

Article No. 255

DOI: <https://doi.org/10.26881/srg.2021.8.11>

Artykuł badawczy / Research article

Copyright © 2021 SRG and F. Świerczyński¹

Citation: Świerczyński, F. (2021). Transfiguracje labiryntu. Absurd w poetyce Franza Kafki i Nikołaja Gogola.

Studia Rossica Gedanensia, 8: 175–204. DOI: <https://doi.org/10.26881/srg.2021.8.11>



TRANSFIGURACJE LABIRYNTU. ABSURD W POETYCE FRANZA KAFKI I NIKOŁAJA GOGOLA

FILIP ŚWIERCZYŃSKI

Uniwersytet Warszawski / University of Warsaw

Wydział Lingwistyki Stosowanej / Faculty of Applied Linguistics

Katedra Rusycystyki / Institute of Russian Studies

ul. Szturmowa 4, PL-02-678 Warszawa, Polska / Szturmowa St. 4, PL-02-678 Warsaw, Poland

Corresponding Author e-mail: f.swierczynski@student.uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-0027-332X

(nadesłano / received 30.06.2021; zaakceptowano / accepted 11.08.2021)

Abstract

The Transfigurations of the Labyrinth.

Absurdity in the Poetics of Franz Kafka and Nikolai Gogol

This paper continues and supplements the research presented in the article *Ściany labiryntu. Systemy narracyjne Franza Kafki i Nikołaja Gogola* (Świerczyński 2020: 132–145). Its main purpose is both to present and analyze the Gogolian inspirations of Franz Kafka (1883–1924), primarily in the field of poetics, and to establish the awareness of these influences within the framework of Polish literary studies, rather unnoticed in them so far. The starting point is an analysis of the concept of absurdity in the

¹ This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>) which permits use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the article is properly cited, the use is non-commercial, and no modifications or adaptations are made. Publisher: University of Gdańsk. Faculty of Language [Wydawca: Uniwersytet Gdański. Wydział Filologiczny]

reception of contemporary researchers, with particular emphasis on its understanding proposed by Albert Camus (1913–1960). The author presents the individual structural pillars that constitute absurdity in the works of Kafka and Gogol (1809–1852), focusing his attention on its dialecticality, the omnipresence of metamorphosis or inherent uncertainty constituting the core of the “metaphysical horror” in which Kafka’s and Gogol’s characters are forced to function.

Keywords: Kafka, Gogol, Camus, absurdity, grotesque, fantasy, dialectics, diegesis, *The Trial*, *The Metamorphosis*.

Abstrakt

Artykuł stanowi rozwinięcie i dopełnienie badań zaprezentowanych w pracy *Ściany labiryntu. Systemy narracyjne Franza Kafki i Nikołaja Gogola* (Świerczyński 2020: 132–145). Jego głównym celem jest zarówno przedstawienie i analiza gogolowskich inspiracji Franza Kafki (1883–1924), przede wszystkim na płaszczyźnie poetyki, jak i ugruntowanie świadomości owych wpływów, w granicach polskiego literaturoznawstwa, dotychczas raczej w nim niedostrzeganych. Punkt wyjścia stanowi analiza pojęcia absurdu w recepcji współczesnych badaczy ze szczególnym uwzględnieniem jego rozumienia przedłożonego przez Alberta Camusa (1913–1960). Autor prezentuje poszczególne filary konstrukcyjne stanowiące o absurdzie obecnym w diegezie utworów Kafki i Gogola (1809–1852), ogniskując swoją uwagę na jej dialektyczności, wszechobecności przemiany czy inherentnej niepewności stanowiącej rdzeń „metafizycznego horroru”, w jakim zmuszeni są funkcjonować Kafkowscy i Gogolowscy bohaterowie.

Słowa kluczowe: Kafka, Gogol, Camus, absurd, groteska, fantastyka, dialektyka, diegeza, *Proces*, *Przemiana*.

Słowo wstępu

Niniejszy artykuł jest owocem, a zarazem kontynuacją i rozwinięciem badań komparatystycznych prowadzonych w uprzednich latach. Ich właściwy początek, a także ugruntowanie samej zasadności porównywania twórczości Nikołaja Gogola (1809–1852) i Franza Kafki (1883–1924) – dwóch wielkich postaci europejskiej literatury – stanowią *Ściany labiryntu. Systemy narracyjne Franza Kafki i Nikołaja Gogola* – publikacja prezentowana w zeszłorocznym numerze „*Studia Rossica Gedanensia*” (Świerczyński 2020: 132–145). Wierzę, że obie prace nie tylko zwrócą uwagę na, tak niesłusznie w polskim literaturoznawstwie pomijane, gogolowskie inspiracje Kafki, ale i pogłębią rozumienie środków i technik pisarskich stosowanych przez tych dwóch pisarzy, stanowiąc przyczynek do dalszych badań w tym zakresie². Fundamentalne dla przeprowadzenia komparatystycznej analizy twórczości Gogola i Kafki (ze szcze-

² Podejmujących, dla przykładu, problemat genezy absurdu obecnego w twórczości obu pisarzy bezpośrednio w perspektywie kulturowo-narodowej.

gólnym uwzględnieniem stosowanych przez nich technik i środków konstruujących w swym zamierzeniu rzeczywistość absurdalną w ramach utworów i poczucie absurdalności u czytelnika) jest nakreślenie znaczenia samego pojęcia absurdu i doprecyzowanie tego, jak rozumieć się je będzie w niniejszym artykule. Dookreślenie takie jest bezwzględnie konieczne przez wzgląd na jego znaczną polisemiczność we współczesnym dyskursie literaturoznawczym, przesunięcia semantyczne w jego obrębie i liczne niekoherencje w jego użyciu, często poszerzające czy rozmywające jego znaczenie na tyle, by podważać jego funkcjonalność jako terminu analitycznego³.

Definiowanie, rola i funkcjonalność pojęcia absurdu we współczesnym dyskursie literaturoznawczym

Etymologicznych korzeni pojęcia absurdu należy doszukiwać się w łacińskim *absurdus* (*ab* – „od”, *surdus* – „głuchy”) oznaczającym „sprzeczny z rozumem” lub „nieharmonijny” (w rozumieniu: „nieprzystający”, „nieodpowiedni”) – w domyśle więc: „głuchy” wobec rozumu (zob. Kondakov 1975: 14; Gavins 2013: 1). Dla współczesnego pojmowania pojęcia i koncepcji absurdu jako filozoficznego fenomenu znaczącą rolę w wieku XIX odegrał przede wszystkim Søren Kierkegaard (zob. Gavins 2012: 2), zaś w XX – Albert Camus. Nie będziemy tu jednak opisywać samego terminu w wymiarze diachronicznym (zob. Cornwell 2006: 2–14; Gavins 2013: 1–9), a skupimy się na dzisiejszym jego rozumieniu, na które Camus zdecydowanie rzutuje, stąd też jego koncepcja zostanie przedstawiona bardziej szczegółowo.

Najogólniej absurd (jako fenomen literacki – ang. *literary absurd*) poczytuje się za „artystyczną ekspresję ludzkiej nieumiejętności znalezienia przyrodzonego własnemu istnieniu znaczenia” (Gavins 2013: 2), którego istotą jest „dostrzeżenie faktu, że świat jawi się jako bezsensowny, choć przecież wciąż żyje się na nim tak, jak gdyby taki nie był” (Baker 1993: 3); rozpoznanie to wiązać się ma najczęściej z „uczuciem pustki, bezsensowności i konsternacji” (Drabble 1987: 3). To ponadto „starcie naszej dążności do jedności i jasności z rozczłonkowaniem i irracjonalnością świata” (Drabble 1987: 3) czy, jak inaczej ujmuje to Jean-Paul Sartre, „konfrontacja czynnika irracjonalnego z dzikim pragnieniem przejrzystości; echo, które wzywa człowieka z jego własnych głębin” (cyt. za: Hall 1960: 26), a zatem – immanentnie usytuowany w człowieku konflikt między nim, a otaczającym go światem. Absurd to świadomość przegranej z aksjomatu nieudolnego racjonalistycznego myślenia z niepojmowalną złożonością rzeczywistości (zob. Hall 1960: 30) i jej praw, świadomość jednego tylko sposobu ostatecznego rozstrzygnięcia tego konfliktu – świadomość nieuchronności śmierci. Człowiek ma

³ „Pojęcie literackiego absurdu wraz ze swym naukowym kontekstem jest dziś zbyt szerokie i na tyle ogólnikowo zdefiniowane, że jego wartość – jako terminu opisowego i analitycznego – stoi z pewnością pod znakiem zapytania”, jak spostrzega Joanna Gavins (Gavins 2013: 5). W podobnym tonie wyraża się Hugh Gaston Hall twierdząc, że dotychczasowa „oczywista nieprecyzyjność języka” na płaszczyźnie definiowania absurdu miała prowadzić do „zaciemniania zupełnie realnych, jasnych i spójnych idei czy wartościowych pomysłów interpretacyjnych przez określenie tych czy innych prac mianem absurdalnych, co z kolei uogólniało jeszcze jego znaczenie” (Hall 1960: 26). Przekład własny (tu i dalej przy odniesieniach do obcojęzycznej literatury przedmiotu).

być więźniem coraz to bardziej obcego mu, wrogiego wobec niego świata – „niby skazany, który wciąż utrzymuje swoje prawo do (nieuzasadnionego)⁴ życia, nawet jeśli wyrok już zapadł”, jak podsumowuje Richard Baker (Baker 1993: 3)⁵. Neil Cornwell zaznacza, że absurd może być przy tym wszystkim pochytywany jako swoista poetyka popularna szczególnie w XX wieku lub wręcz nurt literacki (Cornwell 2006: 310).

Absurd lingwistyczny

Poza absurdem literackim istotną rolę w dyskursie literaturoznawczym odgrywa absurd lingwistyczny (ang. *linguistic absurd*), którego dwie podstawowe formy – nieinterpretowalną (ros. *абсурд не поддающийся интерпретации*) i interpretowalną (ros. *интерпретируемый абсурд*) – wyróżnia Wasilij Moskwin (Москвин 2017: 7). Próby interpretacji tekstów charakterystycznych dla pierwszej z nich mają powodować „intelektualny skurcz” (Rossi-Landi 1992: 137), podczas gdy druga ma być wykorzystywana raczej jako stylistyczna konwencja przyjęta w utworze⁶. Takie (lingwistyczne) rozumienie absurdu czyni aksjomatem dla swoich prac m.in. Joanna Gavins, tylko w nim widząc „jedyną rozsądną i zasadną drogę ku rozwinięciu naszego pojmowania absurdu w literaturze”, mającą zasadać się przede wszystkim na „rzetelnej analizie [językowych – przyp. F.Ś.] cech wspólnych dla tekstów absurdystów i powszechnie w nich eksponowanych” (Gavins 2013: 5).

Camusowska recepcja absurdu

Właściwie nie sposób dziś mówić o absurdzie porzucając przy tym pryzmat camusowskiej optyki, stąd należy nakreślić pokrótce szkielet systemu, jaki w ramach rozpatrywania tego pojęcia i kategorii z nim związanych buduje Camus, „prześledzić i zrozumieć tę grę śmiertelną, która od jasności widzenia wobec egzystencji prowadzi do ucieczki poza zasięg światła” (Camus 1999: 61).

W sugerowanej przez francuskiego pisarza recepcji nieuświadomione lub uśpione poczucie absurdu tkwi w każdym człowieku⁷ w oczekiwaniu na nieprzewidzianą, nagłą chwilę, w której wreszcie wyrwa się spod zlogów „codziennego snu egzystencji” (Camus 1999: 101) i jako swoisty przeblask najjaskrawszej świadomości⁸, momentalne

⁴ Znowu w nawiązaniu do koncepcji Sartre’a – absurd jawi się jako „dana, nieuzasadniona, pierwotna jakość, jaką jest życie” (cyt. za: Cruickshank 1959: 45).

⁵ W nieco podobnym tonie wyraża się Tanja Popović, pisząc o bohaterach „nowoczesnych” jako tych, którzy „pozostają uwięzieni w swym emocjonalnym wszechświecie wraz z poczuciem bezsensowności i beznadziejności wszystkiego, pozostają też kompletnie obojętni wobec konsekwencji swych poczynań” (Popović 2010: 8) – zresztą w obliczu świadomości nieuchronności śmierci tacy właśnie pozostawać muszą.

⁶ „Absurd interpretowalny wykorzystywany jest jako przyjęty sposób budowy tekstu” (Moskwin 2017: 8). Należy jednak poddać w wątpliwość fakt, czy jest to jednorodna właściwość jedynie absurdu interpretowalnego: absurd nieinterpretowalny również przecież pozostaje przemyślaną i świadomie zastosowaną przez autora konwencją charakterystyczną dla określonego tekstu.

⁷ „Robak jest w sercu każdego człowieka. Tam należy go szukać” (Camus 1999: 61).

⁸ Świadomość to fundamentalna kategoria w Camusowskim schemacie, nieodzowny warunek

zrzućcie przez świat wszelkich masek, razi go swą niezrównaną siłą⁹. Uświadomiona nagle gargantuiczna, nieodwołalna niezgodność czy nawet sprzeczność¹⁰ człowieka i świata ma w rezultacie budować w nim nie tylko poczucie odrębności, ale i zupełnej obcości tego, co go otacza. Ma stanowić o jego wygnaniu¹¹. Poczuciem absurdu określa się tu „niezgodność pomiędzy człowiekiem a jego życiem, pomiędzy aktorem a dekoracją” (Camus 1999: 62)¹² rodzącą się na drodze „konfrontacji tego, co irracjonalne¹³ i szaleńczego pragnienia jasności, którego wołanie rozlega się w najgłębszej istocie człowieka” (Camus 1999: 73)¹⁴, niepokojącego „rozdźwięku” między „ludzkim wołaniem” i „bezsensownym milczeniem świata” (Camus 1999: 78, 80). Świadomość obcości w świecie i swoistego wygnania budzi niepokój, „niepojęte zachwianie w obliczu obrazu tego, czym jesteśmy” (Camus 1999: 68), Sartre’owskie „mdłości” czy Kierkegaardowskie „bojaźń i drzenie”, jest ona ponadto zupełnie nieodwracalna i niby niezmywalne znamię towarzyszy człowiekowi aż do śmierci, poza nim bowiem istnieć nie może (zob. Camus 1999: 80–81).

W obliczu świata, który w konfrontacji z nieprzystawalną doń jakością, jaką jest człowiek, zdaje się być zamkniętym i (w pewnych granicach) niewolącym systemem¹⁵ – niezrozumiałym, bo zgodnie z ludzką percepcją przeczącym samemu sobie¹⁶

zaistnienia absurdałnego konfliktu; „na czym wspiera się ten konflikt między światem a moim umysłem, jeśli nie na mojej świadomości?” (Camus 1999: 96).

⁹ „Poczucie absurdałności może porazić byle jakiego człowieka na zakręćcie byle jakiej ulicy. Jako takie, w swej rozpaczliwej nagości, w swym świetle bez blasku, jest niepochwytne” (Camus 1999: 65).

¹⁰ „«To absurdałne» znaczy «to niemożliwe», ale również «to sprzeczne»” (Camus 1999: 79).

¹¹ „W świecie pozbawionym nagle złudzeń i światła człowiek czuje się obcy. Wygnanie jest nieodwołalne, skoro braknie wspomnienia utraconej ojczyzny albo nadziei na ziemię obiecaną” (Camus 1999: 62).

¹² Jednocześnie, podkreśla Camus, ma istnieć „bezpośredni związek między tym [tj. absurdałnym – przyp. F.Ś.] poczuciem a pragnieniem nicości”, co z kolei konstytuowane jest na domniemaniu, jakoby „wszyscy ludzie normalni myśleli o swoim samobójstwie” (Camus 1999: 62).

¹³ To znaczy „nieprzenikalności i obcości świata” (Camus 1999: 68).

¹⁴ Stąd „absurd (...) to ta opozycja pomiędzy umysłem, który pragnie, a światem, który rozczarowuje, nostalgia za jednością, świat rozbity i sprzeczność, która wszystko to łączy” oraz „pragnienie absolutu i jedności oraz niemożność sprowadzenia świata do racjonalnej i rozumnej zasady” (Camus 1999: 94, 95).

¹⁵ Chociaż z drugiej strony świadomość absurdu ma w sobie pewien efekt wyzwalający. „Człowiek absurdałny rozumie, (...) że był dotąd związany z pragnieniem wolności i żył jej złudzeniem. W pewnym sensie to go krępowało. Wyobrażając sobie, że życie ma cel, podporządkowywał się wymaganiom celu, ku któremu zmierzał, i stawał się niewolnikiem własnej wolności”, „absurd objaśnia (...) tutaj: nie ma jutra” (Camus 1999: 100, 101).

¹⁶ Absurd Camusa, co trzeba podkreślić, w dużej mierze zasadza się na tym, że każde zjawisko zawiera w sobie i aksjomatycznie, nieodwołalnie implikuje własne swe zaprzeczenie, bez którego istnieć nie może. „Nie ma słońca bez cienia i nie można nie znać nocy”, pisze Camus w *Micie Szyfry* (Camus 1999: 149). Słońce implikuje cień, a cień słońce, piękno – brzydotę. Życie ma w sobie obietnicę śmierci. Wreszcie – „absurdałne mury” (Camus 1999: 65; zob. Hall 1960: 29) – tj. więzienie z *Obcego* czy mury otaczające powieściowe miasta (w *Dżumie* czy *Stanie obłączenia*) – implikują istniejącą poza nimi wolność itd.

– zostajemy pozostawieni bez wyboru¹⁷ i, uświadomieni, musimy przyjąć absurd za faktyczny. „Nie zaprzecza się wojnie. Trzeba w niej żyć, albo od niej umrzeć” – mówi Camus. – „Podobnie jest z absurdem: trzeba nim żyć; przyjąć jego nauki i wcielić je” (Camus 1999: 127)¹⁸. Metafizyczny (choć nieprowadzący do Boga)¹⁹ absurdalny zwrot w życiu człowieka ma odtąd stanowić „pasję najbardziej rozdzierającą ze wszystkich”. Z drugiej jednak strony, zgodnie z myślą Camusa, ten sam absurd „ma sens tylko o tyle, o ile się na niego nie zgadzamy” (Camus 1999: 74, 80). Wypadkową i jednocześnie rozwiązanie dychotomii stanowi bunt będący przede wszystkim przeciwieństwem rezygnacji, „ciągną konfrontacją człowieka i jego nocy”, „żądaniem nieosiągalnej przejrzystości” i „poddawaniem świata w wątpliwość w każdej sekundzie”. To właśnie immanentnym buntem człowiek „daje świadectwo swojej jedynej prawdzie, to znaczy wyzwaniu”, w dużej wreszcie mierze to on „ożywia” serce człowieka „wbrew życiu” nawet mimo tego, że „nie zna nadziei” (Camus 1999: 97–98). Bunt musi trwać, choć przecież „nie jest dążeniem” (Camus 1999: 98). *Ab-surdus* nie implikuje permanentnego *ab-sensus*, a przynajmniej należy w to wierzyć²⁰ – i własną świadomością (absurdalną) „przekształcać w regułę życia to, co było zaproszeniem do śmierci” (Camus 1999: 105), by wreszcie odrzucić samobójstwo²¹. „Chodzi o to, by umrzeć niepogodzonym” (Camus 1999: 98).

W istocie zatem „absurd” to dla Camusa przede wszystkim „całość oburzającego paradoksu położenia człowieka” (Hall 1960: 26) w świecie, w jakim przyszło mu żyć, wraz ze świadomością tego położenia oraz wszelkimi jej manifestacjami i towarzyszącymi jej uczuciami, z której wyprowadza trzy ostateczne konsekwencje, to znaczy „bunt, (...) wolność i (...) pasję” (Camus 1999: 105)²².

¹⁷ „Szaleństwo i śmierć są nieodwracalne. Człowiek nie wybiera” (Camus 1999: 104).

¹⁸ W podobnym tonie także nieco wcześniej: „chodzi o to, by w tym stanie absurdu żyć” (Camus 1999: 87).

¹⁹ „Absurd, który jest stanem metafizycznym człowieka świadomego, nie prowadzi do Boga (nie powiedziałem «wyklucza Boga», co byłoby afirmacją). Być może to pojęcie stanie się jaśniejsze, jeśli zaryzykuję potworność: absurd to grzech bez Boga” (Camus 1999: 87).

²⁰ Oto istota tego, dlaczego „trzeba wyobrazić sobie Syzyfa szczęśliwym” i jednocześnie cena, „jaką należy zapłacić za miłość do tej ziemi” (Camus 1999: 147, 149) – w końcu, jak znów wcześniej pisze Camus, „im bardziej się kocha, tym bardziej umacnia się absurd” (Camus 1999: 109).

²¹ „Odrzucam samobójstwo” – pisze Camus. – „Ale znam jego głuchy podziw, który przebiega przez życie. I jedno mogę tylko powiedzieć: jest konieczny” (Camus 1999: 105). Równie konieczny, jak nieustanny bunt wobec niego.

²² Przez literacką realizację tak właśnie rozumianej koncepcji absurdu twórczość Camusa bliska jest temu, co Helen Weinberg w przedłożonej przez siebie klasyfikacji nazywa „realistyczną prozą absurdalną” (ang. *realist absurd prose fiction*), której to centrum stanowi „bierny, racjonalistyczny czy też rozpaczliwie i beznadziejnie nieudolny bohater-ofiara, raczej zdominowany przez sytuację, niż zdolny do kreowania jej czy działań w celu jej zmiany. (...) Realizm w detalu uwydatnia tu szaleństwo świata, jego komedię groteski” (Weinberg 1970: 10–11).

Absurd *ex definitione*

Kondensat definicyjny – amalgamat przytoczonych eksplikacji – można by przedstawić w nieco umetaforycznionej formie następująco: absurd to przede wszystkim świadomość beznadziejności usytuowania człowieka w świecie i wobec świata, konieczność porażki w konfrontacji z nim, niejasnym, niezrozumiałym, obcym i mu wrogim, a w ludzkiej percepcji nieskończenie skomplikowanym i wiodącym bezpośrednio do nieodzownego, ostatecznego rozwiązania, którym może być jedynie jego klęska – śmierć. Jest to niemożność, choć zarazem konieczność życia w ramach tegoż świata wraz z podtrzymywaniem nieustannego buntu wobec przygniatającego poczucia-brzemienia „bez-sensu” i „bez-celu”. Jest to jednocześnie niemożliwość udowodnienia faktyczności wszelkich idei i wszelkiej sensowności, a mimo to życie tak, jak gdyby istotnie były one zupełnie pewnymi jakościami, wbrew świadomości i najbardziej racjonalnemu rozumieniu – zdają się bowiem jedynym, co człowieka przy jego życiu podtrzymuje. Sam człowiek stoi przed bramami Dantowskiego Pieła, na które, o czym wie, jest skazany. Dobrze widoczny jest mu napis nakazujący porzucić wszelką nadzieję, którą zresztą świadomie dawno już utracił. Wciąż jednak stoi odważnie, dumny i wyprostowany, w postawie swej widząc jedyną godną drogę do swojej własnej przegranej.

Przemiana jako płynność formy

Fundamentalną kategorią konstytuującą absurd jest wrodzona, aksjomatyczna „dwoistość”²³ rzeczywistości oraz towarzysząca jej ambiwalencja. Absurd może realizować się jedynie w zakresie takiej diegezy²⁴, która zdaje się zawierać swe własne przeciwstawienia lub samozaprzeczenia, a która w ramach tej pracy nazywana będzie diegezą dialektyczną²⁵.

Zarówno u Kafki, jak i u Gogola, najjaskrawszym przykładem dialektyczności diegezy jest bez wątpienia płynność formy, która – jako jej swoista właściwość – ogniskuje się w (pozornie) nieumotywowanych²⁶ przemianach jednocześnie nierzadko sta-

²³ „Dwoistość obrazów Gogola i Kafki jest uderzająca; w rzeczywistości twórczości każdego z nich spotykają się dwa światy – i tak: jedne ich obrazy odpowiadają światu empirycznemu i pokrywają się z nim, drugie zaś mu przeczą i go jakby negują. Sekretu ich pisarstwa doszukuje się w nieustannym i wzajemnym wnikaniu w siebie tych światów lub jakości, które Camus określa mianem «naturalności» i «niezwykłości» – przeciwstawienia mającego dla niego kilka znaczeń i będącego właściwie synonimem wobec kontrastu między indywidualnym a ogólnym, między logiką i absurdem, codziennością a tragedią” (Karst 1975: 68–69).

²⁴ Diegeza (fr. *diégèse*) rozumiana jest tutaj jako czasoprzestrzenny świat wyznaczany przez opowiadanie wraz ze wszystkimi jego obserwowalnymi elementami (zob. Genette 1972: 280; Genette 1988: 84–85).

²⁵ Nie przedkłada się tutaj terminu „rzeczywistość dialektyczna”, który byłby dalece niewystarczający; mamy tu na uwadze wewnętrzną sprzeczność nie tylko rzeczywistości utworów ze wszelkimi jej komponentami, ale i sam – również dialektyczny – wymiar narracyjny wraz ze sposobem jej opisywania.

²⁶ Faktyczność owego „nieumotywowania” podtrzymuje Cornwell, kierując się zdaniem Jurija

nowiących rdzeń utworu. „Większość Kafkowskich postaci ulega metamorfozie. (...) Bohaterowie Gogola również doświadczają tego samego losu” (Karst 1975: 75; por. El'nickaâ 2011: 61–67). Nie muszą one obejmować sfery fizyczności bohaterów – jak w *Przemianie* i *Nosie* – ale zasadzają się przede wszystkim na ich płaszczyźnie psychologicznej – jak w *Procesie* (*Der Prozeß*), *Pamiętniku szaleńca* (*Зануцку цымаццедуега*) czy *Newskim Prospekcie* (*Невский проспект*). Fizjologiczne zmiany to bowiem „zaledwie powierzchowne manifestacje [prawdziwej – przyp. F.Ś.] transformacji”²⁷.

Przemiany w wymiarze fizycznym przejawiają się wobec „wrzuconego” *in medias res* czytelnika jako *faits accomplis*, jednostkowe fluktuacje formy i rzeczywistości rzutujące na *sjużet*²⁸ i bohaterów, stanowiąc jednocześnie prefigurację zmian psychologicznych czy psychicznych:

Gdy Gregor Samsa obudził się pewnego ranka z niespokojnych snów, stwierdził, że zmienił się w łóżku w potwornego robaka (Kafka 2016: 127).

Asesor kolegiálny Kowalow obudził się dość wczesnie. (...) Kowalow przeciągnął się i kazał sobie podać stojące na stole lusterko. Chciał spojrzeć na pryszczyk, który mu wczoraj wieczorem wyskoczył na nosie; ale ku najwyższemu swemu zdumieniu zobaczył, że zamiast nosa ma zupełnie gładkie miejsce. Przeżażony kazał podać wody i przetarł ręcznikiem oczy: w samej rzeczy nos znikł! (Gogol 1953: II: 111–112).

Przemiany psychiczne, płynność formy rozumiana jako płynność mentalności i świadomości postaci, stanowią z kolei nieustannie zachodzący proces – pozostają *constans*. „Metamorfoza realizuje się drogą przedstawiania samej siebie w sposób nieustająco spójny (konsekwentny)” (Pfeiffer 1962: 53) i ciąży ku *definitivum*, z którego „nie ma już powrotu” (Kafka 2016: 381). Nagła przemiana Gregora Samsy w robaka nie odbiera mu natychmiast i całkowicie jego człowieczeństwa i właściwych mu cech – *vide*: sam jego głos zmienia się szybko, lecz stopniowo:

— Gregor – zawołał ktoś, była to matka – jest trzy na siódmą. Czy nie miałeś jechać? Ten łagodny głos! Gregor przestraszył się, gdy w odpowiedzi usłyszał swój własny. Zapewne, był to niezaprzeczalnie jego dawny głos, ale mieszał się z nim, jak gdyby spod niego się dobywający i niedający się stłumić, bolesny pisk, który tylko w pierwszej chwili pozostawiał słowom ich wła-

Manna. „Najbardziej oczywiste porównanie dokonane przez komentatorów koncentruje się na *Nosie* (*Hoc*) i *Przemianie* (*Die Verwandlung*), (...) oba utwory dotyczą tego, co Jurij Mann określa terminem «zupełnie niemotywowanej transformacji»” (Cornwell 2006: 185). Roman Karst w przemianach bohaterów Gogola odnajduje „motywację związaną z okolicznościami natury psychologicznej” (Karst 1975: 75). Wymieniwszy nazwisko Manna, warto przy okazji zwrócić uwagę na jego obszerne studium poświęcone Gogolowskiej poetyce (Mann 1988), a także, komplementarnie, fundamentalną dla polskiego literaturoznawstwa gogoloznawczą pracę pióra Bohdana Galstera (Galster 1967).

²⁷ „By wspomnieć słowa Nabokova na temat jego lektury Kafkowskiej *Przemiany*, metamorfoza Gregora Samsy nie kończy się wraz z jego poranną inkarnacją w ciało wielkiego robaka, ponieważ Samsa «chwytą się ludzkich wspomnień, ludzkich doświadczeń». W istocie ta sama prawda dotyczy Kowalowa” (Tomášik 2012: 49).

²⁸ Przez *sjużet* (ros. *сюжет*) rozumie się tutaj przede wszystkim „artystyczne opracowanie” fabuły oraz „artystyczny ciąg” zdarzeń – „to, jak zostały one ułożone w utworze” (Timofeev 1971: 166). „Materiał stanowiący podstawę utworu nazywa się fabułą, a opowiadanie o tym materiale – sjużetem” (Dubrowskaâ 2016: 13–14; por. Świerczyński 2020: 141).

ściwy dźwięk, aby w dalszym ich brzmieniu zniszczyć go tak dalece, że nie wiedziało się, czy się dobrze słyszy. Gregor chciał szczegółowo odpowiedzieć i wszystko wyjaśnić, ale w tych warunkach ograniczył się tylko do powiedzenia:

— Tak, tak, dziękuję, mam, już wstaję (Kafka 2016: 130).

Wyobcowanie jest zatem gradacyjne i nieustannie postępuje. „Gregor – nierozumiany już dłużej przez innych, jednak sam potrafiący ich zrozumieć – zmuszony jest widzieć siebie tracącego coraz więcej możliwości porozumienia się i nieprzerwanie wzrastającego w swej nowej roli” (Pfeiffer 1962: 55), by ostatecznie „porzucić swą ludzką maskę” (Parry 1953: 144). Dopiero wówczas, jak twierdzi Idris Parry, Samsa „staje się w istocie sobą” – „jego nowa forma to ekspresja jego osobowości” (Parry 1953: 143).

Dialektyczność diegezy i wpisana w nią płynność formy realizuje się również na płaszczyźnie lingwistycznej – „po scenie z współlokatorami Gregor określany jest już jedynie jako «potwór», wypiera się go w ten czy inny sposób. Zaimek «ono» («to») zastępuje miejsce zaimka «on» («ten»)» (Pfeiffer 1962: 55). Podobny przeskok językowy związany z przemianą psychiki bohatera dostrzega Ludmiła Budagowa w *Pamiętniku szaleńca*:

I wtem, w finalnym wierszu – nieoczekiwana zmiana tonacji, przejście od sytuacji rozpaczliwej do komicznej, spowodowane jednym tylko pytaniem bohatera: „A czy wiecie, że dej algierski ma guza pod samym nosem?” (Budagova 2012: 147).

Gwałtowne zmiany nastrojowości oraz deformacja rzeczywistości *par excellence* motywowane są u Gogola nie tylko płynnością formy, ale i „stanem afektu” (zob. Budagova 2012: 154), implikującym jednocześnie wydatną ekspresywność opisu. Przywidziany uśmiech pięknej nieznanym budzi w Piskariowie uczucia na tyle silne, by wywołać w nim „przełom świadomości, która całkowicie utraciła logikę realności” (Śterengarc 2008: 62; por. Budagova 2012: 153) – „upłynnić formę” jego percepcji:

Niejasny dreszcz ogarnął go całego; wszystkie uczucia płonęły w nim – i wszystko przed nim powlekała mgła jakowaś: chodnik pędził pod nim, powozy z mknącymi końmi wydawały się nieruchome, most rozciągał się i łamał na swych przęsłach, domy wywracały się dachem w dół, budka strażnika waliła się na niego, i halabarda stojkowego – wraz ze złotymi literami szyldu i wymalowanymi na nim nożycami – zabłysła, zda się, na rzęsach jego oczu (Gogol 1950: I: 204).

Kafkowskie przemiany, zdaniem Georga Guntermanna, „rozgrywają się na różnych poziomach, jako figura, akcja i sposób narracji” (Guntermann 1991: 310)²⁹; niewątpliwie to samo zdanie można *in extenso* odnieść do przemian u Gogola.

Noc i ciemność jako sfery przemiany

Fluktuacje rzeczywistości i fizyczności (rzadziej mentalności) postaci zachodzą w nocy lub w ciemności – to ich domeną jest „rozsadzanie form”³⁰. „Sen i przebu-

²⁹ O przemianach na płaszczyźnie narracyjnej pisze m.in. Ewa Szczęsna (zob. Szczęsna 2004: 159 i nn.). Joachim Pfeiffer i Siergiej Szulc zwracają ponadto uwagę na płynność i przemiany przestrzeni (Pfeiffer 1962: 53–54; Šulc 2018: 259).

³⁰ Jako środek „zbliżania się do natury ludzkiej” i do tego, „jaka ona może być w swej rdzennej, źródłowej postaci, zanim wypaczy ją porządek i kształt” (cyt. za: Górka 2004: 216). Martin Wal-

dzenie są ściśle związane z absurdalnymi przemianami. (...) Faza snu oznacza [ich – przyp. F.Ś.] początek, faza przebudzenia reprezentuje zaś sam moment zaskoczenia” (Tomášik 2012: 48–49)³¹. Od przebudzenia zaczynają się *Nos* i *Przemiana*, podobnie zresztą *Pamiętnik szaleńca*:

Dzisiaj zdarzyła mi się nadzwyczajna przygoda. Obudziłem się z rana dość późno. Kiedy mi Marta przyniosła wyczyszczone buty, zapytałem, która godzina. Jakem usłyszał, że już dawno wybiła dziesiąta, ubrałem się na gwałt. Wyznaję, że nie poszedłbym w ogóle do departamentu, wiedziałem bowiem z góry, jaką kwaśną minę zrobi nasz naczelnik wydziału (Gogol 1953: II: 136).

Również w ustępie otwierającym *Proces* K. budzi się i leży jeszcze w łóżku:

Kucharka pani Grubach, jego gospodyni, przynosząca mu śniadanie codziennie rano, tym razem nie przyszła. To się dotychczas nigdy nie zdarzyło. K. czekał jeszcze chwilę, widział ze swego łóżka starą kobietę z przeciwka, która obserwowała go z niezwykłą ciekawością, potem jednak głodny i zdziwiony zadzwonił (Kafka 2018: 118).

Bohaterowie „nie budzą się z koszmaru, ale (...) w koszmar, w koszmarny świat, który cały czas kryje się tuż pod podłogą” (Parry 1953: 141). Mimo wszystko koszmar ten nie jest snem, a jedyną dostępną im rzeczywistością, w ramach której muszą od tej chwili funkcjonować³², bowiem „jeśli to był sen, to musielibyśmy przyznać, że jest to sen śniący się jednocześnie wielu ludziom” (Mann 2015: 13).

Noc i ciemność sankcjonują nie tylko ambiwalencję i wewnętrzną sprzeczność płynnej formy, ale i dualizm świata³³ – jego płaszczyznę „fantastyczną”. To noc jest domeną „złych sił” – dzień i światło zdają się, szczególnie w twórczości Gogoła, znosić działanie *nadprzyrodzonego* i zamykać jego pole ingerencji w *realne*. Nie bez przyczyny w Gogolowskim *Wiju* (*Buñ*) futor zostaje odnaleziony w nocy – i właśnie w nocy starucha odwiedza Chomę, by chwilę później gnać na nim przed siebie; to nocą Choma widzi rusałkę (zob. Gogol 1950: I: 276, 279–281) i nocą budzą się wszelkie emanacje „kryjącego się tuż pod podłogą” koszmarnego świata, które odegnąć może dopiero jutrzeńka i pianie koguta:

Trup znów się z niej [trumny – przyp. F.Ś.] podniósł – siny, zzieleniał. Ale w tej chwili dało się słyszeć dalekie pianie kogutów: trup opadł w trumnie i wieko się zatrzasnęło. Serce waliło w filozofie i pot lał się z niego ciurkiem. Ale pianie kogutów dodało mu otuchy (Gogol 1950: I: 299).

Rozległo się pianie kogutów: były to już drugie kury – pierwszych nie dosłyszały straszdyła. Spłoszone poczęły się cisnąć jedno przez drugie do okien i drzwi, żeby się jak najprędzej wydostać. Ale już było poniewczasie: zostały tak, uwiązły w drzwiach i oknach (Gogol 1950: I: 307–308).

ser określa „zmierzch, półmrok, całkowitą ciemność” mianem „elementów kształtujących wyraz” u „uprzywilejowanego” je Kafki (Walser 1972: 21–22).

³¹ „W pracach obu pisarzy przemiana jest posłańcem nocy – ma miejsce nad ranem, gdy mrok powoli ustaje, czyniąc możliwymi zapomnienie i nowy początek. «Wraz z przebudzeniem nastaje czas narodzin», pisze Valéry, «narodzin wszystkich rzeczy nim przyjmą one formę. To nagość na chwilę przed odzianiem się»” (Karst 1975: 77).

³² „To, co zasadniczo rozpatrywane jest jako absurd, dla samych bohaterów okazuje się być konkretną i jedyną możliwą rzeczywistością, z którą krytyk musi się liczyć” (Karst 1975: 68).

³³ Ciemność jako środek w twórczości Kafki, ze szczególnym uwzględnieniem *Procesu*, omawia m.in. Tomasz Mackiewicz (zob. Mackiewicz 2004: 303 i nn.).

Podobny paradygmat kieruje prawidłami wkraczania *nadprzyrodzonego w realne* w innych utworach, między innymi *Nocy majowej czyli Topielicy (Майская ночь, или Утопленница)* czy *Nocy wigilijnej (Ночь перед Рождеством)*:

Minął ostatni dzień przed Bożym Narodzeniem. Nastąpiła jasna zimowa noc. Wyrzały gwiazdy. (...) W tym momencie z komina pewnej chaty buchnęły kłęby dymu zaścielając chmurą niebo, a wraz z dymem okraciem na miotle uniosła się wiedźma (Gogol 1953: II: 38).

Per analogiam w Kafkowskim *Gdy jesteś nieszczęśliwy (Unglücklichsein)* widmo dziecka może pojawić się jedynie w zupełnej ciemności:

Z ciemnego zupełnie korytarza, w którym jeszcze nie świeciła się lampa, wtargnęło do pokoju nieduże widmo w postaci dziecka. (...) Oślepienie natychmiast półmrokiem panującym w pokoju chciało szybko ukryć twarz w dłoniach, uspokoiło się jednak niespodziewanie, gdy spojrzęło w okno, zza którego krzyżownic unoszące się w górę oprawy światła ulicznych wreszcie legły spokojnie pod ciężarem ciemności (Kafka 2016: 99).

Kiedy wreszcie pokój zostaje oświetlony, duch natychmiast znika (zob. Kafka 2016: 102–103). Wiąż między światem *nadprzyrodzonym* i *realnym* może zostać nawiązana jedynie w ciemności – światło *wyrywa* bohatera z tego rejonu rzeczywistości, w którym owe dwa światy zająkują się, a „*realne* i *senne* nakładają się na siebie” (Tomášik 2012: 53), podobnie jak światło poranka *wyrywające* nas ze snu. Z drugiej jednak strony *wyrwanie* to pozostaje jedynie pozorne. „Inny świat nie zaczyna się dopiero od pewnej granicy, a jest tu, pośród tego świata. Aresztowanie K. przez przedstawicieli nieznannej instancji ma miejsce w jego pokoju, na oczach gospodyni i sąsiadów” (Mann 2015: 24). Podobnie Gogolowski Newski Prospekt „kłamie o każdej porze” (Gogol 1950: I: 230)³⁴, choć przy tym:

(...) najbardziej [kłamie – przyp. F.Ś.] wówczas, kiedy noc spowije go w swe gęste zwoje i zaciemni białe i kremowe mury domów, kiedy całe miasto zamienia się w grzmot i blask, kiedy krocie karet pędzą z mostów, hajducy wrzeszczą i podskakują na koniach, kiedy sam demon [sic! – przyp. F. Ś.] zapala światło po to jedynie, by ukazać wszystko w kształtach nieprawdziwych (Gogol 1950: I: 230).

Nie jest to już graniczenie dwóch antynomicznych porządków, a ich pełny amalgamat, „zatarciu ulega granica między możliwym i nieprawdopodobnym, sprawdzalnym i fantastycznym” (Szczęsna 2004: 159). „Kłątwa jest w mocy w każdej chwili” (Robert 1963: 220) – ucieczka od niej nie istnieje.

Niepewność, racjonalizacja i akceptacja

Na próżno można doszukiwać się zewnętrznej i jawnej motywacji większości Kafkowskich i Gogolowskich fluktuacji formy. „*W Przemianie* przede wszystkim brak jest

³⁴ Budagowa również zwraca uwagę na pierwiastek demoniczny w opisie Newskiego Prospektu, który „swym infernalnym nalotem (...) dziwnym sposobem przewiduje tak niezwykle głośne ucieleśnienie tajemniczych zjawisk i dźwięków nocnego miasta” – a ponadto na swoisty surrealizm Gogolowskiego miasta *in genere*: „Gogolowskie miasto szczególnie bliskie jest – w swym zmieszaniu realności i fantastyczności – miastu surrealistów” (Budagova 2012: 154–155).

określenia determinant konfliktu wyjściowego” (Pawłowska-Jądrzyk 2004: 133)³⁵, podobnie w *Nosie* lub *Pamiętniku szaleńca*. „Sypka, zamglona i nieprzenikalna” rzeczywistość, rządząc się sobie jedynie znanymi prawami i motywacjami, staje się, w pewnym przynajmniej rozumieniu, „zdolna do wszystkiego” (Kasperski 2004: 65), własne swe płynne przemiany „przyswajając (lub godząc się z nimi) zdecydowanie szybciej, niż główni bohaterowie sami w sobie” (Tomášik 2012: 49). Brak widocznych determinant „praktycznie uniemożliwia satysfakcjonujące określenie prawidłowości rządzących rzeczywistością przedstawioną [czy raczej diegezą – przyp. F.Ś.]” (Pawłowska-Jądrzyk 2004: 134) nie tylko nam, ale i samym postaciom. Struktura diegetycznych praw istnieje, choć nie jest nam dostępna³⁶.

Bohaterowie są świadomi faktyczności przemian i doświadczają swego rodzaju początkowego zaskoczenia:

„Ale może mi się tylko tak wydało: przecież to niemożliwe, żeby nos ni stąd, ni zowąd zginął” – rozmyślał Kowalów i wyłącznie w tym celu, by się przejrzeć w lustrze, wszedł do cukierni. (...) — No, dzięki Bogu, nie ma nikogo – powiedział – teraz można popatrzeć. – Nieśmiało podszedł do lustra i zerknął. – A niechże go diabli, co za świństwo! – rzekł spluwając... – Żeby chociaż coś innego było zamiast nosa – ale nic? (Gogol 1953: II: 113).

Co u diabła? Zobaczyłem, jak Medzi [suczka – przyp. F.Ś.] obwąchuje się z psiną, która biegła za tymi paniami. „Do krocset!” – powiedziałem do siebie. – „Czyżbym był pijany? Ale to przecie bardzo rzadko mi się zdarza”.

— Źle o mnie sądzisz, Fidèle – powiedziała Medzi – słyszałam to na własne uszy – byłam, hau-hau, byłam, hau-hau, bardzo chora.

A, niechże cię, ty psiaku! Wyznaję, byłem niezmiernie zdumiony słysząc, jak przemawia ludzkim głosem; wnet jednak zdawszy sobie z tego wszystkiego sprawę, przestałem się dziwić (Gogol 1953: 138).

Mimo to nie próbują jednak dociekać istoty swojego nowego ontologicznego położenia, „z łatwością (...) akceptują wewnętrznie niezwykłość swej absurdalnej sytuacji egzystencjalnej” (Pawłowska-Jądrzyk 2004: 134), myśląc jedynie o najbardziej przyziemnych konsekwencjach fluktuacji (por. Mann 2015: 21–22). Kowalów boi się przede wszystkim publicznego ośmieszenia, czego wyraz daje m.in. w trakcie rozmowy z nosem-Nosowem w cerkwi, z kolei Gregor Samsa – spóźnienia do pracy i gniewu przełożonego:

— Oczywiście, że... Zresztą, jestem majorem. Chodzić bez nosa, przyzna pan, że mi to nie przystoi. Jakaś przekupka, która na Woskriesieńskim Moście sprzedaje obrane pomarańcze, owszem – ta może siedzieć bez nosa; ale dla osoby oczekującej stanowiska... mającej przy tym w wielu

³⁵ „Przedziwne zdarzenie” – jak spostrzega Mann – „przychodzi nagle, nieuchronnie, bez żadnego preludeum i widocznej motywacji” (Mann 2015: 15).

³⁶ Co zresztą łączy się genetycznie z samym stylem Kafki: „W terminologii Ericha Auerbacha trzeba by określić styl Kafkowski mianem stylu «drugiego planu» (niem. *hintergründig*). Historia Gregora Samsy rozwija się bowiem bez jakichkolwiek wyjaśnień, w zdaniach, których wzajemny związek syntaktyczny jest raczej ubogi i z udziałem postaci, które wolą porozumiewać się wzrokiem, niż rozmawiać. Lekturze *Przemiany* towarzyszy odczucie, że to, co najistotniejsze, rozgrywa się [a także rozegrało przed właściwym początkiem opowiadania – przyp. F.Ś.] w głuchej ciszy i poza sceną wydarzeń” (Pawłowska-Jądrzyk 2004: 142; por. Auerbach 2004).

domach znajomości z damami. (...) Wybacz pan... jeśli spojrzeć na to zgodnie z przepisami obowiązku i honoru... pan może sam zrozumie... (Gogol 1953: II: 115).

Cóż jednak powinien teraz zrobić? Następny pociąg odchodzi o siódmej, aby na niego zdążyć, musiałby się szalenie spieszyć, a kolekcja nie była jeszcze spakowana i on sam nie czuł się szczególnie świeżym i rześkim. A nawet jeśli złapie pociąg, nie uniknie przekleństw szefa, gdyż woźny firmy czekał przy pociągu o piątej i dawno już musiał złożyć meldunek o jego zaniedbaniu. (...) A gdyby zgłosił, że jest chory? To byłoby jednak bardzo nieprzyjemne i podejrzanе, gdyż Gregor podczas swej pięcioletniej służby ani razu jeszcze nie chorował. Na pewno szef przyszedłby razem z lekarzem (Kafka 2016: 129).

Każdy z nich postrzega swoją „regresywną metamorfozę” jako „deformację fizyczności, a nie jako ontologiczny «skandal»” (Pawłowska-Jądrzyk 2004: 129)³⁷. Jeżeli nawet Kafkowscy i Gogolowscy bohaterowie *in genere* porywają się na jakąkolwiek szczątkową racjonalizację swojego nowego, przemienionego położenia, jak ma się to w przypadku Józefa K. z *Procesu*, K. z *Zamku* (*Das Schloß*)³⁸ czy narratora *Uderzenia w bramę* (*Der Schlag ans Hoftor*), to racjonalizacja ta ostatecznie „zawsze okazuje się być faktycznie nieistotna” – z jednej strony nietrafna, z drugiej nieniosąca wraz z sobą żadnej pomocy czy choćby ulgi. Owe metamorfozy „szybko ugruntowują się jako naturalny element życia dotkniętych nimi postaci” (Tomášik 2012: 49–51), nie pozostawiając bohaterom żadnego wyboru i zmuszając ich do funkcjonowania w swoich ramach. Ostatecznie więc znów „chodzi o to, by w tym stanie absurdu żyć” – w końcu jest on jedyną dostępną im rzeczywistością – i „żądać dla tego stanu reguły życia” (Camus 1999: 87). Gregor Samsa, Kowalów i inni „wybierają irracjonalność, ponieważ muszą” (Parry 1953: 145)³⁹ – możliwość innego wyboru to pozór.

Obojętność

Bez względu na to, jak głęboko „rozsadzone” zostają formy fizyczności i psychiki bohaterów, nie budzą one szczególnego zaskoczenia ich otoczenia. „Kłątwa jest w mocy w każdej chwili, a tym samym jest ona czymś zwyczajnym i choć natura rzeczy została zaburzona, zachowują się one normalnie” (Robert 1963: 220) – wszelkie diegetyczne fluktuacje nie burzą konstrukcji samej diegezy, a ich świadkowie nierzadko zdają się je akceptować tak, jak gdyby już wcześniej spodziewali się ich przyjścia:

Rodzina Gregora Samsy niespodziewanie *toleruje* absurdalną obecność gigantycznego robaka. (...) Ludzie wokół Kowalowa niemal nie zauważają jego kłopotliwego położenia, nie przywiązują

³⁷ Kowalów i Samsa doznają jednocześnie „skrajnej inkongruencji tożsamości i sposobu własnego przejawiania się” (Pawłowska-Jądrzyk 2004: 127).

³⁸ Obaj próbują racjonalizować zachodzące wydarzenia właściwie od pierwszych do ostatnich stron obu powieści. Warto przytoczyć ustęp z analizy Roberta Calassa: „Kiedy Józef K. uprzytamnia sobie, że dwaj nieznajomi pojawili się, by go zatrzymać, przez chwilę myśli, że w grę wchodzi tu żart, jakiś «wręcz prostacki żart», który zrobili mu «koledzy z banku z nieznanym mu powodów, może z okazji jego trzydziestych urodzin». Uspokaja go jednak myśl, że «żyje w praworządnym państwie», w którym «wszędzie panuje pokój i wszelkie ustawy pozostają w mocy»” (Calasso 2013: 187).

³⁹ Zdanie to Parry odnosi do Kafki i Gogola, niemniej pozostaje ono równie relewantne w kontekście ich bohaterów.

szczególnej uwagi do absurdalnego zniknięcia jego nosa. (...) Kowalów desperacko ucieka się do wszelkich urzędników i instancji, które przyjdą mu do głowy, jednak jedynym, co otrzymuje, jest niezrozumienie lub niechęć do *dostrzeżenia*, to jest do uznania jego problemu za problem. Ludzie wokół niego (urzędnik, komisarz policji, nawet jego własny nos w ludzkim ciele) odcinają się od jego *absurdalnych* prób (Tomášik 2012: 49–51).

Tak samo *niedostrzeżona* czy *niemo zaakceptowana* przez otoczenie pozostaje wewnętrzna zmiana i śmierć samotnego ostatecznie Piskariowa, którego „nikt nie opłakuje”⁴⁰. Podobnie po śmierci Baszmaczka:

Petersburg pozostał bez pana Akakiusza, jak gdyby go tam w ogóle nigdy nie było. Zniknęła i skryła się istota, którą się nikt nie zajmował, nikt jej nie brał w obronę, nikt nie kochał, która nie zwróciła nawet na siebie uwagi przyrodnika, co to nie przepuści zwykłej muszce, żeby jej nie wetknąć na szpilkę i nie rozpatrzył pod mikroskopem (Gogol 1950: I: 262).

Żywa, choć wciąż nerelevantna zdaje się być pierwsza reakcja rodziny Samsów wobec przemiany Gregora – nad jej przyczyną nikt się nie zastanawia:

Matka (...) załamała ręce i najpierw spojrzała na ojca, potem podeszła dwa kroki w stronę Gregora i upadła wśród swych szeroko rozpostartych sukien, z głową bezradnie opuszczoną na pierś. Ojciec zacisnął pięści wrogim gestem, jak gdyby chciał wepchnąć Gregora z powrotem do jego pokoju, potem niepewnie rozejrzył się po mieszkaniu, wreszcie odsonił oczy rękami i zapłakał, aż łkanie wstrząsnęło jego potężną piersią (Kafka 2016: 141).

Metamorfoza „jawi się jako katastrofa”, choć w istocie „nikogo nie dziwi niecodziennosc samego zdarzenia” (Karst 1975: 71–72). Jeżeli nawet problem protagonisty zostaje *rozpoznany* i *uznany* przez otoczenie, pytanie o determinantę fluktuacji nigdy nie pada. „Rzeczywistość świata Kafki godzi się z nierealnością zdarzeń, akceptuje fikcję; co więcej, poczytuje ona fikcję jako coś zupełnie normalnego i oczywistego” (Karst 1975: 71). Analogicznie nie pada pytanie o możliwe drogi *wyjścia* ze stanu przemiany: Kafka – podobnie jak i, w większości przypadków, Gogol – „nie zakłada wyjścia” (Maciąg 1992: 282). Emanacja przemiany jest jednocześnie emanacją swego rodzaju *vis maioris*, z którą dyskutować nie sposób.

„Nie można jednak” – pisze Camus, mówiąc o absurdałności świadomości śmierci – „nadziwić się temu, że wszyscy żyją, jakby nikt «nie wiedział»” – i chwilę później wyjaśnia: „To dlatego, że nie istnieje doświadczenie śmierci. W znaczeniu właściwym doświadczone jest to tylko, co zostało przeżyte i uświadomione” (Camus 1999: 69). *Per analogiam* – doświadczenie przemiany *właściwe* i *dostępne* jest jedynie temu, kto jej podlega – tylko on jest jej świadomy *par excellence*, a zatem tylko on „utrzymuje się w stanie absurdałnej konfrontacji”⁴¹. Sama jej obserwacja to, podobnie jak obserwacja cudzej śmierci, „jedynie namiastka, pogląd, i nigdy nie wiemy nic na pewno; melan-

⁴⁰ „Przy jego zwłokach nie widać było nikogo prócz zwyczajnej postaci rewirowego i lekarza policyjnego z miną obojętną. Trumnę jego po cichu, bez żadnych obrzędów religijnych, zawieziono na cmentarz na Ochcie; idąc za nią, płakał tylko jeden stróż cmentarny, a to dlatego, że wypił o kwaterek wódki za wiele. Nawet porucznik Pirogow nie przyszedł spojrzeć na zwłoki nieszczęśnika, któremu za życia udzielał swego wysokiego poparcia. Zresztą nie miał na to głowy” (Gogol 1950: I: 218).

⁴¹ Jako że „utrzymywanie się w stanie absurdałnej konfrontacji znaczy faktycznie utrzymywanie się w stanie zupełnie przejrzystej świadomości” (Hall 1960: 31).

cholijna konwencja, tylko tyle” (Camus 1999: 69). Samsa – tak samo jak Piskariow, Baszmaczkin, Józef K. i inni bohaterowie Gogola i Kafki – „jest pierwszym i jedynym, który przeżywa swoje zamknięcie w obcości, zamknięcie go wyodrębnia i podmiotowo intensyfikuje” (Maciąg 1992: 282). Otoczeniu protagonistów nie pozostaje więc nic innego, a *niedostrzeżenie, niema akceptacja*⁴² lub owa *melancholijna konwencja* pełna „załamywania rąk” i „płaczu”, ostatecznie i tak na ponów wiodąca do *niemej akceptacji*⁴³.

Rozwieszenie

Egzystencja jest dla Kafkowskich i Gogolowskich postaci stanem ciągłego *rozwieszenia* między dwoma sprzecznymi wobec siebie porządkami, dwiema przeciwstawnymi „formami” (nie)rzeczywistości. Bohaterowie „leżą” – niby narrator *Mostu* (*Die Brücke*) – „nad przepaścią” (Kafka 2016: 307), rozciągnięci między przeciwległymi sobie granicami. Tworzą ich, jak i sam Most, „przede wszystkim napięcia ambiwalencji” (Gray, Gross, Goebel, Koleb 2017: 106)⁴⁴.

Gregor *rozwieszony* jest między światem zwierzęcym a ludzkim, samemu nie wiedząc, czym jest w istocie:

Czy był zwierzęciem, skoro muzyka tak go pociągała? Było mu tak, jak gdyby ukazała mu się droga do upragnionego, nieznanego pożywienia (Kafka 2016: 175)⁴⁵.

Przemiana „stopniowo poszerza przepaść między Samsą a ludzką rasą” (Tomášik 2012: 52), pozostaje on w pewnym sensie „ludzki”, choć „duchowo nagi w swej robaczej formie” (Parry 1953: 143). „Żadna właściwa ludziom konwencja nie chroni go

⁴² „Gestowi” *przemilczenia* nieco szerszą uwagę poświęca Brygida Pawłowska-Jądrzyk (Pawłowska-Jądrzyk 2004: 140–143).

⁴³ W przypadku *Przemiany* łączy się to z – chociażby – postępującą zmianą nastawienia rodziny Samsów do Gregora. „Postawy członków rodziny Samsy (ojca, matki, siostry) wobec faktu przedzierzgnięcia się jej dotychczasowego żywiciela w monstrualnego robaka stopniowo ewoluują: początkowo ambiwalentne, w miarę rozwoju sytuacji w coraz większym stopniu przejawiają cechy chłodnego praktycyzmu, a w końcu bezwzględności i okrucieństwa” (Pawłowska-Jądrzyk 2004: 129); relacje rodzinne w kontekście *Przemiany* omawiają m.in. Walter Sokel, Parry i Pfeiffer (zob. Sokel 1966: 16 i nn.; Parry 1953: 143 i nn.; Pfeiffer 1962).

⁴⁴ W przypadku samego *Mostu* „pierwszoosobowy narrator tekstu jest figurą co najmniej dwuznaczną: jest to zarówno most spinający brzegi przepaści, jak i istota ludzka, z rękami, nogami i ubraniem. (...) Narrator w ludzkim przebraniu jest hermafrodytyczny, posiada bowiem cechy kojarzące go tak z rodzajem męskim, jak i żeńskim, co dodatkowo komplikuje jego dwuznaczną naturę. Most nawet jako przedmiot ma cechy paradoksu: zbudowany dla spięcia dwóch brzegów przepaści, znajduje się w nieobjętym mapami obszarze, budząc wątpliwość, czy jest tam w ogóle potrzebny” (Gray et al. 2017: 106).

⁴⁵ Zgodnie z recepcją m.in. Pfeiffera, muzyka u Kafki „to znak nieznanego i niepoznawalnego, na które kierunkuje się pragnienie wyzwolenia i zbawienia – odnosi się to także [i pozostaje z nim w zgodzie – przyp. F.Ś.] do dobrze udokumentowanego twierdzenia Wilhelma Emricha, jakoby w utworach Kafki prawda i istota rzeczy zawsze przejawiały się pod postacią dźwięku i śpiewu, melodii i głosu” (Pfeiffer 1962: 57).

już od emocjonalnych napięć rodzinnych” (Parry 1953: 143), ponieważ nie jest już człowiekiem.

Odwroconą analogię przedstawia sytuacja narratora *Sprawozdania dla Akademii* (*Ein Bericht für eine Akademie*), który mimo swej głęboko zwierzęcej formy bliższy jest raczej ludziom – „jego asymilacja z ludzką cywilizacją jest tak całkowita, jak twierdzi, że nie ma już żadnych związków i wspomnień ze swojego życia jako małpy” (Gray et al. 2017: 83):

Blisko pięć lat dzieli mnie od mego życia małpy, czas być może krótki w kalendarzu, ale nieskończenie długi, gdy się go spędza na bieganiu tu i tak, jak ja to robiłem czasami, wśród znakomitych ludzi, dobrych rad, oklasków, muzyki, orkiestr (Kafka 2016: 342).

Rotpeter⁴⁶ nie porzuca ani zwierzęcej formy, ani części zwierzęcych nawyków, pozostając mimo wszystko *rozwieszonym* między sferą zwierzęcą i ludzką, nie będąc już w istocie (tak samo jak Samsa) ani zwierzęciem, ani człowiekiem:

Gdy późno w nocy powracam z bankietów, z naukowych towarzystw albo z miłych towarzyskich spotkań, oczekuje mnie mała, na pół wytresowana szympansiczka, i oddaję się razem z nią przyjemnościom naszej krwi. Za dnia nie chcę jej widzieć, ma bowiem w spojrzeniu obłąd zahukanego, tresowanego zwierzęcia; tylko ja sam go dostrzegam i nie mogę go znieść (Kafka 2016: 356).

Jednym z najbardziej skrajnych przypadków „nieskończonej dialektyki” (Parry 1953: 144) diegezy Kafkowskich utworów jest niewątpliwie sytuacja i status ontologiczny myśliwego Grakchusa – bohatera opowiadania o tym samym tytule (*Der Jäger Gracchus*). *Rozwieszony* między życiem i śmiercią Grakchus „nie należy ani do świata żywych, ani do świata umarłych” (Gray et al. 2017: 201):

— Czy pan nie żyje?

— Tak – powiedział myśliwy – jak pan widzi. Przed wielu laty, musiało chyba niezmiernie dużo lat upłynąć, runąłem ze skały w Czarnym Lesie – jest to w Niemczech – kiedy ścigałem kozicę. Od owego czasu nie żyję.

— Ale przecież pan i żyje – rzekł burmistrz.

— W pewnej mierze – W pewnej mierze żyję. Łódź zmarłych zmyliła za mną drogę. (...) Ja, który chciałem żyć tylko w moich górach, podróżuję po śmierci przez wszystkie kraje świata.

— I nie należy pan do tamtego świata? – zapytał burmistrz ze zmarszczonym czołem.

— Jestem – odpowiedział myśliwy – zawsze na dużych schodach, które prowadzą do góry. Wałęsam się po tych nieskończenie długich schodach, to u góry, to na dole, to z prawej, to z lewej strony, wciąż jestem w ruchu. (...) Zawsze jestem w ruchu. Kiedy jednak biorę największy rozmach i już dochodzi do mnie blask bramy na górze, budzę się w starej łodzi tkwiącej beznadziejnie pośród jakiejś ziemskiej wody (Kafka 2016: 360–361)⁴⁷.

Grakchus znosi zatem „klątwę wygnania do świata pośredniego, do królestwa ani-ani, do życia w wiecznym zawieszeniu pomiędzy dwoma biegunami” (Gray et al.

⁴⁶ Czy, zgodnie z tłumaczeniem Juliusza Kudryńskiego, „Czerwony Piotruś” (Kafka 2016: 343 i nn.).

⁴⁷ Nie-śmierć Grakchusa omawiają m.in. Ronald Speirs i Beatrice Bernheimer (Speirs 1983: 92–110; Bernheimer 1987: 87–96). Warto pamiętać, że „Wilhelm Emrich, jako jeden z pierwszych ważnych krytyków Kafki, uważał to opowiadanie za kluczowe dla interpretacji całego Kafkowskiego *œuvre*” (Gray et al. 2017: 202).

2017: 202). Nietrudno o porównanie z Gogolowskim Baszmaczkinem, który jednak ostatecznie opuszcza świat żywych (zob. Gogol 1950: I: 266–267):

Lecz któż mógłby sobie wyobrazić, że tutaj nie koniec historii pana Akakiusza, że było mu przeznaczone huczne życie w ciągu kilku dni po śmierci, jak gdyby w nagrodę za to, że za życia nikt go nie zauważył. (...) Jeden z urzędników departamentu widział na własne oczy upiora i natychmiast rozpoznał w nim pana Akakiusza. (...) Upiór urzędnika począł się zjawiać nawet za mostem Kalinkinowym, napędzając wiele strachu wszystkim ludziom bojaźliwym (Gogol 1950: I: 262–263).

Pomiędzy rzeczywistością a szaleństwem są wreszcie *rozwieszeni* protagoniści *Pamiętnika szaleńca* i *Gdy jesteś nieszczęśliwy*⁴⁸. *Rozwieszenie* bohaterów-narratorów stanowi tutaj rdzeń rozmycia lub podważenia interpretacyjnego. W przypadku Kafkowskiego *Unglücklichsein* nie możemy być pewni nawet tego, czy duch faktycznie pojawia się w pokoju, czy pozostaje jedynie projekcją wewnętrznych stanów bohatera i jego „wątliwości co do swojej egzystencji” (Kafka 2016: 103) – jego fantastycznym odbiciem ewokowanym czy to przez samotność, czy graniczne stany psychiczne⁴⁹.

W utworach Gogola, jak zauważa Małgorzata Abassy, „świat doczesny układa się w hierarchię rozpiętą między piekłem a niebem, z człowiekiem pośrodku” (Abassy 2012: 352). Podobnie u Kafki bohater jest niejako skazany na funkcjonowanie *pomiędzy* dwoma ambiwalentnymi porządkami⁵⁰ – jest między nimi *rozwieszony*. W pełni realizuje się tutaj dialektyczność diegezy – dialektyczna pozostaje rzeczywistość i tacy też pozostają protagoniści oraz ich poczynania. Kafkowski Zamek to – jak pisze Karst:

(...) ziemia obiecana, do której dotrzeć można – jeśli to w ogóle możliwe – jedynie drogą największego wysiłku i ofiary. Paradoks *Zamku* i pojedynku toczonego w powieści przez przeciwne sobie strony opiera się na tym, że geodeta podejmuje walkę z administracją – w celu sprzymierzenia się z nią. Chce osiedlić się w wiosce, pogodzić z jej mieszkańcami, chciałby dostać posadę w administracji i w administracji pracować: w skrócie, chce przynależeć do zamku. Zamek jest zarazem jego piekłem i rajem (Karst 1975: 81).

Właściwie każdy komponent diegezy nosi w sobie wrodzoną autonegację i samozaprzeczenie lub ich obietnicę. „Obecność innego świata” czy też raczej amalga-

⁴⁸ „Pewnego listopadowego dnia – pod wieczór, kiedy wszystko stało się już nie do zniesienia, kiedy przerażony widokiem oświetlonej ulicy biegłem, (...) znajdowałem nowy dla siebie cel na dnie lustra i zaczynałem krzyczeć tylko po to, żeby usłyszeć krzyk, na który nikt nie odpowiada i któremu nic nie odbiera siły głosu, który, pozbawiony wszelkich hamulców, narasta i nie może się skończyć, nawet gdy już zamilknie – wówczas nagle w ścianie otworzyły się drzwi” (Kafka 2016: 99).

⁴⁹ Swego rodzaju „odpowiedzią lustra” na wołanie narratora. Warto przyjrzeć się rozlicznym podobieństwom między bohaterem a widmem: obaj boją się światła i mówią do siebie w podobnym tonie; widmo przybiera formę dziecka – choć przecież „jest zupełnie dorosłe” – tak samo jak „zupełnie dorosły”, a w swym rozkrzyczeniu, przerażeniu, ruchliwości i nieracjonalności wewnętrznie podobny dziecku bohater. „Pańska natura jest moją naturą” – mówi widmo do narratora (Kafka 2016: 99, 101, 102).

⁵⁰ „W jednym człowieku żyją przekonania, które pomimo różnorodności mają ten sam przedmiot, tak że trzeba znów z tego wyciągać wnioski o istnieniu różnych podmiotów w tym samym człowieku”, pisze Kafka (Kafka 2016: 390). Bliźniaczą ideę „binarnego obrazu ludzkiej duszy” (Abassy 2012: 351) prezentują Gogolowskie utwory.

mat dwóch sprzecznych wewnątrznie, a jednak zespolonych, światów „mający się w podtekście” (Kasperski 2004: 75) utworów Kafki i jawnie, jako emanacja „zła metafizycznego”⁵¹, występujący w utworach Gogola⁵² ma motywować „zagęszczony negatywizm” – stanowić uzasadnienie „problematyczności i dwuznaczności normalności” (Kasperski 2004: 75). U Kafki – podobnie jak u Gogola:

(...) to samo jest tylko pozornie tym samym. Ludzie, stosunki, wydarzenia i sytuacje okazują się przy bliższym wejrzeniu jedynie maskami ludzi, stosunków, wydarzeń i rzeczy, które należy rozpoznać w ich prawdziwej postaci, o ile w ogóle ona istnieje. Świat przedstawiony uzyskuje piętno niesamowitości, które czyni go jednocześnie nieobliczalnym, groteskowym i komicznym (Kasperski 2004: 75).

Rozwieszenie w „binarnym świecie” (Abassy 2012: 351) własnych przeciwieństw łączy się bezpośrednio z brakiem *definitivum* – z niemożnością przekroczenia tego punktu, który pozornie „można osiągnąć” (Kafka 2016: 381).

Samozaprzeczenie a niepewność i nieosiągalność znaczeń

Konstituująca się *constans* przemiana wraz ze wszelkimi fluktuacjami płynnej formy, a ponadto przyrodzone zjawiskom i postaciom Gogolowskich i Kafkowskich utworów ambiwalencji i samozaprzeczenia *au fond* skutecznie uniemożliwiają trafne określenie statusu ontologicznego poszczególnych komponentów diegezy. Główna żeńska figura w *Wiju* jest, jako wiedźma, jednocześnie „wybitną pięknoscia” i „staruchą” (Gogol 1950: I: 277, 298) *rozwieszoną* (podobnie jak Grakchus i Baszmaczkin) *pomiędzy* życiem a śmiercią:

Gdyby zmarła była brzydsza, być może nie przerażałaby tak okropnie. Ale w rysach jej nie było nic przyziemnego, zmętniałego, martwego; twarz jej była jak żywa i filozofowi zdawało się, że patrzy na niego zamkniętymi oczyma. (...) Wstała. (...) Idzie wprost na niego. (...) Zsiniała cała jak człowiek od kilku dni umarły. (...) Zaszczękała zębami, otworzyła oczy umarłe. Ale nic nie widząc (...) położyła się z powrotem do trumny (Gogol 1950: I: 298–299).

„W swojej potencjalnej pełni obraz panny nie może być zredukowany ani do «wiedźmy», ani do samej «piękności»” – tak samo jak inne obrazy-fenomeny wypełniające światy utworów Kafki i Gogola; *ergo* – „pozostaje wieloznaczny – co zresztą zależy również od subiektywizowanych punktów widzenia innych bohaterów” (Šulc 2018: 268). *Martwe dusze* (*Mëpmbye dyuu*) już samym tytułem zdają się realizować zasadę „współbywania przeciwieństw” (Szczęsna 2004: 152), wskazując jednocześnie na „dualizm”⁵³ czy binarność świata.

⁵¹ „Przekonanie o istnieniu zła metafizycznego” ma być „podstawową cechą świadomości Gogola” (Abassy 2012: 351).

⁵² Częściowo podobną obserwację odnotowuje Karst: „[w twórczości Kafki – przyp. F.Ś.] supel fikcji i rzeczywistości jest (...) tak ściśle splątany, że nie sposób go rozwiązać, podczas gdy Gogol wytacza ostrą granicę oddzielającą obie te sfery. (...) U Kafki ma miejsce synteza i stopienie się dwóch owych elementów; u Gogola jeden z nich wkracza na terytorium drugiego – i wkroczenie to ma znamiona stanu kryzysowego; jest tragiczną lub komiczną groźbą ze strony losu” (Karst 1975: 74).

⁵³ „W przypadku Gogola również możemy mówić o owym dualizmie, nawet wtedy gdy fikcyjny czy

Wewnętrzna dialektyka wypełnia Kafkowskie i Gogolowskie utwory na wszystkich ich poziomach. „Prawo [u Kafki – przyp. F.Ś.] musi zawsze pozostawać w konflikcie z samym sobą” (Collins 1970: 43), stąd poznanie i rozumienie go nie może być możliwe. Podobnie u Gogola – „wszyscy są winni przed Bogiem, (...) wszyscy są grzeszni i jest im niedostępny sens znaczeń” (Abassy 2012: 352; por. Derrida 2006: 413–443). „Człowiek”, jak twierdzi Friedrich Dürrenmatt, „może podlegać absurdalnemu Bogu, ale nie może podlegać absurdalnej władzy czy prawu” (Dürrenmatt 1972: 264)⁵⁴, a jednak, nie mając innego wyboru, podlegać im musi – przy czym paradoksalnie obie te kategorie są sobie w twórczości Kafki i Gogola zaskakująco bliskie:

Tak jak słowo „Bóg” pojawia się na początku Księgi Rodzaju, tak i pierwszym słowem w historii Akakiusza Akakiewicza jest „Departament”. Ktokolwiek kwestionuje wagę i rangę urzędu, kwestionuje wszystko, także samego Boga. W komedii *Po premierze (Театральный разъезд после представления новой комедии)* jeden z bohaterów komentuje w gniewie kwestię ludzi krytykujących biurokrację: „Dla takiego człowieka nic nie jest święte; dziś mówi: ten czy tamten radca nie jest dobry, a jutro powie: nie ma Boga” (Karst 1975: 79)⁵⁵.

Niemówność, a zarazem konieczność funkcjonowania w świecie rządzonym przez wewnętrznie sprzeczne, niepoznawalne i, zdaje się, w pełni zmienne prawa stanowi jeden z filarów absurdu. „Jest jasne, że Kafka najzwyczajniej nie wierzy w świat określonych właściwości i zasad” (Collins 1970: 48). To między innymi dlatego pewność znaczeń jest nieosiągalna. To stąd „o rzeczywistości *Procesu*” i innych utworów Kafki i Gogola „nie możemy powiedzieć nic pewnego”. „Nieścistości i niedopowiedzenia stanowią” ich „immanentną cechę, mają charakter ontologiczny” (Mackiewicz 2004: 301) – taki sam zresztą jak dialektyczność diegezy, płynność jej formy i głęboko wrodzone w nią samozaprzeczenie.

Niepewność faktyczności wydarzeń i znaczeń to jedna z podstawowych kategorii, w ramach których zmuszeni są funkcjonować Kafkowsy i Gogolowsy bohaterowie⁵⁶. „Wszystkie opowiadania Kafki zawierają równie wyrazisty zarys owej beznadziejnej walki bohatera, aby się dowiedzieć, czego ma się trzymać w kwestii prawdziwości sym-

wyobrażany świat pozostaje na pierwszy rzut oka niewidoczny. W *Martwych duszach* nie ma miejsce nic, co byłoby sprzeczne ludzkiemu doświadczeniu, a mimo to pozostawia się nas z wrażeniem balansowania na granicy realności i nieprawdopodobieństwa” (Karst 1975: 69).

⁵⁴ Rządzące światami Kafki i Gogola Prawo jest nieodkrywalne. Mimo wszystko jednak posiada ono swą inherentną logikę – i w tym sensie może być podobne do *logosu* rządzącego światem tragedii starogreckiej. „Grecy (...) wierzyli, jak gdyby instynktownie, że wszechświat nie jest chaotyczny i «irracjonalny», że jego fundamentem jest λόγος, przestrzegane Prawo. Istnienie owego *logosu* zostało przez filozofów jońskich nie tyle odkryte, co założone. (...) Wszystko dzieje się wbrew wszelkim oczekiwaniom; życie wydaje się czymś chaotycznym i okrutnym. Okrutnym? Być może. Chaotycznym? Nie. (...) Wzór może boleśnie kolidować z życiem jednostki, wiadomo jednak przynajmniej, że istnieje” (Kitto 2003: 137–138).

⁵⁵ Temat „metafizyki urzędniczej” (niem. *Metaphysik des Beamtentums*) szerzej porusza Mann (2015: 18 i nn.).

⁵⁶ Podobnie odbiorca czy egzegeta utworów obu pisarzy, czego dowodziliśmy w części poprzedniej. „Czytelnik Kafki staje (...) przed dylematami podobnymi do tych, z którymi zmagają się jego bohaterowie” (Lipszyc 2004: 172).

boli” (cyt. za: Todorov 2018: 76)⁵⁷, choć przecież sama symboliczność to „równocześnie zasada konstrukcyjna i fundamentalny temat tekstu” (Todorov 2018: 76) – jej trafna interpretacja warunkuje rozumienie całej diegezy; „Kafka cały swój utwór czyni rozległą metaforą” (Collins 1970: 45). Kafkowscy i Gogolowscy protagoniści, w większości, zmuszeni są nieustannie interpretować otaczający ich świat i napotykać ich zdarzenia, w ramach których „maksymalnie każda możliwość wymaga «obmacania»” – stąd absolutna „dominacja interpretacji niepewnych” (Walser 1972: 27, 42), z góry skazujących na porażkę. Niemożliwość trafnej interpretacji dobrze obrazuje świadomość, jakiej K. z *Zamku* nabiera stopniowo wobec pozycji Barnabasa:

Olga opowiada, że Barnabas otrzymuje do załatwienia tylko „bardzo dawne” listy, że nie wie nawet, czy są one naprawdę od Klamma, nie wie też, czy kancelarie, do których ma wstęp jako łącznik, między K. a Klammem, są naprawdę kancelariami zamkowymi, co gorzej, nie wie nawet, czy „to, co on robi, jest naprawdę służbą posłańca”. Toteż i dla K. jest zgoła nieosiągalna prawidłowa ocena tej możliwości kontaktu z wycofującym się i w tym przypadku zamkiem. Opinia o tym jest „przypadkowa”, „rozważania, jakie ona wywołuje, nie mają końca” (Walser 1972: 80).

Podobnie K. z *Procesu* będący „namiętym egzegetą”, którego „rozmowy z kupcem, adwokatem i księdzem przypominają hermeneutyczne interpretacje” (Mackiewicz 2004: 303). Obaj – i Kafka, i Gogol – ujawniają „zdecydowanie niewiele tego, co pozostawałoby w pełni definiowalne w obrębie utworów, niemal zupełnie unikając precyzyjnego wyrażania znaczeń” (Collins 1970: 45)⁵⁸ – stąd właśnie „udrękom niepewności nie ma [i nie może być – przyp. F.Ś.] końca” (Calasso 2013: 12). Osiągnięcie pełnej pewności swojego położenia w świecie leży daleko poza możliwościami również Gogolowskich bohaterów:

W przypadku Gogola dwie osoby uczestniczą w tym, co zdaje się być pojedynczą przemianą – Kowalow i Nosow. Nosow jest, to jasne, nieświadomy żadnej transformacji, choć jest również możliwe (lub nawet prawdopodobne?), że nie jest on częścią jakiegokolwiek transformacji w ogóle. Fakt, że Kowalow rozpoznaje w nim swój własny nos, a nie człowieka, może być rozpatrywany jako złudzenie Kowalowa, co właściwie potwierdza ich wzajemna relacja. (...) Już nigdy nie będzie on absolutnie pewny – pewność nie będzie też już więcej osiągalna dla Samsy (Tomášik 2012: 53).

⁵⁷ „Symbol jest zawsze w uogólnieniu i artysta, nawet tłumacząc go najdokładniej, ukazuje tylko kierunek: żadnej dosłowności”, pisze Camus (Camus 1999: 150).

⁵⁸ Zdanie to pierwotnie odnosi się wyłącznie do Kafki, jednak pozostaje ono prawdziwe również w kontekście Gogola. Mann twierdzi, jakoby prace obu z nich „dzięki połączeniu nieodpartej konkretności i jednocześnie tajemniczej nieokreśloności osiągały najwyższy stopień symbolizacji i wieloznaczności” (Mann 2015: 35). Warto przytoczyć znaczące spostrzeżenie Tzetana Todorova, w tym wypadku dotyczące szczególnie twórczości Kafki – „zasada (...) jest następująca: im uboższy jest sens językowy, a więc im bardziej jego rozumienie jest ograniczone, tym łatwiej zaszczerpić na nim przywołanie symboliczne, a więc tym bogatsza jest jego interpretacja” (Todorov 2018: 86) – i zestawić je z bliźniaczą opinią Collinsa, jakoby „owa skrajna precyzja i prostota Kafkowskich form niosła za sobą wieloznaczność” (Collins 1970: 46). Szerzej o zależności klarowności Kafkowskiego stylu i polisemii jego utworów – zob. Coetzee 2008: 119 i nn.; Collins 1970: 44 i nn.; Lipszyc 2004; Todorov 2018: 75–76.

„Niemożność zdobycia pewności jest «metafizycznym horrorem»” (Heller 2015: 14; por. Kołakowski 1990) – jednym z najczystszych przejawów piekła absurdu *par excellence*.

„Odwrócony świat wymaga odpowiedniej lub równie odwróconej semantyki” (Popović 2010: 5), której w pewnym stopniu *racjonalni* bohaterzy nie są zdolni odpowiednio odczytać. Nie przystają do odwróconego świata, bo – pozostając *racjonalnymi* – przystawać nie mogą. Każda próba racjonalizacji irracjonalnej rzeczywistości sama w sobie pozostaje irracjonalna – i w tym rozumieniu absurd wyraża się „poprzez logikę” (Camus 1999: 152).

Definitivum

Wyjście poza ramy przemiany, ramy absurda i płynnej w swej formie rzeczywistości, jest niemożliwe. Nieprzystawanie do odwróconego, przeczącego samemu sobie świata nie sankcjonuje możliwości wyrwania się z jego objęć. „Jednoznaczne jest samo bycie, niejednoznaczne zaś to, o czym bycie jest orzekane” (Deleuze 1997: 411); zupełnie pewnym, paradoksalnie, pozostaje jedynie to, że „nie ma sensów całkowicie pewnych, absolutnych systemów znaczeń”. Dotarcie do „definitywnego znaczenia” (Szczęsna 2004: 160, 162) jest nieosiągalne. Jak pisze Kafka:

(...) wszystko jest urojeniem, rodzina, biuro, przyjaciele, ulica – wszystko jest urojeniem dalszym lub bliższym, nawet kobieta; prawdą najbardziej bezpośrednią jest tylko to, że przyciskasz głowę do ściany bezokiennej celi bez drzwi (Kafka 1969: 421)⁵⁹.

Transcendencja w świecie symulaków to miraż odległy od rzeczywistości. Egzystencja to ciągle *rozwieszenie*, to „szarpanina bez końca, na granicy (...) załamania i obłądka, bez nadziei na szczęśliwe rozwiązanie” (Kasperski 2004: 57). „Niemożliwością jest zachować wolność i jest niemożliwością jej nie zachować” (Kafka 1976: I: 493)⁶⁰. Punkt graniczny, skrajność, transcendentny skok poza „ani-ani” – *definitivum* – to pozór. Ostateczny *horror metaphysicus* przejawia się jako nieskończone „zapętlenie w poszukiwaniu absolutów” (Heller 2015: 98), których odnaleźć nie sposób, jako „nieskończona dialektyka” świata i – w ramach utworów – diegezy oraz jej fenomenów (w tym samych postaci).

Niezdolność bohaterów do osiągnięcia *definitivum* swoich działań wyraża się ponadto, szczególnie u Kafki, drogą tego paradygmatu, który Walser nazywa „formułą (zasadą) zawieszenia (uchylenia)” (niem. *Aufhebung*; Walser 1972: 77). Najjaskrawiej realizuje się on na płaszczyźnie dialogów⁶¹, z których w istocie nic dla samych bohaterów nie wynika i które nie umniejszają ich niepewności:

Adwokat postępuje z Józefem K. w ten sposób, że go najpierw upokarza, a kiedy już go dostatecznie upokorzył, dodaje mu na powrót otuchy. Józef K. stara się dowiedzieć czegoś o swym

⁵⁹ Wpis z 21 października 1921.

⁶⁰ List-notatka z 6 września 1913.

⁶¹ Popović podkreśla, że „absurd w dramacie i powieści wyraża się [między innymi – przyp. F.S.] poprzez swego rodzaju formę dialogową, w której logiczne zawirowania i zwroty konstytuują specyficzną ideową normę” (Popović 2010: 2).

procesie, można mu jednak opowiedzieć tylko to, co nie uczyni go „pełnym zbytnich nadziei” ani „zanadto przestraszonym”, a więc że niektórzy sędziowie „wyrażali się bardzo przychylnie, (...) podczas gdy inni wyrażali się mniej przychylnie”. Taki wynik określa adwokat jako „bardzo pomysły, tylko nie można z tego wysnuwać jakichś nadzwyczajnych wniosków, gdyż wszystkie wstępne rozmowy podobnie się zaczynają”. (...) Można by tedy wysunąć zarzut, że Józef K. naprawdę niczego się z takich rozmów nie uczy, nie może nauczyć, gdyż stwierdzenia zostają tu po kolei, jedno przez drugie, uchylone (Walser 1972: 77–78).

Nietrudno o paralełę pętlowych rozmów postaci Kafki z „bez-celowymi” rozmowami prowadzonymi przez bohaterów Gogolowskiego *Rewizora* (*Pebusop*) czy bezskuteczną rozmową Kowalowa z nosem-Nosowem (zob. Gogol 1953: II: 114–115). Czyny protagonistów również „tracą swój sens pragmatyczny”, przez co „immanentny jest im stan zawieszenia” (Walser 1972: 86); sam Józef K. – całkowicie zaabsorbowany przez proces:

(...) w decydującej dla siebie chwili rzuca się na pannę Leni – choć wie przecież, że w tym momencie powinien być w pokoju obok, gdzie dyskutowane są dalsze koleje jego losu (Parry 1953: 144).

Wszelkie działanie z góry skazane jest na niepowodzenie. Bohaterowie Kafki i Gogola zmuszeni są nieustannie powracać do punktu wyjścia – próby wydarcia się ze stanu ciągłego *rozwieszenia* są nieskończenie zawieszane i „uchylane”, stąd samo *rozwieszenie* pozostaje permanentne. Narrator Kafkowskich *Postanowień* (*Entschlüsse*) mówi:

Wyjdę naprzeciw każdemu uczuciu, (...) ale nawet wtedy przy każdym błędzie, jakiego nie da się zresztą uniknąć, wszystko – co łatwe i trudne – stanie w martwym punkcie i będę musiał, zatoczywszy krąg, powrócić na swoje poprzednie miejsce (Kafka 2016: 108).

Egzystować – to właśnie tkwić w martwym punkcie⁶².

Przekroczenie martwego punktu, kręgu ciągłej przemiany, musi być przekroczeniem egzystencji. Transcendencja jest niemożliwa. Przestać być *rozwieszonym* to przestać być *in genere*. Jedynie śmierć niesie za sobą obietnicę wyjścia poza *horror metaphysicus*; to ona jest jedynym możliwym *definitivum*. „Metamorfoza bierze swój początek w nocy, a koniec znajduje w śmierci. Cykl przemiany kończy się w nicości; człowiek, który wkracza w jej krąg, zbliża się jednocześnie do peryferii swojego istnienia” (Karst 1975: 76). Wyłącznie śmierć może zakończyć egzystencjalną „szarpaninę” Józefa K. z „wrogim porządkiem” (Walser 1972: 74 i nn.) urzędu – *per analogiam* do tej, która (zgodnie z relacją Maksa Broda) miała zakończyć walkę K. z Zamkiem (por. Gray et al. 2017: 212); podobnie umrzeć musi Choma-filozof, który również podejmuje próby zwalczania „wrogiego porządku” (tym razem otwarcie występującego *in nomine diaboli*) – źródła wszelkiej przemiany i stosu pacierzowego dialektyki świata. Umrzeć – to wreszcie *definitivum* dla Popryszczyna i Baszmaczka. Śmierć Gregora Samsy w końcowych ustępach *Przemiany* to, jak pisze Maurice Blanchot:

(...) śmierć nieznośna, w opuszczeniu i samotności, a jednak śmierć prawie szczęśliwa, bo daje uczucie wyzwolenia, przez nową nadzieję na koniec, teraz już ostateczny (Blanchot 1996: 60).

⁶² „Moment decydujący w ludzkim rozwoju wciąż trwa” – pisze Kafka (zob. Walser 1972: 125).

W istocie ta sama *nadzieja* śmierci dotyczy większości doświadczających jej bohaterów Kafki i Gogola. „Obydwaj autorzy spoufalają się ze śmiercią, bowiem tylko ona stanowi dla nich obietnicę spełnienia tego, czego pragną: dla Kafki jest pierwszą nadzieją, by zostać uznanym⁶³; dla Gogola – ostatecznym wyzwoleniem” (Karst 1975: 77). Ten zresztą również boi się „przeminięcia bez śladu” (Abassy 2012: 340):

Zimny pot skakał po mojej twarzy wraz z myślą, że oto być może przyjdzie mi zginąć w pyłe, nie odznaczywszy swojego imienia ani jednym pięknym czynem; być w świecie i nie zaznaczyć swojego istnienia byłoby dla mnie tragedią⁶⁴.

Fundament tych myśli – podobnie jak w przypadku Kafki – stanowi „namiętne pragnienie samozapewnienia” (Močuľskij 2017: 8). Świadomość konieczności *definitivum* skazuje obydwu na „nieustanny lęk przed śmiercią oraz obawę przed życiem” (Abassy 2012: 351) – metafizyczne „bojaźń i drżenie”.

Strach przed dialektyką i samozaprzeczeniem świata sam w sobie pozostaje dialektyczny. Jedyną ucieczką przed życiem wśród ścian labiryntu jest ucieczka w śmierć, w „życzenie śmierci ukryte w każdym oczekiwaniu jutra” (Hall 1960: 30). Trwoga wydaje się zatem stanowić inherentną własność istnienia. „Człowiek, każda jednostka, jest skazany na metafizyczny niepokój, dopóki nie spocznie w pewności” (Heller 2015: 93); wyjść z *rozwieszenia*, z pułapki nieustannego metafizycznego „albo-albo”, czy raczej „ani-ani” – to umrzeć.

Tylko jedno słowo. Tylko jedna prośba. Tylko jeden ruch powietrza. Tylko jeden dowód na to, że wciąż żyjesz i czekasz. Nie, żadnej prośby, tylko oddech, żadnego oddechu, tylko gotowość, żadnej gotowości, tylko myśl, żadnej myśli, tylko sen spokojny (Kafka 2019: 283).

Groteska

Uboczną emanacją absurdu w ramach diegezy jest groteskowość jej fenomenów przejawiająca się między innymi w opisach ich fizyczności, ale i w hiperboli, zmianach tonacji, alogizmach i kontrastowości w opisach i narracji *in genere*. „Absurdalność w literaturze wyraża współbrzmienie niewspółbrzmiących ze sobą zdarzeń. Efekt końcowy jest z zasady osiągany za pomocą groteski” (Popović 2010: 2). Pojawia się ona „tam, gdzie forma zmienia się w bezformie, a jej masa ciąży ku przesadności” (Kayser 1948: 385) – stanowi zatem przejaw i rezultat płynności formy wraz z jej fluktuacjami, a zarazem – przejaw i rezultat dialektyczności diegezy. Absurd implikuje zastosowanie swego rodzaju „krzywego zwierciadła”⁶⁵ przez narratora (i samego autora), „wobec

⁶³ Również w powieściach Kafki „panowie K. walczą zawsze o swoją egzystencję” (Walser 1972: 74). O niemożności usprawiedliwienia egzystencji jako jednym z rdzeni i fundamentalnej kategorii w twórczości Kafki pisze szeroko Elfie Poulain (zob. Poulain 2003). Problematykę porusza również praca zbiorowa pod redakcją Jakoba Lothego i Sandberg (zob. Lothe, Sandberg 2002). Za utwór programowo wyrażający *nadzieję* śmierci i pragnienie bycia uznanym poczytywać można przede wszystkim *Sen* (*Ein Traum*) (zob. Kafka 2016: 271–273; por. Kafka 2016: 11).

⁶⁴ Jak w roku 1827 pisze Gogol w liście do Piotra Kosirowskiego (Гоголь 1959: 273).

⁶⁵ Problematykę „krzywego zwierciadła” czy „krzywej maski” w twórczości Kafki podejmują szeroko Eliseo Vivas i Erich Heller (zob. Vivas 1948: 51–69; Heller 1982: 100 i nn.). O Gogolowskim „krzywym zwierciadle” mówi chociażby Elżbieta Sidoruk (zob. Sidoruk 2016: 77–80).

czego odbicie świata zewnętrznego zostaje wykrzywione” (Popović 2010: 8). „Sens literalny” – powleczone groteską – „jest powłoką; sens duchowy jest samą rzeczą” (Todorov 2018: 109).

Groteska często ogniskuje się w detalu. Nietrudno dopatrzeć się bliźniaczej mianery w rozlicznych Kafkowskich i Gogolowskich opisach. Czaszki chłopów z *Zamku*

(...) wyglądały tak, jakby były od góry płasko zgniecione, zaś rysy twarzy wykrzywiało bolesne poczucie klęski. Wargi mieli mięsiste, gęby rozdziawione. (...) Od czasu do czasu wzrok ich błękał się i zanim wrócił, pozostawał utkwiony w jakiś obojętny przedmiot (Kafka 2018: 527–528).

Podobnie retorycy z *Wija*:

(...) na twarzach nosili zazwyczaj jakieś ozdoby w rodzaju tropu retorycznego: jedno oko na przykład uciekało im pod samą czuprynę, zamiast warg miewali bąbel lub coś podobnego (Gogol 1950: I: 271).

Fizjonomia twarzy Gogolowskich i Kafkowskich bohaterów na ogół stanowi odbicie ich samych. Opisywany w początkowym ustępie *Martwych dusz* handlarz zbitniem⁶⁶ tkwi w oknie

(...) z samowarem z czerwonej miedzi, i o twarzy tak samo czerwonej jak samowar, tak że z daleka można by pomyśleć, że na oknie stoją dwa samowary, gdyby jeden z samowarów nie miał czarnej jak smoła brody (Gogol 1953: II: 237).

Podobną technikę wykorzystuje Gogol w późniejszym opisie owalu twarzy jednej z pań siedzących w kolasce, który

(...) był zaokrąglony jak świeżutkie jajeczko i podobnie jak ono białł się jakąś przezroczystą białością, jak wtedy, gdy świeże, dopiero co zniesione, jest trzymane pod światło w smagłych rękach badającej je klucznicy i przepuszcza przez siebie promienie jaśniejącego słońca (Gogol 1953: II: 321).

Taka sama zasada rządzi Gogolowskim opisem dwóch twarzy wyglądających z okna:

(...) kobieca w czepcu – wąska, długa jak ogórek, i męska – okrągła, szeroka jak tykwy mołdawskie, zwane gorlankami, z których w Rosji robią bałałajki, dwustrunne, lekkie bałałajki, ozdobę i uciechę dziarskiego, dwudziestoletniego parobczaka, zalotnika i eleganta, mrugającego i pogwizdującego na białopierśne i białoszyje panny zbierające się, by posłuchać ich cichostrunnego ćwierkania (Gogol 1953: II: 325).

Analogicznie – Kafkowska Leni z *Procesu*

(...) miała okrągłą twarz jak lalka, nie tylko blade policzki i broda, ale także skronie i brzeg czoła zaokrąglały się lalkowato (Kafka 2018: 220)⁶⁷.

„Upiorność i przesadność⁶⁸ w opisie pozbawiające postaci ich «ludzkiego» wymiaru i przenoszące je w rejon już fantastyczny” (Karst 1975: 69) dominują zarówno

⁶⁶ Tradycyjnym rosyjskim napojem na bazie miodu i przypraw korzennych.

⁶⁷ Nie bez powodu Calasso nazywa postacie Kafki „stworzonymi przez znakomitego rzemieślnika specjalizującego się w wyrabianiu kauczukowych figurek” (Calasso 2013: 169).

⁶⁸ „U Gogola (...) hiperbola (...) miejscami wypełnia cały tekst; jeśli rytm jest ogniem Gogola,

u Kafki, jak i u Gogola, znajdując swoje podglebie między innymi w niekonwencjonalnych porównaniach⁶⁹ lub niewielkich, choć znaczących deformacjach ciała:

Głowa Iwana Iwanowicza podobna jest do rzodkwi z ogonkiem w dół; głowa Iwana Nikiforowicza – do rzodkwi z ogonkiem w górę (Gogol 1950: I: 316).

W oczy pana Akakiusza rzucił się przede wszystkim jego [Pietrowicza – przyp. F.Ś.] duży palec, dobrze mu znany, z jakimś spotworniałym paznokciem, grubym i twardym jak skorupa żółwia (Gogol 1950: I: 242)⁷⁰.

— Czy ma pan jakąś usterkę fizyczną?

— Usterkę fizyczną? – spytał K.

— Tak – powiedziała Leni – ja mam bowiem taką małą usterkę, niech pan patrzy. – Rozgięła u prawej ręki palce środkowy i serdeczny, łącząca je skórka sięgała aż prawie do górnego zgięcia krótkiego palca. (...)

— Co za wybryk natury – powiedział K. i gdy obejrzał całą rękę, dodał: – Jaka ładna łapka! (Kafka 2018: 232).

Absurd i groteska, wraz z implikowanym przez nie specyficznym komizmem⁷¹, stanowią w utworach Gogola⁷² i Kafki jednorodny amalgamat. Obaj balansują „na granicy między śmiesznością i wzniosłością” (Sidoruk 2016: 80), „podłością i błazeństwem” (Coetzee 2008: 119) – i w tym rozumieniu, w granicach swojej twórczości, obaj pozostają dialektyczni i *rozwieszeni*.

Dialektyka – forma – życie

Dialektyczność nie jest dla Kafki i Gogola właściwością jedynie diegezy i jej komponentów-fenomenów, ale i życia *in genere*. Łącząc w sobie napięcia ambiwalencji wyrasta z płynności formy, dopuszczając jednocześnie stanowiące jej najjaskrawsze przejawy fluktuacje prowadzące *przez i do* przemiany. Przemiana – metamorficzny *zwrot* rozgrywający się równoległe na wielu poziomach – to rdzeń rzeczywistości i egzystencji, kręgosłup absurdu życia samego w sobie. Jej ogniskiem jest noc, częściową emanacją i dopełnieniem – „diabelski” wrogi porządek. Mimo wszystko człowiek nie budzi się z koszmaru, a *w* koszmar. Determinanty przemiany pozostają nieznanne i niepoznawalne – podobnie jak prawa rządzące życiem i światem. Sens znaczeń jest

warstwa dźwiękowa – lawą, (...) to hiperbola – to parowanie całego krajobrazu stylu; ze splecionych wzajem hiperbol wyrasta wyobrażany byt, a to okropny, a to poetyczny – w zależności od rodzaju budujących go hiperbol” (Belyj 2013: 286).

⁶⁹ „Porównanie nieporównywalnego to ulubiony chwyt Gogola-narratora” (Eremina 1987: 123; por. Eremina 1987: 123–146).

⁷⁰ „Groteska jest w opowiadaniu Gogola [mowa o *Szyneli* (Шинель) – przyp. F.Ś.] wyraźną dominantą estetyczną” – pisze Sidoruk (2016: 75; por. Ęjhenbaum 1924: 171–195).

⁷¹ „Na nieodzowności humoru jako znaczącej części treści absurdałnej prozy skupiali się w swoich studiach w ciągu ostatnich czterdziestu lat rozliczni badacze (choćby Brodwin, Cornwell, Hanťiu, Hauck, Janoff, Ketter)” (Gavins 2013: 48). Problematykę Kafkowskiego komizmu porusza Pańłowska-Jądrzyk (zob. Pańłowska-Jądrzyk 2004: 136–139). O komicznych opisach w twórczości Gogola piszą m.in. Wolfgang Kasack i Budagowa (zob. Kasack 1957: 34–36; Budagowa 2012: 149 i nn.).

⁷² Szerzej o Gogolowskiej grotesce pisze m.in. Edward Kasperski (Kasperski 2012).

nieosiągalny, a same znaczenia – płynne czy sprzeczne. „Wszystko zawiera wrodzone w siebie własne swe zaprzeczenie, co nieskończenie, aż do poziomu optycznej iluzji, umniejsza życie” (Collins 1970: 55). Warunkiem koniecznym egzystencji jest *rozwiezienie*; to w jego ramach konstytuuje się *Aufhebung*. Pochođnym refleksem absurdalnej rzeczywistości jest ogniskująca się w jej detalach groteska. Wszystko to składa się na otchłań niepewności, *horror metaphysicus*, i unieważnia jakiegokolwiek *definitivum*. Jego jedyną atrapą, nie zawsze doskonałą, musi być wyjście *poza* labirynt absurdu, a więc *poza* egzystencję. Ostatecznym przełamaniem klatki świata musi być śmierć.

Zakończenie. Porzucenie Ulro

„Pisanie to słodka, wspaniała zapłata, lecz za co?” – pisze Kafka w liście do Broda. – „Nocą stało się dla mnie jasne z wyrazistością lekcji pogładowej dla dzieci, że to zapłata za usługi diabła. To zejście ku ciemnym mocom, owo rozkucie natury z krepujących duchów, wątpliwe objęcia i wszystko, co jeszcze może odbywać się na dole, o czym w górze już się nie wie, pisząc historie w blasku słońca. (...) To diabelstwo w nim jest dla mnie nader jasne. (...) Nie czujność, lecz zapamiętanie jest pierwszym warunkiem pisarstwa” (Kafka 2012: 423–424)⁷³. Nie bez powodu ten sam infernalny pierwiastek swojej twórczości dostrzega Gogol⁷⁴.

Artystą *prawdziwym* nie jest ten, kto umie jedynie wprawnie opisać rzeczywistość, a ten, kto w jej kalejdoskopie potrafi odnaleźć pierwiastki *nie-rzeczywistości*, usłyszeć w nim Rilkeński „dźwięk pierwotny”, *Ur-Geräusch* (Rilke 1919: 14–20). *Demiurgus* to ten, kto w swej sztuce zdolny jest „wziąć na swoje barki brzemie, które spadło z ramion kapłanów” (Yeats 2017: 183) i – wzięwszy je – wyjść poza granice Blake’owskiej Ulro (zob. Blake 1904: 1, 11–12, 25, 27 i nn.) w poszukiwaniu najjaskrawszego życia samego w sobie. Demonizm pisarstwa zawiera się właśnie w aktach lub próbach przekraczania granic tego, co poznawalne, w szukaniu niedostępnego. Źródła demiurgicznej diabliady leżą częściowo w demaskacji Ulro jako symulakrum – stąd przytłaczająca świadomość metafizycznej niepewności, a tym samym absurdalności świata. Artysta *prawdziwy* wyrasta ponad innych w tym rozumieniu, że mimo świadomości absurdu ma, jak Kafka i Gogol, odwagę uchylić wrota Dantowskiego Piekła.

Dwaj wielcy mistrzowie europejskiej i światowej prozy składają siebie samych na ołtarzu literatury, przekuwając swe życia w sztukę. „Całe noce spędzać na szaleńczym pisaniu, tylko tego chcę” – pisze Kafka. – „I od tego zemrzeć lub wpaść w obłąd, także i tego chcę, ponieważ będzie to następstwo konieczne i od dawna przeczowane” (Kafka 1976: I: 450)⁷⁵. Oto cena odkrywania *nieodkrywalnego*, cena porzucenia Ulro. W tym sensie „pisanie jest snem głębszym od snu, a więc śmiercią” (Kafka 1976: I: 432)⁷⁶ – artystyczną transcendencją *ponad* ściany labiryntu absurdu, którego architekturę opisywać można tylko wówczas, gdy samemu znajduje się *poza* nim. *Ur-Geräusch* unosi

⁷³ List Kafki do Maksa Broda z 5 lipca 1922 roku.

⁷⁴ Kasack mówi tu o „strachu Gogola przed byciem pod wpływem demonicznych sił” (Kasack 1957: 36).

⁷⁵ List Kafki do Felicji Bauer z 13 lipca 1913 roku.

⁷⁶ List Kafki do Felicji Bauer z 26 czerwca 1913 roku.

się za murami egzystencjalnego Panoptikonu. Świadomym labiryntu może być jedynie ten, kto nie jest jego więźniem.

Bibliografia / References

- Abassy, M. (2012). Spór o człowieka. W: Bieliński i M. Gogol. O dwóch modelach literackiego kodowania rzeczywistości. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 2: 335–354.
- Auerbach, E. (2004). *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przeł. Z. Żabicki. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Baker, R.E. (1993). *The Dynamics of the Absurd in the Existentialist Novel*. New York–Berlin–Bern–Frankfurt am Main–Paris–Wien: Peter Lang Publishing.
- Belyj, A. (2013). *Masterstwo Gogolâ. Issledovanie*. Moskwa: Respublika–Dmitrij Sečin [Белый, А. (2013). *Мастерство Гоголя. Исследование*. Москва: Республика–Дмитрий Сечин].
- Bernheimer, Ch. (1987). *On Death and Dying: Kafka's Allegory of Reading*. In: Udoff, A. (Ed.). *Kafka and the Contemporary Critical Performance*. Bloomington: Indiana University Press: 87–96.
- Blake, W. (1904). *Jerusalem*, London: A.H. Bullen.
- Blanchot, M. (1996). *Wokół Kafki*. Przeł. K. Kocjan. Warszawa: KR.
- Budagova, L.N. (2012). *Gogol' – provozvestnik slavânskogo literaturnogo avangarda*. V: Budagova, L.N. (Red.). *N.V. Gogol' i slavânskie literatury*. Moskwa: Indrik: 146–156 [Будагова, Л.Н. (2012). *Гоголь – провозвестник славянского литературного авангарда*. В: Будагова, Л.Н. (Ред.). *Н.В. Гоголь и славянские литературы*. Москва: Индрик: 146–156].
- Calasso, R. (2013). *K*. Przeł. S. Kasprzysiak. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press.
- Camus, A. (1999). „Mit Syzyfa” i inne eseje. Przeł. J. Guze. Warszawa: Muza.
- Coetzee, J.M. (2008). *Tłumacząc Kafkę*. W: Coetzee, J.M. *Dziwniejsze brzegi. Eseje literackie 1986–1999*. Przeł. A. Skucińska. Kraków: Znak: 111–129.
- Collins, R.G. (1970). Kafka's Special Methods of Thinking. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 3(4): 43–57.
- Cornwell, N. (2006). *The Absurd in Literature*. Manchester: Manchester University Press.
- Cruikshank, J. (1959). *Albert Camus and the Literature of Revolt*. London–New York: Oxford University Press.
- Derrida, J. (2006). *Przed Prawem*. Przeł. J. Ekier. W: Burzyńska, A., Markowski, M. (Red.). *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Znak: 413–443.
- Drabble, M. (Ed.). (1987). *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford–New York–Tokyo–Melbourne: Oxford University Press.
- Dubrovskáâ, V.V. (2016). *Literaturovedenie: vvedenie v disciplinu*. Moskwa–Berlin: Directmedia [Дубровская, В.В. (2016). *Литературоведение: введение в дисциплину*. Москва–Берлин: DirectMedia].
- Dürrenmatt, F. (1972). *Dramaturgisches und Kritisches: Theater-Schriften und Reden II*. Zürich: Arche.
- Ėjhenbaum, B.M. (1924). *Kak sdelana «Šinel'» Gogolâ*. V: Ėjhenbaum, B.M. *Skvoz' literatury. Sbornik statej*. Leningrad: Academia: 171–195 [Эйхенбаум, Б.М. (1924). *Как сделана «Шинель» Гоголя*. В: Эйхенбаум, Б.М. *Сквозь литературы. Сборник статей*. Ленинград: Academia: 171–195].
- El'nickaâ, L.M. (2011). *Perevraŝeniâ v mire Gogolâ*. V: Šukin, V.G. (Red.). *Dvesti let Gogolâ. Sbornik naučnyh trudov*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: 61–67 [Ельницкая, Л.М. (2011). *Преображения в мире Гоголя*. В: Шукин В.Г. (Ред.). *Двести лет Гоголя. Сборник научных трудов*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: 61–67].
- Eremina, L.I. (1987). *O âzyke hudoŝestvennoj prozy N.V. Gogolâ*. Moskwa: Nauka [Еремина, Л.И. (1987). *О языке художественной прозы Н.В. Гоголя*. Москва: Наука].

- Hall, H.G. (1960). Aspects of the Absurd. *Yale French Studies*, 25: 26–32.
- Galster, B. (1967). *Mikołaj Gogol*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Gavins, J. (2013). *Reading the Absurd*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1988). *Narrative Discourses Revisited*. New York: Cornell University Press.
- Gogol, N. (1950, 1953). *Utwory wybrane*. T. 1–2. Przeł. W. Broniewski, J. Brzęczkowski, J. Tuwim, J. Wyszomirski. Kraków: Czytelnik.
- Gogol, N.V. (1959). *Izbrannyye stat'i i pis'ma*. Moskwa: Hudożestvennaâ literatura [Гоголь, Н.В. (1959). *Избранные статьи и письма*. Москва: Художественная литература].
- Górska, U. (2004). *Poza modernizm. Funkcjonalna poetyka postaci*. W: Kasperski, E., Mackiewicz, T. (Red.). *Poetyka egzystencji Franza Kafki na progu XXI wieku*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego: 215–226.
- Gray, R., Gross, R., Goebel, R., Koleb, C. (2017). *Franz Kafka. Encyklopedia*. Przeł. J. Kozak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Guntermann, G. (1991). *Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben: Kafkas Tagebücher als literarische Physiognomie des Autors*. Tübingen: Niemeyer.
- Heller, M. (2015). *Moralność myślenia*. Kraków: Copernicus Center Press.
- Kafka, F. (1969). *Dzienniki 1910–1923*. Przeł. J. Werter. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kafka, F. (1976). *Listy do Felicji*. T. 1–2. Przeł. I. Krońska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kafka, F. (1983). *Tagebücher 1910–1923*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Kafka, F. (2012). *Listy do rodziny, przyjaciół, wydawców*. Przeł. R. Urbański. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Kafka, F. (2016). *Opowieści i przypowieści*. Przeł. L. Czyżewski, R. Karst, A. Kowalkowski et al. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kafka, F. (2018). *Wybór prozy*. Przeł. L. Czyżewski, R. Karst, A. Kowalkowski et al. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kafka, F. (2019). *Prozy utajone*. Przeł. Ł. Musiał. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Karst, R. (1975). The Reality of the Absurd and the Absurdity of the Real. Kafka and Gogol. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 9(1): 67–81.
- Kasack, W. (1957). *Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasilevič Gogol*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Kasperski, E. (2004). *Klucze do Kafki*. W: Kasperski, E., Mackiewicz, T. (Red.). *Poetyka egzystencji Franza Kafki na progu XXI wieku*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego: 13–97.
- Kasperski, E. (2012). *W groteskowym tyglu. O pisarstwie Mikołaja Gogola – z perspektywy XXI wieku*. *Tekstualia*, 2(29): 5–26.
- Kaiser, W. (1948). *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern: A. Francke.
- Kitto, H.D.F. (2003). *Tragedia grecka. Studium literackie*. Przeł. J. Margański. Kraków: Homini.
- Kołąkowski, L. (1990). *Horror metaphisicus*. Warszawa: Res Publica.
- Kondakov, L.I. (1975). *Logičeskij slovar'-spravočnik*. Moskwa: Nauka [Кондаков, Л.И. (1975). *Логический словарь-справочник*. Москва: Наука].
- Lipszyc, A. (2004). *Szczegół i nieczytelność. Esej o negatywnej hermeneutyce Kafki*. W: Kasperski, E., Mackiewicz, T. (Red.). *Poetyka egzystencji Franza Kafki na progu XXI wieku*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego: 163–173.
- Lothe, J., Sandberg, B. (Hrsg.). (2002). *Franz Kafka. Zur ethischen und ästhetischen Rechtfertigung*. Freiburg: Rombach Druck- und Verlagshaus.

- Maciąg, W. (1992). *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918–1980*. Wrocław: Ossolineum.
- Mackiewicz, T. (2004). *Kafka a filozofia absurdu*. W: Kasperski, E., Mackiewicz, T. (Red.). *Poetyka egzystencji Franza Kafki na progu XXI wieku*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego: 295–306.
- Mann, Ū.V. (1988). *Poëtika Gogolâ*. Moskva: Hudožestvennaâ literatura [Манн, Ю. В. (1988). *Поэтика Гоголя*. Москва: Художественная литература].
- Mann, Ū.V. (2015). *Skvoz' formu k smyslu. Samootčët*. Moskva–Âvne: Vysšaâ škola konsaltinga [Манн, Ю.В. (2015). *Сквозь форму к смыслу. Самоотчёт*. Москва–Явне: Высшая школа консалтинга].
- Močul'skij, K.V. (2017). *Duhovnyj put' Gogolâ*. Moskva–Berlin: Directmedia [Мочульский, К.В. (2017). *Духовный путь Гоголя*. Москва–Берлин: DirectMedia].
- Moskvin, V.P. (2017). *Âzyk poëzii. Priemy i stili. Terminologičeskij slovar'*. Moskva: Flinta [Москвин, В.П. (2017). *Язык поэзии. Приемы и стили. Терминологический словарь*. Москва: Флинта].
- Nabokov, V. (2016). *Franz Kafka, „Przemiana”*. W: Nabokov, V. *Wykłady o literaturze*. Przeł. Z. Batko. Warszawa: Aletheia: 351–394.
- Parry, I. (1953). Kafka and Gogol. *German Life and Letters*, 6(2): 141–145.
- Pawłowska-Jądrzyk, B. (2004). *Strategie pisarskie. „Przemiana”*. W: Kasperski, E., Mackiewicz, T. (Red.). *Poetyka egzystencji Franza Kafki na progu XXI wieku*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego: 127–146.
- Pfeiffer, J. (1962). *The Metamorphosis*. In: Gray, R. (Ed.). *Kafka: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice–Hall: 53–60.
- Popović, T. (2010). Ideology and the Absurd in Literature. *TRANS-*, 9. (Online) <https://journals.openedition.org/trans/395> (dostęp 22.06.2021).
- Poulain, E. (2003). *Kafka. Einbahnstrasse zur Hölle. Oder die unmögliche Selbstrechtfertigung des Daseins*. Stuttgart–Weimar: J.B. Metzler.
- Rilke, R.M. (1919). Ur-Geräusch. *Das Inselschiff. Eine Zweimonatsschrift*, Jg. 1, H. 1: 14–20.
- Robert, M. (1963). *Lancien et le nouveau (De Don Quichotte à Franz Kafka)*. Paris: Grasset.
- Rossi-Landi, F. (1992). *Between Signs and Non-Signs*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Sidoruk, E. (2016). Apoteoza groteski. Borysa Eichenbauma czytanie Gogola. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 59(120), z. 4: 73–81.
- Sokel, W.H. (1966). *Franz Kafka*. New York: Columbia University Press.
- Speirs, R. (1983). Where There's a Will There's No Way: A Reading of Kafka's "Der Jäger Gracchus". *Oxford German Studies*, 14: 92–110.
- Šterengarc, R.Â. (2008). *Tajna obaňniâ N.V. Gogolâ v literature, teatre i izobrazitel'nom iskusstve*. Moskva: Progress–Tradiciâ [Штеренгарц, Р.Я. (2008). *Тайна обаяния Н.В. Гоголя в литературе, театре и изобразительном искусстве*. Москва: Прогресс–Традиция].
- Šulc, S. (2018). Kafka i Gogol: «Zamok» i «Vij». *Studia Rossica Gedanensia*, 5: 251–276 [Шульц, С. (2018). Кафка и Гоголь: «Замок» и «Вий». *Studia Rossica Gedanensia*, 5: 251–276].
- Szczęсна, E. (2004). *Fenomenologia sensu w krótkich formach Kafki*. W: Kasperski, E., Mackiewicz, T. (Red.). *Poetyka egzystencji Franza Kafki na progu XXI wieku*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego: 147–162.
- Świerczyński, F. (2020). Ściany labiryntu. Systemy narracyjne Franza Kafki i Nikołaja Gogola. *Studia Rossica Gedanensia* 7: 133–145.
- Timofeev, L.I. (1971). *Osnovy teorii literatury*. Moskva: Prosvešenie [Тимофеев, Л.И. (1971). *Основы теории литературы*. Москва: Просвещение].
- Todorov, T. (2018). *Symboliczność i interpretacja*. Przeł. T. Stróżyński. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.

- Tomášik, M. (2012). *Kafka's "The Metamorphosis," Gogol's "The Nose," and Roth's "The Breast."* In: Kačmárová, A. (Ed.). *English Matters. A Collection of Papers by the Institute of English and American Studies Faculty*. T. 3: 48–53. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove.
- Vivas, E. (1948). *Kafka's Distorted Mask*. *The Kenyon Review*, 10(1): 51–69.
- Walser, M. (1972). *Opis formy – studium o Kafce*. Przeł. E. Misiołek. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Weinberg, H.A. (1970). *The New Novel in America*. New York: Cornwell University Press.
- Yeats, W.B. (2017). *Jesień ciała*. W: Yeats, W.B. *Eseje*. Przeł. L. Engelking. Łódź: Oficyna: 179–184.

Competing interests: The author declares that he has no competing interests.