

ISSN 2367-7031 / 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/Allen-Thiher_Understanding.pdf

Да разбираме Франц Кафка

(откъс)

Альн Тайър

Альн Тайър е почетен професор (*Curators' Distinguished Professor Emeritus*) в Университета на Мисури-Колумбия и постоянен сътрудник в *Clare Hall*, Кеймбридж. Получава докторска степен по романски езици от Университета в Уисконсин. Автор е на книги за писатели като Селин, Кьоно, Пруст, Кафка, Музил, както и за литературна теория и литература и наука.

Преведеният тук откъс е част от книгата му за Кафка „Да разбираме Франц Кафка“, която ще бъде публикувана в серията „Да разбираме модерната литература“ на Университетското издателство на Южна Каролина (*University of South Carolina Press*). В нея Тайър интерпретира работата на Кафка, подчертавайки постоянната игра на самореференциалност, произвеждаща комичната кафкианска визия за невъзможното търсене на разбирането за търсенето на разбиране. Книгата се занимава с цялото творчество на Кафка, поставяйки равен акцент както върху разказите и притчите, така и върху трите недовършени романа. Тя съдържа и биографично въведение, което цели да запознае читателя със съдбата на Кафка в Австро-Унгарската империя и неговите реакции спрямо падението ѝ през Първата световна война, както и с безредния му живот като нещастен ерген.

Превод от английски език: Еньо Стоянов

След въодушевяващия момент на написването на „Присъдата“, в края на 1912 Кафка пише разказа, от който произлиза неговата запазена марка в представите на мнозинството, а именно – хлебарката на Кафка, която се е превърнала в устойчив образ по кориците на книги и в карикатурите на „Ню Йоркър“. Този широко разпространен образ се дължи на *Die Verwandlung* („Преображението“). Разказът с неговата история за търговец, който се събужда като огромно насекомо, несъмнено е една от причините „кафкианско“ да се превърне в обичаен термин – едно от значенията му е безпокойството, свързано с необичайно или странно събитие, за което няма обяснение. Разбира се, „Процесът“ и „Замъкът“ са обогатили смисъла на израза „кафкианско“, но тези романи не предлагат стегнат образ като този на огромното насекомо, с който да резюмират какво означава да си смазан от неведоми бюрократични сили във враждебен свят, където властва абсурдът.

Славата на „Преображението“ с основание се дължи на начина, по който разказът принуждава читателя да се сблъска с необяснимото още с първото си изречение, несъмнено едно от най-известните начални изречения в световната литература. То съобщава как една сутрин Грегор Замза се събужда след неспокойни сънища и открива, че е преобразен в огромен паразит – „zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt“. Изречението е провокативно енигматично, доколкото третоличният повествовател го изрича без видима ирония. С безизразна неутралност той наблюдава едно просто положение на нещата. Разбира се, след известен размисъл читателят може да реши, че твърдението напомня на изказвания, които могат да се открият в митологичния дискурс или при Овидий, в религиозна басня или във вълшебни версии на метаморфози, които откриваме в народни приказки и във фантастични сюжети – например в класическото римско повествование за метаморфоза, „Златното магаре“ на Апулей. Но нищо в останалата част от разказа на Кафка не внушава, че това твърдение е част от митологичен дискурс, тъй като сякаш нищо друго в разказа не се отклонява от нормите и конвенциите на разказването, които обикновено възприемаме за реалистични. Просто реалността внезапно започва да се обитава от огромен вредител и останалата част от историята е посветена на това как някой би се справял с тази ситуация.

След известни размисления читателят може да се зачуди дали началното изречение не е твърдение на някой луд, тъй като психиатричната литература ни е запознала с онези, които вярват, че са Наполеон или куче, или направени от стъкло. Но

отново нищо в останалата част от разказа не ни внушава, че четем словата на луд човек, било то на повествователя или непряко – на Грегор. Здравият разум на автора Франц Кафка е отделен въпрос, но всъщност имаме малко основания да се съмняваме в него. *Au contraire*, има причини да смятаме, че Кафка е бил със свръхясно съзнание, колкото и страдания да е познавал и каквито и да са били виденията, които са го спохождали.

Най-сетне, склонни сме да тълкуваме първото изречение като въведение в разказ за сън, което би ни позволило да съхраним конвенционалните си очаквания за репрезентация на реалността и да заскобим историята като психичен феномен, солипсистки продукт на ум, изгубен в нощния делириум на сънуването. Ако изречението не е въведение към мит или към негови фантастични производни, или към пристъп на лудост, то тогава изглежда, че само насън един нормален търговец би могъл да се събуди и открие, че се е превърнал в някаква отвратителна гадина, напомняща донякъде на голям бръмбар или дори на хлебарка. Алтернативата на съня се натрапва на читателя, който познава употребената от Кафка реторика на дискурса на сънуването в „Описание на една борба“. Но в очакване на подобен прочит, повествователят, след като споменава неспокойните сънища на Грегор от предишната нощ, започва втория параграф, експлицитно отричайки, че става дума за сън, т.е. тълкуването през съня е отхвърлено. Въпреки това е налице известна двусмисленост в това твърдение. То не е приписано директно на съзнанието на Грегор, въпреки че според контекста се чете като отговор на безсловесния въпрос на персонажа, с който параграфът започва под формата на директен цитат. Грегор се пита какво се е случило с него. Отговор – не е сън. Реторически това изказване е от третоличната гледна точка на повествователя, въпреки че може да се чете сякаш е продължение на директния цитат от мислите на Грегор без намесата на повествователя. Грегор е буден, въпреки че несигурността около това кой точно мисли, че това не е сън, отваря възможност това да е сън – ако твърдението е мисъл на Грегор. С други думи, ако надеждният повествовател твърди от своя гледна точка, че това не е сън, тогава това не е сън – тъй като останалата част от текста се върти около читателското приемане на надеждността на повествователя. Но ако твърдението, че това не е сън, е мисъл на Грегор, тогава кой знае? Това е така, защото нерядко отрицанието на съня е част от сънуването. Будността на Грегор е проблем както за него, така и за читателя. Въпреки това в следващите страници аз ще се вода от допускането, че това не е сън. Грегор няма да се събуди от него.

Читателят със склонност към реторични въпроси може да се запита дали твърдението, че Грегор е *Ungeziefer*, не трябва да се приеме като метафора. Този въпрос е водещ в голяма част от критическите дискусии. Читателското съзнание може много да се обърка от мисълта, че твърдението „Грегор е паразит“ в някакъв смисъл е метафора и същевременно е съвсем буквално. Нека за сравнение се спрем на изказването „Ти си паразит“, отправено към голяма хлебарка в кухнята. Твърдението не е метафора, то е описателно или може би е оценка, но трябва да се категоризира като буквално. Но „паразит“ (*Ungeziefer*) се употребява по отношение на много голяма, неопределена категория от насекоми и дори малки бозайници, които по принцип се свързват с мръсните условия, в които живеят. Когато възрастната ми хазайка в Берлин ми показваше къде да изхвърлям боклука, тя посочи мястото, където да го хвърлям и многозначително ме уведоми, че по време на бомбардировките през Втората световна война там са се навъждали много *Ungeziefer*. Думата *Ungeziefer* има широк обхват от конотации, подсещащи за еврейските ритуали на прочистване, за немския страх от оскверняване чрез мърсотия, за детски асоциации с насекоми и за общи страхове от деградация вследствие на безпорядък. От друга страна, изразът би могъл да бъде чиста метафора – бащата на Кафка наричал идишкия актьор, който бил приятел на писателя, паразит – ясен пример за изключително обидна метафора.

Въпреки това, началното изречение заявява, че Грегор Замза е съвсем буквално паразит. Не се казва, че прилича на такъв, не е просто сравнен с такъв – това не е сравнение или аналогия. В изказването няма двусмисленост, тъй като той сам може да види, когато поглежда към своето вече покритото с хитин коремче и неспокойно мърдащи крачка. Явно предишната нощ е имал нормален корем, но сега вижда, че буквално е станал някакъв вид паразит. Можем да се запитаме дали не е буквализирал една метафора в тялото си. Ако това е така, то бихме могли да кажем, че при буквализирането си, самата метафора е претърпяла метаморфоза. Тя вече не е метафора, също както Грегор вече не е Грегор. Добре известно е, че Кафка е смятал метафорите за симптом на слабостта на езика, на неспособността му да достигне директно същностните неща, но въпреки това многократно е настоявано, че той е създател на метафори или поне анти-метафори, почти несравними с други в историята на литературата. Самото свидетелство на множество текстове на Кафка сякаш внушава, че нямаме друг избор, освен да използваме метафори, за да заобиколим неспособността на езика да назовава нещата директно. Кафка вероятно с разочарование е открил, че се

е оказал вързан за религиозната гледна точка, която никак не е почитал – възгледа, според който след като светът е бил именуван от божествения логос, човешкото падение е създадо условията, при които метафората е станала необходима. Но Кафка също така си е давал сметка, че разказът за падението на логоса сам е метафора, което подсказва, че каквато и комуникация да се надяваме да постигнем и предвид отчуждението, което падението нанася на човечеството, е необходимо метафората да се буквализира – с цел да заобиколим тази първоначална метафора на падението.

По този начин още в началото на разказа Кафка въвлеча читателя в питане за самата природа на езика, но и също така във въпроси за природата на литературата. С безизразния реализъм на началното изречение Кафка осуетява незабавното желание на читателя да види в тромавото тяло на Грегор гъвкава метафора или символ. Това не означава, че образът на паразита не може да се чете на определено равнище като символен израз на психологическо състояние, може би на Грегор, може би на Кафка. Но този образ трябва да бъде четен на първо място като конкретно присъствие, което нарушава реда на конвенционалния свят, който модерният читател в една или друга степен очаква като основа на реалистичното фикционално разказване. Разбира се, същият читател би направил изключение по отношение на типа разказване, което следва правилата на така наречените нереалистични жанрове и което се отклонява от нормалния ред, както това става във фантазиите и вълшебните приказки, в разкази за сънища или в подражания на лудостта. В това отношение читателят може да си припомни фантастичните творби на Гогол, Хофман и Достоевски от „Двойник“, всички те посочвани сред предходниците на Кафка в сътворяването на огромното му насекомо. Тогава въпросът е какъв жанр Кафка предлага на читателя си.

Конкретният образ на страданията на паразита, обхванали го, докато се опитва да манипулира новото си тяло, нарушава конвенционалния порядък на реализма, който обаче останалата част от разказа неумолимо поддържа. Това означава, че Кафка не пише съвсем строго реалистичен текст. Като поддържа несъвместимостта между началния разрив и последващото съблюдаване на реалистичните конвенции, Кафка удържа необичайно равновесие, което превръща „Преображението“ в една от най-великите творби на комичната литература. Комичността се поражда именно от факта, че няма отклонение от конвенциите на реализма в останала част от историята. Ако Грегор наистина се събудеше като паразит с много крачка, то онова, което следва, е тъкмо това, което би се случило - или поне това внушава разказът. В самия разказ

повествователят си остава съвсем сериозен – не се позовава на магия или психически изкривявания, за да обясни тази трансформация. Просто се случва така, че правдоподобният порядък на реалността няма власт една нощ и по някаква неизвестна причина – ако изобщо има причина – при събуждането си Грегор Замза открива, че тялото му се е превърнало в тяло на огромно насекомо.

Друг интерпретативен подход към разказа е да се опитаме да го разберем с оглед на литературния жанр, който Кафка почти използва. Жанрът на художественото произведение често диктува какво може да се случи в него. И вълшебната приказка, и детективският разказ, и любовният роман предпоставят определен тип действия. Въз основа на казаното дотук би могло да се заключи, че „Преображението“ принадлежи към жанра на фантастиката. Ако допуснем тази хипотеза, бихме могли да се обърнем към литературния теоретик Цветан Тодоров и настолното му изследване „Въведение във фантастичната литература“ (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970)¹. В това основополагащо съчинение Тодоров определя фантастичната литература като произведения, които въвеждат сякаш начална отмяна на законите на реалността – случва се нещо, което противоречи на конвенциите на реализма. След тази отмяна фантастичното обикновено приема една от две основни форми – необикновеното и свръхестественото. При необикновеното може да се намери естествено обяснение на фантастичното събитие, а при свръхестественото законите на природата са отменени поради някаква по-висша или свръхестествена реалност. Но забележителното в „Преображението“ е, че след като привидно започва фантастична история с характерната за нея отмяна на законите на реалността, Кафка не следва нито един от пътищата, описани от Тодоров, – в царството на природата не може да се намери обяснение за Преображението, но няма и прибегване до каквото и да било обяснение, крепящо се на нещо отвъд областта на естествените закони. (Самият Тодоров не смята Кафка за истински писател на фантастична литература). Трансформацията на Грегор просто се случва и това е всичко, което текстът казва по въпроса. Така че с оглед на жанра Кафка сякаш моли читателя да се насочи към фантастиката, но след това да отхвърли възможността онова, което се е случило, да е фантастично. Това е друг начин да се опише основното правило за пораждането на комизма, който се разгръща в „Преображението“, тъй като самите персонажи ще се държат по конвенционален начин – преувеличено конвенционален – в отговор на неоправданата чудовищност – синът,

¹ Превод на български: Цветан Тодоров, *Въведение във фантастичната литература*, София: ИК Сема РШ, 2009. – б.пр.

превърнал се в насекомо. Комизмът на Кафка зависи от това, че той поддържа перспектива, която кара нелепото да се открие, тъй като присъствието на Грегор е комично само доколкото то се разглежда неадекватно, т.е. сякаш неговата метаморфоза е нещо, което трябва да се третира във всекидневни термини. Сам по себе си той е просто чудовищен, което вероятно обяснява защо Кафка не е искал на корицата на книжното издание на „Преображението“ да има визуално изображение на хлебарка. Той не е искал читателите му да си мислят, че става въпрос за разказ на ужасите. Читателите, също както и самите родители на Грегор, трябва не просто да виждат тялото на насекомо, те трябва да го преценяват и, като нормални читатели, родители и търговци, да го преценяват винаги неадекватно от една или друга перспектива, обикновено от гледната точка на самия Грегор, но също и като зрители, наблюдаващи как останалите персонажи в разказа реагират на случилото се с Грегор и как се отнасят помежду си. Всички те реагират реалистично, но тъкмо затова техните реакции са фарсови поради липса на адекватност. Разбира се, вероятно няма реакции, които да са адекватни към Грегор, което е още един аспект на факта, че разказът не е типичен пример за фантастика. Жанрът на фантастиката предполага, че може да има подходяща реакция при подходящо обяснение. Случаят на Грегор наистина е нещо *sui generis*.

Постоянното пресичане на чудовишно и конвенционално протича през целия сюжет, чийто строеж може да се свърже с този на триактна комедия. Нека сега проследим някои от последиците от началната случка и особено натиска, който тя упражнява върху перспективата и визията. Например към какво поглежда новоизлюпената хлебарка, след като е огледала множеството си тънки крачка? Грегор разглежда снимка на стената, изобразяваща жена, чиято ръка е напъхана в тежък кожен маншон. Тази гледка едва ли е първото, което бихме очаквали, но на пръв поглед тя сякаш е мотивирана от простия факт, че е част от реалистичен декор. Двусмисленият образ придава на сцената странно еротичен заряд, тъй като има твърде много кожа в този портрет. С този образ в текстовата игра навлиза ирония и критиците с основание виждат тук иронична алюзия към основополагащата книга на мазохизма, „Венера в кожи“ на Захер-Мазох (*Venus im Pelz*, 1870). Нещо повече, Грегор може и да не знае, но несъмнено самият Кафка е бил наясно, че австрийският писател Захер-Мазох е използвал името „Грегор“ когато се е наслаждал на мъките, причинени му от

неговата обвита в кожи любовница². Дали изображението на стената не намеква, че има някаква мазохистична несъвместимост в това да се събудиш като насекомо и да погледнеш към картина, целяща да породи еротична възбуда? Дали противоречието между твърд хитин и мека кожа не внушава някакво допълнително иронично измерение? Това не е първият, няма да е и последният нелеп еротичен образ в творчеството на Кафка, въпреки че едва ли останалите изглеждат толкова иронично неуместни.

Контрастът между отвратителния паразит и нагиздената с кожи красавица внася по-слабо комично безпокойство от факта, че основната грижа на многокракия Грегор сякаш не е да се чуди на новото си състояние, а по-скоро дали ще успее да отиде на работа навреме. Реализмът се утвърждава като ироничното правило на текстовото разгръщане. Практическият свят властва над живота на търговеца във всяка ситуация и въпреки че Грегор вече не е Грегор, той си остава Грегор. Той има да хваща влак и верен на трудовата етика на своя практичен живот, паразит или не, той, бивайки Грегор, вярва, че трябва вече да е на път, за да прави продажби. Единственият очевиден проблем засега е, че той не разбира как да маневрира с новите си крайници, за да се измъкне от леглото, – едно съвсем приемливо притеснение за всеки – за всеки, който се събуди с повече крака от нормалното. И така Грегор започва едно не съвсем неуместно разсъждение за това какъв злочест живот се налага да живеят търговските пътници. Неговото разсъждение е напълно оправдано в една реалистична рамка, изграден с цел да осъди капитализма и съвременното общество, въпреки че изглежда в момента Грегор сякаш има по-големи проблеми от това да се оплаква от социалната несправедливост. Неуместността властва с комично върховенство.

Той дори не може да си вземе почивка по болест, за което неговата метаморфоза, очевидно отклонение от доброто здраве, всъщност би дала добро основание. Но той не смее да се разболява и да разваля трудовото си досие с отсъствия по болест. Тук една метафора се носи над текста, тъй като болестта може да послужи като обяснителен троп за състоянието на Грегор. Както застрахователният агент Кафка добре е знаел, болестта и заразата са сред най-честите метафори, към които прибягваме ние,

² Има поне още един кандидат за изпълнената с алюзии ирония на Кафка около името „Грегор“. Изглежда, че докато е бил в университета, Кафка е чел средновековната повествователна поема на Хартман фон Ауе „Грегориус или добрият грешник“. Поемата разказва историята на протагонист на име Грегориус, роден от инцест, който се жени за майка си, преди да стане папа. Инцестът се шири в тази нравоучителна легенда за добрия грешник. Грегор на Кафка, за разлика от средновековния Грегориус, няма много шанс да стане папа в сегашната си форма, но квазиалюзията към средновековния текст подсказва, че ирониите на Кафка са многопластови.

модерните хора, когато нещо не е наред. Грегор за миг се изкушава от това решение – той е болен. (Един мой приятел ми каза, че състоянието на Грегор много прилича на това на човек, събудил се след инсулт.) Случаят на Грегор би могъл да се характеризира от патологията, но не е ясно точно как. Патологичното се подчинява на някакъв закон на етиологията, или поне така предполагаме, и все пак нищо от този сорт не може да се използва за обяснение на Грегоровата аномалия. Медицинската метафора работи комично и когато Грегор не отваря вратата на стаята си. Първото допускане на семейството му е, че той трябва да се е разболял, защото какво друго би обяснило реалистично неговото поведение? Затова и сестрата на Грегор е пратена да повика лекар. Прави впечатление, че на никого не му хрумва да повика свещеник, равин или екзорсисист – грехът вече не е обяснителен принцип в модерния свят.

Комедията променя курса в посока на спален фарс, който може да си визуализираме на сцената с различен персонаж пред всяка от трите врати на спалнята. Всеки отделен персонаж вика на Грегор, за да му напомни, че закъснява – бащата, майката и сестрата. Онова, което логически следва от Преображението, сега се разгръща с комична псевдопрецизност, тъй като Грегор, със сто процента нечовешки физически части, може да отговори само с писукане (*Piepsen*), въпреки че има сякаш човешко съзнание, което повествователят, разполагащ с ограничено всезнание, описва и цитира без коментар. Повествователят ни информира, че Грегор омаловажава пред себе си важността на промяната в гласа си, като смята, че тя по всяка вероятност се дължи на настинка, типично заболяване при търговските пътници, професия, която той продължава да проклина, докато напразно се опитва да се подготви за трудовия ден. Грегор реалистично използва медицински разсъждения – след като неговото състояние не наподобява това на човек в добро здраве, *ergo* той е болен. Тук комизмът произтича от това как Грегор безрезервно приема, че трябва без много да му мисли, да се приспособи към новата си ситуация, за да продължи отговорно да изпълнява задълженията си на добър търговец.

Притесненията на Грегор относно неговото здраве отчетливо контрастират с други сатири на реализма, базирани на метаморфоза. Ако „Златното магаре“ на Апулей е прототип на подобни сатири, трябва да се отбележи, че в този римски роман от втори век трансформацията на героя в магаре е описана в няколко реда, които просто казват, че кожата на злополучния потърпевш става твърда, пръстите на ръцете и краката му се превръщат в копита, задникът му пуска опашка (според ренесансовия превод), ноздрите

му се разширяват, устните му увисват, ушите му се покриват с четина и така той се оказва обикновено магаре, неспособно да се оплаква, тъй като е лишено от език, както и от човешка форма. Всичко това е резултат от непохватността на героя в експериментите му с магии, което е доста естествено обяснение. За разлика от това, Кафка предлага Преображението като *fait accompli*, без описание на нейния процес. Ентомологичното инженерство на Кафка просто представя реалистично *post facto* механиката, която тази трансформация вече изисква, за да превърне самата идея за реализъм в подозрително понятие. Сред модерните сатири може би само Гоголевиат разказ за странстващия нос може да се съревновава със сатирата на Кафка, тъй като съществуването на отделен нос, който обикаля из града, остава необяснено, както и съпътстващите го руски социални ритуали.

Философът Бергсон би описал реакциите на Грегор спрямо новото му тяло като форма на комичното, при което механичните действия са присадени на човека, тъй като в многократните си опити да се приготви за работа Грегор действа като машина, осъдена да работи според правилата на пазара, на който служи, – дори и когато е изправен пред такива затрудняващи пречки като провала да овладее множеството нови свои крачка. Но тук бихме могли да преобърнем термините и да видим човека като присаден на механичното, защото тялото на насекомото наистина прилича на своеобразна гротескна машина, която Грегор, подобно на картезианска душа-пилот, заседнала в тяло-машина, трябва да научи да управлява отвътре. При всяко положение чувството на Кафка за механичната природа на телесните движения, източник на фарса в „Описанието на една борба“, лежи в основата на поднесения със сериозност фарс, който настъпва, когато Грегор овладява необходимата техника, с която огромното насекомо се измъква от човешкото си легло. Усилният търговец си дава срок – до осем без петнайсет той трябва вече да е на крак, – за да се мотивира да постигне този подвиг. Грегор несъмнено е зачитал *self-help* книги.

Социалните ритуали и бизнес етикетът също стават източник на комичен ефект в „Преображението“. Прокуристът (*Prokurist*), „мениджър“, който изглежда е втори по ранг във фирмата на Грегор, идва лично да види защо търговският пътник е изпуснал ранния си влак и не е започнал трудовия си ден. С посещението на този представител на външния, практически свят читателят научава повече за позицията на Грегор в този свят или по-точно, в света на труда, който е единственият свят, който той познава извън семейния си кръг. В тази сцена Кафка събира двата свята заедно, така че читателят да

види как Грегор е бил изключително ограничен от постоянна работа, прекъсвана само от моментите на отмора у дома. Описанието на посещението на прокуриста би било просто сцена на банален реализъм, ако Грегор не беше скрит зад вратата на спалнята, откъдето отговаря само с писукания, неговата майка извинява сина си с очевидното оправдание, че той сигурно е болен, сестрата плаче, а бащата говори на затворената врата. Представителят на фирмата започва да се възмущава, че Грегор отказва да отвори и съответно го заплашва. Тук Кафка създава фарсова версия на картините, които художник от XVIII или XIX век би нарисувал, за да покаже патоса на нещастieto в семейството – въпреки че перспективата на читателя към тяхната перспектива превръща патоса на сцената в комедия на ръба на фарса. Естествено, заплахите на прокуриста показват, че Грегор и семейството му са си изградили илюзия за своето положение, което е още един аспект на комизма, основан на несъвместими репрезентации. Всеки изглежда заблуден относно реалностите на ситуацията на останалите.

Описанието на начина, по който Грегор отваря вратата, – като успява да схване как да държи ключа в насекомовата си уста – е комичната прелюдия към първата поява на Грегор пред света. Сцената е представена от гледната точка на Грегор. Той първо поглежда през прозореца и вижда сградата отсреща – болница, несъмнено най-подходящата сграда, която може да се окаже в съседство с апартамента на Грегор. Ироникът може да се наслади на поредната нелепа алюзия към болестта. Следващата сцена е домашна и в нея са представени вещи, които символизират всекидневния живот – пълно е с кафкиански вестници, а на стената има портретна снимка на Грегор от дните му в армията. Облеченият в униформа Грегор гледа надолу към паразита, който изцвърчава една абсурдно дълга реч в защита на това, че е достоен служител. Подобно на Йозеф К., арестуван една сутрин в „Процесът“, Грегор вярва, че може би е жертва на клевета. Разбира се, самопредставянето на Грегор тук е неуместно и безпредметно, тъй като все пак конвенциите на реализма диктуват, че е доста невероятно посетителят да седи мирно и да изслуша реч, произнесена от огромна хлебарка. За разочарование на Грегор прокуристът бяга. Съответно, в съгласие с непоклатимо неуместната си гледна точка към нещата, Грегор решава, че провалът му да даде обяснение може да застраши работата му, защото шефът ще помисли, че той не иска да работи достатъчно усилено. Несъответствието между реалността и реакцията отново е, меко казано, забележително. Грегор си представя ситуацията като изискваща от него да убеди прокуриста в

желанието си за работа – в противен случай семейството му ще гладува. Този конвенционален реализъм леко напомня на Дикенс.

Как човек обикновено реагира на големи паразити в къщата? Бащата реагира най-естествено като се снаряжава с бастун и вестник, с които да прогони Грегор обратно в стаята му, както човек би направил с плъх, който се е вмъкнал в дома му. Фарсът на телесното овладяване продължава, тъй като, изправен пред бащата, Грегор трябва да разбере как да обърне туловището си. „Шъткането“ на бащата внася допълнителна нотка на реализъм, въпреки че за много критици конфронтацията е натоварена със символно значение. Тя изобразява сблъсък между баща и син, които са в ядрото на фройдисткия Едипов конфликт. Тук, разбира се, има сблъсък между баща и син, въпреки че той едва ли може да се възприема като несъзнавана черта на текста. Комизмът в репрезентацията на Кафка съвсем съзнателно е в съгласие с диктата на алегоричния реализъм, който можем да открием във фройдистката перспектива към семейните отношения. Атаката на бащата, с която избутва насекомото обратно през твърде тясната врата, е чудесна пародия на фройдисткия прочит на семейните драми, в който бащата потиска желанието на сина. Бащата на Грегор прави онова, което уж всеки фройдистки баща иска да направи на сина си – да го кастрира в защита на бащината си власт. И наистина, неговото бащино желание за власт се проявява по един още по-сатиризиращ фройдизма начин във втората част на „Преображението“.

Втората част на тази триактна драма описва новите ритуали на семейния живот, чрез които членовете на семейството привикват да съжителстват с паразита, когото продължават да наричат Грегор. Тя също така разказва по един съвсем уместен реалистичен начин ретроспекции, които хвърлят нова светлина върху настоящата сцена на разруха. Втората част започва с повдигане на въпроса за храната, реалистично разгледана с оглед на нуждите на Грегор. В творчеството на Кафка храната и препитанието играят важна роля за подчертаване на други основни теми, които лежат в основата на развитието на повествованието. Мотивът за храната достига до пълния си израз в шампиона по гладуване³, превърнал глада си в изкуство. Въпреки недоверието на Кафка към метафорите, прехраната почти се превръща в троп за неопределена духовна субстанция и дори изкупление. В „Преображението“ Грегор започва да гладува, но за разлика от шампиона по гладуване открива храна, която харесва. Първоначално е удивен, че вече не харесва чистото и прясно мляко, което самият

³ Става дума за едноименния разказ на Кафка – б.пр.

Кафка е смятал за добро за неговото здраве. Грегор открива, че по-скоро харесва боклуци. И наистина, само след няколко експеримента отдадената му сестра открива, че отпадъците от кухнята са онова, което паразитът предпочита. Има известна самоирония във факта, че като паразит Грегор предпочита онова, което повествованията на Кафка редовно произвеждат – боклуци, мърсотия и отпадъци, към които светът на Кафка естествено се насочва в своето ентропично развитие. Грегор би бил у дома си в апартамента на Брунелда в „Америка“. Разбира се, тук отново има иронична употреба на реализъм – все пак какво друго би желала една хлебарка? С човешката си гледна точка, Грегор с болка усеща, че предпочитанията му към сметта са мяра на падението му. Той вероятно не предвижда, че предпочитанията му към боклука предвещават собствената му кончина като боклук, крайния продукт на текстовата ентропия.

Заклучен в стаята си и хранен с остатъци, основната дейност на Грегор сякаш е да подслушва останалите членове на семейството и да научава какви метаморфози протичат с тях. Той открива, че те не са толкова безпомощни, колкото е бил склонен да смята, тъй като бащата има пари, за които Грегор не знае. Плановите му да изплати бащините дългове се основават на погрешни предположения относно несигурното положение на бащата. Без той да научи, семейството е спестявало от парите, които Грегор им е давал всеки месец. Накратко, Грегор е бил измамен.

Също така Грегор научава, че сестра му не може да понася вида му, независимо колко време минава. Отминаващото време е реалистично отбелязано чрез наблюдението на повествователя: „Веднъж – бе изминал навярно месец от преобразението на Грегор...“⁴. Има нещо свръхкомично в този реалистичен щрих на измерване на разгръщащата се хронология, тъй като явно всяко отделно събитие в рутинното битие на чудовище може да се отбележи по календара. Отбелязването на времето също така позволява на Грегор да смята с псевдоувереност, че постоянният сблъсък на сестрата с външния му вид, осигурен от минаването на времето, би трябвало да я привикне към него. Въпреки това тя отказва да влиза в стаята, когато той не се крие под канاپето. Очакванията на Грегор, че тя един ден ще свикне с него, са част от комизма, породен от неговите неуместни самозаблуди, тъй като той проектира върху сестра си собствените си чувства към себе си. Изглежда той привиква към

⁴ Франц Кафка, „Преобразението“, *Преобразението. Избрани разкази*, съст. и прев. Венцеслав Константинов. Пловдив: Христо Г. Данов, 1982.

битието си на паразит доста бързо, всъщност почти веднага щом успява да овладее крачката си!

С похвати от поп реториката Кафка използва конвенционален кич, за да мотивира по-големия дял от повествованието във втората част. След като рутината на живота с огромно насекомо се е установила, майката на Грегор решава, че трябва да види сина си. Тя обявява нуждата си с плач, с комедиен патос – все пак тя е добрата майка. Това развитие отново е пародия на онова, което например можем да открием в реалистичната жанрова живопис от XVIII век, в която разстроени родители и деца заемат емоционални пози (въпреки че в картинните драматизации на нещастни майки или на синовен пиетет от Николас Мас или Жан-Батист Гръоз липсва фигурата на огромно насекомо). И в собствените си очи Грегор продължава да бъде идеалният син, което отново не е точна представа за настоящата му ситуация. От синовната си гледна точка той вижда загрижена майка, която естествено иска да дойде да го види. Тя иска да види дали се храни добре, как се държи и (най-комична е употребата на медицински израз) дали не е малко по-добре – „и дали не се забелязва поне слабо подобрене“ („ob vielleicht eine kleine Besserung zu bemerken war.“)⁵.

Въпреки отвращението на сестрата, в съгласие с реалистичната конвенция за семейния дълг, тя иска да помогне на Грегор. Със сестринска загриженост тя забелязва, че той е започнал да лази из стаята и по стените и да виси от тавана. С прецизност, характерна за баналния реализъм, повествователят описва мотивите ѝ да улесни Грегор, като махне мебелите от спалнята му. Майка му също се включва в тези усилия, но разсъждавайки като майка, тя решава, че това не е добре да се прави, тъй като може да накара Грегор да помисли, че те са изгубили надежда за подобряване на състоянието му – реалистичното ѝ мислене не се отказва от медицинския жаргон.

Когато вижда действията на сестра си, Грегор се паникьосва от идеята, че без мебелите всички следи от човешкото му минало ще изчезнат. Излиза от скривалището си, почва да тича наоколо и най-сетне се спира на снимката на жената в кожи, като я покрива с корема си и усеща утеха от това, че я притиска. Тази проява на еротизъм предзнаменува като комична гротеска предстоящата пародия на експлицитно фройдистки случки. И наистина, в тази сцена Грегор мисли да нападне Грете, ако тя докосне картината – което читателят може да разглежда като вариант на мотива за инцеста, който може да се открие в разказа.

⁵ Пак там.

Майката вижда Грегор и съвсем реалистично припада. Грете отива да ѝ вземе лекарства, Грегор я следва, за да помогне, но в този момент пристига бащата. Сблъсъкът в сърцевината на фройдистката семейна драма е подготвен. И тъкмо тогава Грегор, поглеждащ от равнището на пода нагоре, придобива нова перспектива към бащата, който вече не е клатушкащият се старец от предходните дни, а се появява в ливреята на банков служител, спретнат и с мощни ботуши, чиито гигантски подметки заплашват да смажат изумения син. Много критици говорят за метаморфоза на бащата, въпреки че при него случаят не е на необратима промяна и видът му зависи повече от гледната точка на сина спрямо бащата и неговата мощ, доста сходен с вида на бащата в „Присъдата“. Облечен сякаш в парадната премяна на властта, фройдисткият баща може да накаже Грегор за това, че се е освободил или – както казва Грете – е „изскочил“.

Единствените оръжия, които бащата намира на разположение, са ябълките и съответно той започва да „бомбардира“ сина си с плодове. Както множество картини показват, ябълките в западната библейска иконографска традиция често се асоциират с първородния грях. Кафка използва тази асоциация с комичен обрат. Вместо да дава знание за греха, забраненият плод се превръща в оръжие срещу греха. Облата им форма също участва в кафкианското преобръщане на перспективата – вместо да откъсне тестисите на Грегор, бащата имплантира заоблен обект в гърба на Грегор. Пародията на синовните фройдистки страхове от кастрация завършва в момента, в който майката излиза, дрехите ѝ се свличат от нея, тя отива да прегърне бащата и вече обединена с него, го моли да пощади живота на Грегор. Самият Грегор губи зрението си именно в този момент. Така той не може да стане свидетел на тази „първична сцена“, на която Фройд гледа като на въвеждане на всеки един в сексуалността и бащината власт – като поглед на детето, което вижда как бащата встъпва в притежание на майката. Според теорията на Фройд зрителят обикновено изгласва спомена за този образ. Във версията на Кафка зрението на Грегор се губи именно в този ключов момент. И в двата варианта резултатът е общо взето същият – бунтуващият се син се опитва да изтрие или блокира образа на властта на бащата. И така завършва втората част.

Третата част на „Преображението“ е сравнявана с трето действие на нещо като трагикомедия. Завесата се вдига и виждаме Грегор, който отново е затворен в стаята си, ранен е и поне символично е всеки син, който се е осмелил да заплаши баща си. Все пак семейството решава да остави вратата открената като жест на съчувствие към отсъстващия син. Бащата сега изглежда жертва на обичайното ентропично падение,

което откриваме в творчеството на Кафка. Неспособен да стои буден вечер, той заспива в униформата си, по която започва да полепва мърсотия. Гледната точка на Грегор сега е на привилегирован свидетел на драмата, разгръщаща се извън стаята му. Вечер бащата заспива, Грете и майката работят неспирно по различни задачи, а самият Грегор прекарва безсънни дни и нощи в спомени за неколцина приятели и няколко жени, в капана на самозаблудата, че може би скоро отново ще си върне предишния живот. В този микрокосмос на света на падението има и нови развития. Например, наета е една стара вдовица, която да помага с чистенето. Тя не се плаши от Грегор, въпреки че не чисти стаята му и се задоволява понякога да го притеснява и да отправя по няколко думи към него, като му се присмива, наричайки го стар торен бръмбар (*Mistkäfer*). Каквито и да са дарбите ѝ на ентомолог, забележките ѝ предлагат нов образ на съдбата на Грегор, особено когато новата чистачка заплашва да го смачка със стола, ако не стои на едно място. Грегор вече е обречен да живее в нарастващ безпорядък и мърсотия.

Семейството взима и трима наематели, които си приличат като три капки вода – трима мъже с дълги бради, и тримата без никакво възпитание. Тримата приличат на карикатури или може би са вдъхновени от сценичните фарсове, в които няколко персонажа функционират като един. Функцията им сякаш е да унижават семейството със своите деспотични претенции, като същевременно без да знаят, показват на Грегор колко далече е от практическия свят, в който хората с невъздържан плам енергично ядат месо и картофи. В стаята си Грегор чува как дъвчат наемателите и отново се замисля над храната, от която се нуждае, докато тримата механично скърцат със зъби. Тези практични месояди имат малко общо с Грегор, а и със самия Кафка, но пък имат отчетлива прилика с бащата, изобразен в „Писмо до неговия баща“ като способен да разтрошава кокали със зъбите си. За сметка на това Грегор предзнаменува шампиона по гладуване, тъй като познава нов глад, породен от неосъществено желание.

Желанието се стоварва върху Грегор когато случайно една вечер Грете свири на цигулка за тримата братя. Привлечен от музиката, покритият с мърсотия Грегор си подава главата в стаята, където са се събрали семейството и наемателите. Последните очевидно не са впечатлени от свиренето на Грете и тежко издишват дим от пури през колективния си нос и уста в знак на нетърпелива изнервеност (а самите им пури са сякаш пародийни фройдистки символи на властта им). Грегор слуша и мисли за това от каква храна се нуждае. В своята унесеност той се чуди дали музиката не му показва какво му е необходимо, въпреки че повествователят по-рано е споменал, че Грегор не

се интересува от музика и че просто иска да помогне на сестра си в обучението ѝ по музика.

Музиката е двусмислена тема за Кафка. Изглежда, че той лично не е бил особено привлечен от музиката, въпреки че в Европа и особено в Германия музиката често се смята за връхна точка на творческите постижения. Кафка не е посещавал концерти със същата честота, с която е ходел на театър и кино. Но понякога, подобно на „Преображението“, музиката е изобразена с внушението, че тя е върховната художествена форма или поне е изкуство, което предлага духовна храна. Музиката предлага образ на поне една (ако не и единствената) трансцендентност, която не може да се открие другаде – или поне така настоява философът Шопенхауер, когото Кафка, подобно на всички останали от неговото поколение, е чел с интензивен интерес. Вероятно Кафка приписва на Грегор собственото си отношение към музиката – едновременно нещо, което той, като паднало същество, не може напълно да разбере, докато същевременно осъзнава, че музиката може да предложи храна отвъд езика. Музиката може би дори би преодоляла ентропичното падение на езика. Все пак трябва да отбележа, че отношението на Кафка към музиката изглежда на моменти се променя и например в последния си разказ той описва пеещите мишки, чиито пискливи изпълнения спокойно могат да поставят под съмнение често отрежданото място на върховенство на музиката. А както показва Ницшевата възхвала и последвалата полемика с Вагнер, музиката е тема на оспорван дебат в немската културна сфера. В крайна сметка Ницше обвинява Вагнер, както и Шопенхауер, че са против живота. Кафка е познавал творчеството на Ницше доста добре.

Така че бихме могли да размишляваме върху ролята на музиката при Кафка от няколко различни гледни точки. От позицията на Грегор, тя изглежда сякаш надхвърля падението му и той се пита дали наистина е животно, след като музиката така го поглъща. Това е неговата отчаяна перспектива в един изпаднал свят от боклуци, в който мръсното насекомо вдига прахот с всяко свое движение. Но Кафка пресича всякаква възторженост относно метафизика и музика като внезапно се връща към инцеста и пародията на романтичните сюжети. Грегор си въобразява как може да повика сестра си, да я доведе в стаята си и да не я пусне да излезе отново. Той си представя как ще ѝ обясни плановете си за нейната кариера, тя ще се разплаче от щастливи емоции, той ще я целуне по голата шия, останала вече без яка. Внушеният

тук образ на страстни целувки на насекомо е сред най-забележителните примери за черния хумор на Кафка, както и за неговата пародия на семейната хармония.

В сцената с тримата братя Кафка отново се връща към фарса, произведен от следването на реалистичните конвенции. Както изисква правдоподобие, гостите определено не са радостни да видят как Грегор изпълзва от стаята си и непосредствено заявяват незабавното си напускане (но не и без да настояват за закуска на идната сутрин). Фарсът около тримата господата контрастира и се компенсира от въпроса за идентичността, повдигнат от Грете. Тя казва на родителите си, че те трябва да се отърват от звяра (*Untier*), който приютяват в дома си, тъй като това нещо не би могло да бъде Грегор. Не може да е Грегор, защото ако беше, би трябвало да осъзнае, че не бива да е там. Грете е кафкиански логик, тъй като развива един почти логически парадокс. По-точно как някой може да бъде онова, което не може да бъде? Ако съществото е Грегор, тогава то/той не би бил тук, тъй като отдавна би видял, че то/той е невъзможен за другите. В репликите на Грете изплуват теологически и метафизически въпроси за идентичността. За нашите цели е достатъчно да се каже, че ако идентичността съществува съвместно с тялото и материалното му битие, тогава идентичността става най-проблематична, защото тялото е мястото на падението. Или напротив, тялото отразява ентропията, която в крайна сметка отрича идентичността на всяко тяло, което няма постоянство, освен упадъчното изменение. Различни варианти на нестабилност на материалното тяло лежат в основата на заплахата от Преображението, която от Гърция и Рим до неотдавнашната епидемия от вампири е една от постоянните теми на нашата култура.

Изглежда Кафка не е бил доволен от заключението, което е измислил за „Преображението“ и някои критици подеват острата негативна оценка на автора за края на неговия разказ. На мен обаче ми се струва, че публикуваният финал довежда с пълна последователност до логически завършек падението на тялото във времето, т.е. ентропичното развитие, на което се опира целият разказ. Чезненето на Грегор завършва, когато забраненият плод, заседнал в гърба му, изгнива и по възпалената рана започва да се събира прахоляк. Разбира се, повествователната гледна точка престава да съвпада със съзнанието на Грегор, след като той издъхва. Въпреки това малцина читатели биха били силно раздразнени от промяната – появата на нов вездесъщ повествовател, който разказва за съдбата на семейството, след като крепката чистачка, която открива останките на Грегор, информира семейството му, че ги е измела с

обикновените боклуци. Онова, което читателите несъмнено забелязват, е новата гледна точка към семейството – тримата му представители са готови да започнат наново след изчезването на Грегор. Пренебрегвайки претенциите на тримата братя – господин Замза безцеремонно им казва да се махат – тримата членове на семейството решават да излязат от града на разходка. И с перспективата за ново бъдеще, те се събират във вероятно единствения случай на щастлива развръзка в творчеството на Кафка, което вероятно го е накарало да смята, че наистина се е провалил тъкмо поради липса на провал.

Ако си спомним, че аксиомата на провала лежи в основата на творчеството на Кафка, можем да предположим, че той е бил недоволен от щастливия финал, защото с този успех, той е допуснал логически провал. Семейството се наслаждава на свободата си, след като Грегор си е отишъл, което означава, че нормите на конвенционалната литературна репрезентация са надделели над дълбоката убеденост на Кафка, че успешната репрезентация може да доведе само до провал. Така че можем да прочетем бележките му от 14 януари 1914 година в неговия дневник, където той се оплаква на себе си, че финалът на творбата е нечетим, и съжالياва, че едно пътуване по работа му е попречило да я завърши. Вероятно само писател като Морис Бланшо, привързан към убеждението, че литературата винаги е документ за нейния провал, би могъл да съчувства на Кафка в това отношение. Бланшо е влиятелен интерпретатор на Кафка и е интересно да се види с каква огромна емпатия и своеобразен ужас той чете последните редове на „Преображението“. Той е особено силно привлечен от образа на Грете. Сега, когато родителите мислят, че е време за нея да се омъжи, тя протяга младото си тяло сякаш в очакване на еротичните наслади. За Бланшо този момент на събуждане за живота и неговата чувственост, това подновяване на надеждата е най-ужасният момент в историята – той е най-ужасяващ (*effrayant*), тъй като момичето иска да живее, което по енигматичните думи на Бланшо е желание да се избегне неизбежното⁶. Неизбежен е именно провалът.

До този момент основно тълкувах „Преображението“ въз основа на повествователната реторика и теми. Разбира се, почти всяка тема сякаш изисква теологическо, психологическо или философско изследване. Затова и не е преувеличение да се каже, че по тази причина творчеството на Кафка е особено подходящо като източник на мливо за всякакъв тип критическа мелница. Читателят

⁶ Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard, 1981, 73.

неизбежно се пита какво значи темата (или образът, или събитието) на „Преображението“, ако изобщо значи нещо?

Бланшо, с неговия възглед за автореференциалността на творчеството на Кафка, може да илюстрира един аспект от начина, по който разказът се отваря за метафизически разсъждения. Френският писател смята, че централната тема на „Преображението“ е да илюстрира мъките на литературата, която има за свой основен обект собствената си същностна липса (*manque*) и въвлеча читателя в спирала, в която „надежда и отчаяние се отзвучават взаимно без отдих“⁷. Животът е изгнание от смисъла, казва Бланшо, и така литературата, като отразява живота, може да бъде единствено посветена на собствения си провал да има смисъл. Мисля, че Бланшо е прав дотолкова, доколкото показва, че текстовете на Кафка са същностно автореференциални тъкмо в това, че обозначават собствения си провал да имат смисъл, от което сякаш се отклонява успешният финал на „Преображението“.

Можем с основание да се запитаме защо смисълът на Преображението трябва да се схваща като препратка към литературата. Отговорът е, че автореференциалността е неизбежно там именно защото необяснената метаморфоза на Грегор в насекомо го превръща в знак, който отказва значение дори когато предизвиква читателя да търси значение – което е същностна функция на литературния текст. Още от Вилхем Емрих през петдесетте, та чак до днес различни критици правят подобни твърдения. Грегор е знак, който трябва да интерпретираме, макар и да знаем, че нищо не ще оправдае вярата ни, че сме намерили окончателния смисъл, защото да намерим окончателен смисъл би предполагало отрицание на функционирането на литературния текст. Стенли Корнголд е водещият американски критик, който интерпретира в такива термини падението на логоса при Кафка и особено в „Преображението“. В различни студии и книги Корнголд развива възгледа, че Грегор е нещо като непроницаем знак, репрезентация на отчаянието на езика от себе си и от възможността да се комуникира изобщо. Корнголд често предлага силни доводи, които превръщат Грегор в необяснима демонстрация на необяснимото.

Все пак читателите успяват да се спрат на разнообразни значения, които сякаш внушава хитиновото тяло на Грегор, като често се позовават на елементи от биографията на Кафка или на други негови творби, за да подкрепят своите твърдения. За теологическите умове преображението на Грегор може да навява алюзии за

⁷ Пак там, 72-73.

падението, през което всеки минава, когато при раждането си навлиза в юдео-християнския свят на първородния грях. Но с оглед на „Преображението“ може да се попита защо не всички в света на Грегор са хлебарки, тъй като падението в греха, както и самото телесно съществуване, е универсална съдба. За разочарование на Бланшо, сестрата сякаш се изплъзва от тази съдба. За образования в психонализа читател, който е чел книгите и студиите на Валтер Зокел, Грегор може да изглежда като жертва на Едиповия си комплекс, още една универсална съдба, макар и да е ясно, че Кафка експлицитно пародира тази възможност в текста (което е поредната страна на автореференциалността, доколкото текстът предлага свои интерпретации в самото разгръщане на сюжета). Марксистки или социологически настроени читатели, които се сещат за Адорно и Лукач, вярват, че „Преображението“ на Кафка показва как той става жертва на капиталистическата система, особено по начина, по който това е изразено в гласовитото му писукане срещу суровата съдба на търговския пътник – може би това е Уили Ломан на Артър Милър под формата на насекомо. Вярно е, че Грегор може би е зле третиран търговец и при условие че не е в пълна самозаблуда, той е прав, че носи печален трудов товар, но едва ли е сравним с почти робското отношение, наложено на Карл Росман в Америка.

Да се чете „Преображението“ като марксистка алегория обикновено е ужасно редуционистко, тъй като алегорията на Кафка не предлага причини тъкмо този обикновен търговец да е отличен за метаморфоза. На което критикът, който е решен да открива биографията на Кафка във всичко, което той е написал, би отговорил, че писателят буквализира в Грегор онова, на което сам се е натъквал в своя ежедневен семеен живот. Например терминът „паразит“ е бил употребяван от бащата на Кафка с цел да порицава онова, което не е одобрявал – може би дори самия Кафка. Но колкото и внушения да вмениява този квазифакт, неприятната употреба на термина *Ungeziefer* от страна на реалния баща като пренебрежителна метафора никак не обяснява защо този персонаж, Грегор, в този разказ, „Преображението“, търпи толкова абсурдна съдба.

Нека сега разгърна смисъла, който бихме могли да извлечем от преображението на Грегор или от самоубийството на Георг⁸ с няколко кратки критически бележки, които отиват отвъд направения дотук коментар, бележки, които са приложими към цялото творчество на Кафка. По-рано обсъждах проблема у Кафка, поставен от въпроса за това дали елементи от текста правят препратка към исторически или извънтекстови

⁸ От разказа „Присъдата“ – б.пр.

обекти и събития. Образът на човек, превърнал се в огромно насекомо, не изглежда като нещо, което има извънтекстов референт, въпреки че както хората, така и паразитите съществуват в голямо множество извън текстовия свят. Сама по себе си тази мисъл първоначално не изглежда много полезна, макар и да посочва, че образите на Кафка идват от света. Както казва Витгенщайн в своя „Логико-философски трактат“ горе-долу по същото време, в което Кафка пише „Преображението“, светът е всичко, което е налице, включително всички възможни комбинации от образи или *Sachverhalten*, които изграждат фактите на света. Нещо повече, литературните фикции демонстрират забележителния факт, че щом веднъж са назовани, дори фикционалните факти стават част от образите на света. Веднъж репрезентирани, фикционалните образи са образи на света, който познаваме. Те сякаш стават мисли едновременно за света и в света. Накратко, образите са част от мисловния процес, който се занимава със света.

В представените в неговите произведения мисли за света Кафка рядко е аналитичен мислител, но той интуитивно е знаел, че неговите образи са както за света, така и в света. Мислейки в образи, той е съзнавал, че неговите образи са взети от света – тъй като няма откъде другаде да се вземат. Това в крайна сметка означава, че образите-мисли са единствено относно света и отношения в него. Когато казвам, че Кафка не е аналитичен мислител, имам предвид, че съвсем буквално той е мислил с образи, с които е предавал мисли. С тази цел е представял образите чрез писане. В контраст с мисленето в образи, аналитичната мисъл извлича абстрактни отношения от образите, които светът предлага, открива закони, математически формули и дискурсивни всеобщности и отношения, за да опрости обърканото множество образи, които светът предлага. В контраст с аналитичната мисъл, мисленето в образи предполага заемане на образи от света и поставянето им директно в отношение помежду им, често в отношения, непознати дотогава, за които след това е възможно да се интерпретират в абстрактни термини или не. Това е една от функциите на литературната критика. Друга функция на критиката е да определи контекста, в който трябва да се поставят тези образи, за да могат да се четат тези отношения.

В исторически термини е важно, че Кафка започва да пише в епоха, която е произвела множество художествени и литературни експерименти с директното представяне на образи със смисъл без непосредствен контекст. Това произтича от вярата, че образът може да комуникира от само себе си, без да е положен, например, в алегоричен контекст, осигурен от предходен разказ или мит. След предпочитанието на

Гьоте към символа за сметка на алегорията и символистите, и реалистите търсят точния образ, който да обозначи свят. Имената на Маларме и Флобер се свързват с най-успешните опити за употреба на образи в символизма и съответно в реализма. Можем да потърсим тази вяра в централността на образа и извън сферата на литературата. В края на XIX и началото на XX век мисленето в образи не е изключително литературен въпрос, даже напротив. Мислене в образи може да се открие в науката и във философията. Ще се спра накратко върху това тук, тъй като то предлага многозначителни аналогии за разбирането на цялото творчество на Кафка.

В света на науката един почти съвременник на Кафка, Айнщайн, многозначително описва как първоначално е мислел в образи, а не математически, когато е формулирал първата ограничена теория на относителността през 1905 година. Той си е представял какви ще са последствията от това светлинен лъч, който се движи с постоянна скорост, да се възприема от двама наблюдатели на различни позиции, например единият на движещ се влак, а другият – извън влака. Можем да си визуализираме как времето се възприема по различен начин в двете позиции, зависими от инертната система на съответния наблюдател⁹. След като развива специалната теория на относителността с нейните образи на движещи се влакове и светлинни лъчи, Айнщайн въвежда ускорението в своята картина на относителността, като за целта си представя асансьори и обекти, които падат в тях. Това през 1916 година го довежда до общата теория на относителността. Без да искаме да превръщаме Кафка в учен, можем да видим, че в творчеството му могат да се намерят сходни мисловни експерименти, опитващи се да решат какви са последствията от отношенията, които са изобразени във въображението.

Представете си например какво би станало, ако една сутрин някой се събуди и открие, че се превърнал в насекомо (или е арестуван, или винаги е гладен, и пр.). С образа на паразита Кафка предприема мисловен експеримент, при който, щом първият

⁹ Айнщайн ни приканва да си представим следния образ. Две светкавици удрят точки x и y зад и пред пътник във влак, но на равно разстояние от външен наблюдател. За външния наблюдател, разположен по средата между x и y , светкавиците сякаш удрят едновременно, докато за пътника, пътуващ към точка x , x неизбежно ще изглежда като случващо се преди събитието в точка y – тъй като светлината от точка x ще го достигне преди светлината от y . Оттук времето е относително спрямо инерционната рамка. Това са въобразими образи от феноменалния свят, но това е свят, който вече е лишен от абсолютна темпоралност. Виж Albert Einstein, *Relativity: Special and General Theory*, trans. Robert W. Lawson (New York: Bonanza Books, 1961). Склонните към спекулативни разсъждения могат да помислят как епистемологията на най-влиятелния учен от младостта на Кафка, австриецът Ернст Мах, може да се окаже в съзвучие с употребата на образи от страна на писателя. Може да се започне с аксиомата на Мах, че само усещанията са реални.

образ е зададен, разказът продължава с проучване на реалистичните вероятности за онова, което може да се случи, когато порядъкът на реалността е нарушен – нарушен само веднъж. В „Преображението“ фикцията разчита на употребата на образ, за да позволи на Кафка да зададе въпроса „какво, ако“ и след това да проследи вероятните резултати. А какво, ако обидната метафора на бащата на Кафка внезапно престане да е метафора? Което ни връща към въпроса – какво, ако един ден практичен бизнесмен се събуди в така наречения реален свят и открие, че се е превърнал в *Ungeziefer*? Това е единствената промяна или ако предпочитате – променлива, която Кафка въвежда в трудовия свят на търговския пътник, един от най-баналните представители на модерното индустриално общество, за които можем да се сетим. Това обаче, че този търговец се събужда като бръмбар, не е банално, и тогава мисловният експеримент е в това да си въобразим какви ще са последиците от това нарушаване на порядъка на баналната реалност, при това именно в трудовия свят на Прага от 1912 година.