

*Karol Sauerland*  
(Uniwersytet Warszawski)

## FRANZ KAFKA W REFLEKSJI ADORNA

W 1953 roku czasopismo „Neue Rundschau” opublikowało zapiski Theodora Adorna dotyczące Kafki. Jak wynika z danych bibliograficznych, sporządzanie tych zapisków trwało jedenaście lat, poczynając od 1942 roku. Znajomość czasu ich powstania jest w tym wypadku istotna, pozwala bowiem lepiej zrozumieć, dlaczego Adorno dzieło Kafki stara się interpretować w pierwszym rzędzie jako zapowiedź Auschwitz w wymiarze duchowym. O tym obozie śmierci, działającym jak zmechanizowany zakład produkujący trupy na masową skalę, posiadł zapewne, jak większość Niemców w Ameryce pod koniec 1942 albo na początku 1943 roku, zrazu niesprawdzone, a kilka miesięcy później potwierdzone już informacje.

To, co nieludzkie, nieustannie obrazowane przez Kafkę, musiało mu się wówczas objawić w nowym świetle. Zarazem zapiski te stają się wyrazem jego rozprawy z esejem Waltera Benjamina, opublikowanym w roku 1943 w periodyku „Jüdische Rundschau”, w dziesięciolecie śmierci Kafki. Adorno musiał go czytać wielokrotnie, bo w każdym szczególe jego tekstu daje się zauważyć poruszenie tą lekturą. Nie sposób też oprzeć się wrażeniu, że Adorno poszukuje odpowiedzi na pytania Benjamina, polemizując przy tym skrycie z niektórymi jego stwierdzeniami. Rekonstrukcja wewnętrznego monologu Adorna z przedwcześnie zmarłym myślicielem i wydobyć na jaw jego kompleksów względem niego byłoby niewątpliwie wdzięcznym zadaniem badawczym. Wymagałoby to jednak wielkiej wrażliwości i delikatności.

Wypowiedzi Adorna o Kafce spłynęły z pióra filozofa – widać to aż nadto wyraźnie – i to filozofa obeznanego z filozofią Hegla i odwracającego tę filozofię. Jego słynne zdanie „Das Ganze ist das Unwahre” (Całość jest nieprawdą) nie byłoby do pomyślenia bez autora *Fenomenologii ducha*, który go poprzedził. Z punktu widzenia psychoanalizy Adorno jawiłby się synem, który odbiera ojcu autorytet, odwracając jego pojmowanie prawdy całości i biorąc sobie współczesnych na świadków słuszności swojej, wyprowadzonej przez negację, nowej idei. Jednym ze świadków jest Kafka. Odczytuje on „rany wypalone jednostkom przez społeczeństwo” jako szyfr społecznego zakłamania, społecznej nieprawdy, jako negatywu prawdy<sup>1</sup>. Inaczej rzecz ma się z dziełami Goethego – który, trzeba dopowiedzieć,

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag 1969, s. 312.

był współczesnym Hegla – dającym się ponieść „porywom całości”. Odwoływały się one jeszcze do prawdy ogólnej.

Podobnie jak Hegel był Adorno dialektykiem. Nic nie jest do pomyślenia bez swego przeciwieństwa. Całość musi mieć swe antypody: części. Skoro zaś całość jest nieprawdą, to prawda powinna zawierać się w części. Tak też poniekąd jest. Szczegół, detal, to, co chwilowe, jakiś gest, mówi nam więcej o stanie społeczeństwa niż całość, zawsze przesłaniająca to, co poszczególne, jednostkowe. Wyłania się z tego sposób interpretacji bardziej odpowiedni dla literatury współczesnej niż rozwinięty przez zwolenników Heglowskiej dialektyki totalności. Można się o tym przekonać, dokonując porównania poglądów Adorna na szczegół literacki z poglądami Georga Lukácsa w tej kwestii. Wedle węgierskiego marksisty znajdujemy w utworach Kafki wiele realistycznych szczegółów, które rozpatrywane z osobna „niemal bez wyjątku [...] stanowią dokładne odzwierciedlenie rzeczywistości”, lecz gdy przypatrzmy się ich funkcji „w splocie całości”, dojdziemy do wniosku, że chodzi tu zazwyczaj o odzwierciedlenie „naturalistyczne, nieistotne i nietypowe”. Powołuje się on dla przykładu na Jamesa Joyce’a i bardziej od niego skomplikowany przypadek Kafki. Jest jednym z nielicznych awangardowych twórców zwracających uwagę na szczegóły i w sensowny sposób uwypuklających w nich to, co istotne, zatem nie hołdujących naturalistycznym poglądom. Jednakże analiza „istotnej poetyckiej treści” jego dzieła wykazałaby, że nie da się go koniec końców zaliczyć do grupy „realistów” z tego względu, że widoczne jest u niego „wprowadzanie nieusuwalnej transcendencji (nicości), a tym samym roszadanie poetyckiej jedności alegoryzacją”<sup>2</sup>. Lukács nie zauważa, o dziwo, będąc marksistą, że ci, którzy podzielają pogląd Nietzschego o śmierci Boga, transcendencję i nicosć utożsamiają. Dla nich nie istnieją ponadczasowe, wyższe wartości<sup>3</sup>.

Adorno oczywiście nie odwraca Hegla całkowicie, orzekając na przykład, że to, co jednostkowe, jest prawdziwe. Abstrahując od logicznych absurdów, które by z tego wynikały, był Adorno przeciwnikiem wszelkiej filozofii identyczności. Refleksja powinna być skupiona na tym, co nie-rozwiązywalne, nie całkiem przejrzyste. Stąd nieustające zainteresowanie Adorna sztuką i tym, co w niej poszczególne. Sztuka jest czymś, co skłania do nieustannej refleksji i interpretacji. Znamionnym jej rysem jest zagadkowość. „Każde dzieło sztuki, i sztuka w ogóle, stanowią zagadkę”, powiada Adorno w *Teorii estetycznej*, dodając, „co od zawsze było irytujące dla teorii sztuki”<sup>4</sup>.

Znamionująca sztukę prawdziwość przejawia się już w jej zagadkowości, pytanie bowiem nasuwające się zawsze odbiorcy sztuki: „co to wszystko znaczy?” pociąga za sobą: „czy to jest prawda?”. Jest to pytanie „o absolut, na który każde dzieło sztuki reaguje odrzuceniem dyskursywnej formy odpowiedzi. Ostateczną wypowiedzią myślenia dyskursywnego pozostaje tabu nałożone na odpowiedź”<sup>5</sup>. Dzieło Kafki wydaje się niejako ilustracją tego poglądu. Nie daje się interpretować

<sup>2</sup> Georg Lukács, *Werke*, t. 4, Neuwied – Berlin: Luchterhandverlag 1971, s. 505.

<sup>3</sup> Patrz dla porównania do rozdziału „Tako rzecze Zaratustra” w książce mojego autorstwa *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1986, s. 67–87.

<sup>4</sup> Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, t. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag 1972, s. 182.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 192.

na gruncie jakiejś ogólnej idei, jak to na przykład czynił Max Brod. Do prozy Kafkowskiej brakuje klucza; przedstawia ona parabolikę, „do której klucz skradziono”<sup>6</sup>. Lecz nie tylko dzieło w swoim całokształcie jest zagadkowe, bo takie są też w nim detale. Jest to mocniej niż kiedykolwiek wyakcentowane we współczesnej sztuce. Prowokuje nas ona do odgadywania ich znaczeń, jednocześnie tej możliwości nam nie dając. Detale w sztuce uznaje Adorno za upostaciowienie Nie-identycznego.

Podjęcie to pozwala nam dostrzec w innym świetle tak zwane ślepe motywy, odgrywające w sztuce współczesnej niezwykle ważną rolę. Wystarczy pomyśleć o awangardowych filmach Jeana-Luca Godarda. Ślepe motywy dowodzą tego, że nie wszystko w życiu jest wytłumaczalne do końca, że zawsze pozostaje jakaś ciemna reszta. To tłumaczy, dlaczego Adorno wymaga od czytelnika Kafki akceptacji „nieprzejrzytych fragmentów, ciemnych miejsc”, jak te, że „palce Leni są poprzeraśnięte błoną”, albo że dokonujący egzekucji „przypominają z wyglądu tenorów, i że jest to ważniejsze niż wywody dotyczące prawa”<sup>7</sup>. Także Benjamin wskazywał na błonę pomiędzy palcami Leni, zaliczając samą Leni do postaci wyłaniających się z „torfowiska doświadczeń”<sup>8</sup>.

Adorno oponuje przeciwko wykorzystywaniu ogólnych wypowiedzi pisarza na temat swojej twórczości jako myśli przewodnich do interpretacji. Jego autorytet zawiera się „w tekstach. Tylko wierność literze, nie zaś ukierunkowane rozumienie będzie tu pomocne”. Takie objaśnienia Kafki nie powinny być uznawane za kanoniczne w odniesieniu do jego utworów. Trzeba z nich „brać wszystko naprawdę takie, jakie rzeczywiście jest, i nie przykrywać tego z góry pojęciami”, bo „w dziele literackim ustawicznie zaciemniającym się i wycofującym, każda określona wypowiedź równoważy generalną klauzulę nieokreśloności”<sup>9</sup>. Adorno wygrywa tu szczególnie przeciw całości. W tym sposobie postępowania daje o sobie znać druga natura dialektyka. Z jaką maestrią posługuje się tą techniką, przekonać się można, biorąc pod uwagę spostrzeżenia w rodzaju:

Kafka usiłował regułę tę [przeciwstawianie określonej wypowiedzi ogólnie Nieokreślonemu – K.S.] sabotować, oznajmiając w jakimś momencie, że wieści z zamku nie należy brać dosłownie. Wszelako, by nie tracić całkowicie gruntu pod nogami, trzeba uzmysłwić sobie, że na początku *Procesu* powiedziano, ktoś musiał Józefa K. oczernić, gdyż nie uczyniwszy niczego złego, został pewnego dnia aresztowany. Nie możemy również puszczać w niepamięć tego, że K. na początku powieści pyta: „Do jakiego zamku zbłądziłem? Czy to jest zamek?”, z czego wynika, że nie mógł być tam wezwany. Nic mu też nie wiadomo o jakimś hrabim West-West, którego wymienia się raz jeden z nazwiska, a potem powoli o nim zapomina tak, jak w pewnej Kafkowskiej paraboli Prometeusz wrasta w kamień, do którego był przykuty i popada w zapomnienie. Zasada dosłowności, zapewne przypomnienie egzegezy torz z tradycji żydowskiej, znajduje wsparcie w niektórych tekstach Kafki. Czasami słowa, a zwłaszcza metafory, odrywają się i zaczynają żyć własnym życiem. „Jak pies” umiera Józef K., Kafka zaś prezentuje przemyslenia psa. Bywa, że dosłowność staje się wręcz asocjacyjnym żartem. Tak dzieje się w historii Barnabasa z *Zamku*, z którego płynie wieść do Sortiniego, że podczas uroczystości stał przy „pompie”. Ta niefrasobliwa wypowiedź zostaje potraktowana serio jako obowiązek i osoba darzona respektem zostaje przy pompie strażackiej, a przy

<sup>6</sup> Theodor W. Adorno, *Prismen*, s. 306.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 304.

<sup>8</sup> Walter Benjamin, *Angeles Novus. Ausgewählte Schriften*, t. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag 1966, s. 259.

<sup>9</sup> Theodor W. Adorno, *Prismen*, s. 306.

okazji – jak w przypadkach działań chybionych – wskazuje się na pożądanie, które skłania tego urzędnika do napisania listu do Amalii, sprowadzającego na niego nieszczęście<sup>10</sup>.

Dzieło Kafki świadczy o fałszu zawartym w całości, nie będąc jej odzwierciedleniem. Kafka stosuje metodę negatywności. Adorno używa terminu przesunięcia (*Verschiebung*), wzorowanego na „ideologicznym zwyczaju”, pozwalającym z „reprodukcji życia uczynić wyidealizowany obraz aktu łaski jej dysponenta, pracodawcy”. Opisuje ona całość, w której ci, których obejmuje, i dzięki którym się utrzymuje, są „ponadliczbowi”<sup>11</sup>. Pokazuje to, że „Nie potęgi, lecz bezsilni bohaterowie” są zbyt liczni. „Gregor Samsa, a nie jego ojciec przemienia się w robaka”. Również w obrazie tego, co przykre, nędzne, tandetne, czego pełno w dziele Kafki, dostrzega Adorno oznaki przesunięcia. Jest to, jego zdaniem, „Kryptogram wypolerowanej na glanc schyłkowej fazy kapitalizmu, którą pomija, by tym dokładniej określić ją w jej negatywie. Kafka bierze pod lupę brudne ślady palców władzy na ozdobnym wydaniu księgi życia”<sup>12</sup>. Tu Adorno idzie o jeden krok za daleko. O schyłkowej fazie kapitalizmu w twórczości Kafki nie sposób mówić. Ani za życia Kafki w monarchii cesarsko-królewskiej nie panował kapitalizm w schyłkowej fazie, ani nie da się w jego dziele doszukać dokładnego odwzorowania tej fazy. W jego utworach nie mamy do czynienia z panowaniem anonimowej racjonalno-przemysłowej władzy nad indywiduum, tylko z nieludzkim, biurokratycznym aparatem, niewołącym jednostkę. Fenomen ten pojawił się wcześniej niż późna faza kapitalizmu. I pewnie nieprędko przeminie. Dlatego Benjaminowskie interpretacje tego zjawiska – w moim mniemaniu – są bardziej przekonujące. Zresztą Adorno krótko do nich nawiązuje, ale tylko po to, by uczynić później ów krok za daleko. Według Benjaminu wiele wskazuje na to, „iż świat urzędniczy i świat ojców Kafka utożsamia. Podobieństwa nie przynoszą im chluby, otepiłość, degrengolada, brud, są im właściwe. Mundur ojca (w *Wyroku*) jest cały poplamiony, jego bielizna nieświeża. Brud jest żywiołem urzędnika”. Konkluzja Benjaminu jest niezwykle przenikliwa: „Aż do tego stopnia nieczystość jest atrybutem urzędników, że można by upatrywać w nich wręcz pasożytów niespotykanych rozmiarów”. Jednakże używa w tym sformułowaniu trybu przypuszczającego z jednoczesnym podkreśleniem, że „nie dotyczy to powiązań gospodarczych”, a jedynie „sił rozumu i ludzkości, z których to plemię żyje”<sup>13</sup>.

Na obronę Adorna można by powiedzieć, że sam Kafka przecież w pewnym momencie, wypowiadając się na temat kapitalizmu, stwierdził, iż jest to „system zależności, biegnących od zewnątrz do wewnątrz i od góry do dołu. Wszystko jest w nim zależne, wszystko powiązane. Kapitalizm jest stanem świata i duszy”. Tylko że Kafka operuje tu jednak niezbyt jasnym określeniem kapitalizmu. A już zupełnie nie ma na myśli kapitalizmu monopolistycznego, o którym mówi Adorno, stwierdzając m.in.: „Kafka przejrzał monopolizm, przyglądając się odpadom produkcyjnym ery liberalnej, którą ten likwidował”<sup>14</sup>. Wypowiedź ta przywołuje pamięć dyskusję prowadzoną w Instytucie Frankfurckim, a dotyczącą likwidacji

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 319.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Walter Benjamin, *Angeles Novus*, s. 250.

<sup>14</sup> Theodor W. Adorno, *Prismen*, s. 320.

liberalizmu przez kapitalizm w nowej postaci, określanym jako kapitalizm państwowy bądź monopolizm. Zniesienia liberalizmu mieszczańskiego dokonały konsekwentnie rządy faszystowskie, w szczególności nazizm. Kafka miał rzekomo przewidzieć ten proces, jak można by wnosić z przytoczonego wyżej cytatu, co siłą rzeczy musi pozostać twierdzeniem, na które nie ma dowodu.

W taki sam sposób potraktować można wypowiedź Adorna o „podobieństwie Kafkowskiego imperium z Trzecią Rzeszą”. Jest to nawiązanie do myśli Klausa Manna. Adorno zdaje sobie naturalnie sprawę z problematyczności swego stanowiska, co go jednak nie powstrzymuje przed rozwinięciem tego porównania. Od potworności Auschwitz, będącego ukoronowaniem nazizmu, Adorno nigdy nie zdoła abstrahować. Balast ów obciąży przyszłe pokolenia. Transformując znany Adornowski werdykt, że po Oświecieniu poezja jest już niemożliwa, chciałoby się powiedzieć, że po Oświecieniu nie da się już patrzeć na dzieło Kafki oczyma czytelnika jego czasów, choćby Monarchii Austro-Węgierskiej. Mimo to nie powinno się, jak Adorno, doszukiwać w szczegółach występujących w tym dziele paraleli z faszyzmem. Przesadnie, zbyt zasadniczo brzmią jego konstatacje, typu:

W *Zamku* urzędnicy noszą specjalne mundury jak SS, które każdy parias od biedy mógłby sobie zesztukować; także elity faszystowskie same się za takie uznały. Aresztowanie jest atakiem, proces przemocą. Z partią istniała dla jej potencjalnych ofiar w każdym razie możliwość jakiegoś wątpliwego korupcyjnego kontaktu jak z Kafkowskimi zabarykadowanymi urzędami; słowo „Schutzhaff” [niedokładnie tłumaczone na polski przez „areszt tymczasowy” – K.S.] mogło być jego wynalazkiem, gdyby nie szafowano nim już podczas pierwszej wojny. Jasnowłosa nauczycielka Gisa, bodaj jedyna urodziwa, okrutna, kochająca zwierzęta, dziewczyna, ukazana przez niego bez okaleczeń, jakby jej twardość sztydła z Kafkowskiego zapętlenia, wywodzi się z praadamowej rasy Hitlerjungfrauen, młodych zwolenniczek Hitlera, nienawidzących Żydów, istniejącej na długo przed nią<sup>15</sup>.

Jednakże pokonanie jednostki przez najmniej znaczącego ze sług gigantycznego, anonimowego aparatu, którego imię przestało mieć jakiegokolwiek znaczenie, zyskało po Oświecieniu, będącym dla Adorna zarazem symbolem wielu podobnych zjawisk, nowe znaczenie. I być może tak w istocie jest, że Kafka miał przeczucie tego piekła, które kilkanaście lat później miało stać się rzeczywistym, i stworzył opis jego pierwszego kręgu. Adorno wszakże dopatruje się w świecie Kafki piekła samego. On – pisze – „wskazuje miejsce, z którego dzieło Stwórcy ukazuje się tak przeorane i spustoszone, jak piekło w jego pojęciu”<sup>16</sup>. Adorno popada w tym momencie w emfazę; pisany tekst zdaje się być już tylko pretekstem do przemienienia beznadziejności świata, ukazywanej w większości utworów Kafki, w świat bez nadziei („Weltschmerz przechodzi na pozycje wroga, świata”, czytamy w *Teorii estetycznej*), nieznający nawet śmierci. Umieranie nie udaje się w piekle współczesności. Znaczy to, że śmierć nie jest już rezultatem własnego życia, które człowiek kończy jako spełniony i nasycony, bo znajduje się w stanie jakiegoś zawieszenia, nie doczekawszy ani jednego, ani drugiego. W jednym z fragmentów swego tekstu Adorno mówi wręcz o Kafkowskiej nieudanej śmierci. Jest to oczywiście pewne wyostrzenie, mimo to nie należy kwitować tych słów uśmiechem i machnięciem ręki, Adorno bowiem ma na uwadze coś niezwykle istotnego.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 324.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 338.

Rzeczywiście śmierć w ujęciu Kafki odgrywa inną rolę niż wcześniej w literaturze. Jego protagonista nie żyje już pełnią życia z jego wzlotami i upadkami, nie żyje po to, by móc powiedzieć na końcu, że wprawdzie niechętnie oddaje się w ramiona śmierci, ale nie ma sobie nic do zarzucenia i nawet coś po sobie zostawia, co napawa go dumą. Nie, on jest zmęczony życiem. W otoczeniu służących, niemających właściwie twarzy, urzędników i podwładnych z czasem sam traci twarz. Wyczerpuje się jego energia i zanika przekonanie do samego siebie. Poddaje się w końcu dyktatowi rzeczy i staje się sobie obcy. Józef K. oddaje się niemal bezwolnie w ręce katów, których istnienia się spodziewał, jak wiemy z początku powieści. Właściwie nie stawia oporu i tylko jednego nie czyni: nie chwytą noża, „szybującego nad nim z ręki do ręki”, i sam się nim nie przebija. „Całej pracy” nie chciał oszczędzić urzędowi<sup>17</sup>. Nie zamierzał brać udziału w unicestwianiu samego siebie aż do tego stopnia. Jego koniec w porównaniu ze śmiercią wieśniaka z opowieści *Przed prawem* sprawia wręcz dramatyczne wrażenie. Zarazem jednak los wieśniaka zdaje się bardziej oddawać Kafkowskiego ducha. Dostawszy się w pętlę aparatu, nie może się już z niej wyswobodzić. Jego uległość prowadzi do samoponiżenia. Kończy niegodnie, jak jakiś nierób, z którego nie ma żadnego pożytku. Życie i śmierć tracą w świetle tego utworu wszelki sens. Zwycięzcą jest strażnik bramy, który jako wierny sługa systemu jest niezmienny. Nawet się nie starzeje. Zdaje się być ucieleśnieniem wiecznie młodego aparatu władzy. Nie są to wszakże myśli, które można by przypisać Adorno.

Niezwykle przenikliwe są natomiast jego uwagi odnoszące się do związków Kafki z Oświeceniem, zwłaszcza z myślą tak znakomitego przedstawiciela tego prądu umysłowego w Niemczech, jak Lessing. Jeden i drugi dbał o klarowność stylu i wewnętrzną logikę narracji. Obydwaj ulubili sobie gatunek paraboli. Dawało to ten rezultat – i na tym m.in. polega dialektyka Oświecenia – że miejsce człowieka, żywej indywidualności, jedynej i niepowtarzalnej zajęło interpretowalne uogólnienie zdające się być obiektywnym, które wszelako po głębszym namyśle nie jawi się jako proste i przejrzyste, lecz okazuje się skomplikowane i niejednoznaczne. Możemy się o tym przekonać, gdy – idąc za radą Adorna – odczytamy Lessingowską parabolę *Pożar pałacu*, patrząc na ten tekst oczyma Kafki:

Mądry, energiczny król ogromnego, naprawdę ogromnego imperium miał w swej stolicy pałac okazałych rozmiarów, odznaczający się oryginalną architekturą. Był wielki, by znalazło się w nim miejsce dla wszystkich, których król potrzebował do służby lub jako narzędzie swych rządów. Architektura była zadziwiająca: przeczyła bowiem dość jednoznacznie wszelkim przyjętym regułom... Cały ten pałac zachowywał wciąż po wielu, wielu latach swą czystość i wartość, z jaką ręce budowniczych go wykonały: z zewnątrz nie całkiem przekonujący, wewnątrz pełen światła i skupienia. Kto mienił się znawcą architektury, tego obrażała szczególnie strona zewnętrzna, mury poprzerywane rozrzuconymi tu i ówdzie dużymi i małymi oknami, za to z wielką ilością drzwi i bram rozmaitych kształtów i rozmiarów... Trudno było pojąć, do czego miały być przydatne tak liczne i tak różne wejścia, skoro wielki portal z każdej ze stron mógł być stosowniejszy i temu samemu by służył. Bo to, że przez tak wiele małych wejść każdy, ktokolwiek zostanie wezwany do pałacu, może dotrzeć dokładnie tam, gdzie go potrzebują, najkrótszą i niezawodną drogą, nielicznym tylko trafiało do przekonania. Dochodziło więc w gronie rzekomych znawców do niejednego sporu, zazwyczaj z największą zaciekłością toczonego przez tych, którzy mieli niewiele okazji, by przyjrzeć

<sup>17</sup> Ibidem, s. 165.

się dokładniej pałacowemu wnętrzu. Było też coś, co czyniło na pierwszy rzut oka możliwym zakończenie tego sporu szybko i bez najmniejszego trudu, a przez co stał się on jednak jeszcze bardziej zawikłany i – co dostarczyło po temu bogatej pożywki – mógł być w najlepsze prowadzony dalej. Dawano mianowicie wiarę w istnienie rozmaitych dawnych podstawowych zarysów, sporządzonych podobno przez pierwszych majstrów zatrudnionych przy budowie pałacu: utrwalonych w słowach i znakach, których język i charakter był już niemal kompletnie zapomniany... Pewnego razu, gdy spór o owe zarysy nie tylko był już zażegnany, ale i uspiony – pewnego razu o północy rozległo się nagle wołanie strażników: Ogień! Ogień w pałacu!... Na to każdy zrywał się z posłania; i jakby to nie pałac, ale jego własny dom stał w ogniu, biegł ratować to, co najcenniejsze – swój zarys. Tylko to ocalić!, przebiegało każdemu przez myśl. Pałac może w najwłaściwszym sensie spłonąć nie inaczej jak tylko w zarysie!... Przez tych zaaferowanych raptusów byłby doszczętnie spalili się ten pałac, gdyby rzeczywiście płonął. – Bowiem zdjęci strachem strażnicy wzięli za ogień blask bijący z północy<sup>18</sup>.

### Według Adorna

wystarczyłyby lekkie przesunięcie akcentów, byśmy mieli z tego opowieść Kafkowską. Kafce wystarczyłyby tylko mocniej uwypuklić przedziwne, kolosalne atrybuty tej budowli, kosztem jej przydatności, tylko zdanie, że pałac może spłonąć w najwłaściwszym sensie nie inaczej jak tylko w zarysie, przypisać jakiejś kancelarii, której jedyna podstawa prawna do działania zawiera się w formule *quod non est in actis non est in mundo*, a z apologii religii przeciw jej skostniałej wykładni powstałaby denuncjacja samej jej tajemniczej siły za pośrednictwem jej własnej wykładni<sup>19</sup>.

Oświecenie byłoby się przez to obróciło w swoje przeciwieństwo, co potencjalnie leżało w jego naturze od zawsze; bo choć pałac Lessinga jest przepelniony światłem, a do każdego z ważnych w nim miejsc prowadzi najkrótsza droga, to bez znajomości sporządzonego ongiś podstawowego zarysu może on sprawiać wrażenie Kafkowskiej budowli. Jest w pałacu Lessinga jakiś punkt centralny, lecz nikt nie potrafi go zlokalizować; w konstrukcjach Kafkowskich brak takiego centrum, aczkolwiek jego protagoniści zdają się wciąż tego centrum szukać. Do takiej konkluzji Adorno jednak nie dochodzi. Konstatuje raczej pewną łączność Kafki jako późnego oświeceniowca z antynomistyczną mistyką.

Rozważania Adorna są w gruncie rzeczy wywodami filozofa, ale poza tym stanowią przyczynek do ściślejszych filologicznych badań nad twórczością Kafki. Bądź co bądź dotyka on nawet tak pałacowych tematów, jak Kafka i Freud albo Kafka i ekspresjonizm. Jednak *summa summarum* są jego zapiski przede wszystkim namiętną rozprawą z niepojętym fenomenem narodowego socjalizmu i wyrazem rozpaczy, że nie udało się zmienić biegu historii. Kiedy stwierdza: „Piekłem staje się u Kafki historia, bo ratunek został zaprzepaszczony”, to czyni to niewątpliwie z myślą o sobie samym.

<sup>18</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Werke in drei Bänden*, München, Wien: Hanser-Verlag 1983, s. 434 (przekład Barbary L. Surowskiej).

<sup>19</sup> Theodor W. Adorno, *Prismen*, s. 336.

## ADORNO'S REFLECTION ON FRANZ KAFKA

*Summary*

The author reconstructs and comments on the views of Theodor W. Adorno with regard to Kafka's works. They reflect the truth in details at most, never entirely. Therefore, they contradict Hegel's philosophy. The author also points out that Kafka cannot be seen as a critic of capitalism, as Adorno perceives him.

Trans. Izabela Ślusarek