

## „Stary kawaler Blumfeld” jako Lacanowska przestroga moralna

**Keywords:** Franz Kafka, story, personality problems, parenesis

**Słowa kluczowe:** Franz Kafka, opowiadanie, problemy osobowości, pareneza

### Abstract

Article represent an interpret a Franz Kafka’s uncompleted short story Blumfeld an elderly bachelor by method of psychoanalysis. Main goal of this article is to show reflexion about foundation of main character’s personality disorder and to highlight grotesque parenesis typical for Kafka.

Praca stanowi interpretację nieukończonego opowiadania Franza Kafki *Stary kawaler Blumfeld* metodą psychoanalityczną. Celem pracy jest refleksja nad fundamentem problemów osobowościowych głównego bohatera i unaocznienie typowej dla Kafki groteskowej parenezy.

### 1. Tematyczne ramy opowiadania

Chcąc, jak najlepiej podkreślić surreálną parabolę i egzystencjalny sens swoich tekstów, Franz Kafka precyzyjnie kreował w nich światy, będące z pozoru odbiciem rzeczywistości. Protagonistów umieszczał w skrupulatnie skomponowanych domenach, których „szarość” (choć uskrajniona) miała współbrzmieć z powszechnym doświadczeniem dnia codziennego. Poprzez krytyczne eksponowanie elementów świata realnego praski pisarz naruszał normę i powszechną recepcję życia, ujawniając przy tym swoje antropocentryczne przekonania. Czyniąc szarego człowieka głównym bohaterem swoich tekstów, dbał on o nawiązanie relacji z czytelnikiem, a tym samym tworzył podstawę utożsamienia się z zawartą w swoich dziełach wrażliwą oceną rzeczy-

wistości. Co więcej, nadając swoim protagonistom konkretne cechy oparte na przywiązaniu do ich wadliwego usposobienia, Kafka prezentuje antywzorce postępowania egzystencjalnego. Interesującym wglądem w ten proces twórczy i przemyślaną budowę symbolicznych światów jest nieukończony opowiadanie *Stary kawaler Blumfeld*, które, mimo iż nie posiada charakterystycznego Kafkowskiego finału, wciąż może być interesującym podłożem do interpretacji.

W nieukończonym tekście bezsprzecznie zauważyć można typowy dla autora *Przemiany* obraz światopoglądu o egzystencjalnych zależnościach oraz charakterystyczną dla niego przemyślaną kreację świata przedstawionego. Autorzy *Franz Kafka Encyclopedia* zauważają nawet, że „Choć nieukończona, historia ta jest być może jedną z najbardziej misternie i starannie zbudowanych krótkich opowiadań Kafki” (Gray, Gross, Goebel, Koelb 2005, s. 46; tłum. własne). Potwierdza to zauważalny podział wątków opowiadania i ich wzajemne uzupełnianie się, co opisuje dalej *Franz Kafka Encyclopedia*:

Tekst dzieli się na trzy wyraźne epizody. Pierwszy opisuje przybycie tytułowego protagonisty do domu, jego rozważania o własnej samotnej egzystencji kawalera oraz myśli o zaletach i wadach zdobycia psiego towarzysza. Druga sekcja dotyczy niespodziewanego pojawienia się dwóch celuloidowych piłek [...], kiedy Blumfeld otworzył drzwi do swojego mieszkania, i szczegółów jego reakcji na tych nieoczekiwanych towarzyszy. Trzecia część opisuje warunki, w jakich pracować musi Blumfeld w fabryce bielizny [...] (Gray, Gross, Goebel, Koelb 2005, s. 46; tłum. własne).

Poświęcone losom Blumfelda opowiadanie to studium samotności, niebędącej jednak tragedią jednostki, lecz efektem jej negatywnego usposobienia. Zależność winy i kary, tak typowa dla praskiego pisarza, uwidacznia się w postępującej charakterystyce protagonisty – człowieka, który spędza życie na samoizolacji, skutecznie odgraniczając się od świata ścianą odpychającego nastawienia i pogardy wobec innych. Zawilości ludzkiej psychiki powodują jednak pojawienie się u Blumfelda nieśmiałej potrzeby towarzystwa. Monotonność egzystencji bez towarzystwa zaczyna powodować niedosyt, który sprawia, że dojrzały kawaler rozważa przygarnięcie psa. Odżegnuje się jednak od takiego pomysłu przez wzgląd na swoje neurotyczne

przywiązanie do porządku i ładu, które z pewnością naruszałoby zwierzę. Jak zauważa narrator:

[...] Blumfeld chce mieć jedynie towarzysza, a więc zwierzę, o które nie potrzebowalby się zbyt troszczyć, któremu by nie zaszkodziło nawet przypadkowe kopnięcie i które w razie potrzeby zanocowałoby nawet na ulicy, a jednak, gdyby Blumfeld miał na to ochotę, natychmiast skore było do usług [...] (Kafka 1991, s. 96).

Znamienne jest, że główny bohater nawet przez moment nie pomyślał, że rozwiązaniem jego problemu z samotnością może być drugi człowiek, gdyż to wymagałoby od niego krytycznej refleksji wobec własnych wymagań. Obrazowi idealnego kompana, jaki stworzył dla siebie Blumfeld, nie sprostą żadne zwierzę ani istota ludzka. Główny bohater opowiadania bowiem żąda skrajnie jednostronnej relacji, w której to jego satysfakcja byłaby jedynym celem podporządkowującym sobie wszystkie inne.

Główny bohater od początku rysuje się więc jako postać o wadliwym usposobieniu, egocentryk, dla którego samotne życie nie jest tragedią, lecz sposobem na spokojną egzystencję nie niepokojoną troską o nikogo poza sobą. Zostaje to potwierdzone w dalszej części opowiadania, gdzie wobec każdej napotkanej osoby jest opryskliwy i pełen pogardy. Wszystko to sprawiło, że – jak wskazują autorzy *Franz Kafka Encyclopedia* – „Blumfeld uchodzi za jednego z najbardziej podłych Kafkowskich protagonistów, który nie przejawia prawie żadnych cech rehabilitujących” (Gray, Gross, Goebel, Koelb 2005, s. 46; tłum. własne). Ta porzucona przez autora historia zawiera wszelkie elementy, które pozwalają porównać ją z widocznym w innych opowiadaniach schematem Kafkowskiej winy i kary<sup>1</sup>. Co więcej, będący personifikacją ludzkich wad, główny bohater jest kolejnym z przykładów swoistej parenezy opartej na antywzorcach, która uwidacznia

---

<sup>1</sup> Bardzo czytelne u Kafki staje się zagadnienie konsekwencji. Nieszczęścia bohaterów podpisać można każdorazowo pod ich działania – przykładem, przemiana Gregora Samsy z opowiadania *Przemiana* była konsekwencją jego skrajnego podporządkowania społeczeństwu, a tragedię *Głodomora*, z odpowiadania *Głodomór*, spowodowało jego nieprzystosowanie i oderwanie od świata.

perspektywę Kafki jako twórcy. Jak zauważa Agata Bielik-Robson, „rzeczywistość Kafki to fotografia ziemskiego życia z perspektywy życia zbawionego [...], to antynomiczna wizja świata” (Bielik-Robson 2012, s. 96) budowana na idealizmie autora, przez który „staje [on – M.W.] »obok«, nie będąc już jednym z »nas«” (Bielik-Robson 2012, s. 99).

Skomponowany na negatywach osobowościowych Blumfeld wie- dzie więc zdystansowane wobec innych życie oparte na ścisłych schematach, dających mu poczucie porządku. Na ten model egzystencji zwrócił uwagę Lienhard Bergel, według którego „Blumfeld jedynie zdaje się być głównym bohaterem opowiadania, jego prawdziwym bohaterem jest rutyna, która w różnych formach dominuje nad światem” (Bergel 1946, s. 172, tłum. własne). I rzeczywiście, nie sposób nie zauważyć wszechobecnej w tekście monotonii, która górując nad życiem każdego z bohaterów, wyposaża je w ciężar szarej, miejskiej egzystencji. Bergel rozwija swoje spojrzenie, upatrując w rutynie ambientnego przedstawienia motywu *kafkaesk*:

Sam Blumfeld jest tylko częścią eksperymentu, który przeprowadza nieznana siła z nami wszystkimi w świecie, a który polega w dużej mierze na mechanicznej rutynie. Ta siła z zaciekawieniem przygląda się, jak zareagujemy na dane warunki. Rutyna świata ma dwa aspekty: jeden manifestuje się w tak zwanych prawach natury, kolejnym jest powtarzalna regularność codziennego życia, bez której człowiek nie może istnieć (Bergel 1946, s. 172, tłum. Własne).

Pogląd o naturalnym charakterze rutyny bynajmniej nie usprawiedliwia jednak neurotycznego przywiązania Blumfelda do monotonii i jego antypatii do każdego od niej odstępstwa. Bohater z własnej woli całkowicie podporządkował się skrajnie kawalerskiemu życiu i egotycznej izolacji.

Schematyczna egzystencja zostaje jednak naruszona przez pojawienie się w jego mieszkaniu dwóch tajemniczych piłek, które poruszane nieznaną siłą zaczynają skakać nieustannie w pobliżu Blumfelda. Jako że ich przybycie bezpośrednio poprzedzone było refleksją protagonisty nad własną samotnością i potrzebą towarzystwa, piłki jawią się jako odpowiedź na jego szczególne wymagania – nie oczekują

one troski, opieki ani uczucia. Mimo że ci fantastyczni goście zdają się być wszystkim, czego potrzebował protagonista do szczęścia, okazuje się, że ich stukot wystarcza, aby skutecznie zaburzyć spokój Blumfelda. Jak zauważają autorzy *Franz Kafka Encyclopedia*:

[...] nawet ci pozornie idealni towarzysze okazali się być zakłóceniem nie do zniesienia, z którym należy za wszelką cenę się rozprawić. Zamiast rozwiązać problem samotności Blumfelda piłki właściwie skonfrontowały go z nowym problemem. To, co przede wszystkim podkreśliły, była nierozwiązywalna ambiwalencja sytuacji psychologicznej Blumfelda jako kawalera: łaknąc towarzystwa, które załagodzi jego izolację jednocześnie stroni od kontaktów, które zagroziłyby zaburzeniem czystości jego autonomicznego stylu życia (Gray, Gross, Goebel, Koelb 2005, s. 46, tłum. własne).

Główny bohater niemal natychmiast postanawia pozbyć się celuloidowych gości. Wychodząc następnego dnia do pracy, poleca mieszkającym w sąsiedztwie dzieciom, aby zabrały piłki z jego mieszkania. Mając nadzieję, że pod jego nieobecność problem zostanie rozwiązany, Blumfeld kieruje się prosto do zatrudniającej go fabryki bielizny.

Miejsce pracy głównego bohatera jest ważną płaszczyzną w opowiadaniu, nie tylko przez ugruntowanie monotonii życia, lecz również jako kolejne uwidocznienie odpychającego usposobienia Blumfelda. Zajmowane stanowisko pozwala mu bowiem na pogłębianie rozwarstwienia między nim a podwładnymi, których krytyka pielęgnuje jego własny narcyzm i poczucie wyższości. Posadę protagonisty wyczerpująco scharakteryzował Roy Rascal:

W drugiej sekcji Blumfeld dociera do swojego biura, gdzie przedstawia się jako nieuprzejmy, zadufany w sobie i despotyczny przełożony, skonfliktowany ze swoim szefem i podwładnymi, pełen zarozumiałstwa, złośliwości i podejrzliwości. [...] Oczywiście, jest tu obecna groteskowa satyra nieludzkiej rutyny pracy biurowej i autorytetu przełożonych, wzmocniona w przypadku Blumfelda przez jego zrzędlive kawalerstwo, miazdzącą tępotę, niemożność przywiązania do innych, jego brak jakiegokolwiek życzliwych uczuć czy odruchów (Pascal 1982, s. 92, tłum. własne).

Odniesienie się przez Kafkę do pracy zawodowej koresponduje z lejtmotywem opowiadania, jakim jest rutyna. Właściwa specyfice wykonywanej pracy powtarzalność i monotonia sprawiają, że fa-

bryka, w której pracuje Blumfeld, staje się ilustracją rządzących światem praw, gdyż jak zauważa Lienhard Bergel:

Dla Kafki świat zawsze byłby fabryką, nawet jeśli maszyny nie zostałyby nigdy wynalezione, ponieważ jego wyróżniającą cechą jest mechaniczna rutyna, nawet bez maszyn. Ta rutyna nie została wprowadzona do świata przez wolę czy zaniedbanie człowieka; jeżeli świat nie byłby wiecznym powtarzaniem tego samego, nie byłby światem (Bergel 1946, s. 172–173, tłum. własne).

Ten mechanicyzm koresponduje z osobowością Blumfelda, który przywarł do monotonii, czyniąc z niej podstawę własnego spokoju. Będącego skrajnym uosobieniem schematyczności głównego bohatera, nie sposób nie związać z patologiami psychologicznymi – jak czytamy we *Franz Kafka Encyclopedia*. „W swoim uporze co do świętości rutyny oraz awersji do dezorganizacji i brudu, Blumfeld jest prototypem tego, co Sigmund Freud nazwał osobowością analną” (Gray, Gross, Goebel, Koelb 2005, s. 46, tłum. własne).

## 2. Komfortowa nieświadomość wobec *Realnej* samotności

Mimo iż nieukończona, historia Blumfelda wciąż zawiera elementy typowe dla Kafkowskiej twórczości, które posłużyć mogą za podstawę do interpretacji psychoanalitycznej. *Stary kawaler Blumfeld* zdaje się bowiem opierać na elementach, które – komplementarne wobec nadrzędnej specyfiki twórczości Kafki – z powodzeniem znajdują ujście w antropocentrycznej analizie. Charakterystyczna groteskowość głównego bohatera jest reprezentatywna dla parabolicznego świata przedstawionego, co uzasadnia próby interpretacyjne – to właśnie wokół protagonisty oscylować będzie ogląd możliwego przekazu zawartego w tekście.

Franz Kafka nazaczył swojego bohatera najbardziej charakterystyczną dla swoich kreacji specyfiką – wadliwą osobowością. Blumfelda cechuje prawdziwie negatywne usposobienie – ograniczenie światopoglądowe i brak autentyzmu dodatkowo intensyfikuje pogardą dla innych i egocentryzmem. Antypatyczność protagonisty staje się pragmatyczną funkcją sprzyjającą egzystencjalnemu morałowi, ja-

ki wynieść można z lektury tego opowiadania; skrajność charakterystyki niweluje możliwość utożsamienia się z postacią, a wzmacnia jej parenetyczny wydźwięk. *Stary kawaler Blumfeld* odczytany może być bowiem jako krytyczna refleksja egzystencji pozornej, monotonnej i zredukowanej. Cechujące bohatera opowiadania aberracje motywują oparcie analizy na terminologii psychoanalitycznej. Precyzja, z jaką Kafka zarysował mankamenty jego osobowości, była przemyślanym zabiegiem, którego możliwie najdokładniejsza eksplikacja wymaga zaangażowania teorii psychologicznej.

Opierając się na właściwej Lacanowskiemu zagadnieniom chronologii<sup>2</sup>, pierwszym elementem interpretacji, do którego się odniosę, będzie *Stadium lustra*, gdzie budowa własnego Ja działa na zasadzie pozyskiwania wzorców. W przypadku Blumfelda zwierciadlana identyfikacja jest zagadnieniem bezsprzecznie adekwatnym, gdyż jego narcystyczne usposobienie stanowić może pokłosie fazy, która jest „całkowicie zdominowana przez miłość własną” (Lang 2005, s. 184) i ograniczona w zwierciadlanym odbiciu, któremu można podporządkować negatywne cechy bohatera opowiadania. Pomimo braku jakichkolwiek informacji o dzieciństwie tytułowego kawalera czy innych podstaw jego egocentryzmu, analogia zagadnień psychicznych pozwala nakreślić jego charakterystykę jako osoby ewidentnie ograniczonej od najwcześniejszych etapów budowania osobowości, człowieka, który nie wyszedł poza „fazę lustra”. Wydaje się, że Blumfeld utożsamiał się z dostrzeżonym w lustrze *imago* i ukonstytuował swoją Jaźń na skrajnie indywidualnym mechanizmie tej fazy – jedności ruchów własnego ciała z odbitym obrazem, co ugruntowało poczucie jedności siebie. Fenomen ten nie uwzględnia jednak otaczającego świata, który nie jest równie empirycznie pewny, co własne ciało; wobec wszystkiego poza sobą jednostka może odczuwać niepewność, gdyż nie jest w stanie tego poznać tak dobrze jak siebie. W tym miejscu pojawia się właśnie zagrożenie alienacją w komforcie egotyizmu. Tę niepożądaną możliwość *Fazy lustra* Paweł Dybel opisuje słowami:

<sup>2</sup> Rozwój ludzkiej jaźni wg Jacquesa Lacana opierał się kolejno na: *Stadium lustra*, *porządku Wyobrażenionym*, *porządku Symbolicznym* i *porządku Realnym*.

Słabym punktem tego utożsamienia jest jednak jego narcystyczny charakter: tendencja do zamknięcia całego świata w obrębie „samozapatrzenia”, własnego do siebie stosunku. Wiąże się z tym ściśle niemożność zaakceptowania wszystkiego, co pozostając „za zewnątrz” nie daje się włączyć w obręb tej relacji. Stąd bierze się niepożądana agresja ukształtowanego w ten sposób ludzkiego Ja zwrócona ku innym, którzy będąc nieprzyswajalni w swej »inności«, rozpoznawani są przez nie jako zagrożenie, jako coś, co zakłóca idealną lustrzaną jedność jego do siebie stosunku (Dybel 2000, s. 29).

Taka prezentacja *Stadium lustra* nie tylko uwidacznia podstawy narcyzmu głównego bohatera, lecz również tłumaczy jego społeczne uosobienie i zupełny brak emocjonalnych relacji z innymi.

Fundament wzniesiony na zaabsorbowanym negatywnym aspekcie zwierciadlanego odbicia naturalnie dał początek *Wyobrażonemu*. Własny obraz, jaki powziął Blumfeld, został więc utworzony z egocentrycznej pierwotnej fazy klarowania się osobowości. Zdaje się, że bohater opowiadania nazbyt przywarł do nieprawdziwej, skoncentrowanej na nim perspektywy. Ta pozorność tożsamości w „porządku Wyobrażeniowym” adekwatnie ilustruje jego specyfikę, którą Slavoj Žižek opisuje jako „splątana sieć iluzji i błędnych spostrzeżeń, która zaburza naszą percepcję” (Žižek 2008, s. 89). Tytułowy kawaler pozyskał więc w „fazie lustra” rzekomą tożsamość zdominowaną przez miłość własną, co przełożyło się na jego wyobrażony obraz o samym sobie. Stan ten Paweł Dybel definiuje:

Ja idealne w ujęciu Lacana, wyobrażone na kształt obronnej fortecy, jest iluzją. Jest fikcyjnym obrazem siebie wytworzonym przez lustrzane odbicie, z którym jednostka się identyfikuje, obsadzając go narcystycznie (Dybel 2017, s. 52–53).

Należy tutaj nadmienić, iż mechanizmy *Wyobrażonego* związane z nastawieniem narcystycznym są wpisane w specyfikę tego porządku i, przez wzgląd na ich przejściowy charakter, nie są same w sobie anormalią. Jak zauważa Dybel:

[Dziecko – M.W.] jest w stanie zdystansować się do obsadzonego narcystycznie obrazu innego-siebie. Możliwość uzyskania dystansu w relacji do siebie (co zakłada autorefleksyjną strukturę Jaźni) i narcyzm są tu ze sobą powiązane. Bez »zakochania się« w innym sobie dziecko nie byłoby w stanie powrócić do siebie i pomyśleć o sobie jako Ja. [...] ruch wycofania się w siebie ludzkiego Ja [...] dla Lacana [...] może poja-

wić się dopiero w wyniku zdystansowania się Ja wobec poprzedzającego te relacje narcystycznego zauroczenia idealnym obrazem innego siebie. Jeśli ludzkie Ja nie „zakocha się” w sobie i nie rozpozna swej pomyłki, zdobywając się na dystans wobec własnego idealnego Ja, nie będzie ono w stanie wejść w relacje wzajemności z innymi. Narcystyczne zatracenie się na płaszczyźnie lustrzanego obrazu siebie stanowi etap początkowy, dopiero później może pojawić się zdystansowanie się wobec siebie i otwarcie na innych (Dybel 2017, s. 48).

Wobec tak zaprezentowanego porzucenia egotyzmu na rzecz budowania zdrowej osobowości klaruje się aberracja cechująca Blumfelda. Wedle Lacanowskiej teorii „fazy zwierciadła”, główny bohater jawi się jako indywiduum, które nie spełniło wstępnych warunków pożądanego rozwoju.

Co ważne, nieprawidłowość ta nie została skorygowana w „porządku Symbolicznym”, pomimo właściwego dla tego etapu rozwoju uspołecznienia. Jak zauważa Marek Drwięga, *Symboliczne* „jest autonomiczne i zewnętrzne wobec podmiotu” (Drwięga 2012, s. 136), co oznacza, że wpływ języka i wejście w społeczeństwo zrewidować ma indywidualne *Wyobrażone*, przystosowując jednostkę do życia między innymi ludźmi. Blumfeld jednak zdaje się pozostawać niewzruszony na mechanizmy tego porządku, które powinny ostatecznie uwolnić go z narcystycznych przeświadczeń, i kontynuuje życie w samoizolacji. Wygląda na to, że Blumfelda w społeczności nie tylko nie ulega pożądanym socjalizacji, lecz również pogłębiają się jego problemy – zajmowana przez niego pozycja społeczna sprzyja bowiem poczuciu wyższości wobec ludzi niżej postawionych. Można więc sądzić, że *Symboliczne* w przypadku głównego bohatera opowiadania nie wypełniło swojej funkcji ze względu na aberrację zapoczątkowaną w *Fazie lustra*.

Tak scharakteryzowany protagonista przeżył swoje dotychczasowe życie, skupiając się wyłącznie na sobie i swojej karierze zawodowej. Samoizolacja sprawiła jednak, że osiągnąwszy wiek, który pozwala nazywać go „starym kawalerem”, Blumfeld zauważa, jak samotne jest jego życie. Świadomość swojego stanu wyraża już na samym początku opowiadania, kiedy „idąc po schodach myślał, nie pierwszy już raz w ostatnich czasach, jak bardzo przykre jest takie zu-

pełnie samotne życie” (Kafka 1991, s. 94). To zdanie jest jednym z kluczowych elementów zrozumienia tej postaci, gdyż zwraca uwagę na dłuższy okres pojawiania się u Blumfelda takich refleksji oraz otwiera pole cechującej go ambiwalencji. Jak bowiem pokazuje dalszy ciąg wywodu, pomimo świadomości osamotnienia główny bohater nie przejawia jakichkolwiek krytycznych myśli o swoim usposobieniu. Dręczący go obraz pustego mieszkania wyzwala – co prawda – chęć posiadania towarzystwa, lecz wyłącznie takiego, które będzie mu całkowicie oddane i od niego zależne. Niedojrzały światopogląd Blumfelda sprawia, że jedyną rozpatrywaną przez niego możliwością wyciszenia samotności jest przygarnięcie zwierzęcia, od czego jednak ostatecznie również się odżegnuje przez wzgląd na konieczność opieki i perspektywę zaburzenia bezpiecznej monotonii.

Rozdarcie między potrzebą towarzystwa a negującym ją narcyzmem jest prymarną definicją Blumfelda jako postaci; dualizm protagonisty staje się głównym motywem opowiadania, którego wszystkie elementy podkreślają, w jak osobliwy sposób nie dopuszcza on do siebie powagi własnych pragnień. Blumfeld jest w pełni świadomy istoty dręczącego go braku – od początku konkretyzuje swój problem jako samotność, co pozwala w tym przypadku przypisać Lacanowskiego *Innego* („miejsce, w którym zostaje postawione pytanie o moje pożądanie”; Burzyńska, Markowski, 2006, s. 66) do sfery świadomości. Jednakże pomimo że główny bohater jest w stanie nazwać i skonkretyzować swój brak, nie podejmuje żadnych działań zapobiegawczych ani krytycznej autorefleksji. Co więcej, przez swoje neurotyczne usposobienie pozostaje niewzruszony nawet na manifestację *Realnego*, która będąc wyzwolona przez poczucie braku w *Innym* miała ostatecznie nakreślić potrzebę zmiany zachowania. Charakteryzujące się efektem dziwności *Realne* w tym opowiadaniu można utożsamiać z fantastycznym motywem pary piłek, które pojawiły się w mieszkaniu Blumfelda. Poruszane nieznaną siłą i cechujące się swoistą świadomością przedmioty są bowiem adekwatną reprezentacją dla porządku, który wymyka się symbolizacji. Możliwość takiego spojrzenia potwierdza również powód ich pojawienia się, którym ewidentnie

była odpowiedź na potrzebę towarzystwa, kompanów, którzy spełniliby osobliwe wymagania bohatera. Piłki są więc przedstawieniem *porządku Realnego* – finalnym sygnałem manifestującym odczuwany przez głównego bohatera brak, wzmocnionym i fizycznym obrazem ignorowanego od dłuższego czasu *Innego*.

Pomimo tego że celuloidowe piłki były doskonałą reakcją na powodowane aberracją wymagania, Blumfeld nie jest w stanie ich zaakceptować. Niemal od razu traktuje je jako zaburzenie schematu swojego życia. Główny bohater zupełnie nie zauważył, że piłki były precyzyjnym echem tego, czego oczekiwał od towarzystwa – ich przywiązanie i uległość nie łączyły się bowiem z jakimikolwiek potrzebami opieki i troski. Blumfeld jednak postanawia je odrzucić, czym dowodzi ostatecznie, że nie jest gotowy odstąpić od egocentrycznej skorupy nawet wtedy, gdy świat zewnętrzny spełnia jego absurdalne warunki.

W alegorycznej prozie Kafki, gdzie nic nie jest przypadkowe, również samą formę nieoczekiwanych gości interpretować można symbolicznie. Postaci „niewielkich, białych, niebiesko prążkowanych piłek celuloidowych” (Kafka 1991, s. 96) zdają się być czymś więcej aniżeli jedynie kształtami wymuszonymi przez Blumfeldowe wymagania, którym nie sprostą żadne żywe stworzenie; nieodzowne skojarzenie piłek z dziecięcą zabawą, przez które ich pojawienie się w domu starego kawalera nabiera aspektu niemal humorystycznego, zwraca uwagę na wspomnianą wcześniej podstawę aberracji protagonisty. „Samozapatrzenie w *Stadium lustra* i wywołany przez nie narcyzm, który nie został w prawidłowy sposób zwalczony na drodze socjalizacji, zdefiniowały Blumfelda jako postać psychicznie opóźnioną, infantylną. Pojawienie się w jego mieszkaniu typowo dziecięcych atrybutów może więc nie tylko wskazywać na niespełnienie w postaci braku dzieci, lecz również na fakt, że w warstwie inteligencji emocjonalnej sam stary kawaler dzieckiem pozostał.

Koncentracja na zagadnieniach psychoanalitycznych i nieukończona forma opowiadania pozwala zarysować jeszcze jedną możliwość interpretacyjną piłek – perspektywę negującą ich istnienie. Wią-

żąc bowiem ukazane wcześniej znaczenie fantastycznej pary przedmiotów z zagadnieniem nieświadomości, dostrzec można adekwatność odczuwanego wewnątrz braku z alarmującymi go zabiegami *Id*. Co więcej, takie spojrzenie dodatkowo podkreślić może fakt, iż owych piłek nikt poza samym Blumfeldem nie widział (jego podejrzenia, iż sprzątajaca rano mieszkanie posługaczka mogła usłyszeć stukanie ukrytych pod łóżkiem piłek, nie zostają potwierdzone, a z powodzeniem może wytłumaczyć je nieufny charakter protagonisty). Mimo tych podstaw zabieg ukrycia motywu fantastycznego pod warstwą nieświadomości moim zdaniem nie miałyby miejsca w finalnym obrazie opowiadania, gdyż wykluczyłyby on motyw przenikania się szarości egzystencji z motywami surrealistycznymi, który jest przecież tak typowy dla twórczości Franza Kafki.

Po tym, jak Blumfeld pozostawia rozwiązanie kwestii piłek mieszkającym po sąsiedzku dzieciom, udaje się do pracy. Fabryka, w której jest zatrudniony, to precyzyjnie skomponowana płaszczyzna rozszerzająca fundamentalne dla opowiadania motywy. Umieszczenie dalszej części tekstu w środowisku pracy protagonisty to czytelny zabieg, który przede wszystkim podkreśla, jak negatywnym usposobieniem charakteryzuje się Blumfeld – postać podporządkowana pozycjom społecznym. Będąc uniżonym wobec przełożonych i aroganckim wobec podwładnych, bohater zawiera w sobie obraz egocentrycznego spojrzenia na życie społeczne – poczucia wyższości ze względu na pozycję i braku wrażliwości na drugiego człowieka. Oprócz podkreślenia patologii *Wyobrażonego* prezentacja akcji w miejscu zatrudnienia służy ilustracji panującej nad światem rutyny, którą wcześniej utożsamiały jedynie postaci Blumfelda i jego sprzątaczkę; posłużenie się obrazem zakładu przemysłowego mimowolnie wywołuje skojarzenia ze schematycznym organicyzmem, który Kafka dodatkowo konkretyzuje postaciami bohaterów. Negatywizm protagonisty nie jest bowiem jedyną ukazaną reakcją na rutynowość świata, gdyż w tej części opowiadania na uwagę zasługuje również dwójka przydzielonych Blumfeldowi praktykantów. Ci młodzi ludzie, o których ma on najgorsze zdanie, są kontrastem dla jego zachwytu monotonią; ich za-

chowanie w miejscu pracy uwidacznia nie tylko brak profesjonalizmu (na co szczególnie narzeka przełożony), lecz także wskazuje, jak różny od Blumfelda mają oni ogólny stosunek do fabryki. Zmianę w ich zachowaniu najlepiej pokazuje fragment, kiedy zbliżają się do pracy:

[...] dostrzega na ulicy zbliżających się bez pośpiechu obu praktykantów. Obejmują się wpół i – jak się wydaje – rozmawiają o ważnych sprawach, które jednakże na pewno z miejscem ich pracy pozostają co najwyżej w niedozwolonym związku. W miarę jak zbliżają się do oszklonych drzwi, coraz bardziej zwalniają kroku. Wreszcie jeden z nich chwytając już klamkę, ale jeszcze jej nie naciska, ciągle sobie coś opowiadają, słuchając nawzajem swych opowieści i śmiejąc się głośno (Kafka 1991, s. 113–114).

Regres ich aktywności spowodowany przekroczeniem progu manufaktury pokazuje, jak niekomfortowa jest dla nich schematyczna egzystencja, ich witalizm i młodość zdają się być uciemnione przez to, co dla Blumfelda jest bezpieczną monotonią. Życia młodych praktykantów są poza fabryką, protagonisty zaś w jej wnętrzu.

Posłużenie się przez Kafkę tak wymownym środowiskiem rutyny, jakim jest fabryka, zwraca naszą uwagę na pogląd pisarza o jej fundamentalnym znaczeniu dla świata; jak zwrócił uwagę wspomniany wcześniej Lienhard Bergel, praski prozaik eksponował w swoich pracach przekonanie o nadrzędnej pozycji swoistego organicyzmu w skali świata. W swoich pracach Franz Kafka ilustrował wszechobecną schematyczność egzystencji typową jego zdaniem dla istnienia – jego bohaterowie to postaci pochłonięte powtarzalnością, która nie przynosi spełnienia. Najważniejszą jednak dla tej pracy cechą Kafkowskich światów przedstawionych jest dana bohaterom możliwość bycia „czymś więcej”, wyrwania się z bezrefleksyjnej monotonii. Specyfika ta koresponduje z teorią Bergela o aktywizującym pojęciu *kafkaesk* obrazie eksperymentu nieznannej siły, która przygląda się, jak ludzie reagują na rutynowość własnego życia. Spoglądając bowiem na poczucie braku, jakiego doświadczają Kafkowscy bohaterowie, jak i na finał opowiadań, zauważamy wymowną puentę o indywidualnym

niespełnieniu, jakiemu grozi podległa schematom, ciemną reifikacją.

Obarczony zasadniczymi aberracjami psychologicznymi Blumfeld pozostaje jednak obojętny na podsuwane mu przez świat możliwości rehabilitacji. Fiksując na swoim światopoglądzie, zdegenerował on własne Lacanowskie *porządki* do stopnia, gdzie nawet pobudzenie *Realnego* nie wywiera na niego wpływu. Tekst tego nieukończonego opowiadania zawiera więc wszelkie cechy pozwalające połączyć interpretację z zagadnieniem egzystencji pozornej i parabolicznym ostrzeżeniem przed zbytnią zależnością od schematyzmu życia. Kwestie kary i odpowiedzialności za Blumfeldowy brak autentyczności można również złagodzić, rozszerzając spojrzenie interpretacyjne na uniwersalny wydzźwięk ciemnej mechaniki egzystencji. Perspektywa taka, rezygnując z ukonkretyzowanej winy bohatera, koncentrowałaby się na symbolicznym wymiarze jego doświadczeń. Stary kawaler stałby się wówczas wyłącznie przykładem człowieczej podległości wobec porządku świata. Blumfeld byłby jedną z wielu ofiar apodyktycznych trybów społecznych, które wymuszając schematyczność życiorysów, negowałyby prawdziwość i szczęście jednostki. Negatywne usposobienie i dokuczająca samotność protagonisty nie wynikałyby więc z jego przewinień, a z fałszywych wzorców przyjętych w „*fazie zwierciadła*”. To właśnie wstępny etap kreacji Ja byłby wówczas przyczyną niezawinionego cierpienia bohatera, który przyswoił społeczne konstrukty, a tym samym ograniczył własne życie. *Kafkaesk* w takiej interpretacji byłby bezsprzecznie nikczemnym imperatywem jednorodności kolektywu, a towarzyszące Blumfeldowi natarczywe myśli o towarzystwie – finalnym podrygiem jego wewnętrznego człowieczeństwa. Introwertyczne podszepty nie osiągają jednak celu, gdyż główny bohater jest już zbyt zdegenerowany egzystencją podług utilitarnych praw społecznych – Blumfeld został odgórnie zdefiniowany jako stary kawaler i nic nie wskazuje, że miałoby się to zmienić.

Na podstawie nieukończonego opowiadania i charakterystycznych elementów Kafkowskiej prozy można przypuszczać, że dalsza część

tekstu zawierałaby eskalację samotności i cierpienia samotnego bohatera, finalnie doprowadzając do jego tragicznego końca. Oczywiście dalsze losy Blumfelda na zawsze pozostaną tajemnicą, jednakże ich dostępna czytelnikom wersja posiada wszelkie elementy pozwalające zestawić to opowiadanie z innymi alegorycznymi przedstawieniami, jakimi praski pisarz ilustrował prawa egzystencji. *Stary kawaler Blumfeld* staje się więc kolejną z dydaktycznych parabol, które zwracają uwagę na niebezpieczeństwa zatracenia własnego Ja w szarości życia codziennego.

#### Literatura

- B e r g e l Lienhard, 1946, *Blumfeld an elderly bachelor* [w:] *The Kafka Problem: An anthology of criticism about Franz Kafka*, ed. Angel Flores, New York: New Directions, s. 181–189.
- B i e l i k - R o b s o n Agata, 2012, *Czego szukał Franz Kafka?*, „Teksty Drugie” nr 4, s. 91–101.
- B u r z y ń s k a Anna, M a r k o w s k i Michał Paweł, 2006, *Teoria literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków: Znak.
- D r w i ę g a Marek, 2012, *Wszystko to dzieje się na innej scenie. Podmiotowość w psychoanalizie Jacques’a Lacana i kwestia odpowiedzialności oraz motywów działania*, „Antropos?” nr 18–19, s. 128–151.
- D y b e l Paweł, 2000, *Ocalenie w lustrze. O wczesnej koncepcji »stadium lustra« J. Lacana*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja: Kwartalnik myśli społeczno-pedagogicznej” 4 (12), s. 23–36.
- D y b e l Paweł, 2017, *Człowiek, zwierzę i zwierciadło. Genealogia ludzkiego Ja według Helmutha Plessnera i Jacquesa Lacana*, „Ruch Filozoficzny” LXXIII, nr 3, s. 43–59.
- G r a y Richard, G r o s s Ruth, G o e b e l Rolf, K o e l b Clayton, 2005, *A Franz Kafka Encyclopedia*, Westport–London: Greenwood Press.
- K a f k a Franz, 1991, *Nowele i miniatury*, Gdynia: Wydawnictwo Atekt.
- L a n g Hermann, 2005, *Język i nieświadomość*, Gdańsk: Słowo / Obraz Terytoria Wydawnictwo.
- P a s c a l Roy, 1982, *Kafka's narrators: a study of his stories and sketches*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ż i ż e k Slavoj, 2010, *Lacan. Przewodnik krytyki politycznej*, Warszawa: Krytyka Polityczna.