

Структурата на „Преображението“

(глава трета от книгата „Преображението“ на Кафка: *Метаморфоза на метафората*)

Стенли Корнголд

Публикуваният тук превод е направен по: Stanley Corngold, “The Structure of Kafka’s ‘Metamorphosis’”, *Kafka’s ‘Die Verwandlung’: Metamorphosis of the Metaphor*, достъпен онлайн на адрес: <https://www.academia.edu/>

Превод от английски език: **Ангел Игов**

Бележка на главния редактор:

Тук публикуваме само фрагмент от интерпретацията на „Преображението“ на Стенли Корнголд, която е значително по-пространна и задълбочена. В частите, предхождащи преведената от Ангел Игов, Корнголд описва и критикува два други интерпретативни подхода към новелата.

Първият от тях е свързан с опитите на Гюнтер Андерс и Валтер Зокел да тълкуват „Преображението“ като буквализация на метафора (героят е човешко същество в морално падение, представено като ужасно насекомо, но Кафка пропуска „като“ и го превръща във фантастичен бръмбар). Корнголд частично приема този подход и дори го контекстуализира допълнително, описвайки драматичната критика на метафората и фигурагивния език, който Кафка, писател, който винаги се е стремил към буквално наименоване на нещата „с истинските им имена“, предприема в своите дневници. След това обаче Корнголд започва внимателно да изследва парадоксите на този подход – езикът всъщност е същностно метафоричен, нещата нямат истински имена, а ако процесът на буквализация беше стигнал докрай, то Грегор Замза нямаше да е нищо повече от обикновен едър бръмбар (впрочем така го възприема само прислужницата, която обаче не знае нищо за преobraжението му и не вижда в него човека). Всъщност тънкото в Кафка е в това, че в новелата процесът на буквализация не стига докрай и удържа в напрегнато и отвращаващо единство човека и насекомото, създавайки неразрешено и потресаващо чудовище, нито метафора, нито буквалност. Тази незавършена метаморфоза на самата метафора материализира отчаянието на

Кафка от процеса на писане и наименоване, който винаги е неуспешен, от разрива между онова, което е на хартията и дълбокото и неизразимо тревожно вълнение на писателя. За Кафка, твърди Корнголд, езикът е само верига от несвършени и произволни алюзии, той няма същностни връзки и прилики с действителността: ето защо Кафка не буквализира, а извършва своеобразна контра-метаморфоза на самата метафора, превръщайки я в „непрозрачен“ знак. Така се ражда негативната неопределеност на „остранностено“ чудовище без ясно значение; нетърпим и отвратителен скандал нещо, което не може да бъде търпяно в семейството, нормалността и всекидневния комуникативен език, символизиран в новелата от четенето на вестници. Това е семиотична провокация, незавършено и неспокойно люшканица се между буквалност и метафора, означаваща всъщност трескавото отчаяние на самото писане, катастрофата на езика. Разпаднатият знак излъчва тотална самота, твърди Корнголд, а непрозрачното и неразбираемо тяло на Грегор, изключено от човешкото общуване, „е речта, чрез която невъзможността на обикновения език изразява своето собствено отчаяние“. Корнголд разглежда и критикува след това твърдението, че Кафка има подобно „метаморфично“ отношение към обикновения език на ясната и очевидна комуникация, поради биографични причини – защото, както твърдят интерпретатори Херман Понгс и Мартин Грийнберг, той има голям проблем със своя особен „изкуствен“ немски език на евреин, живеещ в Прага, немският му език му е „остранен“, с вътрешна аналитична дистанция, вградена в него, която не му осигурява истински автентични имена на нещата (и животинското писукане на Грегор е симптом за тази откъснатост от родния език). Корнголд твърди, че критиката на езика и метафората при Кафка са далеч по-дълбоки и корените им не са в тази биографична ситуация; дистанцията му към света и обикновения език е създадена от писателското му самосъзнание, изследващо дълбините на въображението и езика, не само по външен биографичен повод.

Вторият интерпретативен подход към „Преображението“, разгледан и отхвърлен от Корнголд, е тълкуването на новелата през личните преживявания и живота на самия Кафка: твърденията, гравитиращи около това, че в образа на кръвосмучещото насекомо има разни следи от неговия емпирически аз – от измъчената му невротична личност, от отчуждението, родено от безсмислената му професия, от заболяването му от туберкулоза, от подсъзнанието му, личното му чувство за вина поради омразата към баща му и пр. Без напълно да отрича следите на биографичното, Корнголд акцентира върху това, че Кафка е изключителен писател, който никога не пише просто за да компенсира лични проблеми: освен това неговият „истински личен живот“ е самата литература, писането: без него, както самия Кафка твърди, животът му би бил абсурден и непоносим, той би полудял. В заключение Корнголд отхвърля биографичните тълкувания, защото според него същественият импулс идва не от тях, а от естетическото намерение. То е довело до метаморфозиране на метафората, а с това новелата произвежда фикционално същество, напълно откъснато от емпирическата реалност.

Третият подход се съсредоточава върху това естетическо намерение, което цели, през метаморфоза на метафората, да установи собствената си автономия. Не можем повече да се водим по емпирическият смисъл на насекомото или вредителя.¹ Но не сме и длъжни да изоставим всякакъв опит да интерпретираме означаващото. Защото Кафка вече е заявил връзка между вредителя и самата писмовна дейност. В разказа „Сватбени приготовления в провинцията“ (1907)², от който е оцелял само фрагмент, Кафка създава един герой, Едуард Рабан, който не желае особено да се занимава с външния свят (трябва да отиде в провинцията, за да уреди сватбата си). Вместо това, Рабан мечтае за автономия, самостоятелност и всевластие. За това прозрачно отражение на своето ранно литературно съзнание Кафка намира емблемата на бръмбара, около която витае странна неопределеност:

Пък и не мога ли да направя така, както винаги правех като дете при всякаква опасност? Дори не е необходимо да ходя лично в провинцията, няма нужда. Ще изпратя облеченото си тяло. Ако то залитне на прага на стаята ми, залитането няма да означава страх, а нищета. И не би било признак на вълнение, ако се препъне по стълбите, ако замине в провинцията, хлипайки, и там през сълзи погълне вечерята си. Защото в същото време аз самият ще лежа в леглото си, хубаво завит с жълто-кафявото одеяло, под ветреца, който се носи из тази рядко проветрявана стая. Файтоните и минувачите по улицата се движат колебливо по сияйната земя, защото всъщност продължавам да сънувам. Файтонджииите и пешеходците се държат свенливо, за всяка крачка, която искат да направят, ме молят като за услуга, така ме гледат. Насърчавам ги и ето че не срещат препятствие. [...] Докато лежа в леглото, приемам формата на голям бръмбар – бръмбар-рогач или майски бръмбар, струва ми се... [...] Формата на едър бръмбар, точно така. След това ще се преструвам, че съм спал зимен сън и ще събера крачетата до издутия си корем. И ще прошепна няколко думи, няколко указания към моето тъжно тяло, което стои прегърбено току до мен. Бързо ще приключи – то се покланя, излиза чевръсто и ще се погрижи добре за всичко, докато аз си почивам.³

¹ В английския текст се употребява терминът *vermin*, като превод на оригиналната немска дума от произведението на Кафка, *Ungeziefer*. И двете най-общо означават „вредител“, но в немския език думата има силна религиозна конотация поради първоначалното си значение на „нечисто животно, неподходящо за жертвоприношение“. Българският като че ли не разполага с достатъчно близък еквивалент; очевидно „вредител“ не може да бъде уместен превод, така че преводите на Д. Стоевски и В. Константинов се спират на „насекомо“. В превода на тази статия там, където го налага смисълът, все пак е употребена думата „вредител“ – б.пр.

² Franz Kafka, *Dearest Father*, trans. Ernst Kaiser and Eithne Wilkins. New York: Schocken, 1954, 2-31.

³ Пак там, 6-7.

В целия откъс всесилният бръмбар е положителна фигура и загатва за вътрешната насоченост на акта на писане, пресъздаден в неговата сила и свобода, в мистичната му екзалтация, за която в ранните дневници на Кафка се намират многобройни свидетелства:

Особената природа на моето вдъхновение... е такава, че мога да сторя всичко и не само онова, което е насочено към определена творба. Когато напиша съвсем случайно изречение, например „Той погледна през прозореца“, то вече притежава съвършенство.⁴

Моето щастие, моите способности и всяка възможност да бъда някак полезен, винаги са се намирали в полето на литературата. И тук наистина съм изпадал в състояния... в които изцяло пребивавам във всяка идея, но също така изпълвам всяка идея и в които съм се чувствал не само на границите си, но изобщо на границите на човешкото.⁵

Отново не ме остави да спя силата на моите сънища, които сред сияния докарват пробудата още преди да съм заспал. Вечер и сутрин съзнанието за творческите ми способности е направо непоносимо. Чувствам се разтърсен до самото си съществуване и мога да изкарам от себе си каквото пожелаю [...] Става въпрос за тайнствени сили, които са извънредно важни за мен.⁶

Как всяко нещо може да се каже, как всяко нещо, дори най-причудливите фантазии, ги очаква огнена клуда, в която загиват и пак се възраждат.⁷

Но това е само едната страна от поетическото съзнание на Кафка. Другата е изразена чрез колебанието на разказвача да определи своя транс с помощта на обективен корелатив („бръмбар-рогач... струва ми се“) което загатва не само конкретните му тревоги, но и цялостната невъзможност на метафората да назове, посредством материален образ, битието на едно вътрешно състояние, а оттам – съмнение, което ще стигне до самите корени на писането. След 1912 г. рядко се срещат такива положителни емблеми за вътрешната насоченост и уединението на акта на писане; този „красив“ бръмбар⁸ е проектиран в неведение; по-вярната емблема на чуждото поетическо съзнание, което „няма основа, няма стабилност“⁹, което трябва да търпи „вечните мъки на умирането“¹⁰, става вредителят Грегор. Движението от красивия бръмбар Рабан до чудовищния бръмбар

⁴ Franz Kafka, *The Diaries of Franz Kafka, 1910-1913*, trans. Joseph Kresh. New York: Schocken, 1948, 45.

⁵ Пак там, 58.

⁶ Пак там, 76.

⁷ Пак там, 276.

⁸ Walter Sokel, “Kafka's ‘Metamorphosis’”, 81.

⁹ Franz Kafka, *Letters to Friends, Family, and Editors*, trans. Richard and Clara Winston. New York: Schocken, 1977, 334.

¹⁰ Franz Kafka, *The Diaries of Franz Kafka, 1914-1923*, trans. Martin Greenberg. New York: Schocken, 1949, 77.

Грегор отразява постигането на самопознание – растящо осъзнаване на оскъдицата и недостатъците на писането.¹¹

Но посоката на размишленията на Кафка върху литературата е фундаментално определена от „Присъдата“ – разказа, написан непосредствено преди „Преображението“. Кафка сам остава поразен от „Присъдата“ като пробив в собствения му стил и пише по този повод възторжена отметка в дневника си. Но при по-късната си интерпретация на този разказ Кафка го описва в малко по-злокобна светлина: „излезе от мен както при истинско раждане, покрит с мръсотия и слуз“¹². Образът носи насилствения и неизбежен характер на природния процес, но тази мръсотия и слуз няма как да не напомнят на читателя за странното раждане, което е предмет на следващия разказ на Кафка – този инкубус, който се влачи, оставяйки следа от мръсотия и слуз, през семейния дом.

Според мен два важни аспекта на „Присъдата“ пораждат у Кафка усещане за автентичността на този разказ, достатъчно важно, за да бъде ознаменувано в образа на вредното насекомо. Първо, фигурата на приятеля от Русия представя най-ясно до момента отрицателната страна на писането като „делова дейност“ (според бащата приятелят е „жълт, готов за боклука“; второ, „Присъдата“, също като „Метаморфозата“, се развива през сбъднатите импликации на една изкривена метафора: „Присъдата“ метаморфозира бащината „оценка“ или „преценка“ във фатална смъртна „присъда“.¹³

Съзнанието на Кафка, че „Присъдата“ произлиза от изкривяването на метафората, диктува извода на неговата собствена „интерпретация“. Читателят остава изненадан от силно формалния тон на този структурен анализ, тъй като той следва непосредствено органичното сравнение с внезапното раждане:

Приятелят е връзката между бащата и сина, той е най-силната им спойка. Седнал сам до прозореца, Георг сладно се рови из съзнанието за това, какво общо имат помежду си, вярва, че притежава баща си в себе си, и че всичко ще бъде наред, ако го нямаше това мимолетно, тъжно замисляне. В хода на разказа

¹¹ „За да е възможно писането, то трябва да се роди от смъртта на онова, за което говори; но пък тази смърт прави самото писане невъзможно, защото вече няма какво да се пише.“ Цветан Тодоров относно Кафка на Бланшо. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Richard Howard, tr. (Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1973), 175.

¹² Franz Kafka, *The Diaries of Franz Kafka, 1910-1913*, 278.

¹³ Martin Greenberg, *The Terror of Art*, 48.

бащата... използва общата връзка с приятеля, за да се постави като антагонист на Георг¹⁴.

Този анализ работи със структурния модел на метаморфозиралата метафора. Отначало Георг гледа на баща си като на приятеля, а на своя приятел – като на метафора за бащата. Но Георг е обречен да приеме метафората буквално, да предположи, че споделяйки в качествено отношение приятеля, в действителност притежава бащата. Следва агресивна контраатака, в която бащата изкривява първоначалната метафора, придърпвайки съществуването на приятеля в самия себе си; а Георг, който сега чувства „каквото имаха общо помежду си... само като нещо чуждо, нещо, което е станало независимо, че той никога не е предоставял достатъчно защита...“¹⁵, приема своята присъда.

Именно това ново изкуство, генерирано от изкривяването на отношения, моделирани върху метафората, Кафка възприема като въодушевление, като брутално ново раждане, като присъда. Естетическото намерение идва на бял свят по отрицателен начин, когато трябва да се изрази през толкова измъчена и елиптична стратегема като метаморфозата на метафората. Ограниченията и нищетата на това изкуство са експлицитната тема на „Преображението“; изобретението, което отгук нататък оформя съществуването на Кафка като писател, е оригинално, произволно и фундаментално странно. В една по-късна автобиографична бележка той пише следното:

Всичко, което прави, му се вижда необичайно ново наистина, но също така, по логиката на това невероятно изобилие от нови неща, извънредно аматьорско, дори почти непоносимо, неспособно да се превърне в история, късащо веригата, която свързва поколенията, прекъсващо за пръв път, тъкмо при най-дълбокия ѝ източник, музиката на света, която поне би могла да се разкрие пред него. Понякога в своята арогантност той се страхува повече за света, отколкото за себе си.

Гордостта, която Кафка изпитва от своята отделеност, е равна на носталгията му по „музиката на света“. Неговото напрежение определя тази брутално изкривена метафора, Грегор Замза, който с реакцията си, докато сестра му свири на цигулка, причинява прекъсването на музиката. Това същество, което живее като извращение на природата – и макар без история и без бъдеще, все пак удържа известна суверенност – извиква чрез екстремната си отделеност възможно най-ясната представа за музиката, която то не може да притежава.

¹⁴ Franz Kafka, *The Diaries of Franz Kafka*, 1910-1913, 278.

¹⁵ Пак там, 279.

В светлината на красивия бръмбар от „Сватбени приготовления“ и следата от мръсотия и слуз, която оставя „Присъдата“, чудовищното насекомо от „Преображението“ се явява като изразител на херменевтично отношение и на усещането на Кафка за неговата собствена литературна съдба. Но тази присъда, отрицателният характер на създаването, все още се нуждае от изясняване.¹⁶ Съблазнителна е хипотезата, че „Преображението“ обрисова съдбата на писателя, който не пише, чиято „делова дейност“, също като тази на руския приятел от „Присъдата“, не процъфтява. В писмата на Кафка има немало свидетелства за такова предположение. На 1 ноември 1912 г., две седмици преди да бъде замислено „Преображението“, Кафка пише на Фелице нещо, стряскащо свързано с новелата: „Животът ми се състои и винаги се е състоял в общи линии от опити да пиша, най-често изоставени. Но да не пишеш, това вече беше да лежиш на пода в очакване да те изметат.“¹⁷ Именно като изцяло литературно създаване, макар и немарливо, Кафка се отъждествява с трупа, който ще бъде изметен от стаята. На 18 ноември „Преображението“ се превръща в „предупредителна приказка“ за изпитвания блокаж писател:

Тъкмо сядам над вчерашната творба с огромно желание да излея себе си вътре, подтикван явно от цялото си отчаяние. Толкова неща ме тормозят, несигурен съм в отношенията си с теб, напълно съм неспособен да се справя в службата; при положение че този роман [„Америка“] не върви вече цял ден, изпитвам бясно желание да продължа новия, също тъй заплашителен разказ.¹⁸

Няколко дни след като е завършил „Преображението“, Кафка пише на Фелице:

¹⁶ „Преображението“ изкривява една метафора, отнасяща към по-ранен акт на писане; по този начин то предвещава следващото публикувано произведение на Кафка, „В наказателната колония“. Основната тема на този разказ е действието на ужасна машина, която екзекутира престъпника като вписва неговото прегрешение директно в тялото му; тя произлиза от изкривяването на метафората за писането или гравирването, за „преживяването, което се гравира върху паметта на човека“. Тук носителът – писмовният акт – е лишен дори от остатъчно усещане за емпирическата личност на Кафка. Самият Кафка отбелязва: „„Но аз вярвам, че ще мога да лежа спокойно на смъртното си легло и за мен такива сцени тайничко представляват игра“ (Franz Kafka, *The Diaries of Franz Kafka*, 1914-1923, 102). По-обобщаващият смисъл на този метафоричен носител е подсигурен от един коментар на Кафка за вътрешния му живот: „Надписвам собствения си надгробен камък“.

¹⁷ Един епизод от живота на Киркегор разкрива забележителен паралел с това чувство и със случката от „Преображението“: „Та така,“ – отвърна чистачката, – „не се тревожете повече за онова нещо в съседната стая. Погрижих се за него.“ (M 57). Уолтър Лаури пише следното на с. 41 в своята „Кратка биография на Киркегор“ (*Short Life of Kierkegaard*, Princeton University Press Paperback, 1971) във връзка с гръбначния проблем, който в крайна сметка довежда до смъртта на Киркегор: „Знаем от няколко източника за подобни пристъпи, които не са били постоянни. Например на едно светско събиране той паднал от дивана и останал да лежи безпомощно на пода – умолявайки приятелите си да не вдигат „това нещо“, а да го „оставят да лежи там до сутринта, когато прислужницата ще дойде да почисти“. За връзките между Кафка и Киркегор виж Fritz Billeter, *Das Dichterische bei Kafka und Kierkegaard* (Winterthur, 1965).

¹⁸ Franz Kafka, *Letters to Felice*, trans. James Stern and Elizabeth Duckworth. New York: Schocken, 1973, 49.

*И не говори за величието, което нося в себе си, нима мислиш, че има нещо велико в това, едно двудневно прекъсване в писането си да прекарам в постоянен страх, че никога повече не ще мога да пиша, между другото страх, който тази вечер се показва недокрай неоснователен?*¹⁹.

Този проблем получава категорична формулировка през 1922 г., когато Кафка намира образ за опасността на неписането, който властно напомня за опитите на насекомото да се захване за човешкото си минало: „Защото съществуването на писателя действително се опира върху неговото писалище. Ако възнамерява да избяга от лудостта, той наистина не трябва никога да напуска писалището си; трябва да се вкопчи със зъби в него.“²⁰ Тук, следователно, както пише Ерих Хелер (в своето издание на писмата до Фелице) е „проклятието на Кафка: той е в нищото, когато не пише.“ Но същевременно е „в друго едно нищо, когато, макар и рядко, писането го „приеме“ [ihn ‘aufnimmt’].“²¹

Какво е това „друго нищо“, за което свидетелства образът на насекомото, отнесено към акта на писане? Дали може то да се схване, както вярват мнозина критици, през импулса на Кафка да разглежда писателя в перспективата на не-писателя, на нормалния бюргер? В най-ранните творби на Кафка – например в разказа, започнат, но недовършен в дневниците от 1910-11 г., който започва с „Ти“ – казах аз...“ – писателят се появява в очите на другите като смътната фигура на ергена, незначителната фигура, която трябва да влачи дните си в крехка самота, без деца и без притежания²². „Присъдата“ също представя писателя в отчуждена и обидна перспектива; същностният характер на това отношение е подчертан през съюза, който се оказва, че съществува между отмъстителния баща и приятеля, прозрачно превъплъщение на писателя. Най-ясната формулировка на тази тема се появява през 1919 г. в „Писмо до бащата“.

*Всичкото ми писане беше за теб – заявява Кафка на баща си – в крайна сметка всичко, което направих там, беше да изплаквам онова, което не можех да изплача на твоите гърди. То беше едно съзнателно проточено сбогуване с теб, но макар че от твоя страна бе наложено със сила, то се разви според посоката, зададена от мен.*²³

¹⁹ Пак там, 97.

²⁰ Franz Kafka, *Letters to Friends, Family, and Editors*, trans. Richard and Clara Winston. New York: Schocken, 1977, 335.

²¹ Franz Kafka, *Letters to Felice*, xvi.

²² Franz Kafka, *The Diaries of Franz Kafka*, 1910-1913, 22- 29.

²³ Franz Kafka, *Dearest Father*, trans. Ernst Kaiser and Eithne Wilkins. New York: Schocken, 1954, 177.

В тези думи произходът на писателя изглежда из основи оформен от перспективата на бащата; така и Грегор Замза има нужда преображението му да бъде потвърдено от преценката на семейството.

Но всъщност тази идея нито е преобладаваща, нито дори особено значителна в „Преображението“. Защото произведението често подчертава опълчването на сина срещу бащата; Грегор излиза от стаята, за да чуе езика на музиката, въпреки бащината забрана. Нещо повече, истинността и патосът на историята произлизат от това, че читателят през цялото време – с изключение на „неудовлетворителния“ завършек – заема съзнание, почти идентично с това на Грегор. Центърът на тежестта в произведението е възприятието на Грегор за света: той вижда себе си като насекомо-вредител, а не ние го виждаме такъв през очите на другите. Важно е, че всевиждащият разказвач от финала на новелата потвърждава действително тези характеристики на Грегоровото тяло.

Отрицателното значение на вредителя трябва да виждаме като вкоренено, в абсолютен смисъл, в самото литературно начинание, като изявено в перспективата, която актът на писането сам предлага за себе си. Тук писмовната дейност просто се явява достатъчно автономна, за да изисква загубата на щастието и отричането от живота. Но сама по себе си, тя няма сила да компенсира тези жертви в по-изтънчен регистър. Над писането на Кафка стои неизменният знак на негативността и незавършеността:

Когато ми стана органично ясно, че писането е най-продуктивната посока, по която да поема моето битие, всичко се устреми в тази посока и остави празни всички онези възможности, които бяха насочени към радостите на секса, храненето, пиенето, философското размишление и най-вече музиката. Във всички тези направления атрофирах... Сега моето развитие е завършено и, доколкото виждам, не е останало нищо за пожертване; трябва само да изхвърля от тази цялост работата си в службата, за да започна своя истински живот.²⁴

Пътят към „истинския живот“ на Кафка е изпълнен с жертви; и фактът, че така и не успява да се откаже от професионалната си работа чак до фаталното си заболяване, показва изначалната непостижимост на този идеал.

В писмо от 5 юли 1922 г. до Макс Брод, Кафка си представя как писателят обитава място извън къщата на живота – като мъртвец, един от онези „покойници“ от

²⁴ Franz Kafka, *The Diaries of Franz Kafka*, 1910-1913, 211.

„Размишления“ -та, които копнеят течението да ги отведе обратно при нас²⁵. Няма как да бъде иначе; писателят не притежава непосредствено съществуване (*[ist] etwas nicht Bestehendes*); онова, което произвежда, е дяволско,

*наградата за това, че служи на дявола – това слизане при тъмните сили, това разбунване на духове, които природата е оковала, тези съмнителни прегръдки и всичко останало, което може би се случва там долу, нещата, за които човек вече нищичко не знае, докато пише своите истории на дневна светлина. Може би има и други форми на писане, но аз познавам само тази.*²⁶

„И все пак“ – както забелязва Ерих Хелер, – „остава съмнение кой е този „човек“, дето „пише своите истории на дневна светлина“. Самият Кафка ли? „Присъдата“ – и дневна светлина? „Преображението“ – и дневна светлина? Какво ли е било „под земята“, ако „горе“ разцъфват подобни цветя?“

Изкуството на Кафка, което той другаде нарича призоваване на духове, изкарва на светлината на езика опита от пропадането и съмнението. И дори този опит трябва постоянно да се преповтаря. „Така се колебая аз, постоянно политам към планинския връх, но после веднага се сривам надолу... Това, уви, не е смъртта, а вечните мъки на умирането.“²⁷ Този отчаян полет няма определено времетраене; въобразявайки собствената си смърт, Кафка пише: „Разбира се, писателят у мен ще умре веднага, тъй като подобна фигура няма основа, няма вещество, по-лека е от прахта; тя е само продукт на копнежа по наслаждение (*Genußsucht*). Това е то писателят.“²⁸ Самообръщението, което определя писателя, е самообръщението на същество, което постоянно размишлява върху себе си и другите. Думата „фигура“ в цитата може да се приеме буквално: писателят бива определен чрез своите словесни фигури, заченат на разстояние от живота, вдъхновен от демонично естетическо отстранение с копнежа да задоволява страстите си; но също така той понася безсмислието на фигурата, изтръгната от езика на живота – мъртвата фигура. И така, духът на Кафка се изразходва *zur Illuminierung meines Leichnams*, в озаряването²⁹ – но също и в изработката на фигуративни украси – за неговия труп.

²⁵ Franz Kafka, *Dearest Father*, 34.

²⁶ Franz Kafka, *Letters to Friends, Family, and Editors*, 333. Преводът е леко променен.

²⁷ Franz Kafka, *The Diaries of Franz Kafka, 1914-1923*, 77.

²⁸ Franz Kafka, *Letters to Friends, Family, and Editors*, 334.

²⁹ Пак там.

Тъкмо това обиталище извън къщата на живота, *Schriftstellersein*, отрицателното условие на писането като такава, е названо в „Преображението“; но то не може само да се назове директно на език, който обозначава съществуващи неща или във фигурите, които загатват отношенията между неща, съставляващи общото въображение на живота. Вместо това, в „Преображението“ Кафка произнася дума, която се отнася до същество, неприемливо за човека (*ungeheuer*) и неприемливо за Бог (*Ungeziefer*), дума, неподходяща както за общуване между близки, така и за молитва. Тази дума предизвиква изкривяване без визуална идентичност или самовъзприятие – тя поражда за героя чист знак. Създанието от „Преображението“ не е субект, който говори или мълчи, а е самият език (*parole*) – дума, изтръгнала се от контекста на езика (*langage*), пропаднала в бездна, чийто смисъл не може да означае, заобиколена от други, които не могат да я разберат.

Като разказ за една метаморфозирала метафора, „Преображението“ е не просто един от множеството разкази на Кафка, а разказ-еталон; заглавието отразява генеративния принцип на писането на Кафка – преобразението на функцията на езика. Организирайки се около изкривяването на обикновения език, „Преображението“ проектира в своето средоточие знак, който поглъща собственото си значение (както непрозрачното тяло на Грегор възпира неговото самосъзнание) и по този начин преследва посока, противоположна на изкуството на символа; защото тук, по думите на Мерло-Понти, знакът е „погълнат“ от своето означение.³⁰ Резултатът от тази тенденция в „Преображението“ е неговата грозота. Символното изкуство, моделирано според метафората, която затъмнява означаващото до нивото на означението, ни се вижда красиво: нашата представа за красивата хармония на знака и значението е управлявана от човешкото значение, от формата на лицето, което в класическата Шилерова концепция за изкуството „отстранява материалното отношение“.³¹ Тези очаквания са опровергани от непрозрачния и обеднен знак у Кафка. Неговото изкуство само по себе си поглъща човешкото значение и действително е принудено скоро да повдигне въпроса за друг възможен източник на препитание. Ето защо има вътрешна логика в това, че вредителят – думата без значение –

³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945), p. 213.

³¹ „Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt“. Friedrich Schiller, „Zweiundzwanzigster Brief“, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, Sämtliche Werke* (Munich: Carl Hanser, 1967), 5:639.

ще прозре наличието на храна и сходство в музиката, езика на знаците, които нищо не значат.³²

Ала песента, която чува Грегор, не преобразява неговото страдание; музиката прекъсва; чудовището се храни от по-несъвършената фантазия на гнева и притежанието. Тази сцена предава пълното несъвпадение между тялото на вредителя и присъщите му стремежи, и другия тип храна, за който копнее; моментът произвежда не символна хармония, а непоносим сблъсък на несъвместимости. По неизчерпаемото изречение на Кафка: „Нима той беше животно, щом музиката тъй го трогваше?“, парадоксът дисонантно отеква до края.

В края на „Преображението“ Грегор получава смъртна присъда от своето семейство и веднага я приема, след което изпада в празен транс.

Наистина по цялото тяло го пронизваха болки, но му се струваше, че те все повече и повече отслабват и накрая ще преминат съвсем. Вече почти не усещаше гнилата ябълка в гърба си и възпаленото място наоколо, покрито цялото с мек прах. За семейството мислеше с умиление и любов. Та нали самият той смяташе, може би дори още по-твърдо от сестра си, че трябва да изчезне. В това състояние на празна и спокойна размисъл остана, докато часовникът на градската кула удари третия час на утрото.³³

Той е опразнен от всякакви практически грижи; тялото му е сведено до някаква съсухрена обвивка, достатъчно материална, за да издава звук, твърде материална, че да не бъде предадена от обещанието за хармония в музиката. Напомня Йоановия Христос (19:30) – но не този на Матей (27:50) или Марко (15:37) – защото последният миг на Грегор е безмълвен и безболезнен: „Дочака и началото на всеобщото развиделяване във пред прозореца. После против неговата воля главата му клюмна напълно и от ноздрите немощно излетя сетният му дъх.“³⁴ За един миг бледата пустиня на Грегоровия свят засиява; непрозрачното му тяло, ставайки все по-немощно, най-сетне пропуска бегла светлина. През разрушаването на пространствената хармония на метафората и естетическите изисквания на символа, Кафка създава друга една красота и с това затваря цял кръг от размишления върху собственото си творчество. Защото през 1910 г., тъкмо

³² „[Музиката] говори само посредством усещания без понятия и затова, за разлика от поезията, не оставя след себе си никаква храна за размисъл...“ Immanuel Kant, *The Critique of Judgement*, James Creed Meredith, tr. (Oxford: Clarendon, 1928), p. 193.

³³ Цит. по Франц Кафка. „Преображението“. Превел Венцеслав Константинов. Пловдив: Христо Г. Данов, 1982, с. 102. – б.пр.

³⁴ Пак там. – б.пр.

преди да се роди зрялото му изкуство като изкривяване на метафората, Кафка пише следното във фрагмента от разказ „Ти“ – казах аз...“:

*Ето че онова, което ме бранеше, сякаш се разпаднаше тук в града. В първите дни бях красив, защото този разпад се случва като апотеоз, в който всичко, прикрепващо ни към живота, отлита, ала в полета си ни озарява за сетен път с човешката си светлина.*³⁵

На финала на „Преображението“ продължителната метаморфоза на метафората е завършена през едно съзнание, опразнено от всякакви практически съображения и тяло, което запазва своята непрозрачност, но в такава умалена форма, че постига състоянието на безболезнен просвет, красиво по свой начин. Създавайки чрез вредителя фигура за изкривяването на метафората – генеративният принцип на неговото изкуство – Кафка подчертава негативния характер на писането, но в същото време влиза в музиката на историческия свят на един решителен кръстопът; неговото изкуство разкрива в корените си могъща традиция на романтическата естетика, свързвана с имената на Русо, Хьолдерлин, Уърдсуърт и Шлегел, която критикува символната форма и метафорическата дикция в името на един алегорически език.³⁶ Фигурите на тази светска алегория не сочат доктринално към Писанието; по-скоро се отнасят към източника на решението за тяхното установяване. Те заместват догматичното единство на знак и значение с временното отношение на знака към неговия сияен източник. Това отношение се проявява през временното различие между алегорическия знак и онзи знак, който го загатва; точният смисъл на знаците е по-маловажен от временния характер на тяхното отношение. Вредителят, който отправя към подобните нему фигури в по-ранното творчество на Кафка и чиято смърт сред нарастващо сияние бегло отправя към Христовата смърт, е именно такава фигура. Но да подчертаем временния характер на метаморфозиралата метафора в „Преображението“ е да я разграничим съществено от „разширената метафора“, за която говорят Андерс и Зокел, защото в тази органистична концепция за фигурата, знакът и значението съвпадат като форми на разширяването. И ако експресионизмът се дефинира през по-нататъшното разширяване на метафората, то „Преображението“ не може да бъде поместено в традицията на експресионизма. Въпросът може да се постави по друг, по-

³⁵ Franz Kafka, *The Diaries of Franz Kafka*, 1910-1913, 28

³⁶ Това наблюдение, както и наблюденията в следващите три изречения, са вдъхновени от „Реторика на темпоралността“ на Пол де Ман в *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd rev. ed. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), 187-228.

категоричен начин: ако експресионизмът е литературното направление, което получава продължителен тласък от метаморфозата на метафората – от алегорията, критиката и деконструкцията на метафората – то Кафка е в основата си експресионист (виж глава десета).

Макар че „Преображението“ се вписва в определена традиция на романтическа алегория, тя го прави съвсем за кратко, преди да се разграничи радикално от нея. Светлината, сред която умира Грегор, идва, както изрично ни се казва, през прозореца, а не от източник вътре в субекта. Създанието, обърнато гръб на живота, изправено пред смъртта и по този начин явявайки се чист знак на поетическото съзнание, запазва за Кафка своя непрозрачен и телурически характер. Именно като изкривено тяло Грегор бива поразен от светлината; и именно в тази светлина, принципно различна от източника на поетическото творение, произведението на изкуството почти признава своята собствена истинност. Защото, както пише Кафка, „Нашето изкуство е начин да се заслепяваме от истината; светлината по мигащото, разкривено в гримаса лице (*zurückweichenden Fratzens Gesicht*) е истинна и нищо повече от това“³⁷. Тъй като езикът на прозата на Кафка произлиза така съзнателно от размишления върху всекидневната реч, той няма как иначе да покаже истината, освен като твърдо тяло, отразяващо светлината, празен фрагмент от „онова, което наричаме свят на сетивата [и което] е Злото в духовния свят“³⁸.

И така, фигурата на безименния вредител остава принципно непрозрачна. По-фундаментален от момента на просиянието, както свидетелства фактът, че този момент е постигнат едва пред смъртта и без свидетели, е ужасът, че писането никога не може да се превърне в нещо повече от разкривената гримаса, по която пробягва дошла отвън, не отвътре, светлина. Тук езиковото по същество въображение на Кафка го включва в една подривна модерна традиция, описана от Мишел Фуко:

Това, че съвременната литература е очарована от съществуването на езика... подчертава в тяхната емпирична раздвиженост фундаменталните форми на крайността. От вътрешността на езика, почувстван и обходен като език, и в играта на неговите възможности, доведени до краен предел, става ясно, че човекът е „краен“, и че достигайки до върха на всяка възможна реч, той достига

³⁷ Franz Kafka, *Dearest Father*, 41.

³⁸ Пак там, 39.

не до собствената си сърцевина, а до края на това, което го ограничава: в тази зона, където броди смъртта, където мисълта угасва, където обещанието на първоначалното отстъпва до безкрайност... И тъй като това изпитание на формите на крайността в езика сякаш беше непоносимо... то се появи именно във вътрешността на лудостта – като по този начин образът на крайността беше даден в езика (като това, което се разкрива в него), но също и преди него, извън него, в онази безформена, безмълвна, незначеща област, в която езикът може да се освободи. И именно в откритото по този начин пространство литературата... все по-ясно и по-ясно с Кафка, с Батай, с Бланио, ни беше дадена... като опит на крайността.³⁹

ПОСЛЕПИС

Символна и алегорична интерпретация

Целта на този послепис е да изясни въпроса за непрозрачността на Кафка, като се съсредоточи върху реториката на „Преображението“. Реториката на Кафка служи не само и не главно да усложни описанията на персонажи и събития до степента, където устойчивостта изчезва. По-скоро определя и мобилизира определени начини на убеждаване.

Със сигурност за мнозина проницателни читатели на Кафка е станало навик да се опитват да докажат, че неговите произведения са неразгадаеми.⁴⁰ В известен смисъл намерението им е похвално: да възпрат стари интерпретации, които влагат изобилно и еднопосочно значение у Кафка и по този начин се отдалечават все повече от писателя, така, както той е чел себе си и е бил четен от собствените си творби. По-скорошната критика демитологизира фигурата на Кафка като *homo religiosus* или като социален

³⁹ Мишел Фуко. *Думите и нещата: Археология на хуманитарните науки*. Превод Веселин Цветков. (София: Наука и изкуство, 1992), с. 509-10.

⁴⁰ Например Hasselblatt, *Zauber und Logik*, and Ulrich Gaier, “Chorus of Lies - On Interpreting Kafka”, *German Life and Letters*, 22: 283-96.

философ – с други думи, като произносител на истината.⁴¹ Вместо това ни представя Кафка като автор на енигматични съчинения, подчертавайки степента, до която Кафка сам се е смятал за събитие в историята на литературата, всъщност чиста литература. Но демитологизацията е онова усилие на отрицанието, което няма как да достигне Кафка, защото пренебрегва собственото му виждане, че литературата възнамерява да говори истината – макар и фигуративно, с гласа на фикцията. В крайна сметка, демитологизиращата критика върху Кафка замества един мит за творчеството му с друг.

Такъв е резултатът от настояването върху пунктуалната поливалентност на значението у Кафка, върху неговия план да преплете множество кодове, които не могат да бъдат обединени. То приключва с обявлението, че прозата на Кафка е конститутивно непрозрачна, с една заплениваща тъмнина. Загубата на цялото значение получава утешителната награда на кафкианската „магия“. То отнема от творчеството на Кафка сигурността на посланието, колкото и да е внушително с отрицанието си това послание за капана на градовете, за пустотата на бюрокрацията, за кръвожадността на семейството, за раните на самопознанието. Но на негово място поставя едно още по-внушително изобилие – очарование, което никога не ще се разнесе. Колко неудовлетворен би останал Кафка от това мирно откровение – той, легендарният гарван, който искрено възнамерява да щурмува небесата!⁴² В края на краищата, не друг, а Кафка намира, че е „напълно представимо блясъкът на живота да лежи в чакането, прикрит от погледа“ – и този блясък не е сам по себе си „магия“. „Ако призовеш [този блясък] с правилното слово, той ще се появи. Това е същината на магията.“ Значи, не да бъдеш бляскав, а да призовеш блясъка, който лежи отвъд.⁴³

Регулативните представи за очарователната непрозрачност и херменевтичното изобилие – което пък често се поддържа от митовете за чиста литературна авторефлексия – продължават да оформят прочити. Бертолт Брехт ясно вижда „сред мистификациите и глупостите“ истинността на Кафка: „как хората биват отчуждени от формите на своя живот в обществото [... и от] ужаса на безкрайния и неустоим растеж на големите

⁴¹ Виж например Гайер: „Творчеството на Кафка... трябва да се приема като предизвикателство да намерим адекватен подход не към неговата истинност, но към неговата реалност“ (283). Но относно демитологизацията на Кафка като *homo religiosus*, виж страниците по-долу.

⁴² Franz Kafka, *Dearest Father*, 37. Peter Heller, *Dialectics and Nihilism* (Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press, 1966) обсъжда пространно този афоризъм.

⁴³ Franz Kafka, *The Diaries of Franz Kafka*, 1914-1923, 195.

градове“. Валтер Бенямин, от друга страна, в един разговор с Брехт проявява решителност да проникне в (загадъчните) дълбини на Кафка, така че и двамата изглеждат като грешници, разположени в антиподите на критиката, със следното уточнение: Брехт дава да се разбере, че истинността на Кафка не е изобилна, а трябва технически да се извлече от шубраците на заседналата материя – „смет и безпорядък, купища чиста мистификация“ – а пък Бенямин смята, че смисълът в изследването на дълбините не е да открие загадката, а да установи „наистина важното“ – никое от посочените – „нещо друго“.⁴⁴

Следващото поколение изследователи на Кафка – най-вече следвоенни академични литератори – поставят по-трезви въпроси за реториката и стила. Фридрих Байснер, Мартин Валзер, Ингеборг Хенел и Рудолф Биниън например успяват да изяснят едно ключово структурно измерение на „Преображението“: повествователната гледна точка, която не е идентична, а само съответстваща на съзнанието на героя и прикрива, но запазва дистанцията.⁴⁵ Тази перспектива обяснява без магически ефекти факта, че читателят *трябва* да се прикрепи към оптиката на Грегор Замза (виж глава 11). Тази перспектива се променя със смъртта на героя и става всевиждаща, но явно не цели с това да обяви героя за мистифициран.

Други прочити на „Преображението“ демонстрират силата на един все по-точен анализ на фигуративния език на Кафка. Макс Брод, Херман Понгс и Курт Вайнберг например подчертават колко е важна фразата *ungeheures Ungeziefer*, чудовищния вредител, който обозначава преобразението. Тези думи не назовават някое насекомо или буболечка, или изобщо някое природно същество: Кафка, познавачът на етимологиите, добре разбира какво дълбоко не-битие е вложено в тази фраза.⁴⁶ Затова хубавата догадка на Саймън Сандбанк се оказва твърде оптимистична – че след като множество възможни интерпретации на фигурата на преобразения Грегор Замза бъдат предложени и отхвърлени като херменевтично безполезни, онова, което действително остава, е „насекомото“⁴⁷ Трудността идва оттам, че никога не разполагаме с нещо повече или по-малко от

⁴⁴ Walter Benjamin, “Conversations with Brecht”, *Aesthetics and Politics* (London: NLB, 1977), 88-91.

⁴⁵ Friedrich Beißner, *Der Erzähler Franz Kafka* (Stuttgart: Kohlhammer, 1952). Martin Walser, *Beschreibung einer Form*. Ingeborg Henel, “Die Deutbarkeit von Kafkas Werken“, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 86(2), 250-66. Rudolph Binion, “What The Metamorphosis Means”, *Symposium* (Fall 1961) 15, 214-20.

⁴⁶ Max Brod, *Franz Kafka: A Biography*, G. Humphreys Roberts, tr. (New York: Schocken, 1947), 134. Hermann Pongs, “Franz Kafka - Die Verwandlung“, 162-185. Kurt Weinberg, *Kafkas Dichtungen*, 235-317.

⁴⁷ Simon Sandbank, “Surprise Techniques in Kafka's Aphorisms”, *Orbis Litterarum* (1970) 25, 261-74.

злокобния вредител. – фигуративна „конструкция“ – докато останалите конструкции „белезникаво се сливат в ъгъла“⁴⁸. Самото насекомо, лишено от физически модел, „не може да бъде изобразено“, както пише Кафка на Курт Волф⁴⁹. Още едно постижение: търпеливото описание, което дават Дейвид Люк и Юрг Шубигер на изврътливата реторика на Грегор, снабдява интерпретацията с убедителна отправна точка, от която да отбягва всекидневните фигури на речта.⁵⁰

Но според мен най-голямата стойност на последователното приложение на реторическата критика към „Преображението“ е в това, че задава нива на възможни интерпретации. „Интерпретацията е привилегирована“ – пише Хайнрих Ромбах – „когато разширява основата на други интерпретации и с това интерпретира тях“.⁵¹ Вече не е достатъчно да посочим, че „Преображението“ търпи широк спектър верни наглед интерпретации или че едновременното съществуване на интерпретациите в семиотично безразличие е структурна характеристика на творчеството на Кафка. Критиците вече установяват видовете интерпретация, които може да привлече „Преображението“; вече преценяват тези видове и схващат до каква степен разказите на Кафка тематизират принципите, върху които са положени интерпретациите на Кафка. Тези разкази съществуват като вълнуващата битка между типове интерпретации на тяхното действие – типове, които ще определят природата и посоката на бъдещото творчество на Кафка. Разказите на Кафка драматизират принципите, които оторизират видовете интерпретация и оттам, видовете съзнание, които литературният акт притежава за себе си. Прочитите, които дава Мартин Грийнберг на „Присъдата“ и „Преображението“, добавят силен тласък към критическия проект по съзирането в тези разкази на конфликт между различни теории за писането.⁵²

Изглежда, че интерпретациите на „Преображението“ могат преди всичко да се разделят на символни и алегорични. В същината си фабулата на всички символни прочити се свежда в общи линии до следното. Въпреки своето преображение, Грегор Замза остава непокътната, макар и унижена морална личност. Той е фундаментално бездомният човек,

⁴⁸ Franz Kafka, *The Diaries of Franz Kafka*, 1910-1913, 311.

⁴⁹ Franz Kafka, *Letters to Friends, Family, and Editors*, 115.

⁵⁰ F.D. Luke, “The Metamorphosis”. *Modern Language Review* (1951) 46, 232-45. Reprinted in Franz Kafka Today, Angel Flores and Homer Swander, eds., 25-43. Jürg Schubiger, *Franz Kafka*.

⁵¹ Heinrich Rombach, *Strukturontologie* (Freiburg i. Br. and Munich: Alber, 1971), 139.

⁵² Martin Greenberg, *The Terror of Art*, 69-91.

прокуденият социален човек; животът му е лишен от смислено дело, от приятелство, от полова любов, от семейна лоялност. Той не става загадка в резултат от преобразението си. Читателят може да отнесе това преображение към натуралистични намерения и емпирични ефекти – с намерения като негодувание и разкъсване, познати от популярната философия на нашето време (фройдизма) и с ефекти като зависимост и болест, които познаваме от собствения си телесен опит. Затова казваме, че изгнаническото състояние на Грегор символизира отчуждението, което емпирическият човек рано или късно ще почувства – унизеното самосъзнание, което удължава отчуждението по невежествен и виновен начин.

Символните прочити единодушно разглеждат мъката на Грегор като мъката от поражение в опита. На това ниво на интерпретация е безразлично дали поражението се вижда предимно като провал на трудовия му живот (Хелмут Рихтер, Валтер Зокел);⁵³ като провал на вътресемейната интеграция (физиолозите Хелмут Кайзер и Ричард Дау Уебстър),⁵⁴ или като провал на личностната удовлетворителност според стандартите на една билдунгс-философия, изискваща пълно себеосъществяване чрез опита. Важното в символния прочит е, че нещастieto на Грегор е принципно излечимо. Така че, макар „Преобразението“ да описва човек с неадекватен опит, в крайна сметка то не е описателно произведение, неговата насоченост е прескриптивна. В символния си прочит творбата иска от нас да я завършим, като заместим неадекватния опит на Грегор с компенсаторна пълнота; и дори загатва за тази пълнота. Например преобразението на Грегор, което го осъжда да угодничи и да офейква, да играе ролята на роб и на робот, е просто разширена метафора за неговия деформиран трудов живот; неговата пролетаризация и политическата му немощ вътре в псевдопатриархалната структура рисуват трудовия живот такъв, какъвто не трябва да бъде. В такъв случай смисълът на разказа е имплицитното пророчество за икономическа алтернатива (Хелмут Рихтер).⁵⁵ И наистина, намек за тази реформация се открива в като цяло щастливото подновяване на трудовия живот на семейството му. Друг прочит на символно ниво е психологическият. Когато се превръща в хлебарка, Грегор просто осъзнава ярко намеренията, които го дефинират вътре в една шизофренна семейна ситуация. Той наказва семейството със своята отвратителност, наказва и себе си,

⁵³ Helmut Richter, *Franz Kafka*, 112-19; Walter Sokel, “Kafka's `Metamorphosis“”, 203-14.

⁵⁴ Hellmuth Kaiser, “Franz Kafkas Inferno”, and Peter Dow Webster, “Franz Kafka's `Metamorphosis' as Death and Resurrection Fantasy”, *American Imago* (Winter 1959) 16, 349-65.

⁵⁵ Hellmuth Richter, *Franz Kafka*.

приемайки съществуване на сакат или на парий. Наказан е от болното си тяло и от зависимостта си, но постига прикритата, удвоено агресивна експресивност на тираничния инвалид и на семейния идиот. И все пак има предсказание за телесно и психологическо възстановяване в мига на безболезненост и сияйна прозрачност, които Грегор постига пред смъртта... и тъй нататък.

Същината на всички символни прочити присъства най-ясно в психоаналитичния прочит, който попълва литературния текст така, както психоанализата попълва устен разказ за съновидение, сякаш и двата текста са в основата си несловесна комуникация, изпъстрена с празни места и елипси. (Това е процедурата на Хелмут Кайзер и Питър Дау Уебстър).⁵⁶ А подставеният текст, също като вече дешифрираният сън, проектира желаната пълнота на житейския опит. Като запис на желанията, той предписва пътища за осъществяването им.

В обобщение, символният прочит настоява на следното: (1) продължението на емпирическата личност на Грегор Замза в чудовищния вредител; (2) значимостта на преобразението с оглед на намерения и ефекти, взети от обичайния опит; (3) неадекватността и лечимостта на опита, с който се съотнася „Преобразението“; (4) творбата има прескриптивен и пророчески характер, подсказан във финала за Грегор и семейството му: при смъртта си Грегор е *schöne Seele*; а семейството е отново здраво и обнадеждено.

Алегоричният прочит се противопоставя на символния във всяко отношение. Той приема буквално преобразението, радикалния зев, отделящ Грегор Замза от вредителя. Той смята, че творбата буквално се установява като злокобно и тревожно съществуване. Оттук, този прочит чете съзнанието на вредителя за изсвирената от сестра му музика, през което той напипва път към непознато препитание, не като компенсация за съществуването му, а като негово неминуемо условие. Най-сетне, неговата ситуация не се разглежда като осакатена или друга някаква емпирична ситуация: тя не може да се схване през познатия опит.

⁵⁶ Hellmuth Kaiser, *Franz Kafkas Inferno*. Peter Dow Webster, “Franz Kafka's `Metamorphosis.’“

Главно понеже набляга на абсолютния интервал между предишния Грегор Замза и новата му ситуация – неговото не-битие, – този прочит може да се нарече алегоричен според разбирането на Валтер Бенямин за алегорията като не-присъствие – тоест, свойство, което не се преживява натуралистично, – на онова, което е означаемо.⁵⁷

Що за ненаситност тогава е алегоризирана в „Преображението“? Що за желание намира своя корелатив в метаморфозата на един човек в *Ungeziefer*, в не-битие? Преди всичко, това е намерението на Кафка да съществува като литература, да пише художествена проза; защото, ако парафразираме Колингуд, неговото желание да пише се осъществява само доколкото то живее в историческия процес и същевременно знае, че живее там.⁵⁸ В това произведение писането се репродуцира, в алегоричен ключ, като преображение, буквалност, смърт, игра и редукция – цялото в негативна и преминала през изпитания форма.

Няма как да се преувеличи степента, до която Кафка е отдаден на писането, на онова, което нарича *Schriftstellersein*, а творчеството му по необходимост отразява силата на тази отдаденост. Но в различни периоди от живота му писането притежава за него различен смисъл; в никакъв случай не трябва да се пренебрегва историчността на неговото писане като рефлексия върху писателския проект. Тази история все пак има базова посока. С времето Кафка все по-остро осъзнава недоимъка, редукцията и недостатъка, които предполага писането.⁵⁹

Решителната раздяла с евдемоничното схващане за писането идва със съчиняването на „Присъдата“ през 1912 г. Това произведение стои до „Преображението“ в специалната интимност на акта и интерпретацията. „Присъдата“ просто се случва на Кафка; тя е един вид пробив, който той описва в дневниците си с екстаз и объркване – на език, който е брутално фигуративен и в същото време херметично непонятен. Разказът крещи за по-ясна интерпретация – и я получава в „Преображението“.

Героят на „Преображението“ е „Присъдата“, прозрението, намерило освобождение в този разказ – че Кафка не трябва да изоставя писането си нито в брака, нито в

⁵⁷ „Алегорията... означава тъкмо не-съществуването на онова, което репрезентира“. *The Origin of German Tragic Drama*, John Osborne, tr. (London: New Left Books), 233.

⁵⁸ R. G. Collingwood, *The Idea of History* (New York: Oxford University Press, 1956), 226-27.

⁵⁹ Има и друга базова насока – „втората спирала“ – която обсъждам в Глава пета.

предположението, че баща му е източникът и целта на неговото изкуство. Тази оценка, тази присъда преобразява писането на Кафка в *Schriftstellersein* в модуса на алегорията: този модус, който решително откъсва конкретния обект от множествеността, за която мечтае, независимо дали тази множественост се схваща като експанзивно състояние на ума, междуличностно разбирателство или метафизична истина. След „Присъдата“, когато пише, когато „слиза при тъмните сили“, Кафка заема позиция извън къщата на живота.

Радикално фигуративният начин на Кафка да изрази разделението на литературата от живота е да обяви, че литературното съществуване е извън смъртта. В дневниците си Кафка пише за смъртните сцени в своето творчество: „Но аз вярвам, че ще мога да лежа спокойно на смъртното си легло и за мен такива сцени тайничко представляват игра“⁶⁰. Тази игривост присъства в „Преображението“ чрез изобилната образност, свързана с изкуството и играта и чрез дистанцията между призрачния, усмихнат разказвач и неговото чудовище. Тази дистанция разкрива как Кафка винаги с малко е изпреварил своя субект; той изначално е разказвачът на историята, който надживява героя си; способен е да бъде този разказвач, защото вече е преживял опита на смъртта, съществуващ в най-радикалното отчуждение от живота. Това е моментът, в който започва играта, и тази игра по необходимост е изпълнена със скръб.

Скръбта принадлежи на битието, което е литература, което е уловено по демонстративен начин в прехода от частно към общо и в следствие на това трябва да изтърпява смърт подир смърт без надежда и без цел. Емблемата на литературата в нейния стремеж към общото и в нейната обреченост на частното е нейната буквалност, като буквалното на свой ред е алегория на литературното.⁶¹ Буквалността е основен момент в

⁶⁰ Franz Kafka, *The Diaries of Franz Kafka*, 1914-1923, 102.

⁶¹ В тази връзка Марк Андерсън пише следното: „Сложният и двусмислен статус на латинския термин *littera*, който в единствено число означава „буква“ (от азбуката), но в множествено се отнася до... писмени документи и литература... Нещо повече, от *littera* произлизат както *literal* („буквален“), така и *literary* („литературен“), които често се използват като противоположности. „Буквалното“ се отнася до стриктното, материално, „ясно“ значение (както в „буквата на закона“), в противовес на фигуративното, символното или алегоричното значение. Обаче фигуративното, самата фигура, съставлява именно областта на литературата, на литературното... [Впрочем] тези съвпадения съвсем не са случайни, защото именно амбивалентността на *littera*, начинът, по който се рее между материалните знаци на азбуката и тяхната фигуративна употреба, между *literalis* и *litterarius*, прави писането възможно. [“Kafka’s Unsigned Letters: A Reinterpretation of the Correspondence with Milena”, *Modern Language Notes* (April 1983) 98 (3), 386.] Андерсън артикулира парадокса, който Цветан Тодоров посочва във връзка с Кафка: това е „парадоксът, срещу който трябва да се изправи всяко размишление за литературата: всяка словесна формула относно литературата винаги се разминава с природата на литературата, защото литературата сама по себе си е парадоксална, състои се от

гледната точка на Кафка през цялото му творчество: в „Преображението“ биваме дотолкова потопени в перспективата на чудовищния вредител, че го разбираме само дума по дума и винаги за пръв път, приковани сме към текста.

Решителното прозрение на Кафка е изначалното разделение между литературата и живота – дори антитетичния характер на литературата и живота, мислен като *Bildung*, като мащабна тоталност на опита. Това гледище е застъпено чрез постепенната редукция и обедняване на вредителя, загубата на зрение и на подвижност. Изкуството на Кафка да изгражда оголени реалности издава едно движение на ума, което чрез редукция преминава към радикална иманентност. Примерите са много: в „Америка“ героят Карл Росман е сведен до вредителско съществуване в спалнята на Брунелда; в „Замъкът“ обектът на опит – светът на селото – е покрит от сняг, сведен до самия *factum brutum* на един материален свят.

Прозата на Кафка вече може да се разглежда като състезание между символни в основата си и алегорични в основата си интерпретации на нейното собствено действие. На всяка крачка символната интерпретация говори обратното на алегоричната: тя влага в аз-а устойчивост, значение, експанзивност и възможността за помирение.

Изграждането на трагическо, алегорично съзнание в „Преображението“ включва репрезентацията на символното съзнание. Това става всеки път, когато вредителят погрешно настоява на своята идентичност с Грегор Замза и се опитва да възстанови някогашната си ситуация в семейството, както и всеки път, когато размишленията му наглед оправдават преображението като наказание. Това, че символният модус е съблазън и грешка, личи в опитите на вредителя да говори на метафоричен език. Неприязънта на Кафка към метафората е постоянна, но на малкото места в „Преображението“, където се появява този език, читателят веднага се озовава вътре в едно заблудено съзнание. Опитът на вредителя да усвои преживяването си чрез метафори предизвиква раздражение,

думи, но означава повече от думите, тя е едновременно вербална и трансвербална“. Todorov, *The Fantastic*, 156.

например когато уподобява своите съперници на жени от харем или вижда как началникът в службата му се обръща на стълбището, търсейки трансцендентално известие.⁶²

Няма как съдбата на това създание да е познанието за символното единство на света. Перспективата за изкупление на финала на „Преображението“ е гротескна заблуда: Грегор, както ни се казва, „мислеше за семейството с умиление и любов“. За Кафка потапянето във волята на семейството винаги означава гибел в състояние на огромна грешка: такъв е случаят с Георг Бендеман на финала на „Присъдата“.

Вредителят е преди всичко непрозрачно насекомо, а не яркият бръмбар от „Сватбени приготовления“ тогава, когато използва позицията си, за да получи експанзивно единство вътре в света. Той си мисли, че музиката, която го зове, ще му осигури „незнайна храна“, макар че тя не би могла да означава нищо за него в смисъл на някогашния му опит. Да превърнеш този опит в разказ, да последваш музиката така, сякаш е музикант, би било да използваш литературата така, както Кафка я описва в най-заблуденото си произведение, „Писмо до бащата“ – да изплакваш в писането си онова, което би желал да изплачеш на гърдите на баща си. Вредителят е кръвосмучещата въшка, с която се сравнява Кафка в своята борба с бащата само когато се опитва да отрече своята отделност, да отрече своя характер като алегорична фигура.

В писмата на Кафка до Фелице Бауер, написани докато съчинява „Преображението“, той отбелязва, че историята е все пак поносима поради своите „мили страници“. Когато я прочита на глас пред приятелите си, те дружно се смеят. Тези коментари биха могли да се отнасят само до игривото отношение на разказвача към протагониста, до дистанцията, която не означава, че си откъснат от героя, а че си го изпреварил в смисъл, че знаеш грешките му. „Сполучлива мисъл“ – пише Кафка, – „епическият писател знае всичко“.⁶³ Всички грешки на Грегор се събират под подчинение

⁶² Едно поле от материални обекти, нажежени от значение, би било само фон за изкуството на Кафка. Символът, твърдо употребен за да постигне смисъл, извисен миг на прозрение за подобност, подрива схемата на Кафка, която във всяко отношение се основава на борбата между символ и алегория. За всички символни фигури на Кафка – метафори и сравнения – може да се каже онова, което Пруст казва за Флобер: че в цялото му творчество едва ли може да се намери една красива метафора. Ето с какви сравнения си служи Кафка: „достатъчно жълт, за да бъде изхвърлен“, „като жени от харем“, „като куче“.

⁶³ „Gutes Wort. Der Epiker weiss alles“. Cit. in Jürgen Kobs, *Kafka, Untersuchungen zu Bewußtsein und Sprache seiner Gestalten*, Ursula Broch, ed. (Bad Homburg v.d.H: Athenäum, 1970), 537.

на действието в символния модус – този модус, който постановява устойчивостта на съзнанието и битието.

Приоритетът на буквалността и играта над значението означава, че за Кафка литературата като алегория има приоритет над литературата като символ, но този приоритет се нуждае от постоянно преповтаряне. Той изисква съответен приоритет на интерпретативните ключове. Но да кажем, че историите на Кафка са в същността си изградени от битката на интерпретативните ключове – в която алегоричният има приоритет – не означава да го обявим за двусмислен или неразгадаем. У Кафка алегоричното стои до символното, не в двусмислено отношение, а в приоритетна позиция.⁶⁴

⁶⁴ В „Изрязаните части от романите на Кафка“, Клейтън Келб [Clayton Koelb, „The Deletions from Kafka's Novels“ (*Monatshefte*, Winter 1976, 68(4), 365-72.) дискутира най-дългия изрязан откъс от „Процесът“, който идва след разговора между Йозеф К. и капелана. Този откъс работи с термини, сигнализиращи светлина и мрак. „Действието, описано в отстранения материал, е символно по следния начин: капеланът води К. от място на пълна тъмнина (самата катедрала) към място на частична тъмнина (сакристията), също както притчата му за Закона води К. от пълно невежество до частично невежество. И точно както К. не бива особено просветлен от историята или от нейните интерпретации, така и не му помага изключително слабо осветление на сакристията“ (371). Но Кафка премахва този пасаж. „Почти целият е отстранен при редакцията... Разходката до сакристията е изцяло премахната заедно със съвсем ясната си (да кажем направо очевидна) символика“ (372). Следвайки Келб, поддържам, че тази редакция е наложена от нежеланието на Кафка даден разказвач, контролиращ сцената по-умело от К., да произнася „истини“ в символен модус. Според Келб, това съкращение е в съгласие с „целенасочения принцип на нарастващото двусмислие“. Аз смятам, че намерението е по-различно и цели да усили усещането за крехкостта на символната репрезентация.