

ISSN 2367-7031 / [www.piron.culturecenter-su.org](http://www.piron.culturecenter-su.org)

БРОЙ # 13 / 2016 / 100 ГОДИНИ ОТ „ПРЕОБРАЖЕНИЕТО“ НА ФРАНЦ КАФКА

URL: [http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2016/11/Cleo-Protokhristova\\_The-Musical-Ecstasy.pdf](http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2016/11/Cleo-Protokhristova_The-Musical-Ecstasy.pdf)

## Музикалният екстаз на Грегор Замза и „съвършената немузикалност“ на Кафка

Клео Протохристова

**Резюме:** Статията е фокусирана върху енигматичното изречение „War er ein Tier, da ihn Musik so ergrieff?“ и съдържащия го „музикален епизод“ от „Метаморфозата“ на Кафка, като го интерпретира в три взаимосвързани контекста – определени идиосинক্রазии на писателя, синхронен срез на периода, когато новелата е създадена, и развойните тенденции на литературния модернизъм откъм 1911 до 1924 г.

**Ключови думи:** Кафка, „Метаморфозата“, музика

**Клео Протохристова** е професор по Антична и западноевропейска литература и Сравнителното литературознание в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Автор е на осем книги, сред които „Благозвучието на дисонанса. Опити върху междутекстовостта“ (1991, 1993), „Западноевропейска литература. Съпоставителни наблюдения, тезиси, идеи“ (2003, 2008), „Огледалото – литературни, метадискурсивни и културносъпоставителни траектории“ (2004), „Записки от преддверието. Теория и практики на заглавието (2014)“, „Теми с вариации. Литературнотематични етюди“ (2016), както и на многобройни студии и статии.

Настоящият текст избира като свой обект на изследване „музикалната сцена“ от „Метаморфозата“ на Кафка с оглед специфичното проблематизиране на музиката, което се провежда в нея. Логично е вниманието да бъде фокусирано върху най-представителния компонент от тази сцена – изречението: „War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?“,<sup>1</sup> което, споделяйки съдбата на определящата част от синтагмите в тази новела, си е спечелило напълно заслужено квалификацията „неразгадаемо“.<sup>2</sup> То представя в режим на несобствено пряка реч мислите на Грегор Замза в момент, когато сестра му свири на цигулка пред наемателите. Докато онези, за които е предназначено изпълнението ѝ, са видимо отегчени, самият Грегор е дълбоко развълнуван и дори изпитва някакво странно блаженство, несъвместимо с положението, в което е изпаднал след преобразяването си. В текста на новелата изречението е последвано от уточняващото: „Ihm war, als zeige sich ihm der Weg zu der ersehnten unbekanntem Nahrung.“ („Струваше му се, че пред него се разкрива пътят към жадуваната непозната храна.“)<sup>3</sup> Въпреки привидно обяснителния характер на това допълнение, фрагментът запазва – както е уместно и разумно да се очаква от текст на Кафка – висока степен на смислова непроницаемост. Семантичната разнопосочност на съобщението, излъчено от него се дължи освен другото и на амбивалентна взаимосвързаност на двете изречения – формално непротиворечива, но пък откровено проблематична като причинно-следствена логика. Неяснотата се усилва допълнително и от артикулационното му своенравие, което предполага алтернативност на прочита, а оттам и несъвпадащи преводи.

Най-непосредствено неяснотата на фрагмента се извява в неговата функционална разколебаност, която позволява той да бъде четен едновременно и като авторефлексия на героя, и като коментар на повествователя. На пръв поглед тази двусмисленост като да не поражда особени затруднения за интерпретацията, защото в

---

<sup>1</sup> Franz Kafka, *Die Verwandlung*. K. Wolff, 1917 Online: <https://books.google.bg/>, 63. На български език са налични два, приблизително съпадащи превода: „Нима той беше животно, щом музиката тъй го трогваше? Струваше му се, че пред него се разкрива пътят към жадуваната непозната храна“. (Франц Кафка. *Преображението*, прев. Венцислав Константинов. Пловдив: Христо Г. Данов, 1982, 97-98); „Мигар беше животно, щом музиката го покърташе толкова дълбоко? Струваше му се, че пред него се простират път към жадуваната неизвестна храна“. (Франц Кафка. *Метаморфозата*, прев. Димитър Стоевски. София: Фама, 2003, 52) За сравнение прилагам и различни версии на превода на изречението на английски: „Was he an animal, that music could move him so?“; „Was he an animal, if music could captivate him so?“.

<sup>2</sup> Stanley Corngold, „Kafka’s ‘Die Verwandlung’: Metamorphosis of the Metaphor“, *Mosaic* 3.4 (Summer 1970), 102.

<sup>3</sup> Franz Kafka, *Die Verwandlung*, 63.

случая налице е характерният за Кафка „монополизиран наратив“<sup>4</sup> с непрестанно и неразчленимо преплитане на гледната точка на повествователя с тази на протагониста, при което въпреки равностойната легитимност на алтернативни внушения, всъщност налице е смислово припокриване в значителна степен. Ако обаче внимателно съпоставим твърденията, производни от различните функционални идентификации на изказването, ще се изправим пред далеч по-сериозни смислови разминавания. Прочетем ли коментирания пасаж в режима на авторефлексията, като размисли на Грегор, логическите зевове в него изглеждат оправдани, тъй като се вписват непротиворечиво в картината на разпадащото се езиково съзнание на героя. Загубата на езика е една от доминантните проявления на метаморфозата, превърнала героя в невъобразимо насекомо, на чиято идентичност впрочем, по логиката на компрометираната по предположение способност за означаване, също е отказана ясна и категорична квалификация, при това с импликацията, че всъщност е и невъзможно тя да бъде назована.<sup>5</sup> Но ако същите тези несъгласуваности бъдат възприети в качеството им на компоненти от речта на повествователя, тогава те неминуемо пораждаат озадаченост и напрежение, предпоставени основно от усещането за неуместност или преднамерено търсена смътност на изказа.

В зависимост от това на коя инстанция ще бъде присвоено въпросното изказване, биват произведени напълно несводими идеи за музиката. Ако пасажът бъде прочетен в режима на вентрилоквизъм, като надеждна дешифровка на случващото се в съзнанието на Грегор, тогава музиката, за която се говори в него, би следвало да се разбира като някакъв „ефирен, неземан свят, характеризирани преди всичко от своеобразен метафизичен копнеж“<sup>6</sup>, а самият Грегор ни се представя като квинтесенция на човешкото, затворена насилствено в черупката на отблъскващо насекомо. Идентифицираме ли го обаче с гледната точка на повествователя с цялата ѝ необуздана ирония, музицирането на сестрата, предизвикало необичайната реакция на Грегор, която на свой ред предпоставя финалната катастрофа, ще изпъкне със своята жалка посредственост, а прочитът би бил радикално преориентиран, за да се фокусира около предположението, че на въпроса „Нима той беше животно...?“ уместен би бил еднозначно афирмативен отговор. Категорично настояване на отговора „Напълно, и

---

<sup>4</sup> Критиката върху Кафка използва навично този термин. Анализ на специфичната наративна перспектива е предложен в енциклопедичния справочник за Кафка - вж. Richard J. Gray. *A Franz Kafka Encyclopedia*. Greenwood Publishing Group, 2005, 194-195.

<sup>5</sup> На импликациите, заложи в окачествяването на съществуващото, в което Грегор се е превърнал като *ungeheures Ungeziefer*, ще бъде обърнато внимание по-късно.

<sup>6</sup> Вж. напр. Richard J. Gray, *A Franz Kafka Encyclopedia*, 196.

нищо повече от животно“ има, например, при Стенли Корнголд.<sup>7</sup> По сходен начин интерпретира ситуацията и Владимир Набоков, който също чете въпроса (ревизирайки донякъде превода му) „Животно ли беше, та музиката така да му влияе?“ като реторически жест, който трябва да означава именно животинското начало в положението на Грегор, той като преди преобразяването си той не се е интересувал от музика, докато вече превъплътен в насекомо, той ѝ е подвластен. Набоков настоява на тезата, че епизодът отразява разбирането на Кафка за типа музика, представена от сестрата, като „затъпяваща“ и „вцепеняваща“, изцяло в съответствие със собствената идея на Набоков за въздействието на музиката изобщо, което според него е от по-ниско качество в сравнение на това на литературата или живописата, и го квалифицира като успокояващо, приспиващо и затъпяващо.<sup>8</sup>

Отвъд функционалната си разколебаност, въпросният фрагмент съдържа и ред други проблемни моменти, които допринасят за цялостната му неразбираемост. Поради това той бил открояван и тълкуван в критическата литература по най-различни поводи и в труднообозрими като многообразие контексти.<sup>9</sup> Както е логично да се очаква, основната част от аналитичните му прочити се съсредоточават върху смислопроизвеждането, осъществено в системата на самата новела, което има като естествена последица привилегироването на определени интерпретативни схеми и на изведените от тях значения.

На относително добро съгласие се радва четенето на коментирания фрагмент в светлината на неговото съотнасяне със забележително устойчивата идеологема, донякъде наследена от Просвещението, но в по-голяма степен произведена от европейския романтизъм, а нататък периодично препотвърждавана през последвалите близо два века, която мисли музиката като върховна естетическа ценност, като медиум, отвеждащ към сферата на съвършена хармония, на сублимни духовни постижения, както и на изтънчена чувствена наслада.

---

<sup>7</sup> Корнголд, впрочем, подкрепя тезата си, използвайки като аргумент анекдотичния случай с котката на роднини на съпругата му, която изпадала в състояние на силна възбуда винаги когато Регина Корнголд се обаждала по телефона, скачала към телефонния апарат и започвала да го хапе и да стене. Вж. Stanley Corngold, Benno Wagner. *Kafka and the Philosophy of Music; or, "des Kommas Gehl hilft"* ("Researches of a Dog"), *Franz Kafka: The Ghosts in the Machine*. Evanston, Illinois: Northwestern UP, 2011, 95, 240 (бел. 5).

<sup>8</sup> Вж. Vladimir Nabokov. "Lecture on "The Metamorphosis". <http://www.kafka.org/>

<sup>9</sup> Вж. напр. Mark M. Anderson, "Sliding Down the Evolutionary Ladder?: Aesthetic Autonomy in The Metamorphosis", *Kafka's Clothes: Ornament and Aesthetics in the Habsburg Fin de siècle*. Oxford: Clarendon, 1992; Stanley Corngold, "Kafka's "Die Verwandlung"; Alison Turner, "Kafka's Two Worlds of Music", *Monatshefte*, Vol. 55, No. 5 (Oct., 1963), 265-276; Vladimir Nabokov, "Lecture on "The Metamorphosis"; Frank W. Stevenson, "Silence, Speech, and Speculative Music in Kafka's "Investigations of a Dog", *Concentric: Literary and Cultural Studies* 32.2 September 2006: 147-79.

Четено единствено съобразно тази навично висока аксиологизация на музиката, изречението като да не изправя критическите ни способности пред особено изпитание. Защото въпросната сцена може без особена съпротива да бъде напасната на системата от дихотомии „възвишено – ниско“, „духовно – телесно“, „човешко – животинско“, а тя на свой ред подсказва интерпретативния ход, с помощта на който музиката бива изведена като знак, легитимиращ онова същинско човешко качество, присъщо на Грегор, което отсъства при всички останали персонажи на новелата. В резултат на подобна операция ситуацията, представена в „музикалната сцена“, се оказва подчинена на категорична смислова инверсия по принципа „всяко нещо е обратното на това как изглежда“. Инерционно бива възпроизведено разбирането, че макар и преобразен в насекомо, Грегор, с неговата спонтанна реакция на музикалното изпълнение, е същинският приносител на човешката природа, докато у останалите представители на човешкия род, които го заобикалят, глухи за красотата на музиката, тя е деградирала и те са всъщност насекоми. Лесно може да се съобрази, че този интерпретативен модус не само не съобразява функционалната разколебаност на коментирания фрагмент, но и напълно negliжира ироничната напрегнатост в повествованието на Кафка.

Образцово обяснение на „музикалната сцена“ в херменевтичен формат предлага прочитът му от Стенли Корнголд в цитираното му по-горе парадигмално изследване „Die Verwandlung“ на Кафка: метаморфоза на метафората“. Според него сцената представя „тоталната несъвместимост между тялото на насекомото с присъщите му желания и другия вид храна, към която той се стреми“, затова и мелодията, която Грегор чува, не успява да преобразува неговото страдание не само защото е грубо прекъсната, а защото още докато я слуша, той „намира храна в по-грубата фантазия на гняв и притежание“.<sup>10</sup>

Като предлага и подлага на изпитание теоретическата конструкция за „метаморфозиране на метафората“, аргументирана в студията, Корнголд подчинява интерпретацията на епизода на свръхтезата си за Кафка като писател, който разпознава метафоричния език като непреодолимо препятствие за творчеството си. В съгласие с тези презумпции той тълкува епизода като своеобразно ново преображение, в което Грегор си възвръща езика, но наново придобитият език е фундаментално различен от езика, който е той е изгубил. Характерът на изгубения език е наподобен от внезапната фантазия за насилие и инцест, последвала цигулковото изпълнение, която дискредитира

---

<sup>10</sup> Stanley Corngold, “Kafka’s “Die Verwandlung”, 102.

музикалното изживяване на Грегор и проваля високите аспирации, заложи в него. Превърнат в средство за възстановяването на семейните отношения, езикът на музиката се изражда и вместо да произведе символна хармония, моментът поражда непоносимо напрежение между непримиримости. Нещо повече, тези непримиримости са приносители на знаменателни импликации. Защото в реакцията на Грегор се проявява характерния за романтичната аксиологизация на музиката сблъсък между утопията за облагородяващото, възвисяващо изкуство, от една страна, и подриващото тази утопия подозрение по отношение на музиката като към възможен източник на неуправляеми, разрушителни демонични страсти.

Оценявайки по достойнство наличните прочити на коментирания фрагмент и съобразявайки се с ред продуктивни и вдъхновяващи моменти от тях, настоящият опит върху „Метаморфозата“ настоява да бъде припомнена необходимостта всеки текст да бъде четен през призмата на съответните му контекстуализации. Особено когато този текст принадлежи към „Метаморфозата“ и се характеризира с присъщата на новелата смислова дифузност. Затова коментираното изречение и съдържащият го епизод ще бъдат четени в режим, който се съобразява както с логиката на смислоизграждане в самата новела, така и с перспективата, зададена от поне три взаимносъотнесими контекстуални рамки. Първата обема в себе си всевъзможни аспекти от идиосинкразното отношение на писателя към музиката. Втората ситуира въпросната идиосинкразия на Кафка в система от релевантни факти и обстоятелства, проявени в относителна синхрония и съотнесими с проблема за ролята на музиката в литературата на модернизма от десетината години непосредствено преди Първата световна война, както и в актуалните за това време проекти на литературния модернизъм. Третата, значително по-обхватна, вписва проблематизирането на музиката, активизирано от изследвания микросюжет, в диахронна перспектива, която осигурява видимост на ред движения и измествания в литературата на европейския модернизъм от различните му фази.

Несъмнено е, че при какъвто и да е опит за рационализиране на смисловата непрозрачност на обсъжданото тук изречение е задължително да бъде съобразена специфичната нагласа към музиката, демонстрирана от Кафка. На първо място като тема, която е неуместно да бъде игнорирана, се представя проблемът за прословутата немусикалност (*die Unmusikalischseinsfrage*) на Кафка. Тази „немусикалност“ по

инерция се приема като неоспорима даденост и се тълкува напълно буквално. В иначе изключително ценния, безупречен като информативна надеждност енциклопедичен справочник за писателя, например, в рубриката „музика“ се твърди, че Кафка е бил „дълбоко немузикален“ и че „музиката заема относително ниско място в творческия му живот“.<sup>11</sup> Не по-малко показателен е фактът, че в изследване, озаглавено „Музиката в творчеството на Броч, Ман и Кафка“, частта, посветена на автора на „Метаморфозата“, започва с категоричното „Самият Кафка е бил немузикален, в това не може да има никакво съмнение“.<sup>12</sup>

Съществуват, естествено и опити за ревизия на това общо място в разбирането за отношението на писателя към музиката, които проблематизират инерционно възпроизвежданото твърдение за музикалната инвалидност на Кафка.<sup>13</sup> Но все пак, като доминиращо се налага убеждението, че Кафка е бил немузикален, и за удостоверяването на този му дефект са събрани и прокоментирани забележително количество свидетелства.

На извънредна популярност се радват показанията на Макс Брод, който лансира версията за липсата на музикалност у писателя със завидна категоричност, като подкрепя собствените си наблюдения и преценки с лични признания на Кафка в същия смисъл и най-вече с впечатляващото му изявление, направено отново пред Брод, че дори не бил в състояние да различи „Веселата вдовица“ от „Тристран и Изолда“.<sup>14</sup> Поводът за тази декларация, изговорена през 1911 г., е една песен с акомпанимент на пиано, написана от Брод по стихотворение на Кафка. Композиторът я изпълнил пред приятеля си най-вероятно с очакването за одобрение и похвала. Поради което Кафка, разбираемо в контекста на ситуация, твърде деликатна с оглед дилетантския характер на композицията, трябвало да се извини със своята немузикалност, привеждайки необоримо доказателство за нея – да не можеш да различиш Лехар от Вагнер в контекста на конкретния исторически момент наистина говори за безнадеждна недостатъчност на музикален усет. Създадена през 1905 г., през цялото следващо десетилетие оперетата „Веселата вдовица“ се радва на изключителна популярност.<sup>15</sup> „Тристран и Изолда“, от друга страна, като парадигмална творба на Вагнер, мислена

---

<sup>11</sup> Вж. Richard J. Gray, *A Franz Kafka Encyclopedia*, 195.

<sup>12</sup> John Hargraves, *Music in the Works of Broch, Mann, and Kafka*. Camden House, 2002, 161.

<sup>13</sup> Вж. напр. Will Self, „Franz Kafka: Was the Author Completely Unmusical?“, *The Guardian*, 5 October 2012.

<sup>14</sup> Вж. Max Brod, *Franz Kafka, a biography*. New York: Schocken Books, 1960, 115.

<sup>15</sup> Косвено доказателство на представителният характер на „Веселата вдовица“ за коментирания период, е екранизацията на новелата на Томас Ман „Смърт във Венеция“ (1912) от Лукино Висконти, където фрагменти от оперетата на Лехар се появяват в саундтрака на филма като знак на епохата.

като квинтесенция на вагнерианството, което в началото на второто десетилетие от новия век продължава все още да упражнява огромно влияние върху европейската култура, е произведение, за което вероятността да остане неразпознато е още по-малка. Освен всичко това, лесно може да бъде забелязано „двойното движение“ в изказването на Кафка, защото самият избор на заглавията, които трябва неопровержимо да докажат отсъствието на музикалност, говорят същевременно за достатъчно добра осведоменост по отношение на музиката. Очевидно е, че той е търсел за конфузния си отказ да коментира посветения му музикален опус оправдание с ефект на безусловно оневиняване, постижим единствено с цената на вероломен автокомпромат, чиято прекомерност гарантира максималния реторически ефект. Брод обаче не разпознава хиперболата и приема изявлението с безрезервно доверие. Нещо повече, опитва се да неутрализира неблагоприятния ефект от признанието на благоговейно почитания, въздигнат в култ приятел с помощта на собствени разсъждения, изпълнени с воля за реабилитация, според които Кафка, лишен от талант за „чистата музика“, все пак, като за компенсация, имал забележителната дарба за „музикална реч“.<sup>16</sup>

Като по-надеждна алтернатива спрямо предоверяването на обяснимо надеждната преценка на Брод или на очевидно твърде двусмисленото послание, съдържащо се в описаната от него анекдотична ситуация, се представя идеята да бъдат проследени различните, впечатляващи като брой свидетелства за отношението на Кафка към музиката, регистрирани в неговите дневници и писма, както и симптоматичните му признания за собствената му немусикалност. Преди всичко е нужно да се отбележи, че темата е видимо важна за него, защото той я подхваща с настойчива периодичност. Едно от изявленията за дистанцираност спрямо музиката, която се съдържа в дневникова записка от 3 януари 1912 г., е особено показателно, защото се отнася до период, близък до момента, когато писателят ще започне работата си по „Метаморфозата“:

*У мен лесно може да се забележи съсредоточеността върху писането. След като моят организъм стана наясно със себе си, че писането е най-плодотворната насока на моята същност, всичко в мен се втурна нататък и остави да креят всички други заложиби, касаещи удоволствията от пола, от храненето, от философското угълбление и най-вече от музиката.<sup>17</sup>*

---

<sup>16</sup> Вж. Max Brod, *Franz Kafka, a biography*, 115.

<sup>17</sup> Франц Кафка, *Дневници*. София: Издателство ЛИК, 1997, 14. Въпросният пасаж е предмет на сериозни разногласия по отношение на прочита. За разминаванията в интерпретациите му, както и за импликациите, които произтичат от тях, вж. Stanley Corngold, Benno Wagner, “Kafka and the Philosophy of Music”, 98-103.



Ако в това изявление става дума просто за съзнателен отказ от музика, години по-късно, в писма до Милена Йесенска, Кафка ще смени категорично регистъра, за да направи две по същество тъждествени декларации, в които говори директно за своя дефицит на музикални възможности. Първата е в писмо от 14 юни 1920 г., където се чете: „...знаеш ли, впрочем, че аз съм свършено немусикален, при това подобно свършенство никога не съм срещал.“ (курс. м. К. П.)<sup>18</sup>. Втората е датирана 17 юли 1920 г. и гласи „... и наистина съм силен, както казваш, има някаква сила у мен, ако трябва да се определи кратко и неясно, това е моята немусикалност.“ (курс. м. К. П.)<sup>19</sup>

Кафка вижда проявите на този свой недоимък по отношение на музиката основно в неспособността си да я възприема пълноценно. В дневникова записка от 13 декември 1911 г., документирала посещение на концерт, на който са били изпълнявани произведения на Брамс, той описва ефекта от слушането на музика като „издигане на стена“ около него, а като единствен „дълготраен ефект“ от предполагаемото естетическо изживяване декларира усещането за затвореност и несвобода.<sup>20</sup>

Своевременно обаче, на 19 септември 1917 г. писателят е отбелязал в дневника си следните самонаблюдения, които представят отношенията му с музиката в по-скоро противоположна перспектива:

*Никога не съм разбирал как е възможно за почти всеки, който пише, да обективира своите страдания в разгара на преживяването им; аз, например, в разгара на нещастие си, и с най-голяма вероятност с глава, все още пари от нещастие, сядам и пиша на някого: Нещастен съм. Да, мога да отида дори отвъд това и с всичките цветисти изрази, за които имам талант, всеки от които изглежда да няма нищо общо с моето нещастие, да прозвъня семпло, или контрапунктно, или с пълна оркестрация от вариации върху моята тема. И това не е лъжа, и това не успокоява болката ми; това е просто милостив излишък от сила [Überschuß der Kräfte] в момент, когато страданието ме е изчерпало до дъното на съществуването ми и разбираемо е изтощило цялата ми сила. (подч. м. К. П.)<sup>21</sup>*

---

<sup>18</sup> Франц Кафка, *Писма до Милена*. Варна: Карива, 2013, 55.

<sup>19</sup> Пак там, 95.

<sup>20</sup> *Brahmskonzert des Singvereins. Das Wesentliche meiner Unmusikalität, daß ich Musik nicht zusammenhängend genießen kann, nur hie und da entsteht eine Wirkung in mir, und wie selten ist die eine musikalische. Die gehörte Musik zieht natürlich eine Mauer um mich, und meine einzig dauernde musikalische Beeinflussung ist die, daß ich, so eingesperrt, anders bin als frei.* Вж. 13 Dezember 1911 Franz Kafka: *Tagebücher 1910-1923*. [Projekt Gutenberg - Spiegel Online](#)

<sup>21</sup> Пак там. *Mir immer unbegreiflich, daß es jedem fast, der schreiben kann, möglich ist, im Schmerz den Schmerz zu objektivieren, so daß ich zum Beispiel im Unglück, vielleicht noch mit dem brennenden Unglückskopf mich setzen und jemandem schriftlich mitteilen kann: Ich bin unglücklich. Ja, ich kann noch darüber hinausgehen und in verschiedenen Schnörkeln je nach Begabung, die mit dem Unglück nichts zu tun haben scheint, darüber einfach oder antithetisch oder mit ganzen Orchestern von Assoziationen phantasieren. Und es ist gar nicht Lüge und stillt den Schmerz nicht, ist einfach gnadenweiser Überschuß der Kräfte in einem Augenblick, in dem der*

Свършено ясно е, че човек, който мисли себе си в несъвместимост с музиката, не би могъл да характеризира по подобен начин маниера си на писане.

Посоченият текст е прелюбопитен дори и поради не особено голямата му отдалеченост във времето от цитираните по-горе писма до Милена, с които влиза в откровено противоречие (трите текста се отнасят съответно към септември 1917 г. и юни–юли 1920 г.). Наистина, в дневниковия запис обект на анализ са не личностните своеобразия на Кафка, към които се отнася и неговата немузикалност, а стилът му на писане. Несъвпадението обаче може да бъде спокойно игнорирано, защото ако има някакво убеждение, което писателят запазва непроменено през целия си живот, това е всеизвестната му нагласа да се себеидентифицира чрез своето „писателско биване” (*Schriřftstellersein*), което очевидно се оказва в каузална връзка с неговата „немузикалност” (*Unmusikalisch Sein*).<sup>22</sup>

Вижда се, че автокоментарите на писателя по повод отношението му към музиката и липсата на музикалност се разминават значително в основните си твърдения. При Кафка подобна несъгласуваност не би следвало да буди недоумение, тъй като за него по принцип непоследователността на нагласите и вътрешните противоречия са обичайни. Разумно е също да се съобрази и обяснителният потенциал на обстоятелството, че отделните, несъвпадащи в посланията си изказвания принадлежат към различни моменти във времето. Затова изглежда уместно вниманието да бъде префокусирано върху свидетелствата, свързани с конкретния период, през който Кафка е писал основния вариант „Метаморфозата“ – от 17 ноември до 7 декември 1912 г., или поне от близките до него – предходни или следващи – месеци. Тъй като по това време писателят не е отбелязал в дневника си нищо по отношение на музиката (впрочем, през същия този период той не споменава там нищо и за работата си по новелата<sup>23</sup>), като най-подходящ източник ни се представя кореспонденцията му от това време с Фелице Бауер, в която се наблюдава симптоматично струпване на референции към темата за музиката. В писмо от 17–18 ноември 1912 г. той споделя, че е чул някаква песен, която така го очаровала, че пожелал да запази звученето ѝ в съзнанието си, но това било невъзможно поради лишеността му от музикална памет. След това разказва колко разочарован бил някогашният му учител по цигулка от

---

*Schmerz doch sichtbar alle meine Kräfte bis zum Boden meines Wesens, den er aufkratzt, verbraucht hat. Was für ein Überschuß ist es also?*

<sup>22</sup> Вж. Stanley Corngold, Benno Wagner. „Kafka and the Philosophy of Music”, 101.

<sup>23</sup> Този втори прелюбопитен факт е отбелязан от Стенли Корнголд. Вж Stanley Corngold, „Kafka’s „Die Verwandlung”, 65.

липсата на музикалност у неговия ученик и как, отчаян от невъзможността да постигне с него какъвто и да е напредък по отношение на музикалната подготовка, започнал да го кара да прескача една пръчка, като на всеки следващ урок я вдигал все по-високо и в това се състоял единственият реален учебен прогрес.<sup>24</sup> Малко по-рано, пак в писмо до Фелице, писано на 10-11 март същата година, Кафка споделя, че никога не е имал истинска страст към цветята, като отново подхваща болната тема, за да обвърже този си недостатък със своята неспособност да преценява правилно музиката. След това разказва предизвиквалия недоумение у него, поради противоречието му с тази логика, прецедент с негов приятел от студентските му години, който, без да е бил особено чувствителен към „деликатни впечатления“ и дори без да има усет към музиката, все пак бил страстен любител на цветята.<sup>25</sup>

В писмо от 14 ноември същата година Кафка прави декларация за своята немусикалност, всъщност най-ранната измежду регистрираните,<sup>26</sup> съпроводена обаче от коментар, който предизвиква парадоксален смислов обрат: „Най-скъпа, най-скъпа моя, аз съм напълно немусикален, но не е ли това вик за музика?“<sup>27</sup> Изненадващо, веднага след реторическия въпрос, темата сменя рязко, без каквото и да е връзка с предхождащия текст, и писмото внезапно завършва. Това конкретно изявление заслужава по-специално внимание поради непренебрежимата близост, която може да се открие между съдържащия се в него реторичен въпрос „... но не е ли това вик за музика?“ и енигматичното „... Нима той беше животно, щом музиката тъй го трогваше?“.

Двусмислеността на декларацията от 14 ноември 1912 г. изпъква на фона на съпоставката с друго, по-късно писмо до Фелице, датирано с 10 октомври 1916 г., където в образцов *non sequitur* той изписва реторичния въпрос „Между другото, не съм ли музикален?“, като използва за аргумент обстоятелството, че за него изречението, което цитира,<sup>28</sup> звучало като „най-възхитителна музика“.<sup>29</sup>

В писмата до Фелице присъстват и ред декларации за нетърпимост към музиката. На 15-16 декември 1912 г., например, Кафка изразява досадата си от

---

<sup>24</sup> Вж. Franz Kafka, *Letters to Felice*. Ed. Erich Heller and Jürgen Born. New York: Schocken Books (Knopf Doubleday Publishing Group), 2013.

<sup>25</sup> Пак там.

<sup>26</sup> Като се изключи коментираното по-рано изявление, адресирано към Макс Брод, чиято одвусмисляща го предизвиканост беше вече изяснена, Кафка започва да говори за своята немусикалност едва през 1920 година.

<sup>27</sup> Вж. Franz Kafka, *Letters to Felice*.

<sup>28</sup> По подразбиране става дума за фрагмент от писмо на самата Фелице.

<sup>29</sup> Пак там.

„невероятно незначителните неща“, които запълват разговорите му с определена дама, и привежда за илюстрация теми като кашлица, шалове и прически, мънистени чанти, италиански празници и копчета за ръкавели, за да вмъкне между тях, някъде към средата на изреждането, и музиката. Дни по-рано, на 4 срещу 5 декември, той пише, че е чел на глас и обяснява колко много обича да слуша собствения си глас, докато чете пред публика, като прави уточнението, че е спрял музиката от съседните стаи, която му е пречела. В отделни случаи обаче са описани негови собствени реакции, които позволяват да бъдат квалифицирани като своеобразна фобия. През май 1914-а, примерно, Кафка споделя, че „нищо не го ужасява повече от музика някъде около апартамента му”.<sup>30</sup>

Видно е, че автокоментарите на Кафка, релевантни на „музикалната тема“, които са направени по времето, когато той пише „Метаморфозата“, се отличават съществено от аналогичните му по-късни изявления. Така оформящата се твърде противоречива картина не може да бъде рационализирана без помощта на едно успоредяване, което да покаже съотносимостта между свидетелствата, принадлежащи към всеки от различните времеви отрязъци, от една страна, и литературните текстове на писателя, писани по същото време. Ако прочетем коментирания проблемен фрагмент от „Метаморфозата“ в съпоставка с цитираните по-горе откъси от писмата му до Фелице, ще се видим принудени да изключим като ненадеждна интерпретацията, основаваща се на високата романтическа аксиологизация на музиката. Защото е очевидно, че контекстът говори за възприемането на музиката като компонент на дребнобуржоазното филистерско битуване, спрямо който за Кафка е естествено да се развие нетърпимост. Впрочем, не бива да се пренебрегне съобразяването, че паралелно с „Метаморфозата“, писателят работи и върху романа си „Америка“, където също присъства симптоматична девалоризация на музиката, постигната безотказно с помощта на неспасяемо кухото, претенциозно и механично изпълнение на пиано на Карл Росман, както и от отблъскващата, гротескова фигура на певицата-куртизанка, едва ли случайно наречена Брунелда.<sup>31</sup>

Съобразявайки се с този контекст, няма как да се съгласим с тезата, че екзалтацията на Грегор, приписана като заслуга на музицирането на сестрата, „маркира

---

<sup>30</sup> Пак там.

<sup>31</sup> Симптоматичната близост на това име до парадигмално германското Брунхилда е отбелязано при Корнголд и Вагнер. Вж. Stanley Corngold, Benno Wagner. “Kafka and the Philosophy of Music”, 94.

етерната сфера, характеризирана преди всичко от някакъв метафизичен копнеж<sup>32</sup>. Действително, в творчеството на Кафка се наблюдава и дистанциране спрямо първоначално заявеното негативно отношение към музиката, разбираана като конвенционален продукт на прагматично ориентираната буржоазна култура, но то се проявява значително по-късно. В началото на 1920-те, когато създава „Певицата Жозефина“ или „Научните изследвания на едно куче“, писателят наистина ще мисли музиката в плана на метафизичното. Странната, беззвучна музика на пеещите кучета, чиито тела сякаш резонират на музиката на небесните сфери, както и квазирелигиозният импулс, който е в сърцевината на неизтощимото пеење на мишката Жозефина, имат за Кафка от този период трудно окачествима свръхстойност като квинтесенция на съвършеното изкуство, към което той така себеотрицателно се стреми през целия си живот. Стъписващо е обаче да се осъзнае, че тъкмо към този период принадлежат и приведените по-горе пасажии от писма до Милена, в които писателят настоятелно така упорито настоява на своята немусикалност. Но на това противоречие ще се върнем по-късно, тъй като осмислянето му предполага друг тип контекстуализация.

Особено примамлива изглежда една поредна интерпретативна стратегия, която си избира да впише коментираният тук пасаж, очевидно настояващ на своята непреодолима енигматичност, в перспективата на литературноисторическите синхронии и по-конкретно на проблематизираните от Алтусер същностни срезове (*essential cuts* или *essential sections*), с помощта на които е възможно да се изведат някакви показателни съдържателни доминанти за определен исторически момент.

Нека припомним, че в „Метаморфозата“ реакцията на Грегор по отношение на музиката е заредена с непримирими противоречия, чието диалектическо разгръщане предполага поредица от смислови преобръщания, произвеждащи окончателната ѝ непроницаемост. В първоначално зададената схема Грегор се представя като естествената, „човешка“ алтернатива, противопоставена на механичното, бездушно и следователно нечовешко начало, илюстрирано от наемателите в дома на семейство Замза, но и от родителите на Грегор. Проявеният от героя интерес към музиката го идентифицира като човешко същество. Но същевременно, в напрежението на иронично одвусмисляне, с което заявява за себе си монополизиращото кафкианско

---

<sup>32</sup> Това е тезата, предложена в енциклопедичния справочник за Кафка. Вж. Richard J. Gray. *A Franz Kafka Encyclopedia*, 195.

повествование, точно обстоятелството, че музиката има толкова силно въздействие върху Грегор, е индикация и за противоположното, че той е всъщност животно, защото в самата природа на музиката е да въздейства освен по духовно възвисяващ, също и – при това още по-интензивно – по ирационално чувствен начин. Между другото, именно тази смислопораждаща потенция се привилегирова от Набоков в цитираната по-горе интерпретация на музикалната сцена от известната му лекция върху „Метаморфозата“. Музикалното изживяването ще прояви отново своите високи проекции във внезапния прилив на любов към сестрата, който героят изпитва, като че ли опровергавайки собствените си размисли за това, че в сегашното си състояние е изневерил на присъщата си загриженост към близките.<sup>33</sup> Но възвишената емоция ще бъде отново диалектически отречена чрез конкретизацията на съпътстващото я желание, което имплицира деградиращите мотиви на доминация, насилие и инцест.

Това диалектическо преборване на взаимопораждащи се непримиримости в епизода може да се приеме като експликация на коментираното вече противоречие, заложено в романтичната утопия за музиката, където редом с представата за духовно възвисяващо начало, което има потенциала да разгърне необятни духовни и интелектуални хоризонти, битува и тревогата от чувствения ѝ компонент, отвеждащ до ирационалния нагон към сладострастие, насилие и смърт. Същото това противоречие, преведено, както вече беше предложено, на езика на идеологемите, актуални на предвоенните години, превръща сцената в арена, върху която се разгръща конфликт между Аполоново и Дионисиево, като тези две начала са мислени едновременно и като несводими, и като взаимнопредполагащи се. Тук изглежда уместно да припомним двусмисленото обяснение на Кафка пред Макс Брод собствената му немусикалност, илюстрирана с неспособността му да различи „Веселата вдовица“ от „Тристан и Изолда“, защото преднамереното смесване на лековатата, фарсова оперета на Лехар с монументалния апотеоз на сдвоените Ерос и Танатос при Вагнер безотказно подрива мита за музиката, култивиран от немския романтизъм и проблематизиран от литературата на модернизма.

В подобна оптика музикалният екстаз на Грегор позволява да бъде съположен с други подобни микросюжети. Първият е от „По следите на изгубеното време“, където

---

<sup>33</sup> Корнголд тълкува присъщата на Грегор загриженост (*Rücksicht*) за семейството като амбивалентна, колебаеща се между крайностите на крайната самота и безразличието. Според него тя се явява алегория на квази-естественото му съществуване, на тиранията, упражнявана върху него от носталгията, както и от собственото му вкопчване в някакво митично, невъзвратимо изгубено минало. Вж. Stanley Corngold, „Kafka's 'Die Verwandlung'“, 81.

пасаж от една соната за цигулка на Вентъой внася в любовта на Суан недостигащото вдъхновение. В този случай музиката дублира ролята на катализатор, присвоена на една фигура от фреска на Ботичели поради проблематичната, но неусъмнено доизмислена от Суан прилика на посредствената му любовница с нея. Мощните приливи на естетически възторг, които сонатата предизвиква у влюбения мъж, реактуализирайки преживяването на някакви минали възвишено щастливи състояния, се трансформират в примитивна страст, при това по скоро въобразена, отколкото действително налична.

С не по-малко основание, епизодът от новелата на Кафка може да се прочете в паралел със „Смърт във Венеция“, където творческата криза на Густав фон Ашенбах също позволява да бъде рационализирана в съотнесимост с проблема за музиката, най-вече, но не и единствено предвид биографичния контекст, който идентифицира Густав Малер като прототип на протагониста. Симптоматично в този смисъл е решението на Лукино Висконти, когато прави своята киноверсия на новелата, да представи героя ѝ като композитор. Още по-знаменателно е това успоредяване между новелите на Кафка и Ман поради обстоятелството, че в смисловата структура на „Смърт във Венеция“ опозицията между Аполоново и Дионисиево начало изпълняват смислопораждащи функции, много подобни на главоломното преобръщане, с което в „Метаморфозата“ възвишено естетическото изживяване на музиката ще изкристализира в карнален нагон за насилие и власт.

Специфично разяснителна роля за извежданата тук хомология може да изиграе един обичайно недоглеждан фрагмент от дневниците на Кафка, който в цитираната по-горе записка от 3 януари 1912 г. следва непосредствено размислите му за високата цена, която той плаща за своята съсредоточеност върху писането.<sup>34</sup> В хода на изложението писателят стига до следната декларация: „Разбирам от любов точно толкова, колкото и от музика, поради което трябва да се примиря с най-повърхностните им въздействия – тези, които просто долитат сами.“<sup>35</sup> Дешифрирането на тази поредна главоблъсканица, с която Кафка изразява отношението си към музиката, би могло да отведе в посока, много различна от тук развиваната теза. Сродно с нея е обаче едно

---

<sup>34</sup> „У мен лесно може да се забележи съсредоточеността върху писането. След като моят организъм стана наясно със себе си, че писането е най-плодотворната насока на моята същност, всичко в мен се втурна нататък и остави да креят всички други заложби, касаещи удоволствието от пола, от храненето, от философското углъбление и най-вече от музиката“ (Франц Кафка, *Дневници*. София: Издателство ЛИК, 1997, 14).

<sup>35</sup> „...ich von Liebe fast genauso viel wie von Musik verstehe und mit den oberflächlichsten angefliegenen Wirkungen mich begnügen muß...“ Вж. Franz Kafka: *Tagebücher 1910-1923*. Kapitel 4. 3. Januar.

обяснение, съобразено с факта, че през годините от края на XIX и началото на XX век в хомосексуалисткия жаргон е присъствала квалификацията „немузикален” и тя е означавала „неспособен на хетеросексуални отношения“.<sup>36</sup>

В светлината на подобно изявление става видимо индивидуалното, несъвпадащо с актуалната парадигма рационализиране на съотносимостта между любов и музика. Ако в плана на някаква навична каузалност необичайната възбуда на Грегор, нелишена от еротични импликации, се представя като производна от музикалното изпълнение на Грете, подмолното смислово движение, подсказано от цитираното по-горе признание на автора, чието *alter ego* се явява Грегор, оголва ситуацията като фундаментално нелепа – изпълнението на Грете е недъгаво, уродлив е в същината си и екстазът на Грегор. Иронията, която при Пруст и Ман свършено деликатно модулира измечтаното екстатично единение на изкуство и любов, при Кафка е мрачна е омерзителна.

Ако, като следваща възможност за контекстуален прочит, напишем занимаващия ни проблемен пасаж от „Метаморфозата“ в диахронна проекция, която отвежда от момента, в който новелата е била създавана, към началото на 1920-те, на преден план трябва да бъдат изведени спекулативните анализи на музиката от късните новели на Кафка – „Изследванията на едно куче“ (*Forschungen eines Hundes*, 1922) и „Жозефина певицата, или народът на мишките“ (*Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, 1924), защото те ще изкристализират в една много специфична, своенравно формирана философия на музиката, която въпреки идиосинкразния си характер се оказва сводима към философските търсения на високия модернизъм.

Най-значимият, незаобиколим факт, с който е необходимо да бъде съобразено проучването на логиката, по която се разгръща музикалната проблематика при Кафка, е късният му, публикуван посмъртно разказ „Научните изследвания на едно куче“. Негов протагонист е едно философски настроено куче, от името на което се води разказът и чиито размисли относно произхода на храната, пародират и иронично снижават човешката идея за божественото и за смисъла на живота. Подобно на кучетата, които получават храната си наготово, оставена за тях на земята от хора, които остават невидими, и хората съдят за Бога по даровете, които им биват предоставени от

---

<sup>36</sup> Вж. Günter Mecke, *Franz Kafkas offenbares Geheimnis: Eine Psychopathographie*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982, 10.



живота.<sup>37</sup> В така изградената концептуална схема на разказа музиката се оказва основен фокус на рефлексията, като централна роля във философските размисли на кучето е отредена на „беззвучната музика“, произвеждана от група представители на собствения му животински вид и мотивирала провежданите от него метафизични изследвания. Това странно музициране ще ескалира до любовната песен, изпълнена от друго куче към края на разказа и чута единствено от протагониста-повествовател. Тя на свой ред го провокира да се насочи към „науката за заклинанията“, която той предвижда като междинна, „интердисциплинарна“ изследователска територия, свързваща науката за музиката с тази за храната и храненето. В режима на усложнена иносказателност, напрегната до краен предел, обяснителният, разгръщащ мисленето и просветляващ потенциал на спекулативната проблематизация се оказва идентичен с въздействието върху съзнанието, присъщо на музиката.<sup>38</sup>

За проявения в началото на 20-те години стремеж на Кафка да изгради своя теоретична система, в която да положи разбирането си за музикалното изкуство, свидетелстват следните негови размисли от това време, изговорени пред Густав Яноух, с когото писателят общува през този период:

*Музиката създава нови, по-изтънчени, по усложнени и следователно по-опасни удоволствия. Но поезията се стреми към проясняване на джунглата от удоволствия, към тяхното интелектуализиране, пречистване и следователно хуманизиране. Музиката е умножаване на чувствения живот; поезията, от друга страна, я дисциплинира и възвишава.<sup>39</sup>*

Приведения цитат е изключително любопитен, тъй като в идеите, споделени от Кафка, може да се открие изненадваща, но симптоматична близост с размислите върху музиката на Сетембрини във „Вълшебната планина“.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> В такава светлина анализира разказа Франк Стивънсън. Вж. Frank W. Stevenson, “Silence, Speech, and Speculative Music in Kafka’s “Investigations of a Dog”.

<sup>38</sup> Такава е водещата стратегия в цитираната по-горе интерпретация на разказа от Франк Стивънсън.

<sup>39</sup> Вж. Gustav Janouch, *Conversations with Kafka*. New Directions Publishing, 1971, 139-140. Разговорите си с Кафка чешкият писател, издател и композитор на забавна музика Густав Яноух възпроизвежда в самостоятелна книга. За надеждността на свидетелствата, представени от него, има широко споделени съмнения. Вж. напр. “Kafka’s Eckermann?”, *Franz Kafka: Themen und Probleme*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980, 238–255; както и Josef Cermák, *Franz Kafka: Ficciones y Mistificaciones*. Buenos Aires: Emecé, 2008.

<sup>40</sup> Срвн. „Да, аз съм любител на музиката – с което не искам да кажа, че особено я ценя – тъй както например ценя и обичам словото, носителя на духа, сечивото, блестящия плуг на напредъка... Музиката... тя е нещо наполовина артикулирано, съмнително, безотговорно, безучастно. Може би ще ми възразите, че тя може да бъде ясна. Но и природата може да бъде ясна, и едно поточе може да бъде ясно, но каква полза от това? Тава не е истинската яснота, това е една мечтателна, неизразителна, една към нищо незадължаваща яснота, яснота без последици, опасна затова, защото изкушава човека да се успокои в нея... Накарайте музиката да вземе образа на великодушното. Добре. Така тя ще възпламени нашите чувства. Но въпросът е да се възпламени разумът! На пръв поглед музиката е самото движение, но аз

Изказването, цитирано от Яноух, е в очевиден дисонанс с насоката, в която Кафка рационализира музиката в разказите си, писани по същото време. Това несъответствие логично отвежда към съпоставка с писмата до Милена от 1920 г., в които той натрапчиво говори за своята немусикалност. В контекста на екстраординарната, просветляваща и спасителна роля, която е присвоена на музиката в „Научните изследвания на едно куче“ и „Певецът Жозефина“, с особена сила изпъкват твърденията „аз съм съвършено немусикален, при това подобно съвършенство никога не съм срещал“ и „има някаква сила у мен, ако трябва да се определи кратко и неясно, това е моята немусикалност“ (курс. м. К.П.). Настойчивостта на Кафка да говори за своята немусикалност в термините на силата и съвършенството ни принуждават да възприемаме изказванията му небуквално. Несъмнено е само, че темата за музиката за него е средство за авторефлексия и естетическа критика. Можем да предположим, че онова, за което писателят говори, е всъщност *отказът му* да възприема конвенционалната музика и да я обсъжда. Обект на търсенията му е другата, беззвучната музика, с невъобразимата ѝ емоционална интензивност, която води до границата на човешките възможности, там, където единствено, в състояние на някакво ирационално просветление, се ражда и истинското литературно творчество.<sup>41</sup>

В перспективата на така очертаната възможност за диахронна контекстуализация ни се предлага още една обещаваща възможност за интерпретация на занимаващия ни епизод, защото в подобна оптика се проявява устойчивостта, с която работят при Кафка два недотам саморазбиращи се асоциативни хода – обвързването на музиката с животинския свят и тъждеството между музика и храна. В „Научните изследвания на едно куче“ философските спекулации на кучето-изследовател полагат храната и музиката в съредни позиции и имплицират взаимозависимост. Екзалтираната безтелесност на певецата-мишка Жозефина също имплицира идеята за тотален отказ от храна. От същия период е и разказът на Кафка „Гладният творец“ (*Ein Hungerkünstler*, 1922), героят на който постига съвършенството на изкуството си, гладувайки, първоначално по 40 дни, а впоследствие все по-дълго и

---

въпреки това я подозирам в квинтизм. Нека си кажа правичката: аз храня едно чисто политическо отращение към музиката“. Томас Ман, *Вълшебната планина*. София: Народна култура, 1984, 124. Подобното е регистрирано от Джон Харгрейвз. Вж. John Hargraves, *Music in the Works of Broch, Mann, and Kafka*, 162.

<sup>41</sup> Подобна интерпретация се доближава до тезата на Алисън Търнър за двата типа музика у Кафка – „чуваната“ (реалната) и „вътрешната“, втората от които се представя като *Traumbild*, утопичната музика, създадена от авторското въображение. Вж. Alison Turner, „Kafka’s Two Worlds of Music“, 265.

по-дълго, поставен в клетка, за да може гладуването му да бъде удостоверено от публиката. Нека си припомним, че в „Метаморфозата“ музикалното изпълнение на сестрата провокира у Грегор усещането, „че пред него се разкрива пътят към жадуваната непозната храна“. В логиката на самата новела този асоциативен ход е логически обусловен, защото Грегор, който след чудовищното си превъплъщение не изпитва интерес към предлаганата му храна, е престанал окончателно да се храни и е напълно естествено какъвто и да е външен стимул от сетивен характер да предизвика представата за ядене. Същевременно обаче обвързването на музика и храна, което фактически, макар и не без издълбоко подриваща го ирония, реферира директно към естетизма от края на XIX и началото на XX век и е откровен цитат на негова лесно разпознаваема идеология – идеята за сублимираща предпоставеност между състоянието на глад, на лишеност от храна и високото естетическо изживяване. Основополагащият прецедент на парадоксалното сдвояване, подплатяващо тази идея, е романът на Кнут Хамсун „Глад“ (1890), където за първи път се утвърждава съполагането на пост и творчество, превърнало се в устойчив мотив при цяло поколение немскоезични автори, между които Кафка и Томас Ман.<sup>42</sup>

За разлика от този емблематично идиосинкразен момент от творческото въображение на Кафка, който може да бъде вписан относително безпроблемно в съответстващата му литературно- и културно-историческа контекстуална рамка, обвързването на музиката с животинското начало предполага значително по-усложнена процедура на контекстуализиране. Ако музиката се оказва по предположение атрибут на някакви странни фигури – кучета, мишка или неназовимо насекомо, мислими като антропоморфизирани животни (или бестиаризирани версии на човешки същества), операция, която трудно може да бъде открита извън творчеството на Кафка, тогава изглежда уместно мисловният конструкт, който имплицира симултанно отъждествяване и противопоставяне на възвишено и низменно, на духовно и карнално, човешко и животинско да бъде четен в плана на алегорията, което подсказва възможността той да бъде въведен в хомология с една друга двойка, изградена на принципа на едновременно противопоставящо и отъждествяващо сдвояване и изведена като представителна идеология на модернизма – ницшеанската формула „Аполоново

---

<sup>42</sup> Анализ и интерпретация на това обвързване предлага Марк Андерсън, който квалифицира Грегор Замза като „краековен естет, който гладува за музика“. вж. Mark M. Anderson, “Sliding Down the Evolutionary Ladder?: Aesthetic Autonomy in The Metamorphosis”.

– Дионисиево“, където на преден план стои напрежението между целия ред изредени по-горе непримиримости.

х х  
х

Проведените дотук наблюдения ясно показват, че поставен в различни контекстуални рамки, изследваният микросюжет произвежда различни разкази. Видяхме как в кадъра на идиосинкразното отношение на Кафка към музиката фрагментът от „Метаморфозата“ се оказва пораждащ импулс за устойчив модел в тематизирането на музиката, определящ момент, в който са семантичните обвързвания между музиката, от една страна, и животинския свят или музиката и храната/гледа, от друга. Представена в диахронната оптика, за чието привилегироване тази устойчиво проявяваща се творческа идиосинкразия предлага солидни основания, „музикалната сцена“ от „Метаморфозата“ позволява, както беше показано, да бъде обвързана с характерни тематични развития, представителни за философизирането на музиката в литературата на високия модернизъм, което се проявява най-изразително при автори като Томас Ман, Томас Сърнс Елиът, Вирджиния Улф, Олдъс Хъксли, Херман Брох и Херман Хесе.

В перспективата на синхронията обаче същата сцена разгръща смислите си предимно в съотносимост с проблематизирането на неоромантичната свръхвалоризация на музиката (и изкуството по-общо), както и с поредицата микросюжети, които присъстват в представителни литературни произведения, принадлежащи към този времеви отрязък, измежду които най-открояваща се е хомологията с аналогичните съдържателни компоненти от „Смърт във Венеция“ и първия том от „По следите на изгубеното време“.

Колкото до интерпретацията, която се съобразява с контекстуалната рамка, зададена от самата новела, въпреки колосалните усилия и впечатляващата изобретателност, вложени в огромния брой, практически неподлежащи на изчерпателен преглед херменевтичните операции, извършени върху проблемния фрагмент, той като че ли е обречен да остане докрай непрозрачен. Подобна стратегия не е лишена от логика в контекста на симптоматичното решение на Кафка да откаже ясна идентификация на насекомото, в което се е преобразувал Грегор Замза, като го назовава *ungeheures Ungeziefer*. Изразяващото ярко негативна неопределеност *Ungeziefer*

етимологично възхожда към средногорнонемската дума дума, с която се означава нечисто животно, неподходящо за жертвоприношение.<sup>43</sup> Същевременно *ungeheures*, преведано в текста на „Метаморфозата“ обичайно като „огромен“, означава и „чудовищен“, но носи в направата си също и идеята за негация. Съществува, в което е превърнат героят на новелата, е знак за нещо нечувано, некачествимо, надхвърлящо възможностите на въображението, неприемливо нито за човешкия, нито за божествения свят.

Основателно е да се предположи, че за самия Кафка тази смътност на смисъла, надхвърлящ категорично границите на отделния епизод и по-скоро валиден за цялото произведение, е основна причина за отказа му да го коментира по какъвто и да е по-определен начин. Което подсказва, че вероятно най-уместно е прочитът, затворен в клаустрофобичното пространство на собствения текст на „Метаморфозата“, да завърши с умълчаване. Защото това умълчаване би означило както метафизичната перспектива, в която музиката, този проблем на проблемите за литературата на модернизма, се представя като съвършения безсловесен език, към който писателят упорито, себеотрицателно и безплодно се стреми през целия си живот, и едновременно с това би работело като знак, отвеждащ с равностойна ефективност към смиреното осъзнаване за собствената ни непреодолима интелектуална недостатъчност, което остава като че ли най-адекватната – безкомпромисно честна и достойна реакция при срещата ни с творчеството на Кафка.

---

<sup>43</sup> Вж. Stanley Corngold, „Kafka’s “Die Verwandlung”, 77.

## Библиография:

**Кафка, Франц.** *Преображението*, прев. Венцислав Константинов. Пловдив: Христо Г. Данов, 1982.

**Кафка, Франц.** *Метаморфозата*, прев. Димитър Стоевски. София: Фама, 2003.

**Кафка, Франц.** *Дневници*. София: Издателство ЛИК, 1997.

**Кафка, Франц.** *Писма до Милена*. Варна: Карива, 2013.

**Ман, Томас.** *Вълшебната планина*. София: Народна култура, 1984.

**Anderson, Mark M.** “Jewish’ Music? Otto Weininger and Josephine the Singer”, *Kafka’s Clothes: Ornament and Aesthetism in the Habsburg Fin du Sciecle*. Oxford: Clarendon, 1992, 194-220.

**Anderson, Mark M.** “Sliding Down the Evolutionary Ladder?: Aesthetic Autonomy in The Metamorphosis.”, *Kafka’s Clothes: Ornament and Aesthetism in the Habsburg Fin du Sciecle*. Oxford: Clarendon, 1992, 123-144.

**Brod, Max.** *Franz Kafka, a biography*. New York: Schocken Books, 1960.

**Corngold, Stanley.** “Kafka's „Die Verwandlung“: Metamorphosis of the Metaphor”. *Mosaic* 3.4 (Summer 1970); online: <https://www.academia.edu>

**Corngold, Stanley, Benno Wagner.** “Kafka and the Philosophy of Music; or, “des Kommas Gehl hilft” (“Researches of a Dog”)”. *Franz Kafka: The Ghosts in the Machine*. Evanston, Illinois: Northwestern UP, 2011, 93-108.

**Gray, Richard J.** *A Franz Kafka Encyclopedia*. Greenwood Publishing Group, 2005, 195-196.

**Hargraves, John.** *Music in the Works of Broch, Mann, and Kafka*. Camden House, 2002

**Janouch, Gustav.** *Conversations with Kafka*. New Directions Publishing, 1971.

**Kafka, Franz.** *Die Verwandlung*. K. Wolff, 1917. Online: <https://books.google.bg/>

**Kafka, Franz.** *Tagebücher 1910-1923*. [Projekt Gutenberg – Spiegel Online Kapitel](http://www.projekt-gutenberg.org/kafka/kaf010.html)

**Kafka, Franz.** *Letters to Felice*. Ed. Erich Heller and Jürgen Born. New York: Schocken Books (Knopf Doubleday Publishing Group), 2013.

**Mecke, Günter.** *Franz Kafkas offenbares Geheimnis: Eine Psychopathographie*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982

**Nabokov, Vladimir.** “Lecture on “The Metamorphosis.” 1982, 251-284. Online: <http://www.kafka.org/>

**Self, Will.** “Franz Kafka: Was the Author Completely Unmusical?”, *The Guardian* 5 October 2012. Online: <https://www.theguardian.com>

**Stevenson, Frank W.** “Silence, Speech, and Speculative Music in Kafka’s “Investigations of a Dog”, *Concentric: Literary and Cultural Studies* 32.2 September 2006: 147-79.

**Turner, Alison.** “Kafka’s Two Worlds of Music”, *Monatshefte* Vol. 55, No. 5 (Oct., 1963), 265-276. Published by: University of Wisconsin Press. Online: <http://www.jstor.org>