



Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Obecność. O obrazach Kafki

autorka:

Monika Gromala

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2022 nr 32

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/32-sciezki-reprodukcji/obecnosc-o-obrazach-kafki>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2022.32.2526>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Franz Kafka; kultura wizualna; literatura i sztuka; prawo;

streszczenie:

Autorka analizuje sposoby funkcjonowania obrazów-portretów w twórczości Franza Kafki, traktując je jako widmowe figury uobecnionego „prawa”.

Przyglądając się powieściom oraz krótszym prozom austriackiego pisarza, zwraca uwagę na pozycje władzy, systematykę postaw kontrolnych, a także na skłonność samych obrazów do przekształceń i metamorfoz.

Monika Gromala - Literaturoznawczyni, doktorantka Instytutu Badań Literackich PAN. Stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego 2018/2019. Badaczka twórczości Paula Celana. Autorka książki: Resuscytacje Celana – strategia widmontologiczna, Wydawnictwo Austeria, Kraków 2018. Redaktorka licznych monografii naukowych.

Obecność. O obrazach Kafki

No! Często widywałam kota bez uśmiechu – pomyślała Alicja –
ale uśmiech bez kota!

Jest to najbardziej zagadkowa rzecz, jaką widziałam w całym
moim życiu!

Lewis Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*¹

Walter Benjamin w eseju poświęconym Kafce wspomina o istotach niegotowych, osobliwych pomocnikach, ukrytych w cieniu sobowtórach i osóbkach jako-takich, które czekają na odpowiedni moment, by wyrzeć i rozpanoszyć się w strukturze narracji². Stwory te nie należą jednak do gatunku specjalnie groźnych, a pomocnicy w gruncie rzeczy z nich marni, skoro gotowi są na to, by wzbudzać w nas mieszaninę sympatii i politowania. Jest jednak coś, co czai się w mroku kafkowskich historii jeszcze głębiej, a swoją niepokojącą obecnością destabilizuje granicę między iluzją a rzeczywistością. Tym czymś jest obraz³.

Kiedy Gilles Deleuze i Félix Guattari przeczytali Kafkę pod kątem funkcjonowania w jego prozach obrazów, zwrócili uwagę, że większość znaków wizualnych (zarówno obrazów, jak i fotografii) scharakteryzować można jako drzwi lub rodzaj wejścia do poszczególnych historii⁴. Byłyby one również czymś na kształt króliczej nory, bowiem wejście do obrazu wiąże się zazwyczaj z tym, że to, co zobaczymy po drugiej stronie, będzie światem odmienionym i zniekształconym. W kafkowskich obrazach-portretach wiszących w mrokach gabinetów, zdobiących ściany oberży, porozrzucanych, zarysowanych w legendach i przypowieściach, kryją się sobowtóry i naśladowcy. Zresztą to również cecha samych obrazów, które w prozach Kafki posiadały ową osobliwą zdolność podszywania się, dzięki której mogą lokować się w innych historiach, nic sobie przy tym nie robiąc z granic praw literatury wyznaczających wyraźne początki, ale mgliste – a przez to charakterystyczne dla

kafkowskiej prozy – końce. Z kolei to, co nie przestrzega ram tego lub innego świata i zjawia się, nie czekając na zaproszenie, jest po pierwsze: *unheimlich*, po drugie: nosi cechy widma.

Widmo prawa wisi nad dusznym i ciasnym światem Kafki jak ciężka burzowa chmura, z której nie spada najmniejsza kropla deszczu⁵. I właśnie w tej uporczywej, przedłużającej się fazie oczekiwania swoją obecność manifestuje obraz. A może inaczej: obraz utrwała – jak na kliszy fotograficznej – zjawianie się prawa, zaś przytrzymanie tego chwilowego rozbłysku – owej spektralnej obecności – sprawia, że prawo samo siebie wystawia na spojrzenie. Czy jednak dla Kafki nie jest to rozwiązanie zbyt optymistyczne? Czy nie chodzi tu bardziej o możliwości samego prawa, o jego kontrolny asortyment, którym dysponuje zawsze, kiedy chce poinformować o swojej widmowej, ale jednak obecności, wykorzystując w tym celu narzędzie interpelacji? Jest to osobliwy rodzaj gry, w której to, co nieodkryte (*Zamek*, *Proces*, *Myśliwy Grakchus*, *Jama*) podgląda bohatera wystawionego na spojrzenie najwyższego Innego, a jednocześnie nigdy na owo spojrzenie nieprzygotowanego. To interpelacja wizualna, ograniczona do figury i przedstawienia, ale działająca z mocą równą oskarżeniu werbalnemu.

Przed-stawienie

W *Procesie* sędziowie zjawiają się na swoich portretach, aby poinformować Józefa K., że jeśli ten miał jakiegokolwiek wątpliwości co do istnienia sądu, to zaraz się one rozwiążą. Obrazy tworzą tu także wizualną sekwencję złożoną z: portretu w gabinecie adwokata, portretu sędziego przygotowywanego przez Titorellego oraz z obrazu, który na pierwszy rzut oka wcale obrazem nie jest, ale jak się okazuje, może być w ten sposób odczytany. Chodzi tu o opowiedzianą w katedrze przypowieść „przed prawem”.

K. milczał [...] ponieważ przyzwyczał się już do ciemności

w pokoju, mógł rozróżnić niektóre szczegóły jego urządzenia. Zwrócił uwagę zwłaszcza na wielki obraz, który wisiał na prawo od drzwi, i nachylił się do przodu, aby go lepiej widzieć. Przedstawiał on mężczyznę w todze sędziowskiej; siedział na wysokim tronowym krześle, którego złocenia w wielu miejscach połyskiwały na obrazie. Niezwykle było to, że ten sędzia nie siedział tam spokojnie i z godnością, tylko lewą rękę silnie przyciskał do tylnej i bocznej poręczy, a prawe ramię miał zupełnie wolne i jedynie dłonią obejmował boczną poręcz, jakby chciał za chwilę zerwać się gwałtownym, pełnym oburzenia ruchem, aby powiedzieć jakieś decydujące słowo lub może nawet ogłosić wyrok. Oskarżonego można sobie było wyobrazić u stóp schodów, których najwyższe, żółtym dywanem wysłane stopnie widać jeszcze było na obrazie ⁶.

Obraz, który Józef K. ogląda w domu adwokata, jest przedstawieniem idealizowanym, nie wiernym odwzorowaniem władzy, ale wytworem jej próżności: „To wszystko jest zmyślane” – powie Leni. W rzeczywistości sędzia jest malutki i siedzi na stołku kuchennym, na którym leży stara końska derka. Niepokojąca jest jednak poza sędziego, bowiem nawet jeśli faktycznie siedzi on na końskim okryciu, to z niewiadomych powodów uchwycony został w momencie wstawania, „zrywania się” – w gotowości do przyjęcia pozycji wertykalnej. To moment przytrzymania gestem, porównywalny do słownego: „Hej, ty!” skierowanego do tego, kto na obraz patrzy, a jednocześnie do tego, kto znajduje się u stóp schodów. Tyle tylko, że najważniejszy element obrazu, czyli ten, kto powinien zostać uchwycony na najniższych stopniach, nie zostaje na nim przedstawiony.

K., dla którego sytuacja wciąż wydaje się niegroźna, zostanie ponownie skonfrontowany z obliczem władzy w pracowni Titorellego. Dziwny to portret malowany pastelami, nieposiadający wyraźnych konturów, z ledwie widoczną sylwetką człowieka – niemal identyczny jak poprzedni, a mimo to zupełnie inny. Uwagę K. przykuwa jednak nie wyblakły wizerunek sędziego

(to wizerunek władzy wciąż niepełnej, nieukończonej, nieposiadającej jeszcze mocy sprawczej), ale figura wystająca zza pleców portretowanego:

Nie mógł sobie wytłumaczyć wielkiej niewyraźnej figury, która stała na środku za krzesłem, i zapytał o nią malarza. Malarz odpowiedział, że musi ją jeszcze wykończyć, wziął ze stolika kredkę pastelową i kreskował nieco wzdłuż konturów figury, nie czyniąc jej przez to dla K. wyraźniejszą.

– To jest Sprawiedliwość – oświadczył w końcu.

– Teraz poznaję już – rzekł K. – tu jest przepaska na oczach, a tu jest waga. Ale czy nie ma ona u nóg skrzydeł i czy nie jest przedstawiona w biegu?

– Tak jest – rzekł malarz – musiałem na zamówienie tak ją namalować, jest to właściwie bogini sprawiedliwości i zwycięstwa w jednej osobie.

– To nie jest dobre połączenie – rzekł K. z uśmiechem – sprawiedliwość musi spoczywać, inaczej chwieje się waga i sprawiedliwy wyrok staje się niemożliwy. [...] Widok obrazu wzbudził, zdaje się, w malarzu ochotę do pracy, zakasał rękawy, wziął kilka kredek do ręki i K. widział, jak pod ich drżącymi ostrymi końcami dookoła głowy sędziego utworzyła się czerwona poświata, która ku brzegom obrazu przechodziła w promienie. Stopniowo objęła ta gra cieni głowę, przypominając błyszczącą ozdobę albo wysokie odznaczenie. Dookoła figury Sprawiedliwości pozostało jednak tło jasne, nieznacznie tylko zacienione i z tej jasności postać zdawała się wyłaniać w sposób szczególnie wyrazisty. Nie przypominała już wcale bogini sprawiedliwości ani też bogini zwycięstwa, wyglądała teraz raczej zupełnie jak bogini łowów .

W ekranizacji *Procesu* z 1962 w reżyserii Orsona Wellesa Sprawiedliwość przedstawiona przez malarza to upiorna, gigantyczna statua pochodząca z jakiegoś innego porządku czasowego⁸, a dodatkowo posiadająca zdolność do

przemieszczania się w obrębie scen. Sprawiedliwość Wellesa jest jak „duch przyszłych świąt”. O ile jednak u Dickensa bieg wydarzeń można było odwrócić (chodziło przecież o to, by Scrooge w porę się opamiętał), o tyle w *Procesie* sprawy zmierzają tylko w jednym kierunku. Welles świetnie pokazuje również całą scenę w pracowni malarza. Nie koncentruje się na kafkowskim monologu dotyczącym wariantów uniewinnienia, ale włącza, czy może raczej wydobywa z powieści rejestry szaleństwa. Nie można oprzeć się wrażeniu, że w istocie Titorelli jest obłąkany (ma na sobie pasiastą szpitalną koszulę, a przez to stapia się ze swoją pracownią zamienioną w drewnianą klatkę), a obłąkanie udziela się również sposobom filmowania sceny, w której Józef K. odwiedza malarza. W każdej szparze między drewnianą palisadą odgradzającą mieszkanie malarza zjawiają się dziecięce oczy. Kamera przeskakuje z jednej źrenicy na drugą, wreszcie zaczyna wirować. Gdyby za kamerą stał Alfred Hitchcock, a nie Orson Welles, mielibyśmy chyba do czynienia z *Psychozą* albo *Vertigo*.

W kafkowskiej opowieści Titorelli jest narzędziem sądu, za sprawą którego obecność władzy zostaje w rzeczywistości *Procesu* utwierdzona i przytwierdzona. Nawet jeśli wizerunki sędziów są w niej tylko sztuką pozorów lub niewyraźnym pastelowym odbiciem, to wszystkie noszą w sobie potężny ładunek transgresyjny. Będąc jakąś formą odblasku aury przypisanej do Sprawiedliwości, osaczającej i polującej na nową ofiarę, przekraczają granice tego, co niewidzialne i niemożliwe do przekroczenia. Jak inaczej wytłumaczyć fakt, że pracownia malarza oddalona od budynków sądu ma z nimi bezpośrednie połączenie? Władza może zjawić się każdego ranka w drzwiach pracowni przystawionych łóżkiem. Może ustawić się na środku pokoju i żądać sportretowania⁹.

A gdyby rozważyć taką sytuację: ten, kto zjawia się przed prawem, staje również przed obrazem? Próba pierwsza: na podstawie ekranizacji Wellesa. Przypowieść „przed prawem”,

pokazana w formie rysunkowych przeźroczy, jest ramą porządkującą strukturę filmowej wypowiedzi. Wydarzenia będą więc podporządkowane tej sekwencji wizualnej, która ustawia również dalszą interpretację. Przeźrocza – autorstwa Alexandra Alexeieffa – uzupełnione o narrację z offu, która wiernie podąża za tekstem Kafki, tworzą coś na kształt poklatkowej animacji, w której największą uwagę poświęca się wejściu do prawa oraz wizualnym przemianom, jakim ulega zjawiający się przed prawem człowiek. Ostatnią formą owej przemiany jest stan zatrzymania między tym, co żywe i nie do końca martwe. Działa tu jakiś szczególny rodzaj malarskiej anamorfozy. Ludzka twarz zmienia się w maskę śmierci, podobnie jedna z dłoni przemienia się na oczach widza w kościstą dłoń trupa. Jedyne prawo pozostaje niezmiennie. Welles pokaże widzowi tę samą historię obrazkową raz jeszcze, kiedy adwokat, będący w filmie również kapelanem, wyświetli ją na ekranie projekcyjnym, niejako naśladowując sytuację, w której podczas przesłuchania lub sytuacji sądowej pokazuje się oskarżonemu dowody zgromadzone w jego sprawie. W scenie „w katedrze” K. zjawia się przed obrazem z projektora, stając jednocześnie przed prawem. Jacques Derrida pisze:

Zjawić się przed prawem – w niemieckim, francuskim czy angielskim idiomie znaczy pojawić się bądź być przyprawionym przez sędziów [...] w celu bycia osądzonym lub świadczenia w trakcie procesu. Proces, wyrok (*Urteil*) to jest miejsce i sceneria – oto czego trzeba, aby mogło zajść takie wydarzenie¹⁰.

Dla Derridy, który pisze „przed prawem”, a tym samym „przed prawem” się zjawia (jedno przedstawienie wpada w ramy drugiego, jedno drugie odbija i multiplikuje – tych, którzy zjawiają się przed prawem, jest więcej niż jeden), kafkowska *Vor dem Gesetz* jest historią o niedostępności, o niemożliwości wejścia¹¹, ale również o niesposobności zobaczenia tego, co znajduje się wewnątrz prawa. Człowiek ze wsi chce dotknąć prawa, podejść i wstąpić, przyjrzeć się – nie wie jeszcze, że prawa się nie ogląda¹².

Nie można – mówi Derrida – „rzucić okiem” na to, co znajduje się w środku prawa. Nie chodzi tu o to, że prawo jest po prostu czymś niewidzialnym, choć z pewnością jest czymś nieprzedstawialnym (*re-presentation* we francuskim języku sądowniczym odnosi się do ponownej prezentacji dowodów lub dokumentów. Prawo przedstawione to takie, które przed-stawia się przed prawem – znajduje się zawsze na pozycji zewnętrznej, jako przed-prawem-stawienie). Punkt ciężkości leży raczej w miejscu, w którym znajduje się człowiek zjawiający się przed nim. Najprościej: ten, kto staje przed prawem, nie może wejść do jego wnętrza, choćby bardzo chciał.

Działa to jak powtórka z patrzenia na *Panny dworskie* (*Las Meninas*) Diega Velázquez. Widz, który stoi przed obrazem, nigdy nie dowie się, czyj wizerunek znajduje się na sztalugach wewnątrz obrazu. Czy Velázquez maluje siebie malującego własny autoportret? Czy znajduje się na nim para królewska, odbijająca się w lustrze? Co z perspektywą, która sugeruje nam, by spojrzenie skupić na drzwiach w głębi obrazu, w których nikt (jeszcze) się nie zjawia? Jeśli przyrównać ten obraz do kafkowskiej sytuacji przed prawem, to prawo manifestuje swoją nieobecność (a przecież także najbardziej penetrującą obecność) w dziwnym klinchu zwielokrotnienia rozdarć i przesunięć. W pustym rozświetlonym korytarzu *Panien dworskich* powinny zjawić się wizerunki władzy (króla i królowej), wszystko jest przygotowane, odźwierny podnosi kotarę, dając znak, że władza zbliża się do wejścia, ale para królewska odbija się w lustrze – musi więc znajdować się gdzie indziej. Malarz rozbija tym samym skrzynkę przedstawienia, to samo czyni zresztą Kafka: otwiera i zarazem rozbija obraz „przed prawem”, umożliwiając pracę negatywności, która drąży widzialność (porządek przedstawienia) i zabija czytelność (porządek znaczenia)¹³. Dla Georges’a Didi-Hubermana obraz otwarty to taki, w którym doszło do odcisnięcia śladu boskości, w wariacie kafkowskim

byłby najwyższą formą wcielenia prawa (bez jego uobecnienia), którego emanacje funkcjonują w postaci odprysków (już uobecnionych) figur prawa – sędziowskich portretów.

Szczegół

Grakchus, niegdyś Wielki Myśliwy Czarnego Lasu, skazany na wieczną tułaczkę widmowym statkiem, leży na drewnianej pryczy, którą oświetla gromnica. Nie może wykonać żadnego ruchu, widzi więc tylko to, co znajduje się przed nim. A przed Grakchusem, na przeciwległej ścianie kajuty „wisi mały obraz, zapewne Buszmen, który mierzy we mnie dzidą i stara się ukryć za wspaniale pomalowaną tarczą. Na statkach widzi się niejednego głupi obraz, ale ten jest najgłupszy. Poza tym moja drewniana klatka jest pusta”¹⁴.

Czy rzeczywiście mamy do czynienia z obrazkiem, który jest po prostu „głupi”? Grakchus zmuszony jest stale go obserwować, koncentrować się na dzidzie, która choć nigdy nie zostanie przez Buszmena rzucona (tak jak Grakchus nigdy, nawet jako martwe zwierzę, nie opuści swojej klatki), to sygnalizować będzie wiecznie odraczaną i niemożliwą śmierć, utraconą pozycję Wielkiego Łowczego, wreszcie: przemianę myśliwego w zwierzynę. Sam Buszmen zaś – celujący i jednocześnie zasłaniający się tarczą – stanie się tu symptomem niewypowiedzianej, wypartej winy Grakchusa, tłumaczącego wcześniej pięknie burmistrzowi Rivy, że okoliczności, w których doszło do patowego pozostawania w pozycji „żywego trupa”, są może trochę dziwne lub tajemnicze, ale on sam niczym nie zawinił:

Leżę tutaj, odkąd jeszcze jako żywy strzelec Grakchus uganiałem się u siebie, w Czarnym Lesie, za kozicą i runąłem z góry. [...] Ściąłem ją, runąłem w dół, skonałem w rozpadlinie, byłem martwy i ta barka miała mnie ponieść w zaświaty. [...] Potem stało się nieszczęście.

– Zły los – powiedział burmistrz ze wzniesioną jak do obrony

ręką. – A pan nie ponosi w tym żadnej winy?

– Żadnej – powiedział myśliwy. – Byłem myśliwym, czy to moja wina? Mianowano mnie myśliwym w Czarnym Lesie, gdzie grasowały jeszcze wilki. Czatowałem, strzelałem, trafiałem, ściągałem skórę, czy to moja wina? Moja praca została pobłogosławiona¹⁵ .

I wszystko rozeszłoby się pewnie po kościach, gdyby Grakchus faktycznie wypełniał powierzoną mu i pobłogosławioną (*gesegnet*) pracę, gdyby nie zdecydował się polować na – jak to nazywa – kozicę. Najbardziej niepokojący moment w tym krótkim opowiadaniu Kafki kryje się właśnie w opisie okoliczności śmierci Grakchusa. Zdaje się, że nie o zwierzynę tu chodzi, ale o spełnienie seksualnej fantazji, splątanej z jednoczesnym pragnieniem realizacji popędu śmierci. Mogłoby być więc tak: Grakchus łamie prawo – najważniejsze w Czarnym Lesie pobłogosławione prawo do polowania na wilki. Ugania się za dziwną kozicą–niekozicą, a spadając i konając w rozpadlinie, doświadcza seksualnego uniesienia nieprzewidzianego uświęconym prawem. Łąduje na pryczy – wierząc jeszcze, że na granicy jego życia doszło do spełnienia¹⁶ , które z biegiem czasu staje się jedynie wspomnieniem, Grakchus zaś pozostanie obiektem rozbrojonym, nieaktywnym (w sensie sprawności seksualnej) i rozkładającym się na oczach burmistrza. Rodzajem kary, owej najsurowszej kary, stanie się dla unieruchomionego myśliwego ów „głupi” obrazek z zastygłym Buszmenem, którego Grakchus już nigdy (a więc przez całą wieczność) nie będzie mógł ściągnąć ze ściany.

Czy w takim razie myśliwy leżący przed obrazem nie jest uchwycony w wariancie pozycji tego, który zjawia się przed prawem? Z tą różnicą, że Grakchus musi bezustannie konfrontować się z przedstawieniem prawa, które jednocześnie kryje w sobie jakieś hybrydyczne, karykaturalne odbicie samego myśliwego, będącego przecież wcześniej potężnym („Ich bin mächtig”) strażnikiem prawa (tym, który strzegł porządku

Czarnego Lasu). W przeciwieństwie – wracam ponownie do Derridy – do człowieka ze wsi, który chce jedynie rzucić okiem na prawo, sprawdzić, co dzieje się w jego wnętrzu, ale nie dociera do niego, że prawa nie można oglądać¹⁷, Grakchus nie może pozbyć się widoku prawa, które, gdyby prawem nie było, czerpałoby chyba dzięki satysfakcję ze swojej podwojonej pozycji: czegoś jednocześnie zakrytego i odsłoniętego, mierzącego do bezwzględnie zdegradowanego strażnika, przyszpilonego w pozycji leżącej, człowieka wyjętego spod prawa i bezustannie patrzącego na wizerunek uobecnionej władzy.

Rama

Louis Marin w tekście *Figury recepcji w nowożytnym przedstawieniu malarskim* przywołuje list Nicolasa Poussina do kolekcjonera, który nabył jeden z jego obrazów. Malarz sugeruje nabywcy, żeby ten ozdobił obraz ramą:

gdyż potrzebuje tego, ażeby spojrzenie oka, oglądającego każdą część obrazu, koncentrowało się i nie rozpraszało na zewnątrz; odbierając wówczas wrażenia innych przedmiotów, blisko się znajdujących, które mieszają się¹⁸ z widokiem rzeczy namalowanych, zaciemniając ich blask .

To właśnie ten list umożliwia Marinowi stworzenie koncepcji ramy jako znaku uobecniającego, który wychodzi również poza granice malarstwa. Marin pisze: „Obraz tworzony przez list (Poussina) jest jak rama dla nieobecnego obrazu”¹⁹, mając na myśli semiotyczny warunek postrzegalności i czytelności dzieła malarskiego. „Rama [...] jest jednym z czynników konstytuujących obraz, jako postrzegalny przedmiot, którego całym przeznaczeniem jest zostać zobaczonym”²⁰. Zatem list jako rama oraz rama jako geometryczna figura z jednej strony ochraniająca wizerunek, z drugiej unieruchamiająca spojrzenie na tym, co musi zostać zobaczone. Oba te konstrukty: listu-ramy i ramy-

prowołująco-przykuwającej odnaleźć możemy, przyglądając się temu, jak obrazy funkcjonują w ostatniej powieści Kafki:

Wychodząc K. zauważył na ścianie ciemny portret w ciemnych ramach. Jeszcze leżąc na swym pościeliu, zwrócił na niego uwagę, ale na odległość nie odróżnił szczegółów i myślał, że sam obraz został wyjęty, tak że widać było jedynie czarną tylną deskę ramy. Ale okazało się, że był to jednak obraz, portret jakiegoś pięćdziesięcioletniego mężczyzny. Głowę miał tak nisko opuszczoną na piersi, że prawie nie widać było jego oczu. O pochyleniu głowy zdawało się decydować wysokie, ciężące w dół czoło i wydatny haczykowaty nos...²¹

Sytuacja wyglądałaby tak: K. nie zna zamku – zabudowania, przypominające dziwaczne, pozlepiane z kawałków miasteczko, zobaczy dopiero później. Wie jednak, że ten istnieje i że wieś należy do zamku. A co najważniejsze, zamek zdążył mianować go już geometrą. Kiedy przygląda się obrazowi w obeerzy, w pierwszym odruchu sądzi, że patrzy jedynie na konstrukcję ramy; dopiero po chwili dostrzega wizerunek mężczyzny, którego automatycznie kojarzy z niewidzianym przecież nigdy wcześniej hrabią. Portret przedstawia jednak nie właściciela zamku, ale burgrabiego. Najprościej uznać można, że geometrze przytrafiła się po prostu wpadka akomodacyjna, ale Kafka nie byłby chyba Kafką, gdyby chodziło mu tylko o problem z ostrością. Burgrabia zjawia się na swoim portrecie na oczach K. zupełnie tak, jak gdyby ramy portretu były otworem, przez który zamek zagląda do wsi. Tyle tylko, że burgrabia nie patrzy na geometrę: jego głowa jest opuszczona, oczu prawie nie widać. To wzrokowa sztuczka, a jednocześnie zaproszenie K. do wojny na spojrzenia, która ze strony zamku układa się najpierw w osobliwą, później w coraz bardziej przerażającą wersję zabawy w zasłanianie i odsłanianie, dziecięce: zakryję oczy i udam, że mnie nie widać...²²

Scena z portretem jest pierwszą, w której zamek odciska ślad swojej nieusuwalnej obecności. Równocześnie portret uruchamia

w K. (jeszcze nie do końca uświadomione) pragnienie konfrontacji i wewnętrznej penetracji zamku. Spojrzenie burgrabiego, skierowane w dół, nie zaś na tego, kto obraz ogląda, jest czymś zarówno wyzywającym, jak i uwodzącym – formą zaproszenia do pojedynku, a zarazem do czegoś innego, mieszczącego się w rejestrze abiektalnym, wyrażonym paktem unikania i wiązania spojrzeń. (Dla Deleuze’a i Guattariego opuszczone głowy na portretach wiążą się z pragnieniem ujarzmionym, ale też z perwersyjną potrzebą ujarzmiania pragnień tego, kto patrzy na obraz²³). Innymi słowy: wszystko zaczyna się od pustej ramy, w której uobecnia się wizerunek zamku, ale dla K. jest to wcielenie niewystarczające. Uruchamia ono pragnienie dalszego poszukiwania i próby spotkania się z zamkiem twarzą w twarz. Geometra wiąże więc wizerunek zamku z listem Klamma dostarczonym przez posłańca Barnabasa, w którym zostaje poinformowany, że przyjęto go do hrabiowskiej służby, a dodatkowo, że nadawca listu „nie straci go z oczu”²⁴. List podbity pieczęcią X kancelarii nie zdradza jednak personaliów nadawcy – podpis jest nieczytelny. Wtedy K. robi coś niezwykle: ściąga jeden z obrazków (wszystkie przedstawiają żołnierzy lub świętych) wiszących w pokoiku, który przydzielono mu w oberży, i wiesza w jego miejsce list od zamku. Konstruuje tym samym dziwną list-ramę, która ma dosłownie przyszpilić wizerunek zamku. Jednak i to nie wystarcza. K. będzie obsesyjnie poszukiwał wizerunku Klamma, ale jego pragnienia nie zostaną spełnione, ponieważ postać urzędnika raz po raz ulegać będzie metamorfozom²⁵. Dochodzi albo do zwielokrotnienia wizerunków, albo do ich zatarcia:

ja – powie Olga do K. [M.G.] – Klamma nigdy jeszcze nie widziałam [...] naturalnie wygląd jego jest we wsi znany, szczególnie ludzie go widzieli, wszyscy o nim słyszeli. Z tego, co na własne oczy, z plotek i pewnych ubocznych, ale celowych fałszerstw, wytworzył się obraz Klamma, który w zasadniczych

zarysach jest prawdziwy. Ale tylko w zasadniczych. Poza tym, jest on zmienny, choć może nie tak nawet zmienny, jak rzeczywisty wygląd Klamma. Podobno całkiem inaczej wygląda, kiedy przychodzi na wieś, a inaczej kiedy ją opuszcza; inaczej, zanim napije się piwa, a inaczej, potem; inaczej, kiedy czuwa, a inaczej, kiedy śpi; inaczej kiedy jest sam, a inaczej, kiedy rozmawia, i – co wobec tego jest całkiem zrozumiałe – całkowicie inaczej tam na górze, w zamku. [...] Naturalnie, różnice te nie są skutkiem żadnych czarów, są łatwe do wytłumaczenia, gdyż zależą od chwilowego nastroju, od stopnia zdenerwowania oraz niezliczonych gradacji nadziei i rozpacz, w jakich znajduje się widz, któremu wolno oglądać Klamma przez krótką chwilę²⁶ .

Klamm jest nieuchwytny, a zdaje się nawet, że – co gorsza – wcale nie można go zobaczyć. Jeśli jest – a zdaje się, że jest – figurą widmową lub emanacją jakiejś przeinaczonej boskości czy zwyczajnie tricksterem (oberżystka, która zagląda przez dziurkę od klucza, chcąc sprawdzić, czy Klamm wciąż jest w pomieszczeniu, klęczy i zdaje się modlić, po czym „nie bez wstrętu” musi przyzwyczaić oczy do ponownego widoku pokoju i obecnych w nim ludzi²⁷), którego ślady na śniegu muszą zostać zatarte, i który „ma wszystko na oku”²⁸ . Patrzy na wieś z góry (nie zapominajmy, kto tu jest orłem, a kto padalcem), a jego spojrzenia nie można „nigdy uchwycić ani odeprzeć”²⁹ . To w związku z tym wszystkim jego sposoby „objawiania się” będą nosiły w sobie znamiona iluzji. Kiedy Barnabas po raz pierwszy widzi Klamma w zamkowej kancelarii, nie rozpoznaje go, jest zdumiony widokiem osoby, która zostaje mu przedstawiona jako Klamm. A kiedy relacjonuje to wydarzenie siostrze Oldze, opisuje nie postać urzędnika, a jedynie wyobrażenie o zamkowym oficjelu, które współdzielą wszyscy ludzie mieszkający we wsi³⁰ . K. niezwykle trafnie stwierdza, że być może urzędnik, którego widuje się w zamku i którego uważa się za Klamma, niekoniecznie musi mieć z prawdziwym urzędnikiem wiele wspólnego: podobieństwo może

„istnieć jedynie dla oślepych ze zdenerwowania oczu Barnabasa”³¹

Kopie i sobowtóry Klamma mogą istnieć również dlatego, że świat *Zamku* jest po prostu światem ekwiwalentu i podmiany. List, który jest obrazem. Obraz, który jest zamkiem (obecnością). Frieda zastępująca K. wizerunek Klamma. Posłaniec, który wchodzi na miejsce zhańbionego posłańca. List Sordiniego podany przez posłańca, w zastępstwie za prawdziwego Sordiniego, i Amalia drąca list na kawałki, niszcząca w ten sposób wizerunek Sordiniego. Sobowtórówi pomocnicy, naśladowujący swoje ruchy. Dwie zupełnie niepodobne, a przecież prawie takie same oberże. Zarządczyni w niemodnej sukni wyjętej z innego czasu. Zamek poskładany z niewłaściwych klocków, namalowany przecież trochę krzywo i zbyt koślawo. A w tym wszystkim K., geometra, którego zawód również polega na wymierzaniu granic i kreśleniu obramowania, jako ten niemożliwy do zidentyfikowania kleks na obrazie, przyczepiony do powykręcane go świata, w którym te czy inne granice są aż nadto wyraźne, ale nikt – a zwłaszcza zamek – nie przestrzega wymogów ramy.

Autoportrecik

W prozach Kafki fantastycznie funkcjonują również takie wyobrażone wizerunki, które w całości traktować można jak odbicia z upiornych gabinetów luster, gdzie nie można być pewnym, na kogo lub na co w danym momencie patrzymy (ani czy to podwójnie patrzony–patrzące w ogóle istnieje).

Dzieje się tak w opowiadaniu *Jama*. Zamieszkujące podziemne korytarze dziwaczne i może nieco zbyt żarłoczne człeko-zwierzętko ma nie lada problem z wrogami, którzy czyhają na zewnątrz. Sprawy mają się jeszcze gorzej, jeśli chodzi o nieprzyjaciół znajdujących się w sąsiedztwie, we wnętrzu ziemi:

nigdy ich jeszcze nie widziałem, jednak mówią o nich podania, a ja mocno w nie wierzę. Są to stworzenia podziemia, nawet legenda nie zdoła ich opisać, nawet ten, kto padł ich ofiarą ³² prawdopodobnie ich nie widział .

Bohater *Jamy* nie zna swoich nieokrzesanych sąsiadów, nigdy ich nawet nie widział. (W kwestii „drobnicy” radzi sobie całkiem nieźle, całą po prostu eliminuje). Wierzy jednak, że to, co zapisane jest – a raczej niezapisane – w legendach, sprawdza się również w rzeczywistości. Osobników tych nie można zobaczyć. Zdaje się, że ich działania są podstępnie drapieżne: działają w mroku, a swoim zjawieniem do tego stopnia szokują ofiarę, że jeśli nawet zdoła ona wyjść cało z opresji, nie będzie w stanie nijak wyjaśnić, kogo lub co właściwie widziała. Potencjalność widzenia ściśle związana jest w tej historii z możliwością słyszenia. W jamie jest ciemno (znajdujemy się pod ziemią). Zobaczyć znaczy tu więc tyle, co usłyszeć: „«obserwować» to znaczy co kilka godzin przy sposobności nasłuchiwać i rezultaty cierpliwie rejestrować” ³³ .

W syczeniu intruza poszukuje się odpowiedniego wizerunku przeciwnika, dalej modeluje się go i wyposaża w atrybuty drapieżcy: jest więc ryj lub paszcza o ogromnej sile nacisku, ³⁴ w paszczy są „jakieś ostrza”, a funkcję pomocniczą pełnią pazury . We śnie przychodzi również wyobrażenie jamy doskonałej. Co lepsze: we śnie z zamkniętymi oczami (różnica w doświadczeniu ciemności decyduje o formie wyobrażenia). W jakimś stopniu obserwować można wyłącznie to, co znajduje się na powierzchni, ale we wnętrzu jamy obowiązuje reżim głosu i dotyku. Nasłuchuje się, kiedy nie można czegoś zobaczyć, i dotyka się, jeśli chce się upewnić, czy coś nadal istnieje; pożera się zgromadzone zapasy, żeby przekonać się, że tym, co istnieje, też można się najeść, a wreszcie za wszelką cenę unika się intruza, który – w przekonaniu bohatera – za punkt honoru postawił sobie przekopanie do cudzej (to jest jego) jamy. Deleuze i Guattari ³⁵ widzą w *Jamie* spełnienie funkcji nadzorującej, samokontrolnej .

To dwutorowy ruch wyrażony w zdaniu: Ja, patrząc na innego, nie rozpoznaję w nim siebie. Ja, patrząc na siebie, nie rozpoznaję w nim innego. Wytwarzam więc zastępczy wizerunek, ale nie mogę wykluczyć, że to, co konstruję, nie jest podobne do mnie. Czy temu, komu ufam – pyta bohater opowiadania – „stając z nim oko w oko, mogę jeszcze ufać tak samo, gdy go nie widzę i gdy dzieli nas warstwa mchu”³⁶ ? W dzienniku pod datą 7 listopada 1921 Kafka notował:

Nieunikniony obowiązek samoobserwacji: gdy obserwuje mnie ktoś inny, muszę oczywiście obserwować również siebie sam; gdy nie obserwuje mnie nikt inny, muszę obserwować siebie tym dokładniej³⁷ .

Wizualna obsesja bohatera *Jamy* wzrasta wprost proporcjonalnie do natężenia dźwięków, które wydaje potencjalny intruz. Nie chodzi już o sam wizerunek niewidzialnego Innego, ale o jego motywacje i zamiary, o potencjalność stanięcia z nim twarzą w twarz. Istnieje zagrożenie, że to, co najpierw było historią zasłyszaną (legendą), później sykiem (dźwiękiem), następnie wyobrażeniem (przedstawieniem) Intruza, przemieni się w coś materialnego i aż nadto żywego (innego od poupychanej w jamie padliny), co będzie sobie rościć prawo do przejęcia władzy nad trupią spiżarnią mającego problemy z widzeniem kretolaka.

W wyobrażonym muzeum Kafki w Pradze (lub innej Oklahomie) mieściłoby się pięć sal. Jedna dla wszystkich szwarccharakterów. Druga dla tych, którzy niczym nie zawinili (choć tu dochodziłoby pewnie do licznych rozsad i nikt nie byłby w stanie dojść do porozumienia, kto w której powinien siedzieć). Trzecia nosiłaby nazwę Zwierzyniec, pod wątpliwym patronatem Gregora Samsy. Czwarta, ta ze schodami, należałaby wyłącznie do Odradka. Ostatniej, zupełnie ciemnej sali portretowej pilnowałby strażnik, którego rola niekoniecznie polegałaby na odstraszeniu ciekawskich. Raczej na pilnowaniu, żeby to, co kryje się w środku,

nie zechciało wyrzeć na zewnątrz. Istnieje bowiem prawdopodobieństwo, że jest to sala aż nadto „żywotna”, a przy tym niezwykle groźna dla otoczenia. Jak inaczej wyobrazić sobie to miejsce? Ten obraz w obrazie, bezwzględnie rozprawiający się ze skrzynką przedstawienia? Chyba właśnie jako przestrzeń kafkowskiej prozy – popękanej, iluzorycznej i anamorficznej, nieopieczutowanej ramą, w której ślad znaczy gotowe do przejęcia kontroli Prawo.

- 1 Lewis Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł. M. Słomczyński, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 71.
- 2 Walter Benjamin, *Franz Kafka. Z okazji dziesiątej rocznicy jego śmierci*, w: idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012 s. 231–232.
- 3 Tekst ten nie powstałby, gdy nie seminaria psychoanalityczne o Kafce prowadzone przez Ewę Modzelewską-Kossowską i Adama Lipszyca w Austriackim Forum Kultury w Warszawie.
- 4 Por. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, przeł. A.Z. Jaksender, K.M. Jaksender, red. C. Rudnicki, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2016, s. 34–44.
- 5 W przypadku *Zamku* owo dziwne przylgnięcie władzy do tkanki rzeczywistości wiąże się z nieustanną zimą panującą we wsi, gdzie K. musi ciągle przedzierać się przez śnieg.
- 6 Franz Kafka, *Proces*, przeł. B. Schulz, Publio, Warszawa 2012. Wersja bez paginacji.
- 7 Ibidem.
- 8 Welles umiejętnie scala porządkę ekspresjonistycznego filmu grozy i kina *noir*. Jego portrety sędziowskie mają w sobie coś z wizerunków Caligarięgo, doktora Mabuse lub Nosferatu.

- 9 „Sędzia na przykład, którego teraz maluję, wchodzi zawsze przez te właśnie drzwi przy łóżku, dałem mu nawet klucz od pracowni, ażeby, gdy mnie nie ma w domu, mógł wejść i czekać tu na mnie. Otóż przychodzi on zwykle rano, gdy jeszcze śpię. Wrywa mnie to oczywiście z najgłębszego snu, gdy drzwi koło łóżka się otwierają. Straciłby pan wszelki szacunek dla sędziów, gdyby pan słyszał przekleństwa, jakimi go witam, kiedy wczesnym ranem przełazi przez moje łóżko”; *ibidem*.
- 10 Jacques Derrida, *Przed prawem*, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2007, s. 420.
- 11 *Ibidem*, s. 424, 427.
- 12 *Ibidem*, s. 424.
- 13 Zob. Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 98–99.
- 14 Franz Kafka, *Myśliwy Grakchus*, w: *idem, Opowieści i przypowieści*, przeł. R. Karst, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016, s. 361–362. W oryginale: „An der Wand mir gegenüber ist ein kleines Bild, ein Buschmann offenbar, der mit einem Speer nach mir zielt und hinter einem großartig bemalten Schild sich möglichst deckt. Man begegnet auf Schiffen manchen dummen Darstellungen, diese ist aber eine der dümmsten. Sonst ist mein Holzkäfig ganz leer”. Franz Kafka, *Der Jäger Gracchus*, Projekt Gutenberg-DE (wersja cyfrowa).
- 15 *Ibidem*, s. 362.
- 16 „Góry nigdy nie słyszały takiego śpiewu jak te cztery, wówczas mroczne ściany” i „wśliznąłem się w całun jak dziewczyna w suknię ślubną”. *Ibidem*, s. 362. (Śpiew wiążąc można tutaj z okrzykiem szczytowania, a w przedstawieniu całunu jako sukni ślubnej dochodzi do połączenia Erosa z Tanatosem).
- 17 Zob. Jacques Derrida, *Przed prawem...*, s. 424, 427.
- 18 Louis Marin, *Figury recepcji w nowożytnym przedstawieniu malarskim*, przeł. P. Tarasewicz, w: *idem, O przedstawieniu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 375.
- 19 *Ibidem*, s. 377.
- 20 *Ibidem*, s. 378. Zob. też: *ibidem*, s. 416.

- 21 Franz Kafka, *Zamek*, przeł. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, Zielona Sowa, Kraków 2008, s. 9.
- 22 Kiedy K. po raz pierwszy ogląda z oddalenia zabudowania zamku, zdaje mu się, że patrzy na krajobraz dziwacznie pofalowany i pokrzywiony. Wieża zamkowa wygląda jak „narysowana niewprawną lub niestaranną ręką dziecka” (s. 10). W oryginalnym tekście rączka dziecka jest „ängstlicher oder nachlässiger”. *Ängstlich* jako przymiotnik oznacza „ogarnięty strachem”, jako przysłówek: „dokładnie”. W potocznym niemieckim *ängstlich* (neg.) może być używane do określenia czegoś, co zrobione zostało niezbyt dokładnie, ale coś ciekawego dzieje się, jeśli uznać, że tłumaczenie mogłoby brzmieć: narysowana ogarniętą strachem / strwożoną lub niestaranną ręką dziecka, zważywszy na to, że dzieci i dziecięcość zamku wiążą się z upiornością. Ze słuchawki telefonicznej w trakcie próby połączenia z zamkiem wydobywa się „brzęczenie niezliczonych głosików dziecięcych” (s. 20). To, że robi się już całkiem strasznie, potwierdzają dwa wydarzenia: najpierw oberżysta, mówiąc o zastępcy burgrabiego, kieruje do K. repetycję słów strażnika („Ich bin mächtig”) pilnującego wejścia do prawa. „Jego ojciec też jest potężny” („Auch sein Vater ist mächtig”) – mówi K. w rozmowie telefonicznej z zamkiem, nazywając siebie Józefem K. Dla geometry nie znaczy to pozornie nic, ale czytelnik – postawiony w roli obserwatora – ma poczucie, że wpada w makabryczną siatkę powtórzeń.
- 23 Zob. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Ku literaturze...*, s. 39–40.
- 24 Franz Kafka, *Zamek...*, s. 23.
- 25 K. nie wystarcza podglądanie urzędnika przez okienko w drzwiach. Kiedy Frieda informuje go, że urzędnik śpi, K. jest zdumiony, bo przecież widział jego twarz. Sen jako stan nieświadomości, a więc i niepełnej obecności, unieważnia przedstawienie, którego K. był świadkiem. Zob. *ibidem*, s. 34.
- 26 *Ibidem*, s. 146.
- 27 Zob. *ibidem*, s. 92.
- 28 W drugim liście od Klamma ponownie padają słowa: „nie spuszcza pana z oka”. *Ibidem*, s. 101.
- 29 *Ibidem*, s. 98.
- 30 Zob. *ibidem*, s. 147.

- 31 Ibidem, s. 151.
- 32 Franz Kafka, *Jama*, przeł. J. Ziółkowski, w: idem, *Opowieści i przypowieści*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016, s. 580–581.
- 33 Ibidem, s. 607.
- 34 Zob. ibidem, s. 616.
- 35 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Ku literaturze...*, s. 30.
- 36 Franz Kafka, *Jama...*, s. 594.
- 37 Idem, *Dzienniki*, przeł. J. Werter, przed. Z. Bieńkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. 422.

Bibliografia

Benjamin, Walter. „Franz Kafka. Z okazji dziesiątej rocznicy jego śmierci.” In: *Konstelacje. Wybór tekstów*. Translated by A. Lipszyc, A. Wołkowicz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.

Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Kafka. Ku literaturze mniejszej*. Translated by A. Z. Jaksender, K. M. Jaksender. Kraków: Eperons-Ostrogi, 2016.

Derrida, Jacques. „Przed prawem”, In: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Edited by Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski. Kraków: Znak, 2007.

Didi-Huberman, Georges. *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*. Translated by B. Brzezicka. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.

Kafka, Franz. *Opowieści i przypowieści*. Translated by R. Karst et al. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2016.

Kafka, Franz. *Dzienniki*. Translated by J. Werter. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1961.

Kafka, Franz. *Proces*. Translated by B. Schulz. Warszawa: Publio, 2012.

Marin, Louis. „Figury recepcji w nowożytnym przedstawieniu malarskim.” Translated by P. Tarasewicz. In: *idem. O przedstawieniu*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.

Wykorzystano teksty oryginalne Franza Kafki:

Das Schloß:

www.zeno.org/Literatur/M/Kafka,+Franz/Romane/Das+Schlo%C3%9F

Der Prozeß:

www.zeno.org/Literatur/M/Kafka,+Franz/Romane/Der+Proze%C3%9F

Der Jäger Gracchus: [www.projekt-](http://www.projekt-gutenberg.org/kafka/erzaehlg/chap017.html)

[gutenberg.org/kafka/erzaehlg/chap017.html](http://www.projekt-gutenberg.org/kafka/erzaehlg/chap017.html)