰ Tamże, s. 304,

¹¹ Tamże, s. 305.

¹² Tamże, s. 306.

¹³ Zob. R.T. Gray, R.V. Gross, R.J. Goebel, C. Koelb, dz. cyt., s. 132–133.

Czy kompleks ojca rzeczywiście zostaje w jakiś sposób zapseudonimowany w tym opowiadaniu? Jeden z elementów trójkąta mimetycznego z koncepcji René Girarda, dopasowany do ram *Bratobójstwa*, mógłby być symbolicznym wyobrażeniem ojca. Wydaje się jednak, że analiza tego natręctwa (kto wie czy nie większego u niektórych badaczy niż u samego pisarza) nie ujawni nam nic ponadto w tekście, który według mojej oceny jest przełomowy dla wyobraźni belumicznej pisarza.

Bratobójstwo Kafki ma w sobie coś z oczywistości, z nieprzynoszącej zaskoczenia powszedniości, pomimo niecodzienności zdarzenia. Nie ma tu złożonej motywacji działań, psychologizowania, medytowania nad skutkami czynu. W zamian dostajemy teatralizowaną scenkę kryminalną, w której wystudiowana poza i włożony w usta słowny gest umniejsza ją do podrzędnej farsy. Gdzie zatem podziąła się ta arcydzielność Kafki, jego przenikliwość dziejowa i egzystencjalna nadwrażliwość? Właśnie w tej sztuczności. Lecz tylko przy założeniu, że *Bratobójstwo* stanowi, możliwie najmniejszą, „wojenną epopieję”, zminiaturyzowaną, do granic artykulacyjnych możliwości, panoramę belumicznych zdarzeń. Mamy tu i gorączkę parcia do wojny, wybuch wojny, jej przebieg i rozejm, kapitulację, sąd. Jeśli tak potraktujemy to opowiadanie – jako lalkarski spektakl, w którym poruszane za pomocą sznurków postacie odgrywają role sił, mocarstw, ludów, to ta prozatorska miniatura staje się doniosłym dziełem historiozoficznym, atomizującym konflikt zbrojny do skali eksperymentu naukowego. Tak jak biolog pracuje na pojedynczych komórkach, antyciałach, cząstkach genetycznych by pokonać trawiącą cały organizm chorobę, tak filozof dziejów będzie przeszukiwał te mikrozdarczenia, które uruchomiły serię historycznych wypadków. Metaforę wojny jako choroby toczonej ciało można rozwinąć w „bratobójczym” oglądzie nieco szerzej. Namysł nad pojedynczym incydentem będzie stanowił pierwszą reakcję pociągającą za sobą łańcuch podobnych zdarzeń. Tak zaprezentowana etiologia wojny pokazuje jej permanentną obecność w świecie, labilny żywot, który w utajeniu może trwać wiele spokojnych lat. Lecz, kiedy okoliczności, nastroje i ludzka słabość zaczynają sprzyjać stanom chorobotwórczym, wtedy te uśpione bakcyle namnażają się w geometrycznym tempie i nadkażają organizm społeczny, czasem prowadząc do jego śmierci. Wtedy tych pojedynczych „bratobójstw” multiplikuje się miliony.

Zabójstwo, bratobójstwo, ludobójstwo

W *Bratobójstwie* Franca Kafki pada enigmatyczne zdanie, nie wiadomo dokładnie przez kogo wypowiedziane, najprawdopodobniej to słowa narratora. Brzmi ono tak: *Zgłębiaj ludzką naturę!* Czy to napomnienie w duchu Lukrecjusza, nie pozwala właśnie rozpatrywać stanów wojennych jako aberracji w naturze. I czy właśnie na ludzką naturę nie wskazuje sam autor jako na winowajcę wszelkiej zbrodni.

W oczach Franza Kafki człowiek wychodził z kręgu *natura naturans*. Z jednym zastrzeżeniem. Istota ludzka nie naśladowała zdolności kreacyjnych natury, lecz ćwiczyła się w destrukcji, konstruowała modele niszczycielskie. Dlatego Kafka nie sprawdzał religijnych i imaginacyjnych zdolności człowieka, które sugerują, że człowiek staje się człowiekiem przekraczając siebie, będąc nad-ludzkiem. Lecz poddawał on badaniu ludzką materię, „ruchome ciało”, które staje się człowiekiem schodząc do granic jego zwierzęcości, będąc pre-ludzkiem.

Pierwiastki zbrodniczości tkwią we wszystkich, choć w różnym procencie; w niejednakowym też stopniu są spojone z psychiką człowieka; raz występują w niej jako „obce ciało”, to znowu jak krew krążą po żyłach. Zbrodnia żyje między nami, nawet w nas; wszyscy jesteśmy – w pewnym stopniu – jej współuczestnikami¹⁴.

Natura ludzka ma wpisany program zadawania zbrodni – tylko moralność i prawo hamują jego wykonanie. Jeśli obydwa bezpieczniki zostaną wyjęte, lub odpowiednio przeprogramowane, wtedy bakcyl zbrodni opanuje całe narody. Nosimy w sobie wroga wewnętrznego. Trzeba tylko koincydencji zdarzeń, chwili ludzkiej słabości aby proch wybuchnął. Można setki razy powtarzać daną czynność, znajdować się w podobnej rutynowej sytuacji, by w kolejnym krytycznym momencie stał się on chwilą rozstrzygającą. Sam determinizm szczególnie się nie wyróżnia, po prostu jest w katalogu innych odziedziczonych po przodkach atawizmach. Niebezpiecznym staje się dopiero wtedy, gdy nada mu się prostolinijność patosu, żar wzniesłego czynu, ideę relacji we wspólnocie. Wtedy staje się nieusuwalnym i niezmordowanym tyranem, który musi dokonać rytualnego mordu na przeciwniku. Kafka próbował w *Bratobójstwie* wypreparować ten gen wojny, który inicjował proces nowotworzenia, patologiczną mitozę. Podniesienie ręki na brata to pre-aberracja, replikująca się w nieskończoność. Tak rozumiał pisarz historyczną kancerogenezę.

Kafka celowo podkreśla niewyraźność wojny. Metaforyzuje tragedię, pomimo, że jako specjalista od pojedynczych wypadków, osobnych dramatów nie uznaje prymatu statystyki i wielkich kwantyfikatorów. Jednak to tylko pozorna alegoria. A zabija B na oczach C – to sytuacja powtarzana po wielokroć, wojenna mantra śmierci, nie czyn bohaterski a pospolite zabójstwo. I Kafka wytacza proces wszelkiej bohaterszczyźnie, martyrologii, militarystom. Wojna – w myśl Kafki – to wina bez kary, to usankcjonowane, na narodowych mitach, ludobójstwo. Bo komu przedstawić akt oskarżenia, kogo postawić przed trybunałem, kogo skazać? Wielkie kłamstwo ludzkości, dające przyzwolenie morderczym instynktom, to właśnie wojna. Uporządkowana, hiperpoprawna i pusta niczym żołnierska mowa,

¹⁴ J.E. Skiński, *Na przełaj oraz inne szkice o literaturze i kulturze*, oprac. M. Urbanowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 352.

wyglansowana niczym żołnierski mundur – tym właśnie próbuje się przesłonić nieczystość sumień, zakrzepłą krew i śmiertelny pot. W czasie pokoju ohydne zabójstwo/ w trakcie wojny słuszna interwencja – tak język w służbie ideologii zakłamują rzeczywiste wypadki. Kafka musiał być przerażony tym odkryciem, a pierwsza wojna światowa odsłoniła po raz rzeczywiście pierwszy ogrom tego narodowo-wojennego zakłamania.

Kafka w *Bratobójstwie* dokonał redukcji Wielkiej Wojny do mniejszej wojny, a nawet najmniejszej wojny, czyli bratobójczej zbrodni z premedytacją. Wojna zazwyczaj ogromniała, powszechniała, wylewała się na światowe fronty – tutaj zachowała wszelkie układy agonu a została zredukowana do najmniejszej skali – dwóch antagonistów, widz, wdowa, rozjemczy tłum, powojenna sprawiedliwość. Pasja mikrologiczna pisarza była próbą opanowania wielkiej historii, która w momencie wybuchu pierwszej wojny światowej ruszyła z miejsca, działa się na oczach współczesnych. Historia nie może być wyizolowana, obojętna wobec człowieka, wyczyszczona z ludzkich pretensji do opanowywania świata. Byłaby to historia naturalna, odtwarzająca szkielety dawnych istot, eksponująca za szklaną gablotą dowody na istnienie życia minionego. Natomiast wojna to kwintesencja historii ludzkiej – eksplozja krwawych namiętności, złych skłonności i cnót spektakularnie wykoślawionych. Konflikt zbrojny odsłania prawdziwie ludzki charakter „ducha dziejów”. Materializuje się on za pomocą specjalistycznych technologii, służących zadawaniu śmierci masowej. Konflikt zbrojny do czasów pierwszej wojny światowej omijał ludność cywilną. Potyczka bitewna, która była rozstrzygana przez wrogie, zawodowe armie teraz stała się wojną totalną, eksterminacją, metodycznym wyniszczaniem zasobów ludzkich.

Wynikało to stąd, że musiały zajść istotne przemiany pomiędzy konfliktami zbrojnymi prowadzonymi do końca oświecenia a wojnami toczonymi od XIX wieku. Wydaje się, że przekształcenia dokonane przez rewolucjonistów francuskich, czyli obalenie ancien régime i obdarzenie suwerennością narodu, wprowadziły nową, dramatyczną jakość do ideologii wojny. Skoro suwerenem przestał być władca, a stał się nim naród (czyli wspólnota wyobrażona, jak pisał w 1983 roku o narodzie Benedict Anderson), to siłą rzeczy zarówno agresja, jak i obrona była już wyrazem woli narodu, a nie władcy¹⁵.

Jak podłe to były czasy i jak łatwo było poddać się dyktatowi tłumowi, niech świadczy fragment artykułu młodego Bertolta Brechta, literata słynącego później z antymilitarystycznej retoryki. Jednak na łamach „Augsburger Neueste Nachrichten” z dnia 17 sierpnia 1914 roku możemy przeczytać w *Uwagach o naszym czasie*:

15 Tamże, s. 202.

My jesteśmy uzbrojeni, moralnie uzbrojeni. Mocny niemiecki charakter, nad którego uformowaniem pracowali od dwóch stuleci niemieccy poeci i myśliciele, teraz się sprawdza. Spokojni i opanowani, w żelaznej dyscyplinie, choć płoną z zapału, mniej wiwatując, a raczej zaciskając zęby, pociągnęli nasi mężowie do walki. [...] Kobiety zaprzeczają słowom o słabej płci, a młodzież podejrzeniom o jej demoralizację. My wszyscy, wszyscy Niemcy, lękamy się tylko Boga i niczego na świecie¹⁶.

Franz Kafka tworzył *in partibus infidelium* (łac. w prowincjach niewiernych), nie okopywał się po żadnej stronie i nie był sztandarowym pisarzem żadnej opcji politycznej. Pisał, by historię ujarzmić, upokorzyć, unicestwić. Benedetto Croce definiuje historię jako akt pojmowania wynikający z praktycznych potrzeb życiowych. I Kafka tak właśnie ją pojmował. Wojna przerwała mu literacki eksperyment, który prowadził, więc zaczął się nią żywo interesować. Taka jest morfologia wojennego kompleksu pisarza. Nie ujawnia on w twórczości literackiej narodowych kontrybucji. W *Bratobójstwie* wręcz czyści tekst z wszelkich partykularyzmów, objawia nam sytuację poza uwikłaniami politycznymi, czy etnicznymi. Życie, które nam przedstawia cechuje specjalna drażliwość, dynamiczna zwrotność. Wszystko tu wre, kipi, jakby w próbowce z jakąś aktywną substancją. Ludzie są ruchliwi, głośni, bezceremonialnie prosi, zamroczeni własną rolą. Historia przemocy zaczyna się od pierwszej krwi. Potem mamy do czynienia już tylko ze statystyką. Zabójstwo, podwójne zabójstwo, potrójne etc. Od ilu zabójstw zaczyna się ludobójstwo? Imiona wojny można mnożyć w nieskończoność – jako wszelka relacja przemocowa – objawia się i w pojedynku, incydencie, zamieszkach, stanie wojennym, eksterminacji, bitwie, pogromie, jak i w Zagładzie. Sam termin ludobójstwo sformułował Rafał Lemkin:

Pojęcie ukształtował, jak sam uzasadniał, „przez połączenie (staro)greckiego słowa *genos* (plemię lub rasa) z łacińskim *cide* (analogicznie do takich terminów jak *homicide* – ang. zabójstwo; czy *fratricide* – ang. bratobójstwo)”¹⁷.

Kafkowska sytuacja ma miejsce i w prawniczej nomenklaturze. Między sprawcą i ofiarą zawsze toczy się wielka wojna światowa. Kiedy ścierają się z przemocą dwa światy, później wyznają winę, dokonują zadośćuczynienia i przebaczą sobie nawzajem. Dlatego nawet podniesienie ręki na brata mieści się już w wielkim zbiorze ludobójczej statystyki. Każdy żołnierz nosi znamię Kaina, ten nieśmiertelnik zdrady.

¹⁶ Za: R. Szydłowski, *Bertolt Brecht*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973, s. 24–25.

¹⁷ M.J. Mazurkiewicz, *Koncepcja zakazu ludobójstwa Rafała Lemkina a eliminacjonizm Daniela Jonaha Goldhagena. Próba redefinicji teorii masowych mordów?*, „*Studia Iuridica Toruniensia*” 2015, t. XVI, s. 200.

Problem z ludobójstwem polega też na niewyobrażalnej skali zbrodni, trudnościach w dotarciu do krewnych ofiar, które często były bezimienne albo zostały zapomniane, gdyż eliminowano wszystkich, których łączyły jakiegokolwiek relacje. Rozmiar zbrodni i jej automatyczna – można by rzec taśmowa – powtarzalność poniekąd ją odrealnia, czyni czymś wręcz absurdalnym. Wynika to z tego, że przecież nawet zbrodni przypisujemy jakąś wewnętrzną logikę. Poszukiwania winnego zmierzają w kierunku znalezienia osoby, która miałaby motywy dokonania zbrodni. Ludobójstwo przekracza tę logikę¹⁸.

Moment, w którym historyk musi zawiesić głos staje się dobrym punktem wyjścia dla historiozofa. Z całej gamy ludzkich cech Kafka wybiera tony niejednoznaczne, brzmiące złowieszczo, ukrywane w mieszczańskie moralności pełnej dystansu i fasadowego opanowania, a niestety rozplenione z pełną furią w ówczesnej rzeczywistości. Rozum zafascynowany technicznością doprowadził do nieobliczalnych konsekwencji ludzkich działań. Nie wierząc w człowieka pięknego, dobrego i mądrego, zaczyna on badać jego ciemną stronę, zagłębiać się w przestrzeni, w której czuje się pewniejszy. W sukurs przychodzi mu historia, której staje się zapisem niemoralności, mactw i zbrodni, a której ukoronowaniem będzie wybuch pierwszej wojny światowej. Jednak nie tylko etyczne aspekty konfliktów zbrojnych interesowały Kafkę. Pośród 7 milionów ofiar I wojny światowej każda śmierć była finałem niezwykłej fabuły, czasem awanturniczej biografii z przykrym finałem, czasem bohaterskiej przygody uwieńczonej piękną śmiercią. Do tego doliczyć trzeba kilkanaście milionów ludzi, którzy „przeżyli” wojnę, każdy na swój sposób, tworząc własną legendę rodzinną. I z tym przeciwnikiem naprawdę mierzy się Kafka. Wielka epopeja wojenna to potężna machina fabularna, wielkie repozytorium biogramów, opowieści i faktów, którego ogromu nie pomieszczą najwymyślniejsze kwantyfikatory uogólniające. No chyba, że wpadnie się na ten sam pomysł co Franz Kafka by dotrzeć do atomu wojny, prątką zapalnego konfliktu, pojedynku, który można później mnożyć przez miliony.

18 J. Kłós, *Ludobójstwo – czyli zbrodnia, której nie ma*, „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 1918, nr 4, s. 140–141.

Porucznik Kafka

Będę trwał niewzruszenie przy następującym:
 chcę pójść do wojska, ulegając pragnieniu
 w ciągu dwóch lat powściąganemu.
 Franz Kafka¹⁹

W tym podrozdziale chciałbym wskazać na pewne zaniechanie kafkologii, której badacze nie mogą wyjść z zakłętego kręgu, intencjonalnie zaprogramowanego przez samego pisarza. Na antypacyfistyczne, militarystyczne oblicze praskiego wizjonera natrafiłem przy pisaniu wcześniejszego artykułu. Wtedy jeszcze nie dowierzałem swoim odkryciom, wydawały mi się niemożliwe do udowodnienia. Jak można mówić o twórczości Franza Kafki w aspekcie doświadczenia wojennego? Dlatego ograniczyłem się do kilku niepodważalnych fragmentów z *Dziennika* pisarza. Po lekturze książki Berndta Neumanna *Franz Kafka: aporie asymilacji. Rekonstrukcja tryptyku powieściowego* już wiedziałem, że warto przemyśleć jeszcze raz twórczość Kafki pod kątem paradygmatu belumicznego. Pierwotnym grzechem kafkologii pozostaje przesąd, że twórczość prażanina układa się w parable, anagramy i nadrealne przypowieści. Owszem, odnajdziemy taki repertuar genologiczny w pismach Kafki, natomiast pretekst powstania większości utworów bierze się z bolesnych konkretów, z uwierania Realnego.

Wydaje się, że to, co Kafka chciał przekazać przekraczało literaturę, i gdzieś głęboko, wbrew jemu samemu, sztuka wydawała mu się płytka, a w każdym razie zbyt niepełna, by mogła być czymś doniosłym w porównaniu z rzeczywistością²⁰.

Wstrząsy ziemi wywołane artyleryjską kanonadą, powodzie spowodowane wysadzeniem tam i zawaleniem mostów, podmuchy morowego powietrza przesyconego fluorem i gazem musztardowym, płonące kwatery miast, szeregi wiosek – oto żywiły wojny, których działanie nieobce było ludziom żyjącym w czasach pierwszej wojny światowej. Sam Kafka w szczególnie dotkliwy sposób nie doświadczył wojny. Jego myślenie o chorobie, która opanowała świat z początku wieku było głębokie i widoczne w utworach literackich, ale nie w sposób publicystyczny czy interwencyjny. Nie przesuwiał chorągiewek na mapie będącej wielkim teatrem działań wojennych, nie był ochotnikiem, rekrutem czy dekwonikiem. Wojna totalna jednak zmieniła jego życie. Zobaczył, że na wojnie życie ludzkie jest mniej

¹⁹ F. Kafka, *Dzienniki 1910–1923*, przeł. J. Werter, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, s. 384.

²⁰ C. Greenberg, *The Jewishness of Franz Kafka: Some Sources of his Vision*, [w:] *Collected Essays*, tłum. A. Rejniak-Majewska, vol. III, s. 207–209.

warte niż poczucie narodowej jedności i wyznawanych reguł. I choć ta „męska przygoda” miała pełne garście nośnych komunałów, sam Franza Kafka kilka razy z zacięciem spogląda na żołnierski oręż. Opowiadanie *Bratobójstwo* powstało w latach trwania krwawego konfliktu.

Chociaż nie zachował się rękopis tego opowiadania, powstało ono najprawdopodobniej między połową grudnia 1916 a połową stycznia 1917. Fakt, że Kafka sam kilkakrotnie publikował to opowiadanie, świadczy o tym, że musiał je wysoko cenić. Ukazało się najpierw, razem z „Derr neue Advokat” („Nowy adwokat”) i „Ein altes Blatt” („Stara kartka”), w 1917 w lipcowo-sierpniowym numerze dwumiesięcznika literackiego „Marsyas”, wydawanego przez Theodora Taggera²¹.

W czasach pierwszego, tak powszechnego konfliktu zbrojnego, mało kto z cywilnych uczestników wojny myślał o geopolityce. Krwawa stawka za nowy podział świata, zakresy wpływu i nowe źródła zysku znajdowały się tylko w optyce, widzących więcej, proroków. Franca Kafkę, w gruncie rzeczy, martwił koniec drobnomieszczańskiego uniwersum, kres filozofii pokoleniowej akumulacji dóbr, ostateczny koniec społecznej kastowości. Prażanin jest mniej rebeliancki niż nam się wydaje. Pomimo, że spełnia się on w pisarstwie, które jest dla niego zawodem, sportem i krucjatą. Koniec mieszczańskiej, wielonarodowej sielanki odnotował także badacz twórczości autora *Opisu walki*:

Przed ową „wielką wojną” żyła jednak jeszcze w jako takim zdrowiu monarchia habsburska wraz z uwielbianym przez jego podwładnych żydowskiego pochodzenia monarchą – Franciszkiem Józefem – i to uwielbianym aż do przesady. Nie zgasła też nadzieja odnośnie do wielonarodowego państwa. Pierwsza powieść Kafki odzwierciedla jeszcze ten fakt – czyżby to z tego względu, że chodzi tu o tekst w pewnej mierze infantylny, „mający spełnić życzenia”? Sam pomysł o napisaniu powieści o Ameryce można odszukać u Kafki w jego czasach gimnazjalnych. Jako „małe dziecko” – jak mówi o tym wpis do dziennika z dnia 19 stycznia 1911 roku – Kafka planował „powieść, w której przeciw sobie walczą dwóch braci, z których jeden pojechał do Ameryki, podczas gdy ten drugi pozostał w europejskim więzieniu”²².

Czy opis walczących braci nie powróci już w zupełnie innej, dojrzszej i isticie parabolicznej formie w *Bratobójstwie*. Czy wiek XX nie ograniczył znaczenia „walczący” do podstępnie zwabiony, skrycie zabity, tajnie zaszlachtowany? Kafka często nadpisywał nowe znaczenia swoich tekstów. Czy wypadki historyczne nie

21 R.T. Gray, R.V. Gross, R.J. Goebel, C. Koelb, dz. cyt. s. 107.

22 B. Neumann, *Franz Kafka: aporie asymilacji. Rekonstrukcja tryptyku powieściowego*, przeł. S. Mrozek, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2012, s. 46–47.

ukształtowały tego palimpsestu w oparciu o motyw walczących braci, który rysowałby się następująco: szkic powieści *Zaginiony, Opis walki, Bratobójstwo?* Wtedy ze zwykłego agonu, który znamionuje konflikt, zderzenie poglądów, przechodzimy do skrytobójstwa, mordu założycielskiego nowego świata.

Fascynacja i nienawiść podsycają się wzajemnie do tego stopnia, że mogą zamienić się miejscami bez stanów pośrednich. Postawa życiowa i wybory pisarskie Franza Kafki noszą znamiona osobowości dyspersyjnej. Wydaje się, że nosił on w sobie i stateczną duszę mieszczańską, i wywrotowego ducha rebelianckiego. Postawy te często zamieniały się i oddawały pierwszeństwo jedna na rzecz drugiej. Podobnie rzecz się ma z hekatombą wojenną²³. Z jednej strony to coś przerażającego, niszczącego, antyhumanistycznego, lecz z drugiej strony to żywioł przeobrażający, w swej destrukcji oczyszczający, znoszący opresję prawa na rzecz chaosu. Milczenie Kafki wobec faktu wybuchu wojny, jak i późniejszy brak komentarzy, może wynikać z tej ambiwalencji odczuć. Brulionowy szkic walki dwóch braci ćwiczony na planach różnych konwencji i gatunków literackich może być ilustracją wewnętrznej walki samego autora. Tym bardziej, że już w *Bratobójstwie* działania bohaterów przybierają karykaturalne rysy. Trwanie pisarza na pograniczu strefy, jednocześnie przywiązanie do cnoty i pragnienie grzechu mogą przenosić się na deformacje narracyjne, rodzaj cierpkiej rozkoszy, którą odczuwają źli bohaterowie i znużenia, które towarzyszą protagonistom sytuującym się po stronie dobra. Schamr i Wese są mlecznymi braćmi samego Kafki – bliscy mu zarówno ze względu na wiek, jak i ze względu na pewne charakterystyczne przejawy mentalności. Obydwoje są, każdy na swój sposób, emanacją autora *Bratobójstwa*. Stają się tym, kim mógł stać się Kafka, gdyby nie stał się sobą. Wypełnienie sprzecznościami każdego z bohaterów naznacza ten utwór, pomimo werystycznych cech opisu, pewnego rodzaju pamfletowością. Tortury dualizmu, którym poddaje swych bohaterów Kafka, ale i które sam odczuwa, przywodzą na myśl manichejskie trucizny. Dodatkowo cały obrazek zbrodni wyrysowany jest monochromatyczną grą: bycia widocznym i pozostawania w cieniu. Być może właśnie podejście pisarza do tematu wojny pozwoli odkryć zagubiony klucz do jego twórczości i osobowości.

23 Nieskrywane fascynacje Franza Kafki wojenną rzeczywistością tak opisuje Hartmut Binder: „Kafka w próbie zrozumienia wydarzeń wojennych poszukiwał znaczącego zachwyty. [...] Jego szczególne upodobanie do książek wojennych [...] mogło mieć następnie swoją przyczynę w tym, że swoje własne życie widział w obrazie walki [...] Obecny jest tutaj cały arsenał militarnych pojęć: Kafka mówi o sytuacji wojennej, dowódcy, kwaterze głównej, rozkazie, oddziale wojsk, walce niszczycielskiej, ubezpieczeniu, zapasach broni, jeździe przedniej, maruderach, partyzantach, ucieczce etc. [...] Konstrukcja tych obrazów pokazuje jednak, że Kafka widział siebie w roli »zawodowego żołnierza«, który pozwala na karmienie się wojną, widział się jako »naturę żołnierską«, która zobowiązana jest do trwałej walki na przednim froncie [...] i pewna jest beznadziejności zwycięstwa”, H. Binder, *Kafka und Napoleon*, [w:] *Festschrift für Friedrich Beissner*, Bebenhausen 1974, s. 52. Za: B. Neumann, *Franz...*, s. 58.

nacje militarystyczne Franza Kafki muszą anihilować część badawczych ustaleń, a przynajmniej nadszarpnąć ich kategoryczności. Trudno postrzegać pisarza jako dobrodusznego klerka i wycofanego literata, którego nie obchodziły sprawy geopolityczne dziejące się za rogatkami Pragi. Jeszcze trudniej zrozumieć człowieka, który wpatrywał się, jak wiemy nie bez zachwyty, w pożogę wojenną i skwapliwie taił swe atawizmy. Czy to zwykły mesmeryzm żywiołu ognia, czy może czekanie na Golema, który dopełni zniszczenia?

Szkice Franza Kafki to jedne z najbardziej tajemniczych zapisów literackich. Ocalałe, pomimo ostatniej woli autora, pozatranscendentne lecz przypominające przypowieści pisane na użytek jakiejś religii, pełne fantastyczności i nadrealizmu mimo realnego świata *logosu*. Możemy dodać do tego katalogu binarnych opozycji jeszcze jedną oksymoroniczną pozycję. Światy Franza Kafki uchodziły za strefy zdemilitaryzowane, wolne od wszelkich alokacji wojsk. Sam autor sprawdzał, ile w zwyczajnym człowieku jest nadludzkiego a ile zwierzęcego. W oczach krytyków jawił się jako pisarz o pacyfistycznych poglądach, który już w swoich czasach przeczuwał tragedię swojego narodu. Autor *Bratobójstwo* był, rzecz można, zawsze na wojennej ścieżce, wiecznie wypowiadał wojnę, toczył (go) spór. Czy natręctwo asymilacji – poczucia bycia gorszym, czy pozostawanie w wiecznym zwarcu z ojcem, czy utarczki miłosne i budowanie pozycji na rodzącym się rynku literackim odpowiadają za tajone pasje militarystyczne Franza Kafki? Obraz walecznej asymilacji, tyrani, która twardą ręką zapobiegałaby, jak zwykł się wyrażać Kafka, „bałkani-zacji” uzyskuje swój sztandarowy, wręcz monumentalny wyraz w literackim przekształceniu formy Statuy Wolności. Jak konstatuje Bernd Neumann:

U Kafki trzyma ona miecz zamiast pochodni. [...] To dziwne przeformowanie Statuy Wolności, które nastąpiło nie z niewiedzy – Kafka w końcu regularnie zajmował się studiami nad Ameryką – ilustrowało prawdopodobnie fascynację autora z Pragi aspektem męsko – wojennym, który był wyrazem szczególnego bezpieczeństwa egzystencjalnego, które z kolei możliwe było do osiągnięcia jedynie przez szczęśliwą, bo odważnie zrealizowaną asymilację. „Należy zwrócić uwagę”, konsekwentnie, „że Kafka zafascynowany był postaciami, które nosiły miecz lub szablę. Owe [...] statuy są nie tylko obiektem obserwacji, lecz także obecne są w snach, rysunkach i opowiadaniach [...] Dowody pozwalają na wniosek, że dla Kafki bohater wojny uzbrojony w ten sposób był obrazem siły, niezłomnej witalności oraz instynktownej zdolności podejmowania decyzji”²⁴.

Nemann podejmuje ten temat przy lekturze *Procesu*. Nie zgadzając się z błyskotliwymi i klasycznymi już dzisiaj interpretacjami Heinza Politzera czy Eliasa

²⁴ B. Neumann, *Franz...*, s. 75 [autor zaznacza w swojej wypowiedzi cytaty z książki Hartuma Bindera]

Canettiego, które to forsowały tezę, że *Proces* staje się refleksem zerwanych za-ręczyn z Felicją Bauer. Niemiecki badacz posługując się metodą lekturową *close reading* uważnie wsłuchuje się odgłosy tekstowej rzeczywistości. Jego koronkowa analiza korespondencji ujawnia ciągły nasłuch Kafki wobec wydarzeń z frontów. Austriackie porażki, które odbiera Kafka jako rosyjskie zagrożenie, powodują, że pisze równocześnie *Proces* i *Wspomnienie kolei kałdańskiej*. Pierwszy utwór może być uznany, za projekcję działania rosyjskiego bezprawia, w którym zawsze ktoś inny ponosi konsekwencje – od trybunału ludowego po skazańca. Dodatkowo w momencie pracy nad tekstem wybuchła sprawa „czeskiego Dreyfussa”, czyli proces błędnie skazanego Hilsnera, z którym Kafka się utożsamiał. Drugi utwór, którego akcja dzieje się w głuchej, dalekowschodniej, iluzorycznej prowincji Kałda, można odczytać jako dystopię po zwycięstwie Rosji. Widać tu pewne podobieństwa z wydaną w 1911 roku powieścią Josepha Conrada *W oczach Zachodu*. Na kartach *Procesu* można odnaleźć kilka belumicznych poszlak. Józef K. zostaje „aresztowany” a pomimo to „pozostaje na wolności” – podobnie w okupowanym kraju ludzie „pozostają na wolności” pomimo, że znajdują się już pod inną jurysdykcją prawną. Sam moment pojmania przypomina realia kraju ogarniętego wojną – aresztowania bez powodu, bez podania przyczyny, w przypadkowej łapance. Trybunał mieszczący się na poddaszu przypomina swą kategorycznością sąd wojenny. Kryzys samoudręczenia Józefa K. kończy się egzekucją. Tych kilka wojennych poszlak może sugerować, że *Proces* jako kompensacją szoku spowodowanego wybuchem wojny. Długotrwały, traumatyczny wstrząs był wzmacniany doniesieniami z frontu. Porażki, zwycięstwa i okresy przejściowe wyznaczały rytm pisarski Franza Kafki.

Wojna stała się kompleksem psychicznym prażanina, który napędzał jego pisanie. Zwodniczość błędnie umiejscowionej konkretności, która utwory Kafki każe czytać z przypisanym każdemu tekstowi zespołem uświęconych, koronnych egzegez interpretacyjnych, spowodowała zamknięcie ich na nieoczywiste interpelacje. Można posłużyć się takim oto przykładem. Z perspektywy nauk fizykalnych świat jawi nam się w określony sposób i w obrębie praw jakie panują w tych naukach możemy się interpretacyjnie przemieszczać. Jednakże idea, że ten światopogląd jest poglądem na świat *par excellence*, opiera się na ustaleniach wywiedzionych właśnie z nauk fizykalnych. A ta ocena w żadnym wypadku nie może już być wewnętrzną sprawą nauk fizykalnych, bo należy już do filozofii. Sofizmat ten pozwala nam wyjść z błędnego koła nawracających, stale tych samych interpretacji, poprzez zmianę paradygmatu. Kafka, który wydawał się odludkiem zamkniętym w swych wyobraźniowych światach, w świetle „reflektorów wojny” jawi się nam jako strateg żywo reagujący na bieżące wypadki. Kafka grał o najwyższą stawkę, nie zajmowały go wewnątrz europejskie spory. Polityczności swej postawy, głównie chodzi o asymilację narodu żydowskiego, upatrywał w sporze dwóch mocarstw Ameryki i Rosji. Jeśli w „Ameryce” dostrzegł ewentualnego sojusznika, to z pełnym prze-

konaniem możemy mówić o jego antyrosyjskości. Lektura *Dzienników* odkrywa dosyć pogardliwy i negatywny stosunek Kafki do ustroju demokratycznego. Być może wynika to z uwielbienia mocarstwowości, bycia pod kuratelą silnego sojusznika niż wsłuchiwanie się w głos ludu. Lęk przed absolutyzmem rosyjskim, który dla Kafki był żywiołem dzikim, agresywnym i nieprzewidywalnym (a było to jeszcze przed rewolucją 1917 roku) w dużej mierze powodowany był obawą o gwałtowne eksplozje wewnątrz europejskie i powstanie nowych, panslawistycznych organizmów państwowych. To, że nie upatrywał tam syjonistycznej szansy jeszcze bardziej wzmacniało te strachy.

Dla Kafki wojna była odległym odgłosem, utrudnieniem uporządkowanego życia, ale przede wszystkim projekcją tego co w sobie nosił. Dla innych wojna była urealnieniem życia, odkryciem własnego ciała poprzez obrażenia i rany, wyzwoleniem życiowej zapobiegliwości, nauką nowej topografii i sztuką trzeźwego spojrzenia na świat. Ale nie dla Franza Kafki. On to wszystko poznał można powiedzieć, pomimo pokoju, dzięki własnemu aparatowi krytycznemu. Wojna wytworzyła w jego umyśle poczucie nierealności, zerwała wszelkie zrozumiałe powiązania, tak jak zepsuta zabawka wyzwała w lękliwym dziecku poczucie strachu i rozpacz. Odtąd pierwiastek demoniczny przeniknął na stałe do utworów Franza Kafki. Przeczytać tę twórczość jako zamaskowaną autobiografię trwożliwej i załężnionej absurdem wojny osobowości twórczej to zadanie do odrobienia. Podmiot piszący, który padł łupem długotrwałego przerażenia, by ukryć wstydlivą słabość zaślania ją figurami męskości: żołnierskiej tężyzny, wojennej brawury, ekwipunkiem i prezencją rekruta. Może wszystkie wewnętrzne światy Kafki powielają model szaleńczej dyspersji między lękiem a pewnością siebie. Możliwe, że Kafka zabrnął w kąt własnych lęków, a efekt zwielokrotnienia i nadmiarów semantycznych jego literackich przestrzeni bierze się z genialnej zdolności percypowania własnego przerażenia. Matryca historyczna, na której powstawały dzieła praskiego mędrca jest zbyt często pomijana w imię uniwersalizmu i wielkiej kwantyfikacji. Warto przeczytać wszystkie pisma Kafki jako „prozę wojenną”, a wtedy być może zamiast kabalistycznych zagadek będziemy mieli prawdziwe rzeczy: kawałek muru, mostu i zwykłe zdarzenia: proces, pobór rekruta, milczenie syren (alarmowych).

Bibliografia

- Binder Hartmut, *Kafka und Napoleon*, [w:] *Festschrift für Friedrich Beissner*, red. Ulrich Gaier, Werner Volke, Bebenhausen 1974.
- Gray Richard T., Gross Ruth J., Goebel Rolf J., Koelb Clayton, *Franz Kafka. Encyklopedia*, przeł. Jolanta Kozak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2017.

- Janouch Gustav, *Rozmowy z Kafką. Notatki wspomnienia*, przeł. Janusz Borysiak, Ernest Dyczek, posłowiem i przypisami opatrzył Ernest Dyczek, „Czytelnik”, Warszawa 1993.
- Kafka Franz, *Dzienniki 1910–1923*, przeł. Jan Werter, przedmowę napisał Zbigniew Bieńkowski, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2012.
- Kafka Franz, *Opowieści i przypowieści*, przeł. Elżbieta Ptaszyńska-Sadowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016.
- Kafka Franz, *Wybór prozy*, wstęp i opracowanie Łukasz Musiał, Ossolineum, Wrocław 2018.
- Kładoczny Piotr, *Odgłosy wojny w przekazach prasowych i literackich*, „Oblicza Komunikacji” 2017, nr 10, s. 9–22.
- Kłos Jan, *Ludobójstwo – czyli zbrodnia, której nie ma*. „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 2018, nr 4, s. 127–152.
- Mazurkiewicz Maciej Jan, *Koncepcja zakazu ludobójstwa Rafała Lemkina a eliminacjonizm Daniela Jonaha Goldhagena. Próba redefinicji teorii masowych mordów?*, „Studia Iuridica Toruniensia” 2015, t. XVI, s. 197–215.
- Musiał Łukasz, *Kafka. W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2011, s. 201–210.
- Neumann Bernd, *Franz Kafka: aporie asymilacji: rekonstrukcja tryptyku powieściowego*, przeł. Sebastian Mrozek, Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2012.
- Pawel Ernst, *Franz Kafka. Koszmar rozumu*, przeł. Irena Stąpor, Twój Styl, Warszawa 2003.
- Skiwki Jan Emil, *Na przelaj oraz inne szkice o literaturze i kulturze*, opracował Maciej Urbanowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- Szydlowski Roman, *Bertolt Brecht*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973.

Miłosz Piotrowiak

Noises of war. Sketch for the portrait of Franz Kafka (on the example of the story *Fratricide*)

Summary

In current research on the work of Franz Kafka, war issues occur rather incidentally. In the presented article, the Author points out the omission of kafkology and tries to indicate possible directions of belumic interpretation. The sketch for Kafka's war portrait is inspired by the short story *Fratricide*. The text, which shows the inspiration of the biblical story of Cain and Abel, is a beginning of Kafka's

thinking about a world determined by violence, controlled by a bloody conflict. The first assassination is a prototype of mass destruction, war and genocide. Kafka seems to have subordinated his future feature projects on the subject of war. The author of the article postulates the reading of Kafka's books as texts about war, not only about the metaphorical one but also the real one.

Keywords: Franz Kafka, fratricide, agon, disease, Great War

Miłosz Piotrowiak – dr hab., historyk i teoretyk literatury, adiunkt na Uniwersytecie Śląskim. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół liryki testamentalnej i poezji stanów granicznych, wojennych, kryzysowych. Pisał m.in. o Jerzym Kamiliu Weintraubie, Zuzannie Ginczance, Władysławie Broniewskim. Współredaktor tomów zbiorowych m.in.: *Urzeczenie. Locje wyobraźni i literatury; Wiersz-rzeka*. Zastępca redaktora naczelnego rocznika naukowego „Fabrica Litterarum Polono-Italica”.