

## Въдворяването на UnGregor

Александър Кьосев

**Резюме:** Настоящият текст предлага четене на известната новела на Кафка през фигурите на чудовищното, биополитиките и границите на човешкото. Чудовището в текста обаче е особено: то е *ungeheueres Ungeziefer* (несполучливо превеждано на български като „хлебарка“ и „чудовищно насекомо“), нещо с неизразима непоносимост; не толкова страшно и ужасно, колкото отблъскващо, срамно и отвратително, скандално-възмутително. Грегор-чудовището-хлебарка е удържан в малки, битови и дребно-буржоазни мащаби и е затворен в стая-изолатор, минималистичен ад – привидно буржоазно жилище, а всъщност едно екстериториално „никъде“, изключено от божествения и от човешкия свят. Подобен на това постепенно изолиране е и повествователният модел на цялата новела, тълкуващ какво се случва с чудовищата в света на хората от началото на ХХ век. С похватите на привиден реализъм Кафка изследва студено преобръщение на непоносимия Грегор: неговата продължаваща травестия и постепенното му, успокояващо вписване в най-обикновено дребнаво всекидневие, съпроводено и с постепенното изолиране на това все по-измършавяващо чудовище в неговия банален, окончателен затвор.

На този фон интерпретацията проследява траекториите на възможното удържане на човешкото у мизерния, чудовищен човек-хлебарка, предложени от новелата: проследява се как деградира съчувствието към Грегор-сина от страна на неговите най-близки семейни, сестрата, майката и бащата, как разказвачът отначало студено-разбиращо прониква в душата на човешкото насекомо, а после също така студено се отдръпва от нея, как читателят накрая остава единственият разбиращ и съчувстващ пазител на човешкото в изсъхващото, умиращо чудовище.

Във втората част от текста се проследява съдбата на политически употребената метафора на вредителя-напаст (*Ungeziefer* носи значенията гадина, гад, паразит, вредител, напаст и пр. и едновременно с това акцентира върху особената немска представка *un-*, отправяща към *Ungeheuer* – чудовище, *ungeheuerlich* – възмутително, и *Untier* – немислим звяр). Всичко това е свързано с историята на реториките на европейските биополитики и най-вече с пропагандния дискурс на третия Райх, където метафората *Ungeziefer* играе ключова роля при категоризирането на евреи, цигани, хомосексуални и пр. като вредители-нечовеци, които трябва просто медицински да бъдат изтребени под формата на елементарна хигиенна мярка.

Тази странна историческа контекстуализация „в бъдещето“ дава възможност да се свърже навелата на Кафка с цял облак от антиципирани и съдбоносни политически метафори от средата на ХХ век – а чрез тях с проблема за пределния изолатор, концлагера и обезчовечаването на човека в него, тема разглеждана от мнозина – от Примо Леви до Джорджо

Агамбен и Жан Люк Нанси. Настоящата интерпретация твърди, че в новелата е заключена антиципираща визия: тя показва и предупреждава, че чудовищен е всъщност не Грегор, а онзи дребен и уютен всекидневен, дребнобуржоазен свят, от студената сърцевина на който ще се родят Баналното Зло, нацизмът и идеята за изолиране и *Endlösung* за всички хора-вредители; демонстрира колко пряка се оказва връзката между Кафка, хората-паразити, концлагерите и техните „мюсюлмани“.

**Александър Къосев** е професор по културна история на модерната епоха, директор на Културния център на СУ и главен редактор на електронното списание „Пирон“. Неговите изследователски интереси са в сферата на проучването на четенето, културната история на комунистическия тоталитаризъм и автобиографичните изследвания. Публикувал е няколко книги и е редактирал многобройни колективни научни сборници на английски, немски и български език. Негови статии са преведени на английски, немски, френски, холандски, украински, чешки, полски, румънски и македонски. Адрес за връзка: [akiossev@gmail.com](mailto:akiossev@gmail.com)

Една сутрин Грегор Замза се събужда от неспокойни сънища и установява, че се е превърнал ... в какво всъщност? Така и няма да научим точно<sup>1</sup>. Наистина, повествованието казва *er hat sich zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt* и с това сякаш разпознава ужасната креатура, при това по характерен кафкиански начин, хладно, обективно и точно. Но хладността е реторическа маска, зад която точността всъщност отсъства. Тук обективният стил на Кафка без предупреждение е пробит от емоционално-словесен гейзер, избухнал в странния израз *ungeheures Ungeziefer*. Той не посочва нещо конкретно определено, носител е на малко и смътна семантика и на ужасно много перформативна енергия, която българските преводи с „хлебарка“ и „чудовищно насекомо“ не могат да предадат. Излъчва изумление, отвращение и яд, сякаш е възмутен жест на повествователния език – повече изпуснато възклицание, отколкото спокойно описание, точна категоризация. Разголвайки прийома (нещо, което самият Кафка, разбира се, не прави) бих рискувал със следния свободен превод: „Една сутрин Грегор Замза се събуди след неспокойни сънища и откри, че в леглото си е преобразен в .... АХ, КАКВА ЧУДОВИЩНА ГАДНА ГАДИНА!“. И веднага ще трябва да се признае, че това е непозволена хипербола – при Кафка възклицателните трикове, емфазы и ефекти и разказването са невъзможни, въпреки всичко повествованието трябва да остане спокойно.

Все пак горният емоционален превод има основания: и извън новелата двете немски думи имат устойчиви речникови значения с нюанси, които гравитират около отвращението, възмущението и ругателството: при тях конотациите и перформативните значения доминират над денотацията и я правят смътна, неясна. *Ungeheuer*, казват речниците, като прилагателно означава грамаден, необикновено голям, нечуван, чудовищен (по размери), а омонимното съществително *Ungeheur* означава „чудовище, изверг“, докато значенията на производното прилагателно, *ungeheuerlich*, се предават като „чудовищен, възмутителен“. Думата е така силно емоционално-негативно обогрета, че това сякаш пречи на неутралните ѝ употреби в обичайните ѝ функции на прилагателното – да приписва конкретно свойство. В речниковия списък от значения са объркани разнородни свойства – усещането за огромен размер, извратеността и отвратителността на формата, заедно с моралната реакция на отхвърляне, дори негодувание.

---

<sup>1</sup> Както е известно, по този въпрос има много спорове, особено между преводачите. Надделява все пак мнението, че точната идентификация на биологическия вид е трудна, дори невъзможна за определяне. Като важен аргумент се изтъква това, че самият Кафка изрично се противопоставя насекомото да бъде нарисувано на корицата на първото издание на „Преображението“.

Случаят със съществителното *Ungeziefer* е още по-краен. Тази дума е по-скоро ругатня, отколкото обикновено съществително: дори извънконтекстуалните лексикографски описания не могат да пропуснат жестовия, брутално-перформативен момент в нея. В речниците значенията на *Ungeziefer* кръжат неизменно около вредителството и отвратата: думата (впрочем, появяваща се двукратно като квалификация, произнесено от Бащиния глас в прочутото писмо на Кафка до баща му – с нея бащата е наругал приятели на Кафка<sup>2</sup>), няма отчетлива и ясна денотация, а назовава (или по-скоро емоционално реагира на) всевъзможни вредни насекоми, паразити, вредители (особено дървеници, бълхи, въшки и пр. гадни насекоми), като често прекрачва този биологически вид и се пренася върху мишки, плъхове, вредни и всевъзможни гадни гризачи. Съществителното е сингулария тантум със събирателно

---

<sup>2</sup> Пасажът гласи: *Das bezog sich auf Gedanken so gut wie auf Menschen. Es genügte, daß ich an einem Menschen ein wenig Interesse hatte - es geschah ja infolge meines Wesens nicht sehr oft -, daß Du schon ohne jede Rücksicht auf mein Gefühl und ohne Achtung vor meinem Urteil mit Beschimpfung, Verleumdung, Entwürdigung dreinführst. Unschuldige, kindliche Menschen wie zum Beispiel der jiddische Schauspieler Löwy mußten das büßen. Ohne ihn zu kennen, verglichst Du ihn in einer schrecklichen Weise, die ich schon vergessen habe, mit Ungeziefer, und wie so oft für Leute, die mir lieb waren, hattest Du automatisch das Sprichwort von den Hunden und Flöhen bei der Hand.* Както става ясно, тук в личния речник на самия Кафка, предаващ и оценяващ думите на баща си, думата *Ungeziefer* е ужасна. Тя е за *Beschimpfung*, ругатня, употребена от баща му за неговия приятел, еврейския актьор Льови, като лекомислено нарицателно, подхвърлен обиден етикет, автоматично приравняващ и приятеля, и всички хора, за които би могла да бъде казана, до кучета, плъхове и бълхи. По-нататък в „Писмо до бащата“ Кафка инсценира, измисля си възможния отговор, който Бащата би дал на собственото му писмо - и в това въобразено-от-Сина-Слово-на-Бащата отново се употребява ужасяващата дума *Ungeziefer*. Този път – във фантазията на Кафка – Бащата нарича с нея самия него, Сина, за да го обвини, че в тяхната непрестанна бащино-синовна борба, Франц се бие по гаден и недостоен начин – не рицарски, а като като смучещ бащина кръв паразит, креатура без достойнство и без „жизнено усърдие“ (*Lebensuntüchtigkeit*). По този начин личният речник на Кафка затвърждава бруталните значения, за които говорим – те витаят около всяка анонимна употреба на *Ungeziefer*. За Кафка това е единствено думата-ругатня, ужасяваща стигма, с която Бащиният дискурс-закон лишава и него и всички хора, които са му скъпи, от достойнство и човешки облик; когато Бащата употребява тази непоносима дума, това е не просто кастрация и присъда, а нещо повече: то запраща и Сина и обичаните от него, направо в бездната на Отвратителното, Неразчленимо-Безформеното и Морално-Недостойното. На немски този пасаж гласи: *Das könnte Dir jetzt schon genügen, aber es genügt Dir noch nicht. Du hast es Dir nämlich in den Kopf gesetzt, ganz und gar von mir leben zu wollen. Ich gebe zu, daß wir miteinander kämpfen, aber es gibt zweierlei Kampf. Den ritterlichen Kampf, wo sich die Kräfte selbständiger Gegner messen, jeder bleibt für sich, verliert für sich, siegt für sich. Und den Kampf des Ungeziefers, welches nicht nur sticht, sondern gleich auch zu seiner Lebenserhaltung das Blut saugt. Das ist ja der eigentliche Berufssoldat und das bist Du Lebensuntüchtig bist Du; um es Dir aber darin bequem, sorgenlos und ohne Selbstvorwürfe einrichten zu können, beweist Du, daß ich alle Deine Lebentüchtigkeit Dir genommen und in meine Taschen gesteckt habe. Was kümmert es Dich jetzt, wenn Du lebensuntüchtig bist, ich habe ja die Verantwortung. Du aber streckst Dich ruhig aus und läßt Dich, körperlich und geistig, von mir durchs Leben schleifen.*

Така един чисто биографичен прочит на „Преображението“ би могъл да открие зад образа на Грегор много лична и семейна фрустрация: Франц Кафка е преживявал във въображението си стоварването на бащината стигма *Ungeziefer* върху него самия като нещо безкрайно интимно и ужасно: а новелата ѝ придава и хиперболичното измерение на *ungeheuer*. Към този възел от емоции трябва да прибавим и неподправения, ужасен страх, който Кафка винаги е изпитвал към напастта от мишки, споменаван неколкотократно в писмата му и довела до „Жозефина“: в едно от писмата си той казва, че тази ужасна фобия, както и страха от *Ungeziefer*, са вероятно свързани с „неочакваното, непомолено, неизбежно, озлобено и масово появяване на тези животни с тайни намерения – и добавя, че няма писател или музикант, които в съня си да устоят на този страх (Br 197f. / 201 / 205 / 209).

значение – т.е. смътното му значение не само го отпраща в неясния клас същества, които са принципно „негодни“ (етимологическите речници посочват значенията в *mittelhochdeutsch ungezǔbere*, което идва от *althochdeutsch zepar* = жертвено животно; отрицанието превръща *ungezǔbere* и по-късното *Ungeziefer* в обозначение на онези животни, които не са годни за жертва<sup>3</sup>), не само отказва да направи разграничение между два много различни вида животни, но изтрива и границата между единичността и множествеността, между индивида и рояка: сякаш става дума за неразчленимо и неопределимо, сливащо се в обща маса, множество от неясно-гадни и вредни, негодни за нищо и непоносимо отвратителни същества, така възмутителни, че просто зовящи за унищожение. Това вторично значение – на неразчленима, гадна, сливаща се в едно, множествена маса – остава да витае като възможна конотация и около единичния Грегор – и затруднява определянето както на неговата форма, така и на биологическия клас, към който принадлежи новопревърнатия, а също и на неговия размер (за игрите с телесната големина на Грегор ще говорим по-нататък).

Стратегия на разказване е такава, че новелата ще продължи да поддържа напрежението на трудната категоризация – чак до финала ѝ читателят ще остане в неяснота относно конкретната, абсурдна и непоносима отвратителност, в което се е превърнал Грегор. Косвени указания за това, че става дума за насекомо има немало – всичко освен необичайния размер, трябва да говори в тази посока – хитинова обвивка, извит черупчест гръб, шест тънки крачка, широко тяло, кафява слюз, която това тяло отделя ... А и думата *Ungeziefer* паронимично напомня на немската дума *Käfer*, бръмбар (тази далечна асоциация ще се подкрепи и това, че по-късно прислужницата ще го нарече на два пъти *Mistkäfer*, торен бръмбар – но отново в значението не на определение, а на ругателно име). Но неутралното понятие *Insekt*, (нем. насекомо), която би внесла категоризиращо успокоение в текста, така и не се появява. Отсъствието му е значещо. То внушава, че Грегор сякаш не може да бъде наречен с нормални, спокойни понятия, чиято задача е да впишат индивида в клас от други подобни индивиди със сходни свойства. Очевидно е, че преобразеният Грегор е толкова изумяващ, че не може да бъде вписан в такъв клас – той не прилича на нищо друго. И разказът ще настоява, че той е неповторимо скандален, невъзможен за класифициране, проблематичен за гледане и издържане. И по-нататък, когато става дума за нещастния Грегор, новелата няма да прибегва до спокойни понятия. По негов адрес ще продължат

---

<sup>3</sup> Виж <http://worterbuchdeutsch.com/de/ungeziefer>. Това значение е коментирано от мнозина.

да се сипят думи-жестове с много емоционална, енергия, често почти ругателства, макар че след началото те вече принадлежат на персонажите, рядко на самото студено повествование<sup>4</sup>.

В първото изречение обаче говори повествователят, негов е скандалният израз. И в него въздействат не само речниковите значения, нито става въпрос дори единствено за особено обидни думи, които са имали особен, личен смисъл за самия Кафка. Повествованието преобразява споменатите дадености на немския език посредством непосредственото съседство на *ungeheuer* и *Ungeziefer*, чрез свръхинтензивното съчетаване и звуково сливане на чудовищното и отвратително-възмутителното. Звуково-асоциативната връзка е определяща: двойното сричково повторение – зловещото *unge- unge*, дублирано от другата звукова двойка – *er – ier* – автоцентрира синтагмата чрез сновящи вътре в нея звукови отеквания<sup>5</sup>, а с това потиска синтактичните атрибутивни отношения, замъглявайки допълнително и без това неясния ѝ смисъл. Глината на немския език е омесена така, че изразът придобива почти хипнотично въздействие. Отприщен от звуковите прилики, вътре в него се завърта неспиращ кръг от смислови препращания, къльбо от отблъскващо-ужасно-вредно-отвратително-възмутителни асоциации между двете чудовищни думи: в това словосъчетание линейният ход на изречението сякаш спира. Изразът като че ли престава да отпраща извън себе си – към отношенията между определение и определяемо, към други части от изречението и текста, към принадлежност към логически класове... Той сякаш дори вече не реферира към конкретен обект, бил той и от класа на измислените, фантастични обекти – за момент в звуково-асоциативен кръг двете семантични ядра отпращат сякаш единствено едно към друго, синтаксисът, денотацията и референцията са суспендирани. *Ungeheueres Ungeziefer* се превръща в

---

<sup>4</sup> В припадък на яд сестрата го нарича с друга, сходна ругателна дума - *Untier*, повествователят използва израза *sein Schreckengestalt* (което може да се преведе като „неговият ужасен образ“, но и като „образ на ужаса“), слугинята го нарича *Mistkäfer*, торен бръмбар, а цялата ситуация около Грегор е наречена с емоционалната хипербола *ewige Qualerei*, вечно мъчение.

<sup>5</sup> Тези отеквания не остават само в рамките на синтагмата. Между сричките *ge-* и *er/ier* и звуковата материя на „гъргорещото“ името *Gregor* се отключват допълнителни връзки, които са подсилени и от фонетичният състав на много от останалите думи в първото изречение – генетива на съществителното *Morgens*, прилагателното *unruhigen*, (неспокойни); глагола *erwachte*; местоимението *er*, съюза *zu*, причастието *verwandelt* – т.е. в рамките на изречението неколкократно, почти натрапчиво се повтарят определени звукови групи. Това са срички и техни метатези с повтарящи се консонанти и вариращи вокали (*ge/gre-/er/or*; *un-/en/-en-*; *zu/zie-*; *fer/ver-*), не е трудно да се забележи, че те са „звуков материал“ на ключовия израз. Така под нивото на своето манифестирано синтактично и семантично съдържание, а също и под нивото на спокойната си интонация, изречението сякаш скрито „нашепва“, зловещо внушава със самата си звукова материя едно и също – *Gregor, ungeheuer, Ungeziefer*.

изолиран епицентър на автореференциалност и пределна емотивност, крепящ се на въртенето на сричкови паралелизми, анафори и мезофори. Ехолалична и идиосинкрдна, звуковата фигура сякаш „стърчи“ извън течащия обективен разказ, зловещо интензифицирайки както смътните конотации на самите думи, които я съставят, така и специфичните негативни асоциации около немската представка за отрицание *un-*<sup>6</sup>. По този начин, откъснат от движението на прозаичния поток, изразът сякаш „спира“ в друго, собствено време – обвива се в асоциативна мъгла и заприличва на неразбираем изолиран фрагмент – цитат от заклинателен, визионерско-поетически език, магическа ругатня, за момент блеснала в студената вода на повествованието.

Но това е само за момент. Началното изречение въпреки всичко не нарушава интонацията си, нито своя осведомителен характер – то си продължава най-спокойно и завършва с точка, не с удивителна. Като по някакво повествователно чудо, въпросният свръхинтезивен заклинателно-заклеймяващ израз се оказва вграден и сякаш умиротворен в „нормалния“, неемоционален синтаксис на повествованието. Фоновият начин на разказване е семпъл и контрастен на чудовищната погнуса – в него почти отсъстват други маркирани, звуково или стилово, единици; няма трикове, няма акценти и реторически фокуси: стилът на разказване ни най-малко не се развълнува, а продължава да имитира хладнокръвния език на всевиждащ обективен повествовател от XIX век. По този кафкиански начин хипнотичният *ungeheueres Ungeziefer*, езиковият скандал, всъщност бива пренебрегнат. Той едновременно се е разразил и не се е разразил – завъртял е чудовищните си асоциации, но е останал е в сянката и автоматизма на едно най-привично, движещо се напред повествователно изречение, с рационална структура и нормален словоред, с обичайни описателни подчинени части и традиционна низходяща интонация: сякаш за момент е „гейзерът“ е избухнал в сива река, която не го е забелязала и няма да спре.

---

<sup>6</sup> Представката *un-* е много специална представка в немския език. Тя едновременно значи отрицание (но различно от предикатно артикулираните отрицания на *nein* и *nicht*) и от друга страна, тя е това, което означава изпадащото от артикулация и категоризация, *a-bject-a*. Заедно с голям брой чисти негации, неутрални в стилистично отношение (там тя е аналог на най-традиционната представка „не“ - *unzufrieden* – недоволен, *ungenügend* – недостатъчен, *unehrlich* – нечестен и пр.), друг ред немски думи, силно емоционално маркирани, са всъщност своеобразна криза, отвращение на езика, потрес, облечен в лингвистична форма: *Ungewitter* /ужасно лошо време, дъжд, ураган *Ungetüm* /чудовище, страшилище/, *Un(ge)tier* (звяр, чудовище/, *Ungesit* /липса на дух, но и нездрав, несигурен дух/ *Ungeld* (огромна, чудовищна сума пари/ *Ungemach* –тревога, несгода, неприятност, *Ungestalt* – изрод. *Unfug* - безчинство, безобразие *Unflateri* - гнусота, мръсотия *Unhold* – бяс, дявол, *Unmasse* – огромно количество, безброй, грамада, *Unmensch* – изверг, чудовище *Unrat* – смет, нечистотия... Т.е. тя е свързана с огромното, наясното, бъдещето криза в езика и въображението, натрапчиво се асоциира с потрес, усещане за омърсяване, тревожност и демоничност.

\* \* \*

Изпреварвайки анализа, ще посоча, че всичко, което се случва в това първо изречение на новелата, ще се случи и в нейния фикционален свят. Поведението на персонажите спрямо този *Untier* ще се подчини на същия модел – то едновременно ще бъде потрес и заедно с това – постепенното овладяване, нормализиране на този потрес, движение към повествователна неутралност. И сред човешкото население на творбата, преобразението на Грегор ще предизвика първоначално непоносим скандал (въпреки че между реакциите на различните групи герои има важни разлики и сложна йерархия, сякаш концентрични кръгове между близки, далечни и по-далечни персонажи<sup>7</sup>). Но в хода на разказа енергията на скандала и емоциите ще спада, а фаталистичното движение надолу – въпреки различните ретардации, нови скандални перипетии и обратни тенденции – ще бъде обща посока на развитието на новелата от началото към края ѝ.

\* \* \*

След горните въвеждащи подробности вече мога да формулирам тезата си – интерпретативният ключ, през който ще бъде прочетено „Преобразението“.

Дълбоката философска и социална тема, която новелата обсъжда, е в някакъв смисъл архетипна, в друг, модерна, дори антиципираща неща, които ще се случат истински след смъртта на Кафка. „Преобразението“, казано съвсем накратко, се пита какво се случва със скандалните чудовища в модерния свят на хората. Ще разказва, как чудовищата заляняват.

\* \* \*

Чудовищното е една от фигурите на мисълта, която обозначава, какво може да бъде допуснато в човешкия свят, т.е. отсам границата на мислимото, представимото и търпимото. Като абстрактна класификационна категория то включва в себе си всевъзможни екстремни същества и създания, чиято сякаш единствена цел е непрекъснато да нахлуват и прекрочват тази черта, да изскачат от мрака, в който

---

<sup>7</sup> За това ще говорим в детайли по-надолу, избързвайки, тук ще кажем само, че колкото по-близо са персонажите до Грегор, толкова по-силен е потресът и непоносимостта на това, което се е случило, колкото по-далеч от роднинския кръг се намират, толкова повече емоционалният градус спада и реакциите се изтеглят към възмущението, превръщат се в морални санкции.

живеят, злорадо и тържествуващо *да се показват*<sup>8</sup> в своя ужас и грозота, да се намесят разрушително и непоносимо в живота на хората: чудовищното е хаос и безформена, ужасна хтоничност, тъпа от втурвания и скандализиращи агресии на нечовешкото в човешкото: то е заплахата и скандал едновременно. Креатурите могат да бъдат невероятно различни: дракони и змейове, годзили, динозаври, лами и хали, харпии и фурии, но също така уроди, хидроцефали и вълчи устни, бъдещи погнуса лигави живуркания, двуглави, безпръсти или безкраки изроди, огромни тени, зомбита и оживели трупове, таласъми, вампири, немъртви, чудновати животни, призраци, блатни духове и демони. Специална провинция на чудовищното са онези чудновати създания, които в средновековните карти обитават периферията на цивилизования свят, но са склонни към убийствени преселения – кинокефалите, циклопите, пигмеите, андрогините, скиритите (безносите), скиаподите (еднокраките), амиктирите, (с голяма долна устна), копрофагите (ядящи изпражнения) и пр, или просто варварите и чужденците – а от „Война на световете“ на Уелс в популярната култура на XX и XXI век тази провинция на чудовищното беше колонизирана от разнообразни космически *aliens* и *extraterrestrials* (впрочем, доста от тях с вид на огромни, чудовищни насекоми). В друг, много специален регион на „чудовищното“, царство на отсъствието на форма и героизъм, са се настанали „напастите“ – всевъзможни, слети в единна и отвратителна обща маса, колективни стихии в разни варианти: внезапно плъзващи скакалци, гризачи, термити, хлебарки, отровни оси, или мухи, човекоядни мравки, паяци, медузи, плъхове, вируси, жаби, червеи и сливащи се с тинята болестотворни същества, градски „миязми“, отровни желета, лигави пихтии, агресивни планктони... Характерно за тях е, че са лишени от героическата индивидуалност на ламите, драконите и змейовете (която последните запазват дори когато са многоглави), но в множествената си хаотична безформеност, която всъщност не позволява съпротива, са не по малко страшни – а и са много по-неизбежни и отвратителни. Наоколо са роднините им – различните болести и божии наказания, водещи до разлагане и уродство: към древните страхове от проказа, чума, холера, от избухнали по цялото тяло циреи и язви, се прибавят съвременни високотехнологични фобии и фантазми за панинфекции, заразни плесени, ужасяващи бактерии, непобедими вируси, дефекти в ембрионалното развитие, фатални мутации и грешки в генния код и пр.

---

<sup>8</sup> Виж Манчев, Боян, 2000, „Невъзможната фигура на безформеното“, в. *Култура*, 2000, бр. 7 23 февруари [http://www.kultura.bg/media/my\\_html/2168/gardev.htm](http://www.kultura.bg/media/my_html/2168/gardev.htm)

Ни най-малко не желая тук да заличавам огромните биологически, исторически, политически, културни и религиозни разлики сред ужасяващата тълна подобни създания. Но трябва да посоча, че като символни машини разнообразните чудовища все пак имат абстрактна инвариантна функция: в архаичните култури винаги, макар и в различни комбинации, те успяват да мобилизират онези емоционално-представни категории, които охраняват границите на човешкото: Страшното, Потресното, Безформено-хтоничното (в което няма артикулираност, форма, ред и йерархия), Отвратителното, Зверско-свирепото, А-бектното, Заразното, Мръсното, Възмутителното. Като символни машини те трябва да възплътят в нетърпими образи непрестанната застрашеност на човешкия свят, инвариантната им роля е на конститутивна фобия, която го заплашва, но и го охранява от постоянните атаки. С това чудовищата се оказват условие за възможност на този свят.

При това в самото охраняване има двусмисленост – чудовищата са вън за да бележат границата, но могат всеки момент да се окажат вътре, зад границите и стените, до нас, дори в самите нас: ужасното и безформеното не винаги нахлуват от някакво ясно „отвън“, често живеят, набъбват в телата, раждат се от корема ни като уроди, загиват в душите ни... Самата граница не е някаква пространствена черта, зона или периферия като в старите карти – тя е едновременно и вътрешен принцип, изродено пропукване на самия човешки свят, в чиято собствена „същност“ живее заплашителната и непоносима Другост, способна всеки момент да съвпадне с човека, да го удвои по ужасяващ начин, да изригне из самия него, застрашвайки не територията му, а самата му форма и идентичност. Това е трудно поносима неразличимост, мъчително сноване между човешкото и нечовешкото – в последна сметка то напомня за отношението между живото тяло и трупа, в който внезапно може да се превърне човекът. А с това произвежда известните а-бектни ефекти – самопогнуса, потрес, отвращение, ужас, спазъм на тялото от самото себе си.

Човешкият свят от своя страна по различни начини се справя с чудовищата. Например срещу драконите той изпраща Герой, който се бие с него и го унищожава. Срещу вкаменяващо грозните горгони, той изправя огледало, което кара чудовищното да зърне себе си и само да се превърне в камък; в трети случаи справянето е радикално очистване с разни варианти: изхвърляне, избълване, повръщане и откъсване или с опожаряване, изгаряне и пръсване на пепелта, опустошителна дезинфекция, поръсване с негасена вар, химикали и пестициди. В четвърти случаи, като чудовищното подува и

обезформя отвътре човешкото тяло, „изражда“ в неговата класическата морфология, справянето изисква аскези, диети, ритуали по самоочистване, телесни наказания или мъчителни саморазпаряния и кървави корекции, стигащи до бичувания, ритуални спарагмуси и автоспарагмуси, хирургически намеси, самоубийствени манипулации. И.т.н.

Тук ще твърдим, че независимо кой нюанс в от многобройните значения на Чудовищното е водещ – страшният или отвратителният, вътрешният или външният, другите, във формата на транскултурна и неунищожима аура, неизбежно присъстват. Те са неунищожими, транс-исторически и транс-културни атрибути на инвариантната и амбивалентна функция (охраняване-заплаха, идентификация-проблематизиране) и затова винаги остават като витаещи отвъд исторически конотации: чудовищата са винаги **едновременно** страшни, погнусителни и непоносими, винаги скандални, морално възмутителни. Т.е. те по самия си принцип са и провокация към самата способност за въображение и репрезентация. Накратко, те са **непредставими и непоносими**.

И още нещо, което не е така универсално. От Плиний Млади през средновековните карти и ренесансовите трактати, чак до брошурите и хвърчащите листове на XVI век европейските и християнски чудовища имат и една относително по-нова и доста различна религиозно-алегорическа функция. Те са вбесено чудо, знаци на божия гняв, които Бог е изпратил на хората, за да сигнализира, че този свят е изроден. Т.е. те са семиотични създания – букви в шифъра на божията ярост, разтърсваща Творението-Книга. В този религиозен контекст, те трябва не толкова да бъдат побеждавани, изгонвани и „избълвани“, колкото разчитани в ужасното си, значещо чудо, в потресаващата си алегорична изумителност – като предупреждения за онова, което ще се случи когато този гняв истински се разрази (етимологията на *monster* не е свързана само с показване, а според някои идва от *monere*, от който корен е изведен глаголят „демонстрирам“, значения, при които показването преминава в предупреждение и назидание) – чудовищата са божествени демонстрации, че човешкият свят се проваля и че Бог няма да търпи това. С това, за разлика от хтоничната им функция в архаичните култури, те са допуснати до света на смисъла – наистина, това е нечовешки, божествен смисъл. Но могат да бъдат не само прогонвани, а и четени и разбирали – макар че общуването не е с тях, а с нещо друго, отвъд тях, на което те са само медиум. Подобно на гласът на Лудостта през Ренесанса, особена

божествена алтернатива на човешката мъдрост, за който говори Фуко, те са глас, смисъл, алтернатива на потъналия в изродеността си човешки свят – макар, че този смисъл е не иманентен, техен собствен, а трансцендентен.

\* \* \*

От казаното по-горе трябва да стане ясно какво твърдим: че Кафка разбужда тези древни<sup>9</sup> страхове и отвращения – не по пряк начин, разбира се. Той прави това косвено, невидимо и много избирателно. В новелата няма нито цитати, нито далечни реминисценции към някакви тератологически сюжети, нито загатвания към конкретни чудовищни истории. За сметка на това мрежата от асоциации, избухнала още в първото изречение около новия, нетърпим образ на Грегор Замза, се плете именно в споменатия най-традиционен асоциативен кръг – на отвратителното, уродливото, мъчително-грозното и зловонното, потресеното и страшното... Видяхме с каква жестово-емоционална енергия повествованието въвежда Грегор, споменахме, че това е подкрепяно и от реакциите на персонажите: а и с преките си значения самата дума *ungeheuer* (нем. чудовище, изверг), появяваща се два пъти в новелата, усилена и от синонима *Untier*, допълнително допринасят за разбуждането на древните фобии. По този начин, подобно на *basso profundo* около образа на главния герой, непрекъснато витаят архетипните, инвариантни асоциации на Чудовищното, събуждайки неясни спомени, страхове, изплували от дълбокото архаични погнуса от отвратителни и непоносимо уродливи, възмутителни създания, които застрашават и скандализират всичко човешко.

\* \* \*

Но новелата не остава само при това активиране на архетипни значения, тя не случайно се нарича *Die Verwandlung*. По същия начин, по който манипулира езиковите енергии на немския език, тя манипулира и използва за свои цели залежите от древен

---

<sup>9</sup> В своето есе по повод десетгодишнината от смъртта му Бенямин (Benjamin 1984; 200) казва нещо загадъчно – не по-малко загадъчно от самия Кафка. Сравнявайки чиновниците на Кафка с атланти, които държат, но не тежестта на земното кълбо, а новата, неимоверна тежест на всекидневието, той добавя „Ако Георг Лукач мисли в исторически епохи (*Zeitalter*), то Кафка мисли в геологически ери (*Weltalter*)“ и дава за пример това, че и най-малкото действие на неговите чиновници, например варосването на един ъгъл на канцеларията е огромна, изтощителна работа, сравнима с изтощението на гладиатора: геологически епохи трябва да придвижи този чиновник, дори когато извършва на пръв поглед нещо съвсем незначително; по същия начин бащата от „Присъдата“ отхвърляйки завивката, отхвърля с нея цяла „геологическа епоха“, за да съживи пра-старото властово отношение „баща – син“ и да произнесе безмилостната си присъда над сина. Всичко в моето тълкуване почива на тази мисъл на Бенямин – Кафка придвижва и преобразява геологически семантически масиви, изплували от различни епохи - тонове и тонове от едновременно актуален и древен смисъл - с всяко изречение, с което разказва за своя привидно реалистичен и всекидневен дребен свят.

смисъл – въпросният културен код, аурата на чудовищното. Преображението засяга не само конкретния герой, а обхваща, променя и преобръща – меси като глина – въпросното архетипно кълбо от асоциации<sup>10</sup> – а с това и самия културен и политически статут на Чудовищното. Подобно на средновековните трактати, и в конкретния Замза-сюжет може да бъде разчетен друг, алегорично-обобщаващ разказ – ще видим обаче, че той не е за Божия гняв. В центъра му е радикално новото място на чудовищата в света на хората. Това е разказ за модерната – в определен смисъл самата тя чудовищна – метаморфоза на чудовищното.

\* \* \*

Но какво е това ново и особено място, което новелата отсъжда на чудовищата? В древните митове те обитават подходящи за тях фобийни топоси на границите на човешкия свят – смътни периферии по границите на цивилизацията, или надолу – тъмници, пещери, зловещи кухни; готически замъци и мрачни омагьосани лабиринти и зловещи подземия... Чудовищните създания са заключени зад древни резета, заклинания, печати и заключващи магии – от където все пак успяват да излязат на светло и да сеят ужас. В творбата на Кафка, обиталище на чудовището е една стая, от която на чудовището не му е съдено да напусне. Достоевски е родил странната представа, че ако адът съществува, той сигурно е празна малка стаичка („Ами ако изведнъж вместо всичко това, представете си, там се окаже една стаичка, колкото селска баня, опушена, а по всички ъгли паяци — и това е цялата вечност“, казва Свидригайлов на Расколников). Дали Кафка е наследил тази представа от своя „кръвен роднина“<sup>11</sup>? Ако допуснем, че е така, трябва да посочим, че той, по свои маниер, е добавил към опушения малък ад между четири стени, разни други неща – обикновен дребнобуржоазен вестибюл, хол, други стаи, кухня, за момент през външната врата се вижда дори стълбище, а пред прозореца на стаята има болнична стена. С тези едновременно реалистични и абсурдни детайли, вплитайки чудовищното в австро-унгарския битов свят от началото на XX век, той му е отнел сцена всякаква героическа просторност, но също така и всяка демоническа дълбина, трагестирал е дори минималистична зловещост на ада *a la* Достоевски. Чудовището е затворено – дали да не кажем въдворено – в незабележително литературно-реалистично помещение, около

---

<sup>10</sup> Виж твърдението на Валтер Бенямин, че Кафка събужда *Welalter*, буквално възрастите на света, световните епохи, древни, забравени страхове и фантазми.

<sup>11</sup> Кафка посочва четирима свои литературни „кръвни роднини“ в разговор с Фелице Бауер – Грилпарцер, Клайст, Достоевски и Флобер. Виж Furst, L1992. p. 84

което има цял дребнобуржоазен апартамент. Отреденото му място е тази малка, много малка стаичка на търговски пътник, (самият той вариант на литературния „малък човек“ с неговото типично мизерно жилище). Тя е бедна и скромна, типична, но в началото чиста, човешка<sup>12</sup>, обзаведена и поддържана. Още оттогава, обаче, със своята миниатюрност тя прилича на изолатор, а в хода на новелата това впечатление ще се засилва. Човешката стая все по-често ще бъде заключвана отвън, в нея единствено ще внасят храна и ще чистят, а героят ще започне да се плаши от стените ѝ. Освен това тя постепенно ще се изпразва от мебели и лични предмети на Грегор – т.е. от всички следи на конкретна биография и знаци за принадлежност към човешкия свят, с което мястото на действието ще деградира, ще престане да напомня на дори реалистичната стая на „малкия човек“. Тя все по-малко ще става пригодна за човешко съществуване. В реалистичния план на описанието все повече ще се превръща в обикновен килер, мръсен склад. Гнусната креатура бива затворена между неговите четири стени, където започват да захвърлят непотребни вещи и потрошена покъщнина, сред мръсотия и битови отпадъци, вехтории и остатъци от собствената си храна и телесни течности, с които оцапва и единствения си личен човешки символ – картината на дамата с кожената боа. Самата жалка обстановка, една прахолясала и вехтошарска зловещост, далеч от древните фобийни топоси, битовизира Чудовището, приравнява го на срамна, криеща се по ъглите и дупките пъплеца сред мръсотията Гад, обичайна напаст в нехигиеничните къщи, толкова подобна на хлебарки, бълхи и дървеници. (Вярно, то е значително по-голяма гадина, но все пак е чудовище без мащаб, камерно – затова покъсно). Цялата драма, за която разказва „Преображението“ ще случи в килера, и дори ехото ѝ няма да напусне скромното дребнобуржоазно жилище. В големия свят навън никой навън няма да научи нищо.

С развитието на повествованието този типично-обичаен топос на жилището обаче ще се променя, стъпка по стъпка ще губи реалистичност. Пространството му все повече бива пресечено страни ограничения, невидими правила и забрани за

---

<sup>12</sup> Повествованието казва *Sein Zimmer, ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer, lag ruhig zwischen den vier wohlbekanntten Wänden*. Странният за немския език *Menschenzimmer*, буквално „човешка стая“ и мотивиран реалистично: в мислите на Грегор стаята му, макар и малка, е предназначена за живеена на хора, не на животни и бръмбари, което за него е сякаш самовнушено доказателство, че той самият е човек, след като живее в такава стая, а не бръмбар. И въпреки това в *Menschenzimmer* остава да витае и едно възможно универсално антропологическо-космическо внушение, което няма нищо общо с реализма, а е философска алегория - сякаш това е „стаята на човека“, парадигмата на човешко обиталище, мястото на което ще се разрази универсално-човешката драма.

движение<sup>13</sup>, и обикновения дом сякаш започва да се превръща в нещо като система от микрозатвори, семеен лабиринт, капан – подчинявайки се все повече на една регулирана и минималистична клаустрофобия. Външните персонажи могат да влизат и излизат свободно, да напускат радикално, завинаги (но понякога бягат навън в ужас, както бяга прокуристът – „сякаш там ги чака някакво неземно избавление“). Вътрешните – роднините на Грегор – могат да излизат само за малко, те сякаш са осъдени непременно се връщат в тази *Qualerei*, мъчение (веднага след смъртта на Грегор домашните ще обсъдят възможността да напуснат неподходящото жилище).

Самият той стъпка по стъпка бива натикван в тази стая, която е била човешка и негова – като само няколко пъти успява да я напусне и това всеки път това предизвиква огромен скандал. Бавно и неотменно сюжетът го изолира и връща в прекалено малката, ставаща все по-абстрактна и универсална, все по-алегорична *Menschenszimmer*: действието се състои от сцени, в които той бива избутван, изтласкван, погван, преследван, заключван обратно в стаята си, наказван. Макар и пародийни и почти смешни (комическо преследване около масата, напъждане с бастун, който имитира дуел, бомбардиране с ябълки) тези антигероически „битки“ и наказания само демонстрират колко безпомощен всъщност е той, Грегор-чудовището, колко уязвимо е ужасното му тяло, колко лесно е да бъде напъден в прашния склад-ад. Него непрекъснато го охлузват и натъртват, обливат го с химикали, парализират му крачетата; дори твърдата му хитинова обвивка е пробита от обикновена ябълка, парче стъкло се забива в „лицето“ му, облива го разяждащо лекарство ... И той остава сам в своята стая с раните и болките си, без да знае какво да прави с тях.

Говорим за постепенен, фаталистичен, скрито нереалистичен ритъм на повествованието, с който се променят човешките отношения, пространството на жилището, дори тялото на Грегор – т.е. целият свят на новелата. Но това „постепенно“ е съществено за внушението. В неговия ритъм има отклонения и „почивки“. Веднага след първата си част новелата подвежда и Грегор, и своя читател, че непоносимото Преображение започва да се вписва в някакво, макар и странно всекидневие, сякаш може да бъде превърнато в нещо поносимо: временно между семейството и скандално-

---

<sup>13</sup> Както е обичайно за Кафка, тези ограничения имат своята привидна реалистична мотивировка – те са правила, скрито въведени от домашните на Грегор заради безпрецедентната ситуация; Грегор се съобразява с тях заради домашните си. Т.е. те си имат реалистична причина – и въпреки това излъчват своето клаустрофобично, необяснимо излъчване и въздействие. Въобще, това е характерно за разказвателния стил на Кафка – привидни реалистични обяснения и мотивации, зад които дебне фантастично-зловеща неяснота, кошмарни повторения и ужас.

отвратителния Грегор настъпва сякаш равновесие и за момент изглежда, че той дори се радва на възможностите, които му дава новото нечовешко тяло... А освен това домашните се грижат за него, дават му подходяща за новото му състояние храна, освобождават стените на стаята, за да лази в новото си състояние по тях, дори му открехват вратата, за да слуша вечер техните разговори и музиката, която свири сестрата. Но всички тези възможности са двусмислени – свободата е свобода за лазене, храната се състои от отпадъци, той може да слуша, но не може да участва в разговора. А и подобни „привилегии“ бързо ще му бъдат отнети. Първоначалните животински възможности на това тяло не след дълго изчезват, с хода на новелата то ще става все по-слабо, деградиращо и парализиращо се; дори способността му да възбужда отвращение сякаш ще намалява и пресъхва. Домашните му все повече ще се отдалечават от Грегор, ще правят все по-малко жестове спрямо него, ще престанат да се интересуват вече ял ли е, или не, ще го зарежат като човек и ще гледат на него единствено като на гадна пречка за нормално всекидневие. А заедно с възможността му да се движи свободно, сюжетът неотклонно ще стеснява сферата на човешките му постъпки – във втората част на новелата все по-често ще му се полага място единствено под канапето, завит под кърпата, с която сам е скрил широкото си неподвижно тяло от чужди очи и може само да поглежда отдолу крадешком, да „шпионира“... При последния му отчаян и скандален опит – той знае, че това е не е разрешено! – за излизане навън, („Грегор изскочи“, *Gregor ist ausgebrochen*<sup>14</sup>, така се изразява сестрата, като за животно изскочило от дупката си, и подобно на враждебния баща го заплашва с крехкия си момински юмрук), той в отчаяние и транс от това, че вече не е човек, че не участва в живота на семейството си, че не може да помогне на припадналата от вида му майка, извършва ексцес от забранени и оскверняващи движения – облазва безсмислено хола, в който живеят другите, тавана и стените и пада изтощен от тавана – връх на отвратителния скандал – в средата на масата за хранене: наказанието за това ще бъде страшно и окончателно: Грегор ще бъде заключен безвъзвратно.

Клаустрофобичните (по същество антиреалистични) правила на ограничаване са повторени от фобийната игра на погледите. Останалите персонажи, дори най-близките, не успяват да свикнат – те продължават да се ужасяват от нетърпимия му вид, реакцията им продължава да бъде прекомерна и всяко случайно негово съзиране е равнозначно на катастрофа – води до припадане, задух, отчаяние, ридания. Домашните

---

<sup>14</sup> Глаголът „ausbrechen“ има значения на „избухвам“, „повръщам“, „изкъртвам“, „избягвам“ (за затворник или животно).

му все повече правят всичко възможно да го опазят и от чуждите, и от своите очи: след първото му появяване майката го вижда още два пъти, а бащата само веднъж, даже и сестрата, влизаща всекидневно в стаята му, не може да свикне с вида му – и дори месец след Преображението, когато според Грегор тя вече следва да е свикнала с вида му, тя е разтресена от Страшилището, изправено неподвижно до прозореца<sup>15</sup>: той си дава сметка, че завинаги ще остане непоносим за очите ѝ. От своя страна Грегор също успява да види домашните си все по-рядко, само в гръб, или когато са припаднали, или крадешком, изпод кърпата, като шпионин – той повече само ги подслушва и си мечтае за тях, останал сам, в мрака. А и собствените му очи също вече не функционират по човешки, той вижда все по-зле и опитите му поне с поглед да напусне за момент стаята и да види нещо през прозореца остават безрезултатни.

Така постепенно чудовищният Грегор сякаш се слива със своята малка, мръсна стаичка, става неотделим от тъмната ѝ, измъчваща погледа смътност, неразличим от вехториите и мръсотията в нея, на които е едновременно жертва и причина. И новелата намеква, че за това може би има основания: та нали тъкмо заради него стаята е така мръсна, неговата нетърпима промяна е накарала другите да я превърнат в заключен килер, той е оставял по стените и вратите своите лигави следи, той я е увонял нетърпимо, по пода се търкалят остатъци от неговата храна и екскременти. Но зад тези отблъскващи реалистични подробности изплува, единствено като алегорическа възможност, абстрактната стая, изолаторът, тази *Menschenszimmer*, която би могла да бъде отсъдена на всеки *Mensch*, универсалната микросцена на модерното човешко състояние.

Разбира се, от подобен тип пространство напълно отсъства всяка трансцендентна ос „горе –долу“, посоки, които биха могли да впишат жилището на семейство Замза в някаква религиозна архитектоника на Космоса, да му придадат алегорично и религиозно значение: минималистичният ад е лишен от всякакъв смисъл, той не може да бъде четен нито като човешки, нито като божествен Замисъл, не участва в Творението-Книга. Но същото важи и за вписването му в някаква по-мащабна социална география. В началото, наистина, то е изглеждало част и от някакъв по-голям човешки

---

<sup>15</sup> Тук немският текст е по-деликатен, а българският превод по-брутален: *kam sie ein wenig früher als sonst und traf Gregor noch an, wie er, unbeweglich und so recht zum Erschrecken aufgestellt, aus dem Fenster schaute*. Венцислав Константинов е превел това с „възправен като истинско страшилище да гледа през прозореца“ и го е изтеглил по-експлицитно към Чудовищното. Но немският израз на Кафка заслужава по-мек превод „как той, неподвижен и възправен така, че наистина беше за плашене, гледаше през прозореца“.

– професионален, служебен, комерсиален, образователен – свят, т.е. имало е значение в системата от социално-диференцирани пространства. Но в хода на новелата Мястото, се оказва все по-изолиран и абсурден остров – и под привидната му типично буржоазна реалистичност изплува отново екстериториализирания минималистичен ад на Достоевски – абсурдно минималистично пространство, поместено никъде, самодостатъчен клаустрофобичен карцер, скъсал връзките си с всичко<sup>16</sup>. От жилището с епицентър карцера-килер не само отсъстват шифрите на йерофанията (божиите знаци и послания), но в хода на повествованието ще изчезват и типизиращите характеристики на социалното – напускат представителите на службата, слугините, наемателите, не се появява нито един случаен съсед или гостенин, отпратени са специалистите, шлосерът-ключар и лекарят. Накрая стаята е заключена, а холът, другите стаи, входната врата, стълбищата са сякаш са вече безкрайно далеч. А когато Грегор умира никоя социална служба не го вписва като покойник в своите регистри, никой чиновник, съдия, прокурор или палач не идват да се уверят, че той е мъртъв. Кафка стеснява и изолира света, за който разказва, късайки връзките, а с това – блокирайки всички възможни традиционни интерпретации, както алегорическата семантика на древните чудовища, така и типизиращите репрезентации на традиционния реализъм. А също и всяко възможно друго обяснение. Преображението на Грегор трябва да бъде без основания, необяснено и необяснимо, то просто се е случило в не-място без основания – тази малка и мрачна стаичка, в която той самият е паякът в ъгъла.

\* \* \*

Размерът на непоносимо чудовищно тяло също не е избран случайно – той е съответен на абсурдния килер-карцер. За късна напаст от насекоми, нещо, което би могла да изненада неприятно всеки в хола или в спалнята, новият Грегор изглежда наистина огромен, *ungeheuer* – един прекомерен бръмбар, изскочил незнайно откъде, изродено надскачащ размерите на всяка битова гадина. И поради това стократно по-отвратителен. Мерено с мащаба на драконите обаче, туловището му е малко, дребничко, подходящо за миниатюрната стаичка. Освен това с всеки нов епизод на новелата то сякаш намалява, обезсилва се. Отначало читателят е склонен да допусне, че преобразеното в *Ungeziefer* тяло пази предишния си размер на човешкото, от което е

---

<sup>16</sup> Ако това алегорично и минималистично пространство има литературни аналози, те трябва да бъдат търсени след Кафка – например в странната, абсурдистка стая, в която живеят Хам и Клоц от „Краят на играта“ на Самюел Бекет. Но при Бекет реалистичният план е напълно изрязан, докато Кафка играе върху тази двусмисленост – реалистично жилище, под което невидимо започва да прозира един скрит нереалистичен, минималистичен ад.

породено – та нали това всъщност е претърпелият преображение Грегор, който в новия си вид трудно се промушва през полуотворената врата. Но по-късно се оказва, че на големина то стига най-много колкото да залепне върху една картина (изрязана от списание) и да се открий като отвратително хтонично петно на празната стена: по-нататък Грегор се плаши от огромните подметки на преследващия го баща, които очевидно могат да го смачкат; той предвидливо напуска полесражението пред заплашващата го със стол прислужница, накрая лекият му изсъхнал труп ще бъде сметен с обикновена метла. Гадно-чудовищното тяло престава да излъчва опасност и сякаш се смалява, омършавява и „о-мизерява“ с развитието на сюжета: умряло, то вече се събира в лопата за отпадъци. Под разните реалистични мотивации, бавно, но със същата фаталистична неотменност, новелата усилва хипнотично внушение за слабост и безпомощност – читателят усеща, че това жалко и гнусно нещо, което в началото е *ungeheuer* (едно от значенията е „огромно“), било е истински непоносим скандал, става все по-уязвимо, все по-вехнещо. То никога няма да събере сили и да счупи ключалките, да напусне миниатюрния си мизерен ад; ще се обездвижва, все повече ще се слива с вехториите, прахоляка и мръсотията, накрая дори трупът на ужасяващото му тяло, т.е. чистата фигура на А-бектното, ще деградира до обикновен боклук.

Всъщност новелата надарява чудовището с тази особена „средна големина“, защото по-огромно, то би попаднало обратно в сферата на ужасяващото. Използвайки аурата на древния чудовищен архетип, но удържайки го в определен „междинен“ телесен размер, помествайки го на мизерна битова сцена, творбата на Кафка му отрежда и внимателно избран емоционален и представен регистър. Не му е дадено да бъде нещо величествено и плашещо-възвишено: макар и *ungeheuer*, от самото начало този *Ungeziefer* е едър само за буболечка, с развитието на сюжета той ще се смалява и става все по-слаб и уязвим, възможностите му за чудовищна агресия ще намаляват, дори стават все по-жалки и смешни, накрая немислими.

\* \* \*

Дотук описаната стратегията на разказване може да бъде определена като композиционна литота – постепенно, протичащо на много нива на разказа, умаление, дегероизиращо и травестиращо чудовищното. Първоначално потресно, скандално и непоносимо, то става все по-малко, все по-жалко, сухо и мизерно, и независимо от реакциите на домашните (впрочем накрая и те повече се гневят, отколкото се

отвращават), дори отвратителността му сякаш намалява, ведно с клаустрофобичното свиване на вещния и пространствен свят, който обитава.

Това обаче не изчерпва преображенията на архаичната чудовищна семантика. Освен преумалението, включено във фаталистичния ритъм на разказването, в новелата работи още една преобразуваща смисъл машина и тя е най-мощната. Свързана е с фокалността, играта на човешките перспективи. Следвайки извивките на сюжета и променящото се отношение на персонажите към Грегор, тя ще отваря или затваря шлюзовете към вътрешния свят на героя-насекомо и с това ще моделира по драматичен начин възможностите и невъзможностите за комуникация, идентификация и съчувствие спрямо него – на персонажите, на повествователя, на читателя.

\* \* \*

Нека, преди да продължим с четенето на новелата, припомним една промяна, характерна за цялата литературна Модерност – от записването на „Красавицата и звяра“ от Де Бюмон (Jeanne-Marie Leprince de Beaumont) през 1756 г. и „Франкенщайн“ на Мери Шели (1818 г.) до Кафка и дори до „Змейова сватба“ на Петко Тодоров, писана само няколко години преди „Преображението“. Същината ѝ е в едно нечувано обръщане на сюжетно-персонажните функции: Чудовището престава да бъде единствено и само Антагонист, т.е. напуска непрозрачното си, архаично вражеско място-функция в сюжета. Литературата на Просвещението и романтизма го допуска до позицията на Протагониста и с това радикално променят смисъла му. В черната си безпричинна Свирепост то е било парадигма на абсолютната чуждост – на чудовищния, неразбираем Враг, на чистата негация, необяснимото Зло<sup>17</sup>, разрушителната воля. Но вече не е това. Заедно другите си сюжетни предимства (той е обикновено *agency*, двигател на действието и фокус на перипетиите), Протагонистът е традиционно надарен и с една херменевтична привилегия – той е достъпен за разбиране/той самият разбира другите: той участва в света на смисъла. За него се разказва, понякога дори той сам разказва за себе си в Аз-повествование. С това Протагонистът прилича на врата, официален вход, през който нелитературните хора, читателите общуват с литературните персонажи. През нея се случва чудото, което е дадено единствено на литературната проза – достъп до недостъпното, влизане във вътрешните светове на

---

<sup>17</sup> С това то е различно от „Злото“, за което говори Батай в „Литературата и злото“, – там Злото е въпрос на съзнателен бунт и отхвърляне на моралната система от определен антагонист, който всъщност е протагонист.

измислените от литературата хора, без това да унищожава външната перспектива към тях и обективно им изобразяване. От тази привилегирана гледна точка на едновременна вътре- и вън-поставеност повествованието е в състояние да разказва за мотиви и тайни вълнения, но да прави и хладни, „външни“ обобщения за съдби, да оценява и квалифицира характери като цяло: то е в състояние да вижда с очите на героя, но и с други, „обективни“ очи; в състояние е да показва как героите се разбират и не се разбират един друг, да мени перспективите. И да даде възможност на читателя също да ги разбира, да се вживява в един или в друг, да съ-чувства и изживява съ-страсти, се идентифицира, да се очисти от страх и съчувствие, да се дистанцира: в тази игра на разбиране и дистанциране, място на Протагониста е централно.

Преместването на Чудовището в точката на Протагониста освен че му дава съвсем други сюжетни задачи, му присъжда и въпросната херменевтична привилегия – придвижва го от полюса на пълната непрозрачност към полюса на достъпното за въображението, т.е. към човешкото. Читателят има възможност да схване мислите, мотивите и чувствата му, да страда или да се радва заедно с приключенията му, дори да се идентифицира с него. От своя страна чудовището-Протагонист вече разбира и се съобразява с мислите, намеренията, мотивите, страсти и желания на другите персонажи в сюжета, то е поместен в света на човешкия смисъл и емоционалност на множественото действие (естествено, това поражда не само разбиране, „разумение“, но и поредица от недоразумения, контра-страсти, разминавания и конфликти: този конфликтен, множествен и разноречив човешки смисъл всъщност движи действието). Очевидно, подобна „поместена в разбирането“ позиция веднага разколебава чудовищността на Чудовището, отнема му статута на абсолютен Враг. Ако читателят е способен да се постави дори само за момент на неговото място, да мисли и чувства, заедно с мислите и чувствата му, ако самият Протагонист прави същото с другите персонажи, а те правят това с него, то новата позиция автоматично го приобщава към моралната общност, на онези, които взаимно се разбират, т.е. хората, не-чудовищата. Емпатичното въображение отстранява зловещата непрозрачност на свирепата зла воля и с това смекчава и нейното Зло. И най-ужасното Чудовище се превръща във взаимен, реципрочен партньор, съ-същество-за-разбиране – в Чудовището-което-би-могло-да-бъде-като-теб. С което променя прастарата си функция – престава да бъде непрозрачен Сфинкс, охраняващ границите на човешкото, а започва да проблематизира и разширява тези граници, да преосмисля и пълни с ново съдържание самото понятие за „човек“.

Това от своя страна променя функциите и на възпоставеността, която губи абсолютния си характер.

Кафка довежда този стар романтически похват до непознат екстремум. В позицията на Протагонист той е поместил не обикновен Франкенщайн, нито някакъв лермонтовски Демон, а нещо озадачаващо, кърлежоподобно, нетърпимо. Абсурдно и мизерно, с множество мърдащи тънки краченца и хитинов корем с бели точки: *das Ungeziefer*, гадината, гадната битова напаст. И най-важното – традиционно Неразбираемото.

\* \* \*

В културно-йерархизирания и знаков свят на животните, изграден и натоварен със значения от самия човек<sup>18</sup>, насекомите, и особено вредните, имат особено място. Те се намират далеч извън близкия кръг на очовечените домашни животни, извън по-далечния кръг на дивите животни и бозайниците (за които има огромен брой приказки, стихотворения, песни, митове и легенди), дори извън този на влечугите. Накратко, клас „насекоми“ са извън кръга на възможната човешка идентификация и, с редки изключения, са недостъпни за емпатичното въображение. За тях почти не се създава приказки<sup>19</sup> и анималистична литература, никой не се бори за техните права, а изстребването им не се смята за убийство и грях почти в нито една култура: разните хлебарки, скакалци, дървеници и всевъзможни други паразити са толкова очевидно вредни и гадни, че е позволено е да бъдат изстребвани без повод, винаги и навсякъде, с ръце или с каквото попадне, дори и със смешно оръжие като чехъл или по масов, съвременен, безогледен към отделните индивиди начин – например с мухозол. Напастите от насекоми се възприемат традиционно като обобщена вредна маса, в която

---

<sup>18</sup> По въпроса виж Лилов, Я. 2001. Лилов описва исторически променливата граница между „диви“ и „културни“ животни във връзка с колонизаторската идеология на европейския XVIII и XIX век спрямо природата: това дали едно животно е „вредител“ се определя от простия факт дали то участва в икономическата дейност, колко близо до дома е и до каква степен неговият вид е засегнат от култивиращата дейност на колонизиращия, които изстребва всичко, което е част неовладения и „чужд“, „враждебен“ свят: през XIX век се променят границите между диво и културно и се появяват първите екологични защити срещу изстребването на дивите животни. Лилов говори за животни, стигматизирани от традиционни вярвания (бухали, сови, гарвани, хранещи се струпове, свързани с отвъдното). Но дори когато споменава, че някои животни се оказват „ярки вредители“ (Лилов, 2011, стр. 11), той не отделя почти никакво внимание на света на насекомите: очевидно и за традиционните, и за модерната култура те до такава степен попадат в най-далечните периферии на дивото и вредното, че не се включват в модерното релативизиране на категориите „диво животно“ и „вредно животно“, те са били и си остават ярки, безспорни вредители, отвъд всяка възможна антропоморфизация.

<sup>19</sup> Разбира се, има и изключения, но те засягат най-вече „симпатичните“ насекоми, с които децата могат безнаказано да играят и които, най-вече, не са способни да навредят сериозно: шурци, мравки, пчели, калинки, рядко комари. За осите, стършелите, дървениците, хлебарките, кърлежите и пр. *Ungeziefer* повествованията почти отсъстват.

въображението пропуска отделния индивид, който е твърде дребен и се слива с рояка. А ако рискува да си го представи уголемен и единичен, с всичките му телесни конкретности, този инсект започва твърде много да прилича на истинско чудовище (виждали ли сте снимка под микроскоп на кърлеж? или на бълха?). Обикновено за нормалната човешка реакция въобще не възниква въпросът за индивидуалния живот или смърт на един индивид в рояка от насекоми, а въпросът за „вътрешният свят“ на някое отделно хитиново създание изглежда доста абсурден: дори да се постави той би било крайно причудлива приумица.

При Кафка, разбира се, е точно обратното. Ако новелата има основен фокус, то това е именно вътрешният свят на голямата Хлебарка. Още в самото начало разказът вкарва читателя в този свят на нетърпимо Преображение и го заставя да мисли и се вълнува заедно с нещастния Грегор, да преживява неговия ужас и неговите самозаблуди, да се надява на избавление. Всъщност „Преображението“ е текст за пределното разбиране на враждебно-отвратителното Същество-което-не-може-да-бъде-разбрано, Гадината, *das Ungeziefer*. И нещо повече – за разбиране, преливащо в пределно съчувствие към това абсурдно създание, за емпатия на ръба и отвъд ръба на човешкото. А едновременно е и текст за пределната студенина и отчуждение.

Младият Замза е бил е най-обикновен търговски пътник, имал е своя биография, семейство, бил е първо студент, после войник, после служител – той попада в матрицата на типичния литературен „малък човек“ със своите грижи, мисли, надежди, преживявания, планове, така приличащ на героите на Гогол, Дикенс и Чехов – но вече е възмутителна гадина. Предишна негова фотография (за която повествователят споменава без видима връзка, в момента, в който туловището на Насекомото за пръв път се е показало през вратата – тя е на отсрещната стена и влиза в неочакван контраст с неговия настоящ ужасен образ) показва, че той се издигнал се до лейтенант по време на военната си служба; от фотографията, казва повествователят, той усмихнато и безгрижно очаква уважение към униформата и стойката, с която я носи<sup>20</sup>: така на персонажите и читателят им е дадена деликатно възможността да виждат едновременно предишния Грегор и настоящия, Чудовището. Трагическата ирония се усилва, защото в този първи момент на съприкосновение между новия Грегор и човешкия свят, той все още лекомислено не се досеща, че вече е нещо съвсем друго, което не може да очаква

---

<sup>20</sup> Ето немския текст *Gerade an der gegenüberliegenden Wand hing eine Photographie Gregors aus seiner Militärzeit, die ihn als Leutnant darstellte, wie er, die Hand am Degen, sorglos lächelnd, Respekt für seine Haltung und Uniform verlangte.*

от другите нищо – най-малко уважение, признание на човешкото или служебно достойнство, ответна усмивка, идентификация и разбиране; възмутителните гадини не следва очакват такива неща от човешкия свят. И новелата се развива така, че постепенно образът на стария Грегор, както и надеждите, че нещата ще се „нормализират“, ще избледняват, лекомислените илюзии ще се изпаряват. Бавно ще става ясно, че Преображението е окончателно.

Но началото е двойствено и не само читателят е разтърсен от тази двойственост. Човешкият свят около Грегор, също се мята между непоносимата, настояща очевидност на гадната твар и изплъзващия се спомен за Грегор. Макар че, разбира се, не всички реагират еднакво; казано с технически метафори, съчувствието и отвращението текат едновременно и с различна интензивност по разни човешки канали, с неравна и променяща се сила, сплитат се в неочаквани и причудливи комбинации; разните гледни точки се намират на различна човешка дистанция от Грегор. И тук е цялата тънкость на новелата.

Персонажите, агенти на възможността за разбиране и съчувствие, са разположени в нещо като концентрични кръгове около трагедията на семейство Замза. Служебната дистанция, която притежава прокуристът, например, му позволява още зад вратата подозрително бързо да превключи от любезна колегиалност към началническа агресия, а след това – в момента в който зърва Грегор – също така скоростно да прекоси целия мъчителен спектър на смайването, погнусата, за да се приюти обратно във възмущението на своята отчуждена роля. С хиперболизирана бързина той ще се дистанцира радикално от цялата тази възмутителна бъркотия и почти мигновено да напусне завинаги жилището, очевидно за да изтласка гадната история завинаги. Само за момент той е участвал и се е докоснал се е до първоначалния ужас – но дистанцията от семейство Замза и ясната му служебна роля са го опазили: водовъртежът не го е засмукал. Той въобще няма да направи усилие за разбиране, няма си даде сметка, да се опита да проумее какво всъщност става: защото служебната му позиция е несъвместима и напълно отказва да приеме такъв скандал. И тази негова антихерменевническа функция ще бъде затвърдена – той повече няма да се появи в сюжета.

Има други персонажи, от най-далечния кръг, които са още по-дистанцирани и спасени от ужаса по други, различни начини. Дошлите по-късно наематели, например, нито помнят, нито знаят човешкото минало на Грегор и съответно не са особено потресени от вида му, дори не са кой знае колко отвратени. Те така и не се досещат, че

гадната креатура, внезапно появила се в хола, е нещо повече от прекомерна хлебарка и в определен смисъл все още е човек. Виждат изпъзъл възмутителен хигиенен, а не херменевтичен проблем, а липсата на хигиена ще им даде добър повод да заявят, че ще напуснат жилището, без да си платят наема (в очите им обаче, цялата работа изглежда е само незначително спречкване с наемодателя, на което те не отдават чак толкова значение, защото на следващата сутрин те май вече са забравили цялата гадост и си търсят закуската, която им се полага). Във финала, с ръце в джобовете – т.е. неособено заинтересовани да разберат какво именно е станало – те ще се дивят на куриозния му изсъхнал труп, малко преди Бащата да ги изгони от жилището. Новелата ги държи далеч от чудовищната истина, не ги провокира да проникнат, да разберат да изследват какво се е случило – да влязат в абсурдната човешкост на насекомото.

Има и обратни варианти на дистанция – последната прислужница на семейство, сякаш „предмодерно“ същество от други социални и темпорални пластове, знае всичко за Грегор и има всекидневни контакти с него. По простонароден, селски начин тя не се вълнува от разни къщни насекоми и напасти, очевидно е свикнала с тях – съответно нито се страхува, нито се отвращава от „стария торен бръмбар“. Новелата внушава, че тя има „разбиращо“ отношение към подобни гадини (нещо като битов анимизъм) – най-вероятно ги смята ги за чувстващи и мислещи враждебни същества: повествованието изрично споменава, че тя е единствената, убедена, че Грегор всичко разбира. Но тя съвсем не се чувства призвана да му отвърне с ответно разбиране, защото е убедена, че създания, подобни на него, не са нищо повече от вредители, гадни животинчета – дребни и досадни инкарнации на злата воля, пратени да тормозят хората (вероятно мисли същото за дървениците и хлебарките и другите къщни напасти). Нито за момент не се досеща за вселената от човешки смисъл, скрита зад бръмбара – не прави опит за контакт, не го признава за човек, нито съчувства на страданията му – тъкмо обратното, с удоволствие би го смазала като хлебарка. В своята прекомерна за насекомо големина, за нея Грегор е единствено невиждан, не особено опасен и отблъскващ урод-куриоз, нещо като теле с две глави, който тя по всяко време с удоволствие и любопитство наблюдава.

А новелата осигурява и пример за максимална дистанция: в самия си финал тя включва пределно страничен и далечен персонаж, напетият месарски калфа, който случайно минава, по стълбите, покрай жилището с мъртвия (калфата носи на главата си тава с прясно месо – контраст, чиято кошунственост ще усети за миг само читателя).

Той е на такова разстояние от случилото се, че така и няма да разбере, че е съществувал някакъв проблем. Което идва да подсети читателя, че освен този калфа има безкраен брой напълно външни хора, които така и няма да си дадат сметка, че се случило нещо ужасно в затворения свят на семейство Замза. Чудовищното ще си остане камерно, а случилото се в прахолясалия ад така и няма да докосне големия човешки свят извън сградата, няма да го разтрепери, ужаси и отврати; то няма да бъде катастрофична заплаха за *целия* човешки свят, каквито са били древните чудовища.

С тези техники на моделиране на външния кръг от персонажи, новелата демонстрира един принципен херменевтичен и социален проблем – във фикционалната Прага на Кафка, в Австро-унгарската империя, както и на всички други места в едно типично модерно общество, смисълът е претърпял метаморфоза, станал камерен. Неговата всеобща достъпност и споделеност са се разпаднали и разроили в изолирани, подчиняващи се на собствена логика микропространства – дори ако се случи нещо наистина ужасно, нахлулото Зло ще си остана изолирано, няма да има мащаб, няма да засегне „света“, няма да наводни и потопа споделеното от всички смислово пространство. Лишен от конститутивната си фобия (тя се е смалила, отслабнала е и се е спаружила, стои си в килера, вехне), светът-споделеност вече не съществува.

За най-близкия кръг, обаче, за членовете на семейството, обитателите на жилището-ад, които са познавали са, обичат и помнят Грегор, ужасната, неразрешена двойственост на ситуацията е удържана за дълъг период от сюжетно време – твърде задълго, почти цялото сюжетно време, всички те са вкарани в ада на разбирането-отвращение. Преди да го зърнат преобразен, семейните са се вълнували дори от такива дреболии, че Грегор се е успал и може да изпусне влака: те са живеели с всички грижи и проблеми, които са вълнува и него, колкото и малки да се те. Сблъсъкът с новия му вид обаче поражда всеобщ шок, Преображение на семейството. Въпреки разни външни сигнали на съпричастност – в първите дни те все още внимават какво обича да яде в новия си вид, непрекъснато говорят тихо за него, отварят му понякога вратата, за да се чувства част от семейните вечери – знаците на разбиране и съпричастност ще започват бързо да намаляват и подобно на други линии в новелата, без да изчезват напълно, те ще движат безвъзвратно и безнадеждно надолу. Все пак разликите в реакциите на всеки от семейството са твърде важни.

Бащата – при Кафка винаги въплъщение на неразбираемия, зловещ и древен, вменяващ вина Закон<sup>21</sup> – е най-бърз в своето отчуждение: под повърхността на потреса, яда, агресията и риданията в първия момент, той така и не прави сериозно усилие да проникне в новата, чудовищна ситуация на Сина: реагира единствено според императива на непрекословната си власт<sup>22</sup>. След първия миг на потрес той почти веднага разпознава в Грегор нашественик и в справедлив бащински и законов гняв започва безмилостно го преследва – да го удря, изтласква, замеря, почти прави опит да го убие. Ретроспективно повествованието разкрива (макар че прикрива този факт, разказвайки през извинителните очи и коментари на самия Грегор), че същият този Баща никога не се е доверявал на сина си докрай и вероятно просто го е измамил за най-важното – за финансовото състояние на семейството, при това още докато Грегор е имал съвсем човешки вид и е работил самоотвержено години наред, за да издържа това семейство. Тайно от жертващия се Син, Бащата е успял да съхрани нещичко от фалита си (всъщност едно малко състояние, капитал, достатъчен за две години) докато Грегор, който го е мислил за напълно разорен, е възнамерявал да работи още дълго, за да изплати дълговете му от този съмнителен фалит. След преobraжението Бащата е най-безмилостен към Грегор, подозира най-лошото, и в един момент читателят разбира от думите му, че той вече многократно е убеждавал жените да не съжаляват ужасното създание. Така в новелата персонифицираният Бащин закон, инстанцията В-името-на-Бащата, всъщност забранява съчувствието и разбирането.

Другият ключов и архетипен персонаж, майката, е така да се каже „дадена на късо“ от Кафка. Тя е превърната в а-сюжетен фигура, която почти не участва в действието и с това се самоизключва от линията на разбирането. При всеки от неколкократните си сблъсъци с нетърпимия си син, тя, болна от астма и твърде

---

<sup>21</sup> Бенямин посочва, че при Кафка има сдвояване на Бащината функция и Службата. В преobraжението това е особено подчертано във втората част на новелата, когато Бащата се появява на няколко пъти с ливреята си на банков служител.

<sup>22</sup> Както е известно, съществуват антични общества и правни системи, в които бащината власт е наистина абсолютна: Агамбен посвещава цяла глава на непрекословната власт на бащата над сина в римското право. Още веднъж, ще припомним това, което казва Бенямин – у Кафка подобни древни смисли по някакъв начин се пазят и се галванизират отново, така че имат внезапно, ирационално и зловещо въздействие: Бащината власт многократно се появява при него в този абсолютен, необяснимо-ужасяващ, немодерен и несъвременен характер. В прочутата едноименна новела Бащината присъда се стоварва без истинска причина и без истинско обяснение върху Сина - и се изпълнява от него в транс и хипнотично подчинение, сякаш е последният „къшей хляб“ за гладния осъден, преди екзекуцията. Това, разбира се, е много по-силно изразено в „Присъдата“, отколкото в „Преobraжението“, където пародийно-мизерният образ на затлъстелия Баща пенсионер (по-късно с накапана и замърсена портиерска ливрея) непрекъснато се смесва с дремещия отзад призрак на Страшния Отсъждащ Баща, пораждайки чрез това обръкване и кошмарно-комически ефекти. Но и тук Бащата е персонификацията на последното наказание, прекратената комуникация.

чувствителна, кашля, охка и ахка, рухва в себе си, сякаш заспива, самоизключва се от ситуацията – или просто припада. А когато си в несвяст от съчувствие, вече не можеш да съчувстваш. Тя надава театрални възгласи да бъде допусната до сина си, но така и не предприема нито едно сериозно усилие в тази посока; дори редките ѝ опити да се грижи отдалеч за Грегор, са парирани от сестрата. Когато накрая, след кончината на Грегор, простата прислужница подбутва кошунствено с метлата си изсъхналия труп на Грегор, майката прави неясен жест, с който като че ли иска да възпре подобно отношение към мъртвия – но така и не го довършва, отказва се – т.е. отново остава бездействена. По този начин, привидно свръхемоционална, тя се оказва само сянка, имитация на чувствителна и всеразбираща, активна майка. Новелата възпира през нейната фигура всъщност цял кръг възможности и древни асоциации, свързани с майчината любов – тъкмо през нейната пасивна фигура архетипите на майчиното приласкаване, на саможертвата, всеразбирането и всеприемането (майките приемат и обичат децата си дори когато са убийци и престъпници, те могат да обичат и да се грижат дори за уроди и чудовища, ако са техни деца) са изключени. Но това става деликатно, без да и отнема брутално ореола на обичаща майка. Този персонаж в „Преображението“ неколкократно ще припада от неизразимо майчино свръхсъчувствие, но практически няма да помогне на Грегор; майката няма да общува с него, няма да го приласкае, няма да разбере трагедията му. Като персонажна функция тя е във фона и ще остане ирелевантна за сюжета и за философския проблем на разбирането.

Сестрата, от своя страна, е все още почти дете – и вероятно по детски не изпитва чак толкова отвращение от паяци, мухи, хлебарки и насекоми, (може би преди няколко години като всяко дете тя е разглеждала с любопитство и е късала краката на подобни *Ungeziefer*, за да види, дали след това могат да ходят). Затова тя сякаш е най-близо до Грегор, най-много мисли за него, може би и защото не схваща докрай сериозността на Преображението. А освен това, тя си има и свои подбуди – грижата за чудовищния брат е знак на нейното порастване и еманципация от неспособните да се грижат за брата родители, тя е поемане на отговорност и своеобразна гордост, че тя може това, което възрастните, почти безпомощни родители вече не могат. Тази грижа се превръща в запазен периметър, в който те не бива да се бъркат<sup>23</sup>; освен това новата ситуация на семейството ще я принуди – почти дете – да работи: за първи път тя ще излиза навън и

---

<sup>23</sup> Тя устройва истеричен скандал на майката, която веднъж си е позволила да почисти стаята на Грегор вместо нея.

ще има зряла социална роля, ще допринесе финансово за семейството, ще започне да се облича по начин, който събира мъжките погледи и пр. Т.е. твърде много допълнителни мотиви и смисли се намесват в нейното поведение, за да я приемем за чист агент на съчувствието и разбирането: казано технически, в нейната фигура психологическият план на изображение е в напрежение и в конфликт с архаичната ѝ сюжетна функция на сюжетен Помощник и херменевтичен партньор на Протагониста: всъщност в голяма част от сюжетното време тя повече ще помага практически, отколкото ще разбира. Новелата дава основания да се мисли, че тези нейна грижа и помощ за чудовищния Брат са може би повече автоотношение, свързано с постепенната ѝ еманципация, отколкото отношение към самия Грегор. Така или иначе обаче, в началото изглежда любовта ѝ към него, макар смесена с много други мисли, мотиви и чувства, все още е жива – тя мисли и съобразява каква храна да му даде, интересува се дали е хранил, чисти и пр., говори му, макар и вече само в трето лице. Цялата работа да започва да прилича на грижа за причудлив и не особено лицеприятен домашен Любимец, а не към човек и брат. Освен това, оказва се, че дори тя, на която всекидневно и се налага грижа за него и трябва да влиза при него, има пристъпи на непреодолимо отвращение към Грегор, проветрява поради вонята, и – въпреки че той очаква тя да свикне, тя така и не свиква с непоносимия му вид. С развитието на сюжета любимата сестра<sup>24</sup> все по-малко и по-малко прави да опит да вникне в неговите странни поведенчески жестове и послания, все по-малко общува с него: единственото ѝ директно обръщение във второ лице към него е ругателното немско *Du, Gregor!* (невзрачно преведено на български като „Ех, Грегор!“, вместо заканащото „Ах, ти, Грегор!“). Вместо постепенно да се научи да го разбира и да разчита поведенческите знаци, които той е принуден да прави в новото си състояние, тя все повече се опитва да го дресираща, да го научи на ред; в един момент се отчайва, изоставя храненето и чистенето, зарязва го и изцяло поверява грижата за него на слугинята-селянка.

\* \* \*

Така разбирането и съчувствието на най-близките към насекомото-човек в началото избухнало като огромен емоционален проблем, стъпка по стъпка, неотменно

---

<sup>24</sup> Прямо нея има и намек за еротично отношение, защото отчаяният Грегор си представя, че ще я отвлече от гадния свят в своята стая – където тя ще дойде доброволно – и ще ѝ разкаже, как иска да я прати в Музикалната консерватория, и когато тя избухне в благодарни сълзи, ще я целува по разголената шия – ясна пародийна трансформация на мотив от „Красавицата и звяра“.

клони към упадък. Персонажите от най-вътрешния кръг, онези, които биха могли да му помогнат да удържи своята идентичност, все по-епизодично общуват с Човека-Насекомо, все по-рядко му помагат да остане сред разбираемите създания, все по-малко го подкрепят да бъде човек. Вместо съчувствие и съжаление към Грегор, семейните му все повече се отдават на внимание и разбиране един към друг, често прекомерно изразени<sup>25</sup>, а постепенно – и на самосъжаление, граничещо с неизказано обвинение към причината за всичко, Грегор. Бащата формулира най-откровено този семеен и егоцентризм: „И това ако е живот! И това ако е отдихът на старите ми години!“.

\* \* \*

В този херменевтичен упадък – в бързото отчуждаване на семейството от Грегор – има финален обрат. При него нарастващото неразбиране спрямо Грегор се превръща от факт в норма. Бащата, майката и сестрата не само окончателно ще престанат да разбират и да съчувстват на своя син и брат: те ще намерят начин да твърдят, че така и трябва.

Сцената на финалния разрыв е построена така, че скрито да напомня на семеен съд – макар че, за разлика от други творби на Кафка, приликата остава латентна – прочетен повърхностно, епизодът лесно може да бъде сбъркан със семеен скандал. След като Грегор е „изскочил“ от стаята си за пореден път, възмуцавайки всички, включително чуждите хора, чашата прелива, ситуацията е извънредна и семейството решава, че е време да се предприеме нещо и започва в състояние на свърхемоционална възбуда да обсъжда какво да прави. Под повърхността на този объркан, хаотичен и развълнуван разговор обаче (страстите варират от ярост и категоричност до внезапна несигурност, отчаяние, внезапен страх...), прозира почти формализирана съдебна процедура. Накъсвана от викове, астматични пристъпи, сълзи и емоционални изблици, в нея могат да се разпознаят традиционни елементи от процес – обвинение, защита, редуващи се пледоарии... Всичко ще завърши с присъда – твърде особена, както ще видим – скрепена с колективно решение на семейния съд, която обаче няма да бъде експлицитно изречена. Но вече на всички е ясно *как трябва*.

Въпреки привидния хаос, ролите са ясно разпределени: външните не присъстват, бащата, въртящ в ръце служебната си фуражка, по неизбежност вълпява разколебания в извънредността Закон, на майката се пада ролята на мълчалива, но

---

<sup>25</sup> Те се подканят един друг да ядат, питат Бащата пие ли му се бира, дават си взаимни съвети да не се преуморяват.

съпреживяваща публика (тя отново ще се оттегли в лоното на своята несъзнателност и неучастие; в пристъп на астма, ще кашля през цялото време, няма да чува и вижда нищо). Обвинението ще бъде повдигнато от най-неочаквания и неподходящ персонаж, любимата сестра (но тя, както видяхме, в новелата е и фигурата на еманципацията, на мисленето с главата си, на зрялата отговорност – отново комично разколебана с разни сантиментални и еротични намеци). Тъкмо тя, доведена от ситуацията до крайност, ще поеме ролята едновременно на прокурор и на палач, който по-късно окончателно ще заключи килията. И този обвинител иска отстраняването на Чудовището, макар че то всъщност няма никаква друга вина освен това, че внезапно се е показало пред погледа на всички.

Не може да не направи впечатление, че въпросната Сестра, всъщност още полудете, започва да се държи изключително зряло, суверенно и отговорно. Тя си дава сметка, че искането ѝ по необходимост е свързано с три тежки стъпки и не се бои да ги формулира: 1. Обявяване на извънредната ситуация – че така повече не може. 2. Необходимост да се отнеме човешкия статут на Грегор („той е животно, не човек; изтърпяването на подобни чудовищни животни е непоносимо“), от това следва, че той вече може да изчезне, трябва да изчезне. 3. Необходимост да се скъса биографичната семейна връзка с него („това чудовище не е нашият брат и син“).

Там пред, очите на всички, е и Грегор – застинал, неспособен да говори, лишен и от правото за това, той е в ролята на мълчалив обвиняем, безсилно изслушващ спора за своята съдба – и за това как го изгонват от човешкия и семеен свят.

Споменатите доводи на сестрата са част от цялостна пледоария, а поведението ѝ е театрализирано – точно като реч на съдебен обвинител, съзнателно търсещ максимално въздействие<sup>26</sup> – театралността ни най-малко не пречи обаче на рационалното разгръщане на аргументите<sup>27</sup> – така че развитието на сцената успява да

---

<sup>26</sup> Неговата театралност е преувеличена и с това скрито пародирана – то започва с формален звуков сигнал - глухото отекване на измъкналата се от ръцете на майката и паднала на земята цигулка, след което седемнадесетгодишната, досега никога не говорила по този начин, взима тържествено думата. За да подчертае увода на словото си, тя дори слага акцент, като удря с ръка по масата: т.е. невидимо е пародирана е структурата на пледоария, в която има даже увод, в което има доводи и доказателства.

<sup>27</sup> Рационална структура на тази обвинителна реч, скрита под повърхността на скандала, изглежда така:  
- Обръщение към родителите, изтъкване на извънредното положение („така повече не може“);  
- Твърдение, че между предишния Грегор и Насекомото, този Untier (друга немска дума за чудовище, изверг, извратено животно) няма връзка. С това обвиняемият е категоризиран като не-човек и не-Грегор;  
- Искане той да бъде отстранен;  
- Описание на обстоятелствата, които оневиняват домашните и дават легитимация на домашния съд (ние, семейните, направихме всичко в рамките на човешките възможности, за да се грижим за създаването и да

протече едновременно в три плана, (те би трябвало да са взаимно несъвместими, но не и при Кафка) – афективен, театрален и рационално-доказателствен.

След като обвинителят е изложил тезата си, в един момент повествованието дава за момент думата на служебния защитник – роля, която колебаещият се Баща, амбивалетна комично-архаична фигура в тази новела – играе временно и неохотно. Слушайки сестрата, той вече е промърморил на себе си, „тя има стократно право“ и всъщност вероятно е вече решил – така че неговият аргумент в полза на Грегор ще бъде изкуствен, формален и мънкащ, колеблива мисъл, предадена в условно наклонение: „да би ни разбирал той, би било възможно някакво споразумение с него“. Сестрата-обвинител веднага помита този аргумент, усилвайки максимално обвинителната си теза. Тя вече е казала много неща – че той е животно, че ги преследва, че ще ги убие и пр. Категоричният, окончателен контрааргумент обаче гласи: „Той не е Грегор, защото не ни разбира, ако ни разбира се, щеше отдавна сам да си е тръгнал“. След този фатален довод всяка защита на Грегор вече изглежда невъзможна – та той сам се е изключил от кръга на хората, като е престанал да ги разбира и да съчувства на нещастieto им. Това го е направило *Untier*, всъщност той сам си е причинил това. Отнемането на човешки статут при Кафка не е свързано с отнемане на никакви юридически гарантирани права на родения човек – то е свързано с прогонване от сферата на смисъла.

При цялата целенасоченост, агресивност и аргументация на обвинението обаче, речта на Сестрата всъщност е невидимо пронизана от себе-извинения, от легитимации и и замъглявания: тя е толкова обвинение към Грегор, колкото и самооправдание – на себе си и на семейството. Тук водещ е аргументът, че е семейството е направило всичко „според човешките сили, за да се грижим за него и да го търпим“<sup>28</sup>, но ситуацията продължава да бъде нетърпима. Следователно, никой не може да ни упрекне (имплицитно – всеки човек на наше място би постъпил като нас – премахването на този *Untier* започва да изглежда всеобща, универсална човешка реакция, норма; на всеки би

---

го изтърпим: никой не би могъл и да изисква и очаква повече, никой няма да ни обвини, че искат това чудовище да се махне);

- Изтъкване на допълнителни съображения, свързани с бъдещи, предполагаеми опасности (нечовешкото създаване причинява непрекъснато мъчение на всички, прогонва наемателите, то иска да превземе жилището за себе си и да изгони семейството на улицата; подобно пренапрежение ще съкрати живота на родителите, накрая то ще убие всички нас).

<sup>28</sup> Самооправданието се оказва и косвено признание: те не са направили нищо повече от това да се грижат (а грижата се изразява в чистене и хранене) и да търпят. Т.е. - не са направили опит за смислен контакт и общуване, нито за обич и съчувствие. Думите на сестрата хвърлят ретроспективна светлина върху целия ход на предишното действие – чудовището е било единствено изтърпявано, през цялото време.

му било позволено да го премахне). Премахването на Грегор се указва условие за човешко поведение, то дори е съвместимо с паметта за мъртвия – Грете твърди, че семейството би тачило паметта за Грегор, да би бил той умрял, но дори това в момента е невъзможно, защото пред очите им е чудовищния му двойник – няма как паметта за Грегор да бъде възстановена, ако двойникът-хлебарка не изчезне. Така – едновременно категорично и подмолно, младата Грете, за която Грегор е мечтаел и си правел невъзможни планове, пледира за окончателна присъда. Но го прави с някаква особена свенлива човещина – никъде не призовава директно за убийство на съществото, а говори с технически, евфемистичен език за неговото „отстраняване“, и „изчезване“ – без тя самата да знае как, сякаш това може да стане от само себе си.

Обвинителното слово, което тя владее добре, сякаш не ѝ стига. Финалният ѝ довод в този импровизиран семеен съд, не е словесен – а прилича на „демонстративно доказателство“<sup>29</sup>: той е емоционален и поведенчески жест, който трябва да направи очевидна опасността от Грегор. Докато тя убеждава Бащата, Грегор се е размърдал и се готви да се прибере в стаята си. Поради странните движения<sup>30</sup> на присъстващия опасен обвиняем, Грете внезапно избухва в прекомерен, театрализиран и хиперболизиран страх и се скрива зад майка си от този, за когото се е грижила до вчера и който не я заплашва с нищо (повествователят определя впечатлението от този жест така „сякаш предпочиташе да пожертва майка си, ала не и да остане в близост с Грегор“). Внезапна, немотивирана и преувеличена, тази момичешка уплаха от Чудовището е прозрачна манипулация, театър – целта ѝ е психологически натиск върху все още колебаещия се Баща за бърза и окончателна присъда. И тя постига своето – Бащата-пародиен-Съдия, разтревожен не от Грегор, а от нейното поведение, повече не слуша аргументи – той става да я защити, без от това да има каквато и да е нужда. С което обаче практически обявява своята присъда и властта на новия Закон.

\* \* \*

Да припомним още веднъж: цялата сцена, разбира се, само прилича на съд. Двух- и триплановото повествование прави възможно рационалната структура на разменените аргументи и контрааргументи да се съчетават сякаш без противоречие с

---

<sup>29</sup> Според юристите подобни демонстрации имат за задача да „изясняват, драматизират и акцентират“ доказателството, да го направят в буквалния смисъл видимо и очевидно.

<sup>30</sup> Той не може да завие, за да се върне в стаята си и в отчаян опит да направи това, си помага с глава, удря я неколккратно в пода (разбира се, зад тази реалистична мотивировка на поведението му, прозира и скрита пародия на античния жест на отчаяние и себеоплакване).

емоционалната и хаотична семейна сцена. Тази неопределеност, с която повествованието тълкува ситуацията, позволява накрая и „юридическата“ процедура да завърши без формална присъда – и това да не се чувства като липса. Изправилият се Баща няма да прочете становището на съда, нито ще каже нещо за съдбата на Грегор, а смешно ще размаха ръце, за да защити „уплашената“ Грете. Присъдата е оставена да се подразбира. В определен смисъл тя е оставена на самия Грегор, комуто всъщност никой не налага нищо насила; никой от домашните му не предприема нищо, никой не му пречи мъчително и бавно да се върне в стаята си, всичко е оставено на самия него<sup>31</sup>. Т.е. „съдебната процедура“ има за читателя статут само на един от възможните ключове за прочит на тази сцена – нито единствен, нито задължителен. През друг ключ, сцената може бъде разчетена, обратно, откъм „не-юридическата“ си страна – като пределно спонтанна и неформална, накъсана от хаотичните реакции на персонажите, диктувана от ритъма на яростта, страстта и усещането, че „чашата е преляла“.

В същия двойствен и неопределен модус е решен и въпросът с наказанието. В другата най-известна новела на Кафка самата Присъда, макар семейна, е експлицитно и формално произнесена: „Сега знай: затова те осъждам на смърт чрез удавяне!“ и сякаш хипнотизиран, синът се самоубива в нейно име и в изпълнение на отсъждащата Бащина воля. „Преображението“ и тук оставя читателя в колебание – наказание ли е смъртта на Грегор, другите ли го убиват, самоубил ли се той, каква е причината на смъртта? Семейството му очевидно иска „той да се махне“ – но не прави нищо конкретно за това. От друга страна Грегор напълно съзнателно приема произнесената, но съвсем ясна семейна присъда – той също изпитва мрачна убеденост, че трябва да изчезне.<sup>32</sup> Все пак обаче повествованието обаче никъде не казва, че Грегор е бил смазан от семейния натиск, или че той се самоубива – поне не по недвусмислен начин. Дали не умира всъщност от естествена смърт, от бавния процес на наранявания, охлузвания и контузии, довел до загниване и обездвижване? Дали не умира поради собствения загадъчен и фаталистичен ритъм на повествованието, което се движи надолу със съдбовна сила? Новелата дава основания за всяка от тези мисли – всъщност, още докато е текъл процесът, все още подвижното му дотогава тяло е започнало да се парализира, всяко движение става мъчение и той едвам се обръща и долазва обратно до стаята си –

---

<sup>31</sup> Повествователят отчетливо подчертава тази липса на насилие и принуда - *Im übrigen drängte ihn auch niemand, es war alles ihm selbst überlassen*. Всичко е оставено в ръцете на Грегор, той сам решава дали и как да приведе произнесената присъда в действие.

<sup>32</sup> Повествователят отново не оставя в това отношение никакви съмнения - „... та нали той самият смяташе, може би по-твърдо и от сестра си, че трябва да изчезне.“

тя вече му се струва безкрайно далеч. Но както естествената, така и фаталистично-мистичната смърт също остава само възможност, повествованието не ги подкрепя категорично – по-скоро продължава да обърква своя читател. Влязъл вътре в малката си човешка стая, вдворен обратно в Ада, Грегор ще се запита: „А сега?“ – и читателят отново ще бъде накаран да мисли, че Грегор все още обмисля възможности и надежди, пътища за бъдеще и живот, сякаш все още търси изход. Но тази възможност блясва само за момент – героят бързо открива, че вече не може да помръдне, изпада в предсмъртно състояние, на мир и спокоен размисъл, болките отшумяват. Само няколко изречения след това – няколко часа от повествователното време – той умира в библейска доба, без смисъл, но сякаш против волята си – „после, против неговата воля, главата му клюмна напълно и от ноздрите немощно излетя сетния му дъх“.

Така новелата държи причините за тази немощна, негероична смърт в напрегната неяснота. Привидно естествена, смъртта на Грегор е твърде подозрителна с това колко непосредствено във времето следва семейния съд и непроизнесената присъда – читателят е подведен по каналите на *post hoc ergo propter hoc*, подтикнат е да мисли така и от реакцията на Грегор, желаещ да изчезне, но той усеща и фатализма – подобно на други творби на Кафка (в това отношение „Процесът“ и „Замъкът“ са красноречиви примери) новелата е фаталистична машина за унищожаване на всяка надежда. Но нито персонажите, нито повествованието не коментират и не подхващат тези основателни подозрения или тези подозирани страхове – не ги развиват, не ги обсъждат – и никъде не се казва, че смъртта на Грегор произтича от присъдата. Когато на другия ден съобщават на Бащата, че Грегор е умрял, той благодари на Бога за щастливото избавление, а цялото семейство се кръсти за упокой на починалия Син, сякаш смъртта му е ненадейно избавление и за него, и за тях – т.е. те едновременно се радват на смъртта на Чудовището, скърбят за своя Син, но и не поемат отговорността за „изчезването“ – сякаш не виждат никаква връзка между семейния процес и смъртта на Грегор.

\* \* \*

Опитахме са да покажем, как новелата удържа сюжетното развитие в момента на развързката в точката на неопределеност, не избира между многото възможни причини за смъртта на Грегор. Интересно е обаче, че в едно друго отношение тя съвсем не прави това, а предпочита съвсем конкретни и определени твърдения. Противно на това, което казва сестрата, противно на приетото за очевидно от всички персонажи – че този *Untier*

не може да ни разбере, – повествованието е категорично: Грегор разбира. Разбира всичко, което чува, преживява го. Словото на повествователя директно отхвърля мнението на всички персонажи, че този *Untier* няма човешката херменевтична способност. И този трагически контраст е толкова съществен за новелата, че тя не го оставя на подразбирането, а го формулира недвусмислено и ясно.

Понеже не го разбират, никой не мисли, включително и сестрата, че и той не би могъл да ги разбере – което очевидно не е вярно. Новелата изрично настоява на асиметрията в комуникативната драма, която тече през почти всички сцени, изграждащи сюжета и в непрекъснатата градация и стига до своя псевдо-съдебен ексцес. Далеч преди него, отчаян от словесния език, който му е отнет, Грегор е правил много и всевъзможни опити да намери някакъв друг, жестов и поведенчески код, с който да съобщи човешките си мисли и чувства на близките си: от това обаче следва единствено поредица от микродрами на разбирането. Случка след случка на героя ще му става ясно, че близките му реагират на тези негови опити като на животинско поведение, това е започнало още с ужасното съскане на Бащата, ще продължава и нататък – в знаците на отвращение и погнуса, които излъчват майката и сестрата. Но желанието му да общува ще продължава да е така огромно, че понякога той ще се самозаблуждава, ще се унася в мечти за общуване – само за да бъде отчайван отново и отново. Когато се крие под канапето, за да не да уплаши сестрата (и желаейки да и покаже, че няма никакво намерение да я хапе), тя от своя страна, без никакво усилие да разчете поведението му, бяга навън и заключва вратата: всъщност като всички тя се плаши и отвращава от вида и вонята му, връща се при него като при тежко болен или чужд човек. В отчаяна самозаблуда, Грегор ще привиди в отпадъците, които тя му носи за храна върху стар вестник, нейната човешка доброта – сякаш тя се интересува, изследва новия му вкус към разнообразни „храни“. Когато тя бърза да напусне стаята поради страх и погнуса, той ще види в припряната ѝ бързина не уплаха и погнуса, а деликатност, *Feingefühl*, сложно послание към себе си – тя не желае да му пречи, докато яде. И т.н – случките на погрешно разбиране от страна на Грегор са много – и всички те се дължат на прекомерното желание на Грегор за контакт и взаимно разбиране. Те ще бъдат подчертавани систематично от повествованието: Грегор ще подслушва какво се говори в съседната стая и ще страда, ако домашните говорят твърде тихо, ще се измъчва от нещастieto на къщата, причинено от самия него, ще му е неприятно дори от това, че домашните му нямат апетит, че са потиснати и угрижени ... Ще обсъжда

заедно с тях – но всъщност в собствената си глава, те няма да разберат нищо от това – финансовото състояние на фамилията, ще прави безсмислени планове за музикалното бъдеще на сестра си в консерваторията: т.е. той ще продължава да живее, идентифицирайки се с проблемите, надеждите и нещастията на своите обични хора, ще продължи да обитава света на техния смисъл и вълнения. Дори ще им дава правото да се отвращават от него, отвратителния.

По този начин стъпка по стъпка новелата обръща перспективата. Не просто никой не разбира Грегор, а той разбира всички; става дума за нещо повече. Постепенно се оказва, че Чудовището разбира литературните хора далеч повече и с по-голяма драматична дълбочина на съпреживяването, с по-голяма чувствителност, *Feingefühl*, отколкото те него. С по-всеотдайна солидарност. Дори в самозаблудите му има повече взаимност – Грегор, не-човекът е останал в много по голяма степен способен на памет, на въображение и емпатия от останалия човешки свят. Ефектът на тази нарастваща херменевтична пукнатина се усилва с всеки ход на сюжета, трагическата ирония нараства. Кулминацията е в вече обсъдената „съдебна“ сцена – той чува, че е наречен Untier, разбира че му отказват правото да бъде Грегор, Братът и Синът. Чува и разбира, че те искат той да изчезне – и разбирането му е така дълбоко, идентификацията с тях е така пълна, че им отдава пълно право, той дори е по-убеден от тях в справедливостта на неизречената присъда. И след нея на разбиращия не му остава да направи нищо друго освен това, което другите очакват от него. Видяхме обаче, как новелата пази тук неопределеност и се въздържа от директното сантиментално-емпатично обръщане на перспективите и евентуален мелодраматичен финал – че Чудовището ще направи най-човешкия жест, да пожелае смъртта си, защото е разбрало, че тя е желана от другите, които не са чудовища. Вместо мелодраматично самоубийство настъпва абсурдният фаталистичен „вехнеш“ край на драмата на Грегор Замза, край без трансцендиращ жест. Сам в тъмната си стая, Протагонистът се парализира, изсъхва, умиротворява се, клюмва, умира, сякаш от само себе си: живял в ада, той умира там, без капка смисъл. В началото му е било отказано да бъде героическо чудовище: финалът му отказва и да бъде смислена жертва.

\* \* \*

В новелата обаче, ще твърдим тук, има една човешка инстанция, която изначално, по дефиниция, разбира преобразования Грегор и остава с него до смъртта му. Това е всевиждащият повествовател, сам типична фигура на литературния реализъм от

XIX век. Като чиста наративна функция задачата му е да транспонира вътрешния субективен монолог на героите в третолично обективно повествование, т.е. да преведе субективния феноменален живот на затвореното чуждо съзнание в разбираема за всички обективност. Сякаш този скрит разказвачески глас не прави нищо повече освен да разказва вместо Грегор, прониквайки в най-тайните кътчетата на съзнанието му и предавайки това разбираемо на читателя. С това повествователят започва да прилича на инстанция на тоталното разбиране, почти съвпадащо със чуждото съзнание на героя.

Това е илюзия, разбира се, традиционна черта на реалистичния фикционален разказ. Всъщност наративната функция, актът на разказване, принципно никога не може да съвпадне със съдържанието на разказването, дори ако това съдържание е животът на съзнанието на Протагониста; както ни учи Бахтин, разказваческият глас винаги пази принципната си вънпоставеност. И ако се вгледаме внимателно в нашия случай, ще установим, че дистанцията на разказването спрямо Грегор в „Преображението“ е деликатна, но едновременно езикова, интелектуална, психологическа и пространствена. Въпреки че привидно гледа света през очите и преживяванията на своя герой, повествованието далеч не винаги говори с думите и стила на Грегор, нито винаги гледа през очите му, нито дори определя ситуацията по начина, по който я схваща Грегор.

Примери за това има много, тук ще се спра само на няколко. Първият е хладното и обективно разказване, неутралният повествователен стил, базиран върху пълното господство на неемоционални, разказвателни и констативни изречения. Видяхме, как дори потресният ефект на изумление, езиковият скандал на израза *ungeheueres Ungeziefer*, е обрмен, прикрит и неутрализиран от спокойно-констативната сивота на едно въвеждащото изречение. И по-нататък в нея ще се появяват възклицания, викове на удивление, умоляващи реплики, дори от ругатни и ужасни думи като *Untier* – но след началото целият този емоционално-жестов регистър на езика системно и последователно е приписван на персонажите, най-вече на самия Грегор в неговия развълнуван вътрешен монолог. Езиково изразените емоции остават напълно чужди на хладния разказвач<sup>33</sup>, максималното, което той може да се позволи е промъкването на

---

<sup>33</sup> С твърдението, че разказвачът е хладен и безстрастен, всъщност се дистанцирам и от разпространеното твърдение, че той разказва фарсово, двойствено и с иронична дистанция спрямо героя. Фарсът, иронията и всички форми на смях, явен или прикрит комизъм изискват непоколебима концепция за „нормална реалност“ – само тя е нормата, на чийто фон, при нарушаване на нейните „очевидни“ норми и очаквания, може да възникне комичен ефект. Както читателят се досеща, последното нещо, което е възможно при Кафка, е такава нормална, буржоазна реалност.

някоя и друга въпросителна интонация, цитираща индиректно въпросите, измъчващи Грегор. Но в момента, в който се появи някакво „Боже мой!“ или „По дяволите!“, третоличното повествование бива напуснато: изразът бива предаден като пряк цитат от непосредствената собствена реч на някой герой: възкликват и се палят винаги Грегор, или Грете, бащата или майката, никога разказването. В студения му глас, при цялата чудатост и скандалност на нещата, за които разказва, няма сринове, апосиопези и емоционални жестикулации, повествува се равномерно-обективно, констативно, емоционално дистанцирано. Тази равна разказвателност, която е нещо твърде традиционно за литературния реализъм, е странна, когато събитията, които се разказват са извънредни и чудовищни, когато са *Ungeziefer*. Но хладното божество на разказвача си остава такова: той всичко прозира в душата на героите, включително в тази не преобразования Грегор – (благодарение на него, разбираме, че тя е най-обикновена човешка, не-чудовищна душа, жадуваща взаимност, всеотдайна в любовта си към близките, от време на време изпадаща в гняв или в самозаблуди). Той вижда и разбира как другите герои се отчуждават от псевдо-чудовището, как го осъждат на смърт, защото не е човек. Но той знае, че то е човек – и въпреки това не реагира емоционално, пази своята разказваческа вънпоставеност по отношение на историята. Тоталното му разбиране, не води до съчувствие – това е разказ без милост и жал, чисто наративно-интелектуална операция, извършена от външен метаглас, изпълнен с божествено всевиждащо равнодушие, съдържан на коментари, недопускащ изблици.

Понякога разбирането е сякаш над-човешко – като че ли този разказвач вижда повече от своя Грегор, разбира по-добре ситуацията му, отколкото самият герой, оплетен във всекидневни навици, надежди, блянове и самозаблуди. Всъщност в цялата първа част на новелата е пронизана от невидима повествователна ирония – още заглавието безмилостно гласи „Преображението“, а в първото изречение се разразил скандала на *ungeheueres Ungeziefer*. На този безмилостен фон онова, което си мисли Грегор започва да изглежда поредица от изтласквания и самозаблуди – разказът дава ясно да се разбере, че той въобще не си дава сметка докрай за онова, което го е сполетяло: това дори е леко комично. Поне до средата на новелата за Грегор основната катастрофа си остава сякаш дребна неприятност: той е така увлечен от всекидневните си грижи, че мисълта му е насочена главно към служебни проблеми – тревожи се за разписанието на влаковете, завижда на другите търговски пътници, пита се дали ще бъде ли уволнен и какво ще бъдат последствията за семейството от това – дори стига

дори до забавното заключение, че Преображението е резултат от хронично професионално недоспиване. Всъщност в тези първи епизоди Грегор е не толкова ужасен, колкото досаден от случилото се и очаква бързо да „забрави всички тези глупости“ и то да премине подобно на леко неразположение, след като си отспи; той е и „любопитен да види как днешните видения постепенно ще се разпръснат“.

Накратко, в цялата първа част на новелата героят въобще не си дава сметка за своето ново, чудовищно състояние – нито за неговия мащаб, нито за неговите последствия, нито за неговата радикална необратимост. Повествователят тук, в началото, почти не добавя допълнителни коментари към тези на героя и сякаш се слива с него. Но чрез бегли, почти невидими наративни знаци, той успява да внуши друга истина – за радикалния ужас в Преображението. В ритъма на разказването като студен пунктир се появяват изречения, които не са на героя, знаци за едва видима, но категорична дистанция между повествованието и героя. Още в първия епизод, в който героят мисли разтревожен *Was ist mit mir geschehen?*, „Какво ли се е случило с мен?“, повествователят прибавя лаконично: *Es war kein Traum*. В българския превод преводачът е прибавил противопоставителния съюз „а“ и с това еднозначно го е приписал на Грегор „Ала не сънуваше“ – то сякаш е негова реплика, част от вътрешния му монолог. Точният превод обаче гласи „Не беше сън“, обективно и хладно, констативно. Кой владетел на истината казва това? Грегор все още си въобразява своите глупости, възнамерява да си доспи, той сякаш мисли, че новото му тяло на Хлебарка е някакво мимолетно видение в просъница, което ще се разсее: хладното посочване на реалността едва ли принадлежи нему в този момент. Твърдението „не беше сън“ тук идва отвън, от другиго – произнесено е от гласа на тази обективна повествователна мета-истина, глас, който е наясно със самозаблудите на героя. Не е сън.

В начина, по който разказва Кафка, подобни студени и безмилостни констатации, изречени от повествователя, а не от героя, се редуват едва видимо. Например, няколко абзаца по-нататък, подобен е коментарът на повествованието към опитите на Грегор да се обърне в леглото – *aber das war gänzlich undurchführbar*, „ала намерението му бе съвсем неизпълнимо“. Отново хладната и категорична истина, не е реплика на самия Грегор – той очевидно не би могъл обобщено да си даде сметка за неизпълнимостта на това просто действие, защото и *след* този обобщаващ, категоричен коментар, Грегор ще „направи поне стотина опита“ да заеме привичната си поза в

леглото: перспективите се разминават. Гласът на повествователя, владетел на обективната истина за този литературен свят, разбиращ какво се е случило по-добре от всички други, ще се появява периодично като чужд, дистанциращ сигнал – понякога и вътре в светая светих, в самата душа на героя и нейния безспирен вътрешен монолог. Подобни сериозни и студени напомняния за истината дистанцират читателя от собствените преценки на Грегор, дават му възможност да види, че ситуацията – нетърпимото чудовищно Преображение – на героя е далеч, далеч по-трагична, непоносима и безвъзвратна, отколкото самият герой си дава сметка. Като наследник на Балзак и Толстой, Кафка поставя вътрешната и външната перспектива в сложни отношения, разказва не само истината на Грегор, но и самата суровата истина за съдбата му, освободена от самозаблудите и илюзии на героя. Повествованието е не само инстанция на тотално разбиране на персонажите, но отива и отвъд това – то е власт върху обективната истина, оцялостяващия смисъл за живота им, абсолютни за света на творбата. Но тук „обективната истина“ остава неясна в своите фактически и ценностни координати: цялата реалност, с всичките и нормалности и „закони“ е взривена от факта на Преображението: разказва се хладно от нищото, върху неопределеността.

Могат да се дават още много примери, в които повествованието обсъжда не само Грегор, но и други герои по същия начин, разказва за детайли, които протагонистът не би могъл да узнае и т.н. Но най-ясната проява на тази вънпоставеност на разказването е финалът на новелата. Там Грегор е вече мъртъв – т.е. спрял е безкрайният човешки монолог, укрит във съзнанието на чудовището: не е останало нищо за разбиране. Но разказът не престава – третоличното повествование невидимо се е еманципирало от Грегор и неговата вече мъртва перспектива и новелата продължава да се саморазказва – вече за неща, които мъртвият не би могъл да види или знае – за това какво е направила прислужницата, как семейството облекчено отива на разходка, как се разхубавила сестрата и пр. Разлепването на двете гледни точки, на повествователя и на протагониста, в началото така сраснати, тук е окончателно – но то е започнало още преди смъртта на Грегор, в точката на неговото изнемошяване и агония. Ако оприличим гласът на разказвача с филмова камера, ще видим как в тази последна част на новелата тя е започнала да се отдалечава от героя и да хваща все повече крупни планове. Вътрешният монолог на Грегор вече не е следен реплика след реплика, следенето на преживяванията на героя се отделя от непрестанния поток на неговото

съзнание и става по-пестеливо – хваща и споменава в разказа само симптоматични моменти и детайли. Перспективата се движи към по-мощни обобщения, които пренебрегват безкрайните ефимерни трепети, извивки и игри на мисълта – все повече се предпочитат изречения-генерализации от типа „за семейството си мислеше с умиление и любов“, „та нали самият той смяташе, че...“). В самия момент на смъртта, повествованието вече е доста „отдръпнато“ – то се интересува съвсем малко от предсмъртното психологическо състояние на героя и проявява много повече интерес към физиологическите импулси на умиращото чудовищно тяло – отслабващи болки, симптоми на парализа – които го карат все още да потрепва. Състоянието в мига на смъртта е определено като „празна и спокойна размисъл“ – т.е. разказът го категоризира като мисъл без мисъл, умиротворено потъване в небитието, което не може да бъде разбрано, нито разказано – а в отлитащия от ноздрите на изнемощелия Грегор последен дъх, то не привижда никакво послание – на Грегор му е отказано даже и някакво театрално Лама Сабахтани.<sup>34</sup>

Така, с развитието на новелата, обективно-хладният глас на разказването, тоталната инстанция на разбирането първоначално почти слята с гледната точка на героя, всъщност също се е отдалечавал – стъпка по стъпка разказвачът е изоставял Грегор на смъртта, обобщенията и неразбираемостта. След кончината на героя, подобно на семейството, което предоставя грижата за трупа на слугинята<sup>35</sup> и отива на разходка за да си отдъхне, разказвачът също ще го зарече окончателно. В последните абзаци повествованието сякаш вече не си спомня за своя Протагонист – новелата не коментира смъртта му, не го оплаква, не се пита за причините на Преображението, не вопие за недостойната му смърт без погребение, не прави никакви равносметки на неговия

---

<sup>34</sup> *bis die Turmuhr die dritte Morgenstunde schlug. Den Anfang des allgemeinen Hellerwerdens draußen vor dem Fenster erlebte er noch.* Тук двете изречения са написани по такъв двусмислен начин, че сякаш за момент са „канят да напомнят“ за последния час на Исус, който всички евангелисти описват като настъпил не между третия част и развиделяването, а между шестия час (когато мрак, покрил цялата земя) и деветия или десетия час (когато се предполага, че вече е светло). Но възможните прилики, вместо да бъдат активизирани асоциативно, биват потиснати чрез значими разлики и контрасти: Матей пише, че тогава Исус извиква със „силен глас“ „Ели, ели, лама сабахтани“ и след като му дават гъбата с оцет вместо вода, издъхва, викайки отново със силен глас; Лука добавя, че преди издъхне, Исус рекъл „Отче, в твоите ръце предавам духа си!“ В тази божествена смърт има жест, сила, поглед нагоре, воля и смисъл, общуване и осланяне на Ощеца – докато в последващото *Dann sank sein Kopf ohne seinen Willen gänzlich nieder, und aus seinen Nüstern strömte sein letzter Atem schwach hervor* има точно обратното – безволево, рухване надолу и отсъствие на комуникация с трансцендентната Бащина фигура; липсват и знамения като разцепването на завесата, цари окончателното безсмислие, безсилие и физиология на на смъртта, телесният дъх се е отделил от Гласа, които, дори и в смъртта не е даден на Грегор. Новелата играе между реминисценцията и нейната негация, оставяйки в точката на неопределеност: напомня ли Грегор на Исус?

<sup>35</sup> Този абсурден труп е наречен от нея с израза „онова там отгътък“, окончателен отказ от човешка, а и каквато и да е друга категоризация на изсъхналия *Ungeziefer*.

абсурден жизнен път, не обсъжда кой е виновен за смъртта му, нито по някакъв се грижи за паметта му. Окоето на неговата камера вече безразлично се е обърнала към новите неща на продължаващия живот – към реакциите на слугинята и домашните, към това, как биват изгонени наемателите, към планове за премесване от жилището, към финалната трамвайна разходка на семейството. За него интересни са станали все още живите, а не напълно избледнялото тяло на домашното чудовище: то следи разцъфтяващото тяло на „нормалния свят“ – стегнатият в своята почистена и лъсната служебна ливрея баща, мобилизираната майка, разхубавилата се и наляла се дъщеря.

\* \* \*

Да обобщим – втората смислова машина има херменевтичен, т.е. човешки, залог. Тя е изградена като развиваща се контрапунктна структура от три смислово-композиционни линии – линията на външните персонажи, чието равнодушие не е истински нарушено; линията на домашните, които отначало помнят Грегор, но бързо деградират в своето разбиране и съчувствие. Трета е линията на хладния равнодушно-обективен повествовател, който, макар да не съчувства, в по-голямата част от новелата изцяло разбира героя си, пази човешкия му смисъл. Видяхме обаче, че той е осъден от новелата също неусетно да се отдалечава от него, да го изоставя – като живот на съзнанието и като тема.

\* \* \*

Дали не е дошло време да си дадем сметка, че традиционното *close reading* на новели не може да бъде нещо самодостатъчно? Радикално проведено, близкото вглеждане понякога отваря други, далечни прозорци.

Обсъдихме смисловите „машини“ на новелата, преработващи древни и съвременни смисли. Но доколко те остават само в границите на нейния текст? Дали кафкианските търговски пътници, пискащи мишки, чудовищни бръмбари и персонажи-аббревиатури, обречени на кучешка смърт, не функционират като „отвори“ – особени алегии, които отпращат, но не към Божия гняв, а към реалността и нейните исторически „машини“?

И най-запаленият привърженик на близкото и затворено четене все пак ще трябва да признае, че новелата не е напълно херметичен свят. Тя говори за неща, които звучат подозрително познато и не са измислени от Кафка – за изолацията на проблемни създания, за тяхното въдворяване, съчетаващо изтърпяване и грижа, за мъчителното им им изключване от общността и отнемането на човешкия им статут, за хигиенни мерки и правилно хранене, за режими и правила, за наказателни процедури спрямо тях – извънредните, чудовищните създания, с които хората не биха могли да живеят.

\* \* \*

Тези познати неща не бива да ни подвеждат. Интуицията ни говори, че „Преображението“ не е херметичен фантастичен свят, а има някаква връзка с т.нар. действителност. Но възможните референции на загадъчната новела към нея не изглеждат така ясни. Те едва ли могат да бъдат търсени сред конкретните факти и събития – сред травмите от биографията на Кафка, сред социалните несгоди на живеещите като хлебарки търговски пътници от началото на XIX век, сред неравноправното положение на пражките евреи от онази епоха. Четенето на подобни текстове не се ръководи от установяване на реални, исторически прототипи – дори ако някой докаже, че например, е имало случаи на изолация и въдворяване, които Кафка е познавал<sup>36</sup>. Всъщност самата новела ни забранява да търсим подобни конкретни референции – вече проследихме как тя постепенно де-конкретизира своите персонажи и пространства, откъсва ги от всяка определеност – от конкретността на стаята, превръщаща се в всеобща *Menschenszimmer*, от градската среда на Прага, от социалната география на предвоенната Австро-Унгарска империя – и стъпка по стъпка ги превръща в универсални алегии на самото човешко състояние. Така че ако нещо ни говори, че тази новела отпраща към някакъв вид „действителност“, тя следва да е „по-действителна“ от конкретиката.

Тук твърдим: основната референция е тъкмо такава. Тя е отвъд конкретна и отпраща към скритата рамка на конкретностите – към самата парадигма на Модерността. Всъщност дори нещо повече, но за това ще стане дума по-нататък.

---

<sup>36</sup> Врочем, той сам е доказал това – чрез новелата «В наказателната колония».

За да не звучи толкова абстрактно, ще го кажем иначе – за да се приближим към тази трудна за разбиране творба<sup>37</sup> трябва да си дадем сметка, че тя не разказва само за драмата на измисленото семейство Замза, но и за други, дълготраещи и универсални драми. Една от тях е рамка на цялата Модерна епоха. Културен еквивалент на материалните процеси на урбанизация, научна рационализация и технологизация, тя засяга епохалните промени в интелекта и вярата, въображението, ценностите и смисъла, всъщност цялата рамка за ориентация на модерния европейски човек. Различни мислители преди и след Кафка са й дали различни имена – „категорическото обръщане“ на Бога от света (Хьолдерлин), смърт на Бога (Ницше), загубата на трансцендентност, размагьосването на модерния свят (Макс Вебер), „секуларизация“ (Томас Бъргър), „настъпването на новия социален ред“, в който хората не живеят заради Бога, а един заради друг (Чарлз Тейлър<sup>38</sup>) Новелата изисква памет за този универсален и бавен процес, при който светът бавно се дескриализира, става скептичен и „нормален“, нормализиран – един нов всекидневен светски свят, в който сакралното отстъпва в частното пространство, а божества и демони, ангели, чудовища и дракони, смятани вече за простонародни предразсъдъци, бавно си тръгват от „реалността“.

Кафка е сякаш единственият, който се интересува от съдбата на закъснелите и изостаналите. Зарязани от оттеглящото се Трансцендентно, последните чудовища са се в озовали внезапно сърцето на размагьосания буржоазно-всекидневен свят. Събудили са се сами и безпомощни, сред омачканите му чаршафи, след неспокойни сънища. И са установили че вече са се превърнали в нещо, едновременно жалко и неразбираемо. Преди са били схващани като космически избухвания на хаоса или послания на божия

---

<sup>37</sup> Както читателят се досеща, тук моят подход се противопоставя на цяла традиция в четенето и тълкуването на Кафка и специално, на „Преображението“. Ще я онагледим с изказването на Адорно, според когото творбите на Кафка са иносказания със загубен ключ, самата им същност е в тяхната неразбираема затвореност, която обаче неперкъснато изисква, провокира интерпретации. Тук твърдим в определен смисъл обратното – творбите на Кафка съвсем не са така неразбираеми и подходът за тяхното разбиране е традиционен, чрез внимателно четене и контекстуализиране – но самото контекстуализиране е твърде особено, става дума за трудна реконструкция на „дълги“ траещи и абстрактни контексти, в стила на Бенямин. Тези текстове притежават активно-преобразуваща вписаност в модерното *long duree*, в самата философската рамка на Модерността: те не са затворени зловещи вселени, а говорят всъщност за неговите най-фундаментални проблеми.

<sup>38</sup> Под „настъпването на модерния социален ред“ Тейлър разбира една историческа метапромяна в социалното въображение – постепенно налагане на нови, секуларни основания на социална кохезия. Според Тейлър първите й прояви са в трудовете на Гроциус и Лок, описващи човешките същества като обединени в общество не чрез трансцендентен принцип, а през функцията си на рационални агенти – т.е. обществото се споява, придобива единство, не заради Божия промисъл, а заради „обществен договор“ – споразумение за взаимни ползи, услуги и сигурност между хората. Постъпките на човешки агенти са оценени от гледна точка на тяхната инструменталност спрямо тази обща, тукашна полза, а не от вписването им в предварителен метафизичен и йерархичен ред, който дотогава е задавал йерархия на съсловията, осигурявал е редът в обществото и е задавал достойнства и добродетели на индивида. (Taylor 2004)

гняв; сега, в хоризонталния светски и размагьосан свят, са деградирани до загадъчни, но нетърпимо-отвратителни сигли без значение – дребнички, отблъскващи телца (едрички хлебарки. или ако предпочитате, малки мизерни хора) – лишени от по-дълбок смисъл. Останала им чудовищата способността да „демонстрират“ – но този път показват единствено разпадането, пулверизацията на Злото. Загубило отвъдно основание, то се иманентизира: престава да бъде монолитен демоничен Враг, който апокалиптично блъска по външната врата на човешкото; сега то се пръсва в рояк от дребни вътрешни проблеми – в криминални деяния, в престъпване на добрите нрави и скандали, в епидемии, непристойности и сексуални перверзии, в разнообразни болестни прояви, в епидемии и санитарни дилеми; персонифицира се е в научна таксономия от злодеи и морални „чудовища“, дегенерати и безнадеждно болни, в престъпници, убийци, човекоядци и расови уроди – цял рояк от малки, негативни създания, заплашващи отвътре, от собствените му прашни човешки стаи, новия секуларен свят. Изпарила се е вече пределната Зла воля и тези създания не предизвикват хтоничен потрес<sup>39</sup>. В последна сметка те не са не са нищо повече от нарушители: само примери за неправилен, отклоняващ се, анормален, „недостоеен“, (отвратителен, изроден, дегенерирал и пр.) живот. Модерната епоха им отсъжда статут на изключения: дребнички уродливи туловища или провалени и болни души, които трябва да бъдат управлявани и лекувани, евентуално поставени под карантина, изолирани за да се предпазят останалите хора от тях.

Така, при загуба на трансдентентни основания, чудовищата стават ефект на управлението, частен случай на прилагането на модерната власт. В рамките на един сложен и дълъг модерен процес, започнал още през XVII век и течащ до ден-днешен мащабната им зловещост и алегорическия им шифър избледняват и те са сведени до примери за „анормалност“, маргинален аспект на онези държавно-бюрократични техники, които след Фуко и Агамбен наричаме „биополитики“.

Да припомним – става дума за общи процедури на модерното знание/власт, които започват да засягат от края на XVIII век нататък всички „нормални“ хора (съвсем не само изродените) и да ги преобразуват в подлежащи на управление, хомогенни и нормални населения. В рамките на управлението на населения, индивидите са сведени

---

<sup>39</sup> Но те имат малко общо и с новите фигури на суверенното Зло, за което бленува Жорж Батай (бунтуващо се срещу буржоазния Ред на Доброто - ограниченията на разума, пресметливостта на интереса). Дребни и неприятни, те няма как да бъдат забелязани от Батай, който се опиянява от „висотата на страстта“ и предизвикателствата на танатичния стремеж (и съответно отсъстват от „Литературата и злото“. (Батай 1996).

до „покорни тела“ (Фуко) или до чиста биология, *zoe* (древногръцката дума за биологичен, лишен от политически качества живот, който Агамбен нарича още „гол“, „оголен“ живот). Модерната държава със своите закони и бюрократични институции играе грижовна и бащина роля: тя се грижи, подчинява, моделира, дисциплинира и манипулира всички *zoe* – телата на населението; внушава им патриотична солидарност, която е сякаш по кръв и родство, сплотява ги в дисциплинирани армии, налага карантини, разработва научни критерии за тяхното биологично и духовно здраве, ваксинира ги, обезпаразитява ги, грижи се за нормалността им, извършва профилактика, храни ги здравословно, подлага ги на диети според научни норми, управлява и направлява поведението им, дресира ги, измерва постиженията им и ги нормализира чрез подчиняване на рационални стандарти, правила и закони – и очаква от подложените на управление индивиди да интериоризират тези норми, да се научат да се самоуправляват с тях в процеса на социализация и субективация.

В рамките на това нормализиращо управление обаче за изключенията – и особено за чудовищните изключения, скандализиращи границите на човешкото – се налагат специални мерки. Кафка пише „Преображението“ 250 години след като през 1656 г. Общата болница в Париж с кралски указ е превърната едновременно в приют и затвор за бедните, просяците и душевноболните (Фуко 1996). Според Мишел Фуко това е датата, която бележи началото на нов режим за всички в проблематични същества – Въдворяването. След тази датата всевъзможните „отклоняващи се“ – прокажени и престъпници, луди, чудовища и уроди – вече няма да бъдат прогонвани както преди с меч и огън извън града и цивилизования свят, нито ще бъдат товарени в прокълнати „кораби на глупаците“, за да плуват без надзор по реките... Вече ще бъдат затваряни, наказвани (но и търпени и обгрижвани) зад стените на безброй приюти, лудници, карцери и изолатори. Принудително им изолиране се съчетава с премислена рационална политика, включваща освен грижи и наказания, усилия по връщането им към нормалността – чрез труд, лекарства, терапия и рационални „поправящи“ наказания, чрез подчиняване на всеобщо-нормалните стандарти и дисциплини. Винаги има риск, обаче, по отношение на непоправимите уроди и „истинските чудовища“ грижата да се окаже неефикасна. Тогава изолирането ще има логичен завършек – опасните изключения се премахват, особено ако това е необходимо за „здравето“ и нормалността на цялото население.

Тази нова биологична легитимация на управлението се създава постепенно: от средата на XIX век нататък чрез комбинираното въздействие на социалния дарвинизъм на Хърбърт Спенсър, Ернст Хекел и многобройните им последователи, чрез „теорията“ на дегенерацията на Бенедикт Аугустин Морел и Едуин Ланкастър и др, чрез евгениката на Галтон и разнообразните расови теории, избуяли след Гобино. По тези различни канали в публични, политически и административни документи прониква и се налага претендиращ за научност биологизаторски дискурс, „мощтен речник, относно съществуването на такива нежелани социални елементи, които са осъдени като вредни за общото благо и за които съществува опасението, че ще бъде невъзможно да бъдат ефикасно интегрирани или образовани“ (Gullestad 2011). Медикализираното управление, водено от нормите на социалния дарвинизъм, възприема социалния живот по подобие на биологическата борба за оцеляване, а самото себе си – като административно продължение на естествения подбор. В рамките на грижата за населението, то, с различна степен на откровеност в различните случаи, се занимава и с неутрализирането, респективно с премахването на неприспособимите, безнадеждно болните, вредните за рода, стерилните, изродените, онези, които са източник на вредна наследственост. А в рамките на това менажиране на изключенията се създава специален обслужващ речник, и понятия като „замърсител“, „вредител“, „паразит“, „дегенерат“ и „невменяем“ започват да навлизат в езика на пресата, но и в традиционни полета на правото, проблематизирайки понятия като „престъпен субект“ и „вина“. Дефектните биологически тела все повече се възприемат като застрашаващи колективното жизнено тяло, т.е. като синоним на колективна опасност. Те не могат да притежават юридически статут на хора, и следователно интернирането им не е затваряне и репресия, „премахването“ им не е убийство. В рамките на този начин на мислене и тази биологизаторска реторика, подобни мерки се смятат за технологично-хигиенни, неизбежна управленска процедура по изтребване на непоправими вредители.

Добре е да се подчертае още веднъж, че след пълното налагане на биополитиките като доминираща легитимация и доминиращ тип управляемост, всички отклонения, стават „именантни“. Те едновременно са производни от и провокативни спрямо „нормалната норма“. Вече не рожби на опасния външен хаос, а са породени от самия дисциплинарно-нормализиращия ред, под формата на произтичащи от самия него изключения: но като „чудовища“ и уроди произвеждат скандал и усещане за

опасност. (Фуко, 2000). Породени от нормите, те демонстрират и недостатъчността на нормите, които са ги породили – самото им съществуване обърква принципите на правния, моралния, медицинския и психиатричния ред: навсякъде започва да се говори за „патология“, а не за „Зло“: дори убийците се оказват едновременно „болни“ и „порочни“ (Фуко 2000; 108-109) По този начин, според Агамбен, суверенният акт на властта ги включват в социума чрез парадокс – изключения *zoe* (голия биологичен живот) се отнася конститутивно към *bios* –(политически окачествения живот) чрез самия акт на изключването, той очертава и стабилизира политическите граници на *bios*, оставайки като изолиран скандал в него (Агамбен 2004).

Затова и пространственият им статут е особен. Те не са „вън“, защото вече няма „вън“, новият модерен свят не разполага с Отвъдност. Но не са и точно „вътре“ – законът ги е интернирал (настанил, въдворил, изолирал, затворил, концентрирал) в специални, предназначени за целта, модерни места, хетеротопоси. Новите малки модерни адове са винаги едновременно „вътре“ и „никъде“; защото, макар и да са в границите на самия самото модерно общество, те не участват в юридически регулираната му територия и са извънредни екстериторализации – превърнали са извънредното състояние в извънредно пространство. Именно в тези „вътре-никъде“ топоси, парадоксални изолатори, биват затваряни, а ако трябва и унищожавани, особено неспасяемите и вредни „чудовища“. Трябва да се подчертае, че премахването им по същество се смята за позитивна управленска програма, грижеща се за общественото благо и за общественото здраве – тя ги унищожават хуманно, само „ако се налага“, в полза на населението, без мъчения, в режим на публична невидимост

Кафка пише „Преображението“ около 250 години след случилото се в Париж, но само няколко години след възникването на първите концентрационни лагери, организирани от испанци и британци в края на XIX век<sup>40</sup>. И цели 36 години преди немските концентрационни лагери да започнат да функционират като обгазващи индустрии на смъртта, реализиращи *Endlösung*. Дали в такъв случай „Преображението“ се оказва не само отразяващ дълбоките смислови процеси в Модерността, но и антиципиращ, визионерски текст?

---

<sup>40</sup> Както личи от „Наказателната колония“, самият Франц Кафка не е пропуснал да забележи тяхното възникване – и да му посвети особено внимание.

Звучи парадоксално, но има немалко основания за такова твърдение. И повечето от тях витаят около ключовото *Ungeziefer* и неговите многобройни синоними. Специалистите търсят произхода на асоциирането евреите с отвратителни вредители и паразити, които смучат кръв и жизнени сокове от «приемащия ги народ» далеч назад в историята: някои намират подобни метафори още при Лутер или 200 години по-късно при Хердер, през целия XVII и XVIII век. (Bein 1965). „Медикализацията“ на управлението доминира в Европа от края на XIX век (изразява се в употреба за целите на управлението на понятия и принципи на биологията, медицината, обществената хигиена, психиатрията; в използване на данните на сравнителна антропология, френология и криминология, расовите изследвания, в разпространяването на евгенически програми и пр. (Gullestad 2012; Мирчева 2015)). В края на XIX и началото на XX век е разработена цялостна нова реторика, играеща роля както на доминантен публичен език, идеология, така и на език, когнитивен стил на институциите (Douglas 1996). Нейният речник представя Нацията като колективно здраво, расово Тяло, носещо наследство-мисия – и съответно, когато става дума за индивиди, които не попадат в този образ, официалният дискурс заговаря с тропите на изроденото, замърсеното, вредителството, заразата, дегенерацията.

В края на XIX век метафорите „паразит“ и „вредител“ за евреите и по рядко за други малцинства са много разпространени в редица европейски страни и в най-различни научни, административни и публични среди (Bein 1965); те са се превърнали в докса и всекидневна митология, проникнали са в езика на расистки и антисемитски учения. Възникналата в периода между 1840 – 1870 г. наука за паразитите, медицинската паразитология, допълнително осигурява огромен брой примери, които лесно се пренасят в социалната сфера и бързо стават реторични инструменти на този зловещ дискурс. Така „Паразитът“ (той често има именно инсектна форма) започва да се появява навсякъде, в писанията на кой ли не: метафората може да бъде открита в съчинения на известния издател и журналист Теодор Фрич<sup>41</sup>, в расовите теории на Ойген Дюринг от края XIX век (Bein 1996), в реториката на основаната през 1890 г. „Антисемитска народна партия“, получила депутатски места в немския парламент. Същата тропа изплува в езика на всекидневния расизъм преди Първата световна война, а също и след войната по време на Ваймарската република. По време на кризата и

---

<sup>41</sup> Създател на антисемитското Hammer-Verlag, в Лайпцит 1902 г., издател на немския превод на „Протоколите на сионските мъдреци“, публикувал „Катехизис на антисемита“, 1893 г., известна и като „Наръчник по еврейския въпрос“, невероятно популярна книга, която има 49 издания.

инфлацията в Германия, тази традицията е дори интензифицирана – евреите биват систематично представяни като паразити, които унищожават народа, който са нападнали ( за това е създадена специална дума – *Wirtvolk*, буквално рояк от пчели или мравки, нападнати от паразити).

И няма нищо чудно, че в „Моята борба“ Хитлер прибегва до същите реторични ресурси, но вече със съвсем друг апокалиптичен замах: „Той [евреинът] е и си остава вечния паразит, един вредител, който като вреден бацил се разпространява все повече, ако то приема някоя хранителна среда. Но и въздействието му е това на паразитите-вредители: където той се появи приемащият го народ (*Wirtvolk*) рано или късно измира“<sup>42</sup>. В езика на фюрера, както и в други популистки антисемитски реторики на това време, паразитът има изобилие от синоними, не е чудно, че в един момент се появява и въздействащата кафкианска дума *Ungeziefer*, тя така или иначе никога не е излизала нито от фразеологичния фонд на немския език, нито от масовия антисемитски речник. За Хитлер тя очевидно е един от многото достатъчно разпространени и красноречиви метафори, които са под ръка за евреите: той заявява, че правителството е трябвало безогледно, с военни средства да изтреби тази „чумавост“ (*Pestilenz*) и добавя „Ако на фронта паднаха най-добрите, то би могло поне у дома да се унищожат тези гадини (*Ungeziefer*).“<sup>43</sup> Елитът на националсоциалистическата партия – Розенберг, Гьобелс, Химлер<sup>44</sup> – повтарят тази фразеология и развиват внушаваните от нея хигиенни методи за премахване на „вредителите“: тя се разработва в „теоретичен“ план от самозвани учени<sup>45</sup>, подкрепя се институти по расова хигиена, от нацистки евгенически и евтаназийни програми, превръща се в държавни закони, административни наредби, прониква в учебните планове и учебници. След 1933 г. масовата пропаганда на Райха стъпва мощно върху въпросната непрекъсната

---

<sup>42</sup> *Er ist und bleibt der ewige Parasit, ein Schmarotzer, der wie ein schädlicher Bazillus sich immer mehr ausbreitet, sowie nur ein günstiger Nährboden dazu einlädt. Die Wirkung seines Daseins aber gleicht ebenfalls der von Schmarotzern: wo er auftritt, stirbt das Wirtvolk nach kürzerer oder längerer Zeit ab.* Този цитат е приведен в Уикипедия, а енциклопедията го цитира по Zitiert in: Christina von Braun: Viertes Bild: Blut und Blutschande. Zur Bedeutung des Blutes in der antisemitischen Denkwelt. In: Julius H. Schoeps / Joachim Schlör (Hrsg.): Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus - Vorurteile und Mythen. Augsburg 1999, S. 93.

<sup>43</sup> *Damals mußte die Regierung „rücksichtslos die gesamten militärischen Machtmittel einsetzen zur Ausrottung dieser Pestilenz“. Mit Gewalt und Beharrlichkeit wäre das damals möglich gewesen: „Wenn an der Front die Besten fielen, dann konnte man zu Hause wenigstens das Ungeziefer vertilgen.* (1, 185/87.)

<sup>44</sup> През 1941 Гьобелс записва в дневника си: „Евреите са въшките на цивилизованото човечество. И трябва по някакъв начин да бъдат изтребени, иначе пак и пак ще играят срамната си и порочна роля. С тях ще се справим само ако подходим с необходимата бруталност“. Приблизително по същото време Хайнрих Химлер прави следното изказване: *Gleich äusserte sich Heinrich Himmler, der als Reichsführer SS die Judenvernichtung organisierte:* „Да се освободиш от въшки, не е въпрос на идеологията, а на чистота и хигиената“.

<sup>45</sup> Schickedanz 1927.

дискурсивна традиция, така че във вестници и списания, чрез карикатури, лозунги и плакати, брошури, списания, популярни филми на национал-социализма като „Вечния евреин“ (1940) на Фриц Хиплер или *Jud Süß* (1940) на Вайт Харлан и Еберхард Волфгант Мьолер, евреите систематично биват изобразявани освен чрез наследените от Средновековието образи (на Вечния евреин и еврейската свиня, *Judensau*) и чрез този, относително по-нов, биологизиращ образ, който ще има много по-важни политически последствия от средновековните ругателства: този на Паразита, Вредителя, *Volkssädling*, *Volksverdärber*, размножаващ се в познатите варианти – плъхове, бацили, зарази, напасти и пр.

Интересното е, че въпросният нацистки език има сякаш две твърде различни ипостазии: пропагандна и административна. В управленския език новите нацистки думи като *Völkerparasit*, *Wuchertier* и *Volksschädling* (буквално „паразит върху народите“, „лихварско животно“ и „вредител на народа“) постепенно губят своята силно пейоративна емоционалност и фигуративност и се придвижват към натурализиращи буквални биологични описания<sup>46</sup>, обслужващи техническия език на нацисткото биоуправление. Този административен жаргон вече превръща в нормата старото дарвинистко внушение: че в ситуацията на „пожелано от цялата нация извънредно състояние“ подобни вредни същества могат да бъдат поставени извън закона и извън човешкото и трябва да бъдат унищожавани безнаказано, по планомерен, бюрократично-систематичен, лишен от емоции, механичен начин – че това е всъщност административно-хигиенна задача (Bein 1996) – тя по нищо не се отличава от управленските програми за изстребването на вредни животни и растения, при което всяка проява на съчувствие или опит за споразумение с тях биха били нелепи. Отново самият фюрер е намерил най-краткия неутрален управленски израз за това, и то още в *Mein Kampf: den Volksschädling unschädlich machen*, „да се обезвреди вредителя“.

В пропагандния език, напротив, емоционалният градус на подобни изрази и образи се движи в обратната посока: развива се богато синонимно гнездо от екстремни, силно емоционални, но неясни и взаимозаменими образи, нещо като облак от синонимни метафори-хиперболи, така че усещането за опасност, отвращение и непоносимост да се доведе до възможния реторически екстремум. Облакът от образи се

---

<sup>46</sup> В прочутата си книга „Митът на ХХ век“ Алфред Розенберг, традиционно отъждествява еврейството с паразитите, *Jeudentum ist Schmarotzentum*, добавя: „Това понятие тук въобще не трябва да се схваща като нравствена квалификация, а като обозначение на една житейска, биологична закономерност, точно както говорим за паразитни явления при растителния или животински живот“ .

разгръща в пищен репертоар, включващ сравнения с паяци, въшки, кърлежи, пиявици, плъхове, чума, зарази и инфекции, псевдо-научни термини като „декомпозиращи ферменти“, „разлагащи елементи“, „гнилостни бацили“, „омърсена наследственост“, но също и странни чудовищни създания, вампири, кръвосмукачи и пр. митологични креатури<sup>47</sup> и пр. Макар че в това няма нищо чудно, не можем да не отбележим, че един от важните образи от тази плеяда е Чудовищното Насекомо, изсмукващо кръв и жизнени сокове, омърсяващо и заразяващо единното арийско тяло на немския Народ; австрийските карикатури не остават по-назад. Една от тях обявява, че най-големият паразит (*Wuchertier* от *Wucher*, лихвар) по пшеницата е евреинът, изобразен като паразит, обхванал цялото земно кълбо; разликата между реалното и метафоричното „смучене на кръв“ е изтрита.

Чрез този набор от биологизиращи и чудовищни метафори пропагандната машина хваща масовото въображение, събуждайки едновременно битовите му погнуси, хигиенните му навици и несъзнателните му страхове-отвращения, извиращи от колективни архаични културни пластове. Тя непрекъснато произвежда масови фантазми за отвратителния, кръвосмучещ Евреин, омърсяващ немския народ и света, като успява да смеси планетарна хиперболичност на еврейското чудовище с обикновеното отвращение към „напастите“ – битовите насекоми-вредители, от които всеки има личен неприятен опит.

Никак не е трудно да се види, че трансгресивната биоестетика на този репертоар, витаеща около отвращението, страха, потреса и непоносимостта, неразличаването на индивида от множеството вредители, пълното отсъствие на възможност за антропоморфизация и съчувствие към страданието и смъртта на тези същества, е по същество близка до тази на „Преображението“: неслучайно, без да подозира за Кафка, този пропаганден език също играе с размерите и отблъскващите форми на паразита, с неговата непоносима и прекомерна грозота-ужасност (това важи както за неговите словесни, така и за неговите визуални варианти). Чрез подобни пропагандни похвати образът на биологичния вредител и битовата погнуса, научно базираната хигиена и архаични модели биват смесени и натурализирани, така че да въздействат отвъд прага на съзнаването – в едно общо семантично поле попадат битови емоции, „научните знания“ и демоничните същества – сливайки се често в грозното и огромното, страшно-

---

<sup>47</sup> Впрочем, мотивирани по съвсем друг сюжетен начин, асоциациите на разлагането и гниенето витаят и около образа на Грегор Замза.

гадното чудовище-вамфир, желаещо да убие, омърси и изроди всеки народ, целия свят<sup>48</sup>. Вероятно най-въздействащият пример на тази реторика, при това в каменен, скулптурен вариант, е паметникът на споменатия Теодор Фрич (изработен от скулптура Артур Велман и поставен на градския площад в Целендорф през 1935 г.; той е наречен от официалната журналистика на Райха първия нацистки паметник). Въпросната скулптура изобразява на утвърдения академичен и героизиращ визуален език на нацизма антично-мускулест тевтонски Зигфрид, който с чук (намек за издателството на Фрич *Der Hammer*) премазва създание, успешно оприличено от скулптора едновременно на дракона от „Песен на Нибелунгите“ и на отвратителен червей<sup>49</sup>. Така в нацистката пропаганда Вредителят успява да бъде част от неутрализиращите биополитики на тоталитарната държава и едновременно с това парадоксално да се завърне в семантичното поле на Чудовището, редом с тевтонския Герой, който ще го убие.



По този начин метафорите от семантичното поле, към които принадлежи и *Ungeziefer*, придобиват мощен колективен политически потенциал и траеща памет, актуална и в наши дни<sup>50</sup>, която и съвременните политическите речници и тезауруси са забелязали<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Тези чудовищни, погнусяващи и страшни аспекти от образа на Насекомото, лесно сливащи този образ с други негови „митически синоними“ – влечуги, членестоноги, фантастични гущери, дракони, червеи – са удивително живи в днешния жанр *horror movies*, – където се търси именно емоционалната хиперболичност.

<sup>49</sup> Обременен от четене на Кафка, не можем да не свържа този образ – на премазващия чук – с огромните подметки на стария Замза, който преследва бедния Грегор, за да го смаже.... Това си остава чисто лична асоциация.

<sup>50</sup> Виж <http://jungle-world.com/artikel/2010/06/40320.html>

<sup>51</sup> *Die Entmenschlichung von Verfolgten, indem man sie zu Ungeziefer erklärt, ist in totalitären Regimen stets der erste Schritt zur Vernichtung. Wer Ungeziefer ausrottet, begeht keinen Mord an Menschen. So dient die*



Das größte Getreide-Wuchertier der Welt.



Neueste zoologische Entdeckung des Kikeriki.

Figure 14. The Viennese anti-Semitic picture paper, *Kikeriki*, depicts the Jew as a world-devouring vampire.

Но както е известно от историята, за разлика от пропагандата и карикатурите, „неутралното“ нацистко биоуправление не остава само при създаване на образи. То подготвя планомерно премахването на непоправимите *Untiere*, специално предназначено за най-големите паразити: цели „раси“ и категории от хора, за които поправянето се оказва принципно невъзможно – за циганите, хомосексуалните и

---

*aggressive Rhetorik auch zur Schuldentlastung der Täter....Diese aggressive Form des Antisemitismus ist zwar älter als der Nationalsozialismus: Schon im 19. Jahrhundert wurden Juden als «wucherndes Ungeziefer» bezeichnet, das man «zertreten» müsse, als «Trichinen und Bazillen», die es zu «vernichten» galt. Doch erst mit dem Nationalsozialismus wurde diese Denkweise zur Ideologie eines Staates, der auch die Macht und den Willen besass, die Vernichtungsvorstellungen in die Tat umzusetzen.* - след това е посочено, че сходна е метафориката в пропагандата на тоталитарния съюз от държави, под ръководството на СССР, нападнали през 1968 г. Чехословакия, а също и реториката на извършителите на геноцида, хуту, които описват своите политически и етнически противници, тутси, като хлебарки и пр. По електронен източник - <http://www.gra.ch/lang-de/gra-glossar/135>

евреите. *Endlösung*. Транспортиране в огромни маси, сплескани във вагони, паразитите на света ще се озоват зад оградите на концентрационните лагери, далеч от очите на средния бюргер, където ще бъдат изключени от реда на хората и сведени до оголения живот на своите жалки черупки, превърнати в лишени от воля и надежда „мюсюлмани“.

Дълбоко в организационния си принцип и в естетиката си, сцената там в Треблинка и Бухенвалд, също ще бъде кафкианска – клаустрофобичен, мръсно-мрачен, тесен и безизходен свят, с жалко вонящо всекидневие, без изход навън, зад бодливата тел, и без трансцендентно измерение, сякаш несъществуващ в социалната география, напълно реалистичен и все пак напълно фантастичен, универсален, екстериториизиран – немислим. В него работят машини, транспорти линии, камиони с газови камери, крематориуми, лагерен ред – концентриращи, изолиращи и убиващи индустрии, нямащи отношение към разбирането и съчувствието. Когато те произведат своя финален продукт – мъртвите, измършавели туловища на изстребените расови *Ungeziefer* – последните, ако случайно не попаднат в крематориумите, ще се слоят в боклук – в обща гниеца и воняща маса, която, подобно на Грегор, ще бъде просто връщана на сметта; те ще бъдат заравяни в общи ями с дезинфектори, изгаряни и пр.

\* \* \*

Както читателят се е досетил, тук поемаме риск. Не говорим разбира се, за директни визионерства и пророчества – просто твърдим, че новелата на Кафка живее в въпросната исторически обременена семантична среда, носена и от самия немски език и неговата памет: в определен смисъл това е същата реторика, която в един момент ще избухне като нацистка пропаганда в исторически ексцес на Холокоста.

След казаното ни се вижда трудно да се отрече връзката на „Преображението“ с тази модерна семантична рамка – една многомерна реминисценция към биополитическия контекст, в който се ражда новелата. Нещо в нея едновременно напомня на древните отвратителни хтонични създания, друго – на френските приюти и болници от XVII век, на болниците и затвори от XVIII век, на британските лагери и наказателни колонии от XIX век, на немските *Vernichtungslager* Аушвиц и Майданек. Фикционалният свят на „Преображението“, малката стая-изолатор, персонажите, както и основните и езикови и стилни похвати, са вкоренени дълбоко в тази дискурсивна и

смыслова среда – тя им осигурява общ модел, който, заедно с Джорджо Агамбен, ще наречем „Лагерът – парадигмата на модерната епоха“. Той има разни исторически и локални варианти – от реалното болнично заведение с карантина за заразболните, през фикционалната стаичка-склад от някакъв странен разказ до мощните нацистки фабрики на смъртта или до лагери като Гуантанамо или бежанските лагери в нашата съвременност.

В това моделно пространство се случва всъщност винаги едно и също. То е екстериториално, функционира като „извънреден“ топос, непопадащ под юрисдикцията на нормалните закони; предназначено е за изолация на човешки изключения, на които, ако се наложи и когато се наложи, им се отнема човешкият статут. А на онова, което остане от тях след отнемането (на голия им биологически живот, телата, които трябва да бъдат покорени), започва да гледа като на социален проблем, който трябва да бъде решен чрез тотална, лишена от сантименталност, управляемост, дисциплинарна власт отвъд правата, върху живота и смъртта. Този тотален контрол е винаги в името на някакво безсъмнено обществено благо (било то „нормалния“ живот на семейство Замза, здравето на германската нация, сигурността на САЩ или европейската цивилизация и начин на живот). Изолираните в изолаторите се оказват в неясната зона между грижа и изтърпяване, факт и норма, живот и смърт. И ако Властта прецени, че техният живот е безнадеждно непълноценен, просто вредителски, е възможно, дори препоръчително, да бъде „премахнати“, без това да поражда емоции, морални проблеми или юридически казуси. Агамбен твърди: „Ако твърдението, според което същността на лагера е в материализацията на извънредното положение и последващото отгук създаване на пространство, в което оголеният живот и юридическата норма прекрочват прага на безразличието, отговаря на истината, то трябва да приемем, че виртуално стоим пред лагер всеки път, когато се създава подобен род структура, независимо от количеството и вида на извършените в него престъпления, от името и топографията.“ (Агамбен, 2004; 202). Накратко, концлагерите не са само в Треблинка и Аушвиц, те са навсякъде, където човешкото същество е поставено извън човешкия род и закон.

\* \* \*

Е, ако приемем горното за вярно, ще трябва логично да стигнем до извода, че в своята малка *Menschenszimmer* семейство Замза всъщност си е организирано Лагер (или ако искате, карцер, изолатор, карантинно помещение, болнична стая, килер за човешки изключения и пр.). То го е изимпровизирало по неволя, в средата на скромното си

жилище, без да се досеща и да знае нищо за горните процеси (включително и това, че участва в тях). Учредяването му се е наложило не по други, а по гореспоменатите причини, защото синът – очевидно чудовище! – се оказал безнадеждна, непоправима и непоносима заплаха за семейния живот – затова е трябвало някъде да бъде изолиран, за да може да живеят нормално другите. Изглеждало е очевидно необходимо да бъде затворен, така че да е невидим. Това сякаш е единственият начин да бъде изтърпяно непоносимото му тяло – затварянето му в стаичката осигурява и онова хетеротопно място, където за него да се полагат някакви грижи, докато бъде „отстранен“ или умре от само себе си.

С казаното поемаме риска да преведем сюжета на „Преображението“ на дискурса на Лагера и да локализираме малката *Menschenszimmer* на Грегор някъде по средата на историческата крива, свързваща „малкия ад“ на Достоевски с бараките на Аушвиц.

\* \* \*

С какво обаче този превод и екскурса в сферата на историческите смисли допринесе за близкото четене на „Преображението“? И дали от четенето на Кафка своя страна ни помогна да разберем нещо повече от това, което знаем, за траещата лагерна драма на Модерността?

Читателят си е дал сметка, че тук предлагам тълкуване на новелата, доста различно от доминиращите юдейско-религиозни, психоаналитични, гностически, философско-семиотични, философско-психоаналитични, социологизиращи и марксистки интерпретации на „Преображението“. То може да бъде наречено „историко-семантическо“, защото помества Кафка в биополитическите реторики на неговото време, а тях самите – във траещи религиозни и философски колизии, отзвучаващи далеч назад в историята, векове, според Бенямин дори хилядолетия преди Кафка. И избухващи в ексцеса на Холокоста десетилетия след смъртта му.

Кафка е съществувал в описаната немскоезична културна среда от началото на ХХ век, „дишал“ е нейната фразеология. Не е чудно, че той донякъде също мисли, пише, може би дори сънува в нейните категории и матофори, а въображението му, преследвано от вредители и хигиенни обсеии с мръсотията, обитава неугледни бюрократични лабиринти, мрачни изолатори и наказателни колонии. Читателят се изкушава да допусне, че поместено в тази биополитическа дискурсивна среда

херметичното му, почти недостъпно творчество, би могло да стане разбираемо, дори твърде разбираемо. Достатъчно е да се приеме, че загадъчният *ungeheueres Ungeziefer* не е нищо повече освен условен персонаж, хиперболична алегория на отчуждението, намекваща за всеки отклоняващ се – например за всеки урод или за безнадежно болен, или за всеки човек в кома, за чиято евтаназия трябва да вземат решение семейството му, или за всеки шизофреник, когото домашните са изолирали в самостоятелна мръсна стая и им се налага да го хранят и търпят... и изведнъж цялата неразбираемост на новелата ще се стопи. Тя ще започне да излъчва реалистично, сантиментално-назидателно послание: защо, гадина, затваряте старите и болните, защо премахвате немошните и психарите, защо превръщате своите възрастни, недъгави родители в хлебарки? И нищо не пречи наивизмът на тази интерпретация да бъде продължен в също така наивна политическа посока и „Преображението“ да бъде разчетено като активистка критика на латентния расизъм на всеки биполитически дискурс, стигматизиращ изключенията, отклоненията, вредителите и паразитите – защо нормализирате и интернирате различните, защо обявявате хора за „недостоеен живот“ и за „вредители“...

По каква причина, обаче, подобно буквализиращо тълкуване не задоволява?

Ще отговорим просто: защото новелата далеч не е само отражение на своята смислова среда. Тя е гениално „Преображение“. И стои косо спрямо реториките на своето време, били те битови, или политически – изследва парадоксите им, обръща ги с главата надолу и като демонстрира чудовищното в тях, продължава нататък, прекосява границите на модерната епоха, заравя се в древни, плашещи пясъци. Вече казахме, но ще повторим: в определен смисъл Кафка не е модерен писател, той е древен разказвач. Привидно всекидневните отношения между неговите персонажи, импликациите на сюжета, персонажните роли и конфликтите, разгръщат асоциативен потенциал, който потъва назад във времето. Четенето на тези текстове прилича на пътуване из лабиринтите на една отколешна памет, при което се събужда наследство, което вече не е модерно, не е и предмодерно или дори антично – по-скоро е предисторическо, потъва в митическия пра-произход на социалния ред, закона, езика. Това има предвид и Бенямин, когато твърди, че Кафка мисли в *Weltalter*, ери. Той сякаш работи не просто със съвременни думи като всеки писател, не разказва с всекидневни изречения и абзаци – а зад всяка дума и изречение борави с огромни семантични масиви, възрасти на света,

извлича от забвение и подрежда по своему геологически ери от различен смисъл, отказвайки да приеме, че модерният свят се е размагьосал. Ето защо историята на семейство Замза безсъмнено ни връща към историята на биополитиките и расизма, но не остава там. Тя се втрещва в предпоставките на тези модерни идеологии и отваря наново рани-проблеми, които те искат да затворят. Те са от типа на това „що е човек“ и „що е власт“, „що е вина“ – възпалени отново, те позволяват на Кафка да започне опасен експеримент с основополагащи пра-представи за Закона, за Властта, Жертвата, Човешката връзка, Милостта, Вината.

Във финала ще опиша няколко подобни трансформации, преобразования в „Преображението“ – и няма да е пресилено, ако кажем, че те са гениален принос на Франц Кафка в духовната история на Запада.

Първата е свързана с рационалността на модерното управление, втората – с онто-теологическите трансформации след Смъртта на Бога, третата – с парадоксите на разбирането, четвъртата – със статута на самата литература.

---

### **Разум и управление**

„Но защо, за бога, Грегор Замза се превръща в *ungesheueres Ungeziefer*?! Защо, кажете, това превращение е така необратимо, така завинаги?“

Няма по-рационален дискурс от онзи, който казва, че вредителите трябва да бъдат премахвани. В момента, в който той биологизира съществуването на човешкия колектив, социал-дарвинистката му логика е необорима и както казва Грете, както повтаря и Химлер, с въпросните *Untier* не е възможна никаква комуникация – никакви взаимно разбиране, компромиси, диалог, извъртания, отлагания и договорни отношения: единствено разумният подход към тях е този на тоталната, научно-базирана война, унищожение. Биополитическият дискурс е действие, базирано на „научно“ знание, той *обяснява*, дава отговор *защо и как* трябва да бъдат унищожавани Вредителите (макар че този отговор е тавтологичен – защото са вредители, а на въпроса *как*, отговорът е: по най-щадящия, икономичен и предвидлив начин – т.е., колкото е възможно по-бързо и по-радикално, с най-подходящите за целта средства: например

отровен газ<sup>52</sup>). Така или иначе, за този биополитически начин на мислене Унищожението на Вредителите изглежда обосновано, разумно и оправдано – като такава, то е всеобщо, непроблематично Благо, част от *ultima ratio*, общественото здраве.

\* \* \*

Казахме вече, че Кафка, подобно на огромен брой свои съвременници, изцяло живее и „диша“ този дискурс. Сега обаче трябва да посочим изключението – в литературния свят на Кафка всички други, второстепенни елементи на биополитическия модел са налице, само въпросната рационалност е напълно немислима. Ако нещо отсъства от новелата (която иначе така плътно се доближава до реториката на Паразита и процедурите по вдворяването), това е ОБЯСНЕНИЕТО. Въпросът „Защо?“ остава без отговор през цялата новела – и това, както ще видим, се случва на много нива.

Първото е самото Преображение на Грегор Замза: чудовищният *Ungeziefer* се е появил извън причинно-следствения ред на новелата, макар че всичко след внезапната му поява – поведение, постъпки, цели и мотиви на персонажите – да е напълно причинно-следствено обяснимо и рационално, дори е обект на скруполезни литературно-реалистични описания и обяснения от страна на разказвача. Второто ниво на изпадане от каузалния ред не е така потресаващо, но излъчва същата безпричинност и необяснимост: „Защо Грегор продължава все още да бъде човек?“. Т.е. защо неговата ужасна метаморфоза не се е случила *докрай, изцяло, по решителен и изчерпващ начин*? Почти докрай повествованието ще ни задължава, ще ни измъчва да помним, че Грегор не е просто чудовище, ще ни открива разбираемия му вътрешен свят, ще разказва за човешките му вълнения и ще потиква читателя да страда с него: няма да можем да си отговорим, обаче, защо обаче чудовищната трансформация е спряла нерешително, по средата? Тя е засегнала тялото, образа, движенията, хранителните навици, физиологията, гласа на Грегор, но не и душата му; защо неговите мисли и страсти, планове, надеждите, вълненията му продължават да бъдат така човешки?

Третата асоциативна посока на необяснимото, която разпъва образа на Протагониста, е от съвсем друго естество. Споменахме, вече че модерните чудовища са

---

<sup>52</sup> Абсурдната ирония е в това, че прочутият Циклон Б, отровният газ, с който са унищожени милиони жертви на Холокоста, всъщност е употребяван първоначално като пестицид, средство против вредителнасекоми – в Калифорния през 1880 г., след това и в Германия, която го използва след това като боен отровен газ през Първата световна война.

загубили характера си на библейски алегорически шифри. При археологическия начин на писане на Кафка обаче е едновременно така и не е така. В бележка 33 по-горе специално се занимавахме със сложните отношения между „Преображението“ и един библейски ключ на интерпретация – отношения, които остават само в сферата на възможното и хипотетичното. Обсъдихме как новелата оставя отворен въпрос – напомня ли безсилната смърт на Грегор на кръстната смърт на Божия Син, или не? Казано иначе – има ли тази смърт религиозен прецедент, или не, как (и дали) се отнася тя към традиционни модели, идващи от свещената история, префигуриран ли е умирацията Грегор от трансцедентен модел, християнски, юдейски и пр.?

Тези „защо, защо, защо?“ и „дали, дали“ отекват без отговор до края на новелата. И така девалидизират всички измерения на рационалността и обяснението – от тези на литературния реализъм до тези на биополитическото управление. За всеки читател, измъчван от тези въпроси, е ясно, че Грегор не е просто условен персонаж, зад който се крият битови фигури: на безнадеждно болен, шизофреник или домашен урод, досаждащ на семейството си. Просто литературният статут на персонажа е друг. Намирайки се не само извън човешкия ред на *bios*, но и извън каузалния ред, той не може да „типичен“, включително не може да бъде и прост представителен пример на „оголен живот“, *homo sacer* извън закона. Всичко, което напомня подобно обяснение, всичко, включвайки категориите „представителството“ и „цел – средство“ в обяснителния подход към него, не работи; Необяснимото е блокирало целия корпус от възможни рационални тълкувания, демонстрирало е ирационалните им основания. Грегор си остава отвъд обясненията – той е началната персонификация на неразбираемия потрес, който новелата удържа и развива, умножава в хода на сюжета.

Това трансформира безвъзвратно доминиращия по времето Кафка и след това дискурс – реториката на биополитическото управление, която управлява публичните дискусии и управленските практики от онова време. Отнема му изцяло легитимността – идеята за рационална власт-грижа на пастирската *Polizei*, включваща и дълг за разумно хигиенизиране, унищожаване на Паразити и Вредители. Колкото и сюжета на „Преображението“ да приближава своя Протагонист до рационалната категория на Вредителя-Паразит (видяхме, че в един момент не само наемателите и слугинята, но и дори и семейството му започва да мисли за него по този начин), повествователната перспектива никога няма да му позволи да съвпадне с него. Около инсектоподобната фигура ще витаят други, древни аури, несъвместими с биополитическата разумност – за

Грегор, образно казано, ще се борят Биополитическото, Хтоничното, Човешкото и Божественото. А също и любовта към Брата и Сина. Около битовата паразитната фигура ще витае неунищожимата аура на Чудовище: през целия сюжет около Грегор значенията на *ungeheuer* и на непоносимата представка *Un-* ще прибавят зловещо-отвратителен нюанс към всичко, свързано с него. Но по същия отвъдразумен начин през целия сюжет той упорито ще си остава човек, достоен за съчувствие и любов. И едновременно – литературен „малък човек“, типаж на реализма с всички типични дребни грижи и мисли, обсебени от всекидневието – наследник на литературните персонажи на Гогол, Дикенс, Балзак и Достоевски. Около този именно малък човек през целия сюжет ще витае самата Необяснимост, като той ще скандализира древна културна памет чрез асоциации с ключови персонажи от древни легенди – съмнителни асоциации, ключове, които така и няма да отключат някакъв ясен смисъл. Ето как рационалната фигура на Паразита-който-трябва-да-бъде-унищожен се оказва бедна и недостатъчна за Грегор – тя е разтегната, разпъната, всъщност деконструирана от пределно несъвместимите асоциативни посоки, с които я натоварва Кафка, те дори принадлежат на различни епохи. Това е стратегически ход на разказването – новелата отказва да идентифицира и категоризира ясно своя Протагонист, да му даде недвусмислени онтологически и етически координати – вместо това го кара го да осцилира по невъзможен и неразрешен начин между Вредител, Чудовище, типичен търговски пътник, любим Брат и Божи Син. Казано иначе, тя разказва за Грегор, който е Паразитът-който-е-Чудовището-което-е-Човекът-който-е-Синът, наративна идентичност, която предизвиква световъртеж. Това превръща Протагониста във фокус на несъвместимости – едновременно на отвращение и емпатия, смях и ужас, идентификация и отчуждение, погнуса и съчувствие. Дори когато умира, нещо в трупа му на изсъхнал бръмбар ще събуди едновременно отвращение и мощна човешка емпатия, към които ще блесне за миг споменът за Жертвата на Сина – жертва, вече невъзможна, отказана, бесмислено-абсурдна.

Така в света на Кафка разбираемата, набавяща обяснения причинност има незавидна съдба. Нейният „обяснителен разум“ го има, настина, – но той е ограден от тъмно море, в което плуват мъртви богове и демони. Рационалното се оказва базирано на ужасяващи ирационални предпоставки: обясненията, които предлага, имат за условие Онова, което Няма Обяснение.

Разбира се, подобен начин на разказване, едновременно възпроизвежда и скандализира биополитическия дискурс, обръща основанията му с главата надолу. Когато се разпадне категорията „оголен живот“ и нейната подкатегория „паразит“, и се окаже, че дори хлебарката и „мюсюлманинът“ от Лагера са човешки, братски, а може божествени и демонични същества, че тези същества са древен локус на най-дълбоките драми, биополитическата власт губи легитимност, а зад рационалността ѝ се отварят бездни. Зад онова, което е изглеждало безпроблемен Вредител, изведнъж зейват ужасяващи хоризонти – то се е оказало свързано с границите на човешкото, със страшните митове и приказки, с библията, с Тората и Талмуда, с проблема на Фьодор Карамазов за Невинното Странение на Детето, с антропологията на религията и годността на Жертвата, с телата-боклук в Аушвиц. И едновременно с най-обикновената привързаност между синове, бащи, майки и сестри.

Кафка отказва да приеме, че Злото, Чудовищното могат да бъдат редуцирани и пулверизирани до тукашни, иманентни фигури – битови престъпници, расови уроди, природни паразити и вредители. Виллицата на биополитическия дискурс, която описахме по-горе (разцепването между неговата публична *horror* образност и неговата неутрална „научно-управленска“ неутрална реторика) е дадена на късо: около всеки „позитивен“ и реалистичен пример на „вреден живот“ в неговото разказване витаят древни страхове, древни погнуси, древни надежди. Новелата демонстрира, че при цялата модерна редукция, Паразитът никога не е и няма да бъде само и единствено неутрална величина, просто и плоско вредно създание, което трябва да се отстрани с разумни мерки и нищо повече. Той винаги ще събужда нещо повече – нещо от чудовищния потрес и отвращение, защото хтоничното въсъщност не си е тръгвало никога.

Впрочем на всеки читател, комуто се е случвало да премахва лично домашен *Ungeziefer*, например да смачка въшка с нокти или да убие хлебарка с чехъл, това му е добре известно – и той също е потрепервал от древната тръпка.

\* \* \*

Според Кафка тъкмо в това е чудовищността на модерната епоха: в привидната рационалност на властта, в ужаса на самите и основания. Известно е, че в много други свои произведения – „Процесът“, „Замъкът“, „Наказателната колония“, „Пред закона“,

той открито демонизира бюрократична власт. От нейните разумни основания и рационални социални агенти не е останало нищо: всъщност тъкмо чиновниците, секретарите и регистраторите, разните прокуристи и съдебни пристави – т.е. всички социални инкарнации на инструменталния разум – са по принцип неразбираеми, олицетворяват пределната ирационалност. Техните служби и учреждения са поместени в абсурдни, лиминални места – на тавани и в мазета, във мрачно-страховити помещения, които сякаш са приютявали преди чудовища – лабиринти, замъци, съдилища, канцеларии, ужасна галерия от „спарени тъмни стаи“ (Benjamin 1984: 199). По същия начин е неразбираема, зловеща и самата функция на тази бюрокрация: защо тя е там? При Кафка Законът и Съдът изглеждат зловеща, фаталистична машина – едновременно безнадежно разпадната, дефектна и мухлясала (лекьосана, мръсна, живееща сред ужасни тефтери, паяжини и боклуци, мизерна и убога) – но заедно с това действаща с фаталистична неотменимост. Тя отлага години процеси и процедури години, десетилетия наред – и изведнъж, в неочакван момент, разразява цялата си безсмислена, непреодолима мощ. Тази власт няма човешка мяра, хуманност – тя наказва, убива „като куче“ – безмилостно, без основание и обяснение, неизбежно като съдбата, по правила и процедури, които никой няма да проумее. В много новели и разкази зад формализма на модерните закони и бюрократични наредби и зад инстанциите, апелациите и касащите, сякаш проблясва ужаса на първичен, прастар и таен патриархален Закон. Сякаш отмъстителната ярост на Суверена, с целия и почти първороден произвол се е укрила в ядрото на модерните, безстрастни, обективни и неутрални институции. И най-абсурдното е, че всъщност тази отмъстителна, безмилостна и необяснима Суверенност всъщност произвежда отклоненията и прегрешенията, върху които после жестоко ще се стовари. Тъкмо това е *ultima ratio*, последното основание – и никой от осъдените персонажи няма да му хрумне да протестира, да се оплаква, че не е справедливо: напротив, за тях, осъдените, „Присъдата“ ще бъде сякаш прозрение и просветление, сякаш странна милост, в която те ще се вкопчат като „гладен в къшей хляб“.

Казано със социологическа букввалност, това е кафкианска трансформация, повтаряща се в много негови творби, в която модерните бюрократични институции са сякаш върнати в предмодерно състояние и създават вместо рационален, зловещ свят, едновременно познат и непознат: те не са административна власт, а неразбираем Закон, в цялата му сакрална, страховита ирационалност. Кое то не му пречи да се впълзва

най-битови помещения и хора, които са съвсем всекидневни, ординерни, починовнически вехти и мизерни.

\* \* \*

В „Преображението“ образът на модерната администрация на пръв поглед е различен. Чрез персонажа на прокуриста бюрократичният свят се мярва, но само за малко – за да бъде заместен от света на семейство. Разликата обаче е привидна – семейството и бащината власт в него са само мека метонимия на Властта във всичките и инкарнации, от първично-жестоки до бюрократичните. Тази връзка е забелязана отдавна: „Много неща говорят за това, че за Кафка светът на чиновничеството и този на бащите са идентични светове. Сходството им не им прави чест. То се състои от тъпа апатия, разложение и мръсотия. Униформата на бащата е отгоре надолу лекьосана, бельото му е нечисто. Мръсотията е жизнената стихия на чиновничеството... нечистота е техен основен атрибут и тъкмо това ги кара да изглеждат като гигантски паразити. Това разбира се, не засяга стопанските отношения, а силите на разума и човечността, от които това котило извлича своя мизерен живот. По същия начин обаче и бащата в особените семейства на Кафка, черпи своя живот от сина, легнал е като чудовищен паразит върху него. Той се храни не само от неговата сила, той се храни и от неговото право на съществуване. Бащата е наказващият, но е едновременно с това и обвинителят. „Грехът, в който е обвинен Синът, е определен вид първороден, наследствен грях“ (Benjamin 1984; 201). По-нататък Бенямин описва как от тази перспектива Синът със самото си съществуване е първородната пра-несправедливост, ощетила Бащата: той е олицетворение на първичната вина. Според Бенямин, модерната бюрократичната власт, древната бащина власт и нейните конститутивни травми се смесват в единен кафкиански конструкт: това е прастаро семейството-служба, в което бащите „винаги изглеждат великани“ („Присъдата“), а властта им е абсолютна и жестока: това „семейство“ е в не непрестанно отношение към властовите и бюрократични процедури, и става другото има на неразбираемата бюрокрация, на непрозрачния Съд и Закон – от своя страна чиновническата власт придобива подобни древни „бащински“ (с Фуко можем да ги наречем пастирски) характеристики. Но най-абсурдното в тази кафкианска метаморфоза, повтарящи се в „Процесът“, „Замъкът“ и още безброй текстове, е, че двете власти почти се сливат на територията на хтоничното: вместо да бъдат разумни, справедливи и легитимни, те са еднакво срамно-интимни, мръсни, произволни, паразитни и омърсяващи: хаосът и тинята са скрити в самата,

инстанция налагаща ред, справедливост и хигиена. И това е последната присъда, която Кафка ще произнесе над така нареченото „рационално управление“.

\* \* \*

В „Преображението“ връзките между семейството, бюрокрацията и първичното ирационално наказание на Закона не се експлицират така драстично и остават проблематични. След като прокуриста твърде бързо напуска полезрението, остава едно литературно реалистично семейство от края на XIX век. Вярно, и там има служба – синовете ходят на работа, за плащат дълговете на фалиралите си родители, Грегор се страхува се от началниците и има типичните служебни неприятности. Но службата е някъде далече, един твърде отдалечен хоризонт, който съвсем избледнява с течението на сюжета, докато нараства ролята на семейството. Поне в началото то изглежда топъл оазис срещу враждебния формален и студен външен свят, на взаимно разбирателство, подкрепа и съчувствие.

С постепенно разкъсване на реалистичните връзки и универсализиране на човешката ситуация в новелата обаче, семейството започва разкрива друг свой потенциал. С всяка стъпка на сюжета то става все по-безсърдечно, досадата, формализмът и нетърпимостта към Грегор нарастват, разбирането и съчувствието към края рязка намаляват, заедно с нарастването на рационалните аргументи срещу него. И накрая същото семейство – макар скрито зад разни приемливи съображения и оправдания – всъщност действа страшно и безмилостно, то почти осъжда на смърт Грегор. В развитието на сюжета всички традиционни семейни роли странно са се деформирали и изместили. Бащата в това семейство никога не е бил „великан“, древните му функции са по-малко видими отколкото в „Присъдата“ – в новелата първоначално той е просто натежал старец, който с развитието на сюжета става все по-неприятен, затлъстял и нечист, злобен и егоистичен; разбираме, че всъщност е измамил сина си за своя фалит. Паралелно с тази метаморфоза, той напълно скъсва връзката си със сина и се превръща в яростен негов преследвач, при което и през битовата му фигура започва да прозира древен призрак – перверзна пародия на Героя, борец срещу чудовището<sup>53</sup>. Той остава странен, хленчещ Герой, стар, несигурен и немощен, досадно

---

<sup>53</sup> В новата ситуация той става гротескно-пародийно вариант на семеен Защитник, сякаш инсцениращ битови варианти на героически пози - той „побеждава“ Чудовището, като му „шътка“, гони го около масата, дуелира се с бастун с него, замеря го с ябълки, преследва го със „страшните“ си подметки... Така съчетава в своята литературна направа страшното, реалистичното и смешното. В своята пародийна „полугероичност“ той е аналог на Протагониста, който е „получудовище“.

оплакваш се, но във втората част новелата все по-често го облича в инсигниите на службата и бюрокрацията – стегната мръсна ливрея с твърда яка; той се превръща в един поредните вратари на Кафка. И докато майката е сведена до астматична припадничавя кукла, посоката, в която е трансформирана малолетната дъщеря – цигуларка, любимка на Грегор, младо, миловидно момиче с мечти и амбиции – е най-брутална. Във финала, както видяхме, тя, смесвайки грижата за семейството, логиката и манипулациите, забравила всяка любов към Грегор, тя се оказва чиста проба говорител на биополитическия Разум. Десетилетия преди нацистите, нежната Грете формулира съвсем ясно, със зряла автономна разумност, безкомпромисно и решително, основанията на *Endlösung*, – паразитите, с които човекът не е в състояние да живее, трябва да бъдат просто изтребени.

Видяхме, как по характерния за новелата половинчат начин отговорността за смъртта на Грегор остава във въздуха, без да бъде приписана никому. Вписана в разни възможни обяснения – милост ли представлява, изстребване, самоубийство ли, или божия Присъда? – тя всъщност остава необяснена и добавя своя нюанс към антирационалната атмосфера. Паралелно с това се засилва и отвратителният момент – биполитическият тип рационалност продължава да произвежда своята отвратителна огледалност. Справянето с изсъхналото тяло на Грегор е оставено на „санитарните служби“, т.е. на слугинята – и никому и не хрумва, че това е кощунствен акт, който е ужасявал хората още от древността – отказ от погребение, разпиляване, омърсяване и оскверняване на осанките, предоставянето им на „псета и птици“. Ако иска, читателят би могъл да се сети (Кафка не му помага), че това е един от възловите европейски сюжети и че сестрата Антигона ще загине именно за да може да погребее брат си, както се полага според обичая, като пристъпи суровата заповед на Суверена: тук подобен трагедиен потенциал въобще не се разгръща, той просто е немислим. Всъщност никой от персонажите не се и съмнява, че мъртвото тяло на Сина е смет. А работата със сметта изисква рационално-хигиенни, а не семантични процедури. Грегор може би е бил готов да се жертва за своето семейството, но биополитическият свят на новелата не се нуждае от жертви, не ги допуска и не ги приема – те биха внесли смисъл, а не рационалност. Всъщност статутът, „нацисткия“ *Ungeziefer*, който новелата е предписала на Грегор, е предредила нещата: вредителите се премахват, не се жертват. В света на разумните мерки, където грижовно се управлява общото благо,

премахването на тези, които пречат, е инструментален акт. Там не са възможни жертви, защото няма Кръст, няма и богове, няма други основания.

\* \* \*

Ако приемем тази перспектива, „Преображението“ се оказва разказ за нещо като обратна, травестираща инкарнация – не как Бог-Отец се е родил в Сина-Богочовек, а как в един свят без богове и демони, избледняващият Дявол, пулверизиращото се абсолютното Зло, напускащо света, се е въплътило в един отвратителен, абсурден Син-Насекомо, вредител, който бавно съхне.

\* \* \*

Впрочем, тази иманентна, дребна фигура на Злото е парадоксална – и Кафка знае това. Продукт на биополитическата рационалност, тя все пак не е възможна, без нещо което не е зло: Смисъла, разбирането. Само този инстанция може да помогне да се удържи Грегор не само като насекомо и чудовище, а като човек и Син.

#### СМИСЪЛЪТ КАТО СЪСТРАДАНИЕ И МАШИНА

В предишни епохи Смисълт, или по-добре казано Промисълт, е бил божествен, той е бил Слово, което е било в началото и в края, бил е истината и пътят, и животът; със своя дъх, едновременно семантика и любов, той е присъствал и оживявал всички индивидуални души, бил е Гарант на тяхното общуване и разбиране, пред очите на неговата Истина са изричали клетвите си. Казано на друг, нетеологически език, в секуларния свят смислопроизводството и социалната комуникация са били възможни чрез един тотален посредник – регулативната идея, наречена Бог. В епохата на *kategorische Umkehr*, обаче, когато Бог си е тръгнал от света, (или казано иначе, предишната регулативна идея, опосредяваща социалната комуникация се е разпаднала) смисълт също е станал иманентен. Подобно на Злото, той и се е размножил вавилонски – от тоталността на Промисъла се е пръснал по разнообразието на взаимно отдалечаващите се езици и стилове, пулверизирал в перспективистките игри на гледните точки, разпаднал се е в пороя от разминаващите се намерения и мисли на всекидневните хора, чието общуване е пълно с взаимни разумения и недоразумения, а зад игрите на различните човешки „истини“, реални и привидни, зад преплитанията на маски, преструвки и искренности вече няма никакъв гарант.

\* \* \*

Да имаше Бог, Грегор Замза щеше да бъде спасен. Всевиждащият и Всемиловичият би прозрял душата му, благородството му, невинното му страдание, отчаянието, така подобно, но и така различно от Христовото. Би ги приел, простил и приласкал, би го върнал към Човешкото. Но новелата не осигурява Бог за своя Протагонист. Вместо Него, бедният Грегор трябва да разчита на обикновените същества, хора, други персонажи. Поне най-близките от тях би трябвало да го разбират, да му съчувстват, да гарантират, че въпреки ужасното му тяло, той все пак, все още е човек, че мисли, чувства, желае. Близките персонажи обаче твърде бързо се отказват от тази функция – престават да го разбират, не правят никакво усилие да общуват с него, бързо свикват с мисълта, че той е само неразбираем и вреден *Untier*.

Единственото подобие на Бог, което с остава на Грегор, е всевиждащият разказвач – и тази повествователна инстанция известно време играе тази роля – тя прозира в душата на своя герой, разказва-разбира човешките му мисли и чувства, прави ги достъпни на читателя и така осигурява „истината“ за човешкия вътрешен свят на Грегор. Но все пак разказвачът е само наративна, т.е. познавателна и словесна имитация на Божественото, нещо като изолиран частен аспект от него. Той може единствено да разкаже героя, не и да му помогне, може да го разбере мотивите и мислите му, но функцията му на обективно, хладно разказване не допуска емоционална подкрепа. В него универсалната онтологична категория на разбирането се е свела до наративна конвенция и се е отделила от човешкото съчувствие: между Смисъла и Любовта вече няма необходима връзка. По самата си природа на всевиждащ обективен разказвач той трансформира диалогичното „Аз – Ти“ отношение във вънпоставеността на релацията „Аз – Той“. Това по-същество е обективизираща процедура – повествованието очертава границите на субекта и неговия смисъл, превръща разказваното лице в обект, с който може да се манипулира. Така разказването се оказва двойствено: то едновременно „прониква“ в героя и свидетелства за истината на неговия вътрешен свят, но прави това със словесни средства, които са различни от вътрешното слово на героя, и с идея за истина, която не съвпада с тази на самия Грегор. С това се извършва това прастарата операция на всяка проза – възпроизвежда се смисловото разминаване, дистанцията между разказ и герой.

Все пак, въпреки казаното, разказвачът, създаден от Кафка, за известно време е единственият гарант за това, че Грегор е още човек. Той гарантира на читателя, че в

героя-хлебарка човешкият смисъл все още е запазен – въпреки това, че другите литературни хора отдавна не желаят да знаят и да вярват в това. По тази причина, сравнено с биополитическия дискурс, разказването като процедура по принцип е на другия полюс на Модерността – то не управлява, а разбира. И в „Преображението“ разказвачът за известно време изглежда истински фокус на разбирането, а с това на хуманността и смисъла. Неговият антипод, биополитическата реторика е изцяло обективизираща: тя не се допитва до индивидите, не проявява любопитство какво те мислят и чувстват, не диалогизира, не се интересува от тяхната душа, не реконструира намерения и мотиви, човешки смисъл, защото ги третира единствено като масови обекти за рационално управление, подчинява ги на обективни и обобщаващи статистики, социологически и демоскопски анализи, на процедури по нормализация и стандартизация на дресираните им тела. За рационалния управленец всичко това прави „душите“ на въпросните индивиди, психиките им – пренебрежим епифеномен, от който управлението по принцип би могло и да не се интересува. То не прониква в души както средновековните изповедници, а управлява покорните тела в тяхната маса. Макар че за биополитическия разум дори и посоченият епифеномен може да бъде управляван чрез идеологически интерпелации, хегемонни идеи, публични манипулации, образователни процедури и процесите на социализация-субективация, чиято граница са „грижата за себе си“, и „технолозиите на Аз-а“).

\* \* \*

Видяхме обаче, как във финала на новелата и разказвачът зарязва Грегор. Той престава да се държи като добър класически разказвач – (типична наративна инстанция, която помни съществената човешка тема на своето разказване, удържа героя си или поне паметта за него, разказва за важното – в случая, съдбата на Грегор, дори след смъртта му). Повествователното око започва да се държи по-скоро като камера, отдалечаваща се от умиращия бръмбар. Т.е. наративната инстанция започва да се държи като машина, която няма собствена смислова задача (тема, централен герой), а механично реагира на нови стимули – според машинната си програма насочва вниманието си към онова, което е актуално в момента (останалите живи, техните интересни проблеми и възможности, а не към изветрялата душа на умрелия). По този начин разказът също не погребва своя Грегор, не го оплаква с разказ – само бегло намеква, че бил изхвърлен на боклука. Във финала на новелата наративната инстанция престава да бъде гарант за човешкостта на Грегор, изоставя го на неговата хитинова

съдба и гниенето. Стъпка по стъпка всички са зарязали Грегор и накрая в новелата не остава сякаш инстанция, която да се интересува от неговите преживявания, да ги удържа в памет, да свидетелства за това, че той е човек.

Дали с това конфликтното равновесие в новелата не се е нарушило окончателно? Развитието на сюжета в края сякаш показва, че херменевтичната функция, заедно с отговорността по удържане на човешкото, което тя носи, окончателно се е подчинила на диктата на технологичните функции и биополитически рационализъм. Дали подобен финал на новелата не превръща бедния Грегор Замза в прототип на „мюсюлманин“, невъзможната фигура на свидетелството, позната ни от Лагера – онова примирено, рухнало същество, за което никой никога няма да научи нищо, в чиято душа никой няма да може да проникне? В процес на разпадане на всичко човешко, мюсюлманинът пътува към смъртта апатично и безразлично. Изглежда, че завинаги ще остане неизвестно онова, което си е мислил и чувствал в дългите дни, минути, секунди на умирането, дали въобще е мислил и чувствал нещо. Той си тръгва непрозрачен – мълчалив, примирен и безсилен, толкова безсилен, че предизвиква въпроса „Нима това е човек?“.

\* \* \*

Майстер Екхард има един фрагмент, в който казва, че Бог е не само Отец-Създател на всички неща, но и тяхна Майка. Защото след създаването Майката остава при Нещата, обича ги и им пречи да се разпаднат обратно в нищожността, от която са създадени. Можем да преведем тази мисъл на секуларен херменевтичен език и да кажем с друг акцент: съществува отговорност по удържане на смисъла на човешкото същество, който е съществената съставка на неговото човешко достойнство. Този „вътрешен свят“<sup>54</sup> би трябвало да бъде удържан, поддържан, признаван, разбираен,

---

<sup>54</sup> Опасният израз „вътрешен свят“ веднага ще направи мнозина бдителни. Но той тук не бива да бъде разбираен нито в посока романтически психологизъм, нито да бъде отменен от една твърде лесна „критика на субекта“. Днес вече не вярваме, че съществува автономен, самодостатъчен и абсолютен тип Съзнание, картезианско *Cogito*, самостоен източник на действия и избори, устойчив център на преживявания. Субектът съществува само като възможност с нестабилна, проблематична и множествена идентичност, събиращ в себе си напреженията на съзнанието, структурирано като език, и несъзнаваното, играта на отсъствия, замествания, желаниа и травми, също конструирани като език. „Вътрешният свят“ не е отделен с китайска стена от външния, защото със сигурност е пронизан от хабитуси, външни дискурси, модели и властови отношения, ангажиран е в диалогичен обмен и съществува само в заплашена и частична автономия - обикновено като рискова игра в процепите, приплъзванията и нишите на социалната структура, само като възможност за свобода и съпротива. Това обаче съвсем не отменя разцепването между социалния образ, с който обществото етикетира човека, и живия живот на неговото съзнание, почти никога несъвпадащо с тази социална категоризация. Този жив живот на съзнанието е

репликиран, с него трябва да се общува, да се чуват въпросите му, да им се отговаря, неговата истина трябва да бъде уважавана и коментирана, неговите чувства – съчувствани – иначе човешкото същество би се разпаднало в нищото, би се превърнало в мюсюлманин. И това е общо място на съвременната херменевтика, психоанализа и философия на признанието.

На друго място (Кьосев, под печат) съм се опитал да покажа, как модерната литература е контрамодерен проект, търсец и удържащ този смисъл в най-граничните и невъзможни състояния на човешкото – в малки хора и чиновници, в асоциални типове, разбойници и хайдутути, луди и престъпници, проститутки, педофили, хладнокръвни убийци и морални чудовища – или в скритите, нечовешки дебери на несъзнаваното на обикновения човек. И как това търсене се оказва изпитание на самата литература – на нейния език, жанровост, начини на разказване, строене на персонажи и пр. – то е онова, което Юлия Кръстева нарича *writing as experience of limit* и чийто рискове – това тук можем само да подхвърлим – са свързани с пресътворяване на модерния свет, с експерименти с онтологическата му и социална структура.

„Преображението“ е такъв пределен експеримент – не само с бедния Грегор, а и със самата литература, с нейния статут на словесно изкуство. Кафка пише в една колективна литературна посока, която може да бъде определена като самата огледална литературна „Другост“ на биополитиките – тя е опит за разбиране, за тотално проникване в непрозрачните и непокорни остатъци от „душа“ в покорените тела, за удържане на смисъл в „голия живот“ на онова парченце „*psyche* във *zoe*“. Конфликтът между модерния проект за рационално управление на покорните тела и контрамодерния проект на литературата, искащ да удържи непокорен смисъл в тях, е стар: но тук, при Кафка, той е доведен до истински предел. „Преображението“ демонстрира, че дори някъде в така проблематичното „вътре“ на тези създания, които по очевидност са Хлебарки, Паразити, Вредители – истински Гадини, тече невидим, сложен, личен, мъчително-трагичен разказ. И че удържането на неговия смисъл е съдбоносна задача, за да не се разпадне Човешкото в паразит.

Новелата демонстрира още нещо, което Примо Леви не е знаел. Че мюсюлманинът никога не е напълно сам. Отговорността за удържане на неговия избледняващ смисъл винаги се прехвърля – в нея има нещо императивно и тя никога не

---

един от собствените фокуси на литературата, която в историческото си развитие непрекъснато търси нови и нови словесни и разказвателни стратегии за неговото опубличностяване.

може да изчезне. В „Преображението“ това е демонстрирано особено драматично: дори когато персонажите, разказвачът и разказът изоставят своя Протагонист и окончателно го свеждат до тяло между живота и смъртта, когато техните наративни смислови машини са така настроени, че мислите, чувствата, преживяванията на този герой постепенно да изсъхват, избледняват, когато се стапя смисъла им – той не е изоставен. Окоето на разказа го изоставя, но не и новелата: тя прехвърля отговорността за разбирането и паметта за Грегор върху онези, които „виждат какво се случва“, читателите.

Как става това? Заглавието на творбата винаги играе роля на възлов метатекст, интерпретаторски ключ, а тук то е „Преображението“ и това е съществено. Новела, която се казва така, не би могла да забрави „Преобразения“, тя е за него – и това е норма на наративната ѝ памет. Това заглавие изисква от читателя – един идеален, имплицитен читател – да помни за какво и за кого става дума дори когато в самия текст се случва и се разказва за забравата. Имплицитният читател от своя страна съвсем не е пасивен – той има важна композиционна задача. Реакцията му има огледална драматургия, която е антипод на всички смислови машини, за които говорих. Докато разбирането и съчувствието на персонажи и наратор към Грегор деградира, то разбирането и съчувствието на тази нормативна читателска фигура се движи в обратната посока – и достига емпатическа кулминация точно когато Грегор е изоставен от всички и умира сам в развиделяващата се нощ. С всеки безнадежден ход на сюжета съчувстващият читател е трябвало да бъде по-близо до Грегор, и трябва да му набавя смисъл и човешко качество, колкото повече героят е лишаван от него. Заедно с разказвача читателят вижда отвъд Грегор, вижда по-дълбоко трагизма, знае, че няма надежда... И в един момент, когато Грегор умре и хитиновото му телце се разложи в нечистотиите, върху този читател остава бремето на смисъла и паметта.

Тук говорим за имплицитен читател, скрита, мержелееща се норма на самия текст. Тази текстова програма на новелата играе ролята на норма и ориентир пред и срещу безброя от емпирични читатели на „Преображението“, които биха могли да реагират съвсем иначе. Оставен им е свободен избор – искат ли те да удържат този невъзможен смисъл? В състояние ли са да свидетелстват за онова, за което не може да се свидетелства? Нормата не може да бъде отстранена, но затова пък може да бъде пренебрегната с лекота – както свидетелства множеството от дистанцирани, иронични, комични и фарсови прочити на „Преображението“.

\* \* \*

Известно е, Кафка не си е харесвал финала на новелата, наричал го „нечетим“. Може би просто не е имал доверие на тези читатели, че ще запазят смисъла на неговия Грегор.

## Използвана литература:

**Агамбен, Дж.** (2004) *Ното Sacer. Суверенната власт и оголения живот*. София: Критика и хуманизъм

**Багай, Ж.** (1996) *Литературата и злото*. София: ИК Аргес

**Манчев, Б.** (2000), „Невъзможната фигура на безформеното“, в. *Култура*, 2000, бр. 7 23 февруари [http://www.kultura.bg/media/my\\_html/2168/gardev.htm](http://www.kultura.bg/media/my_html/2168/gardev.htm)

**Кьосев, Ал.** „Непрозрачната точка. Владимир Набоков и Мишел Уелбек: литературата в изследване на границите на човешкото“, В: *Сборник, посветен на 60-годишнината на проф. Калин Янакиев*, ред. Мартин Осиковски, под печат.

**Лилов, Явор.** (2001) *Символика на животните в политическите стратегии на модерната популярна култура*, Дисертация, Софийски университет, Философски факултет, Катедра по история и теория на културата.

**Мирчева, Г.** *(А)нормалност и достъп до публичността: Социално-институционални пространства на биомедицинските дискурси в България (1878 – 1939)* Дисертация, Софийски университет, Философски факултет, Катедра по история и теория на културата.

**Фуко, М.** (1996). *История на лудостта в класическата епоха*. Плевен: ЕА

**Фуко, М.** 2000. *Анормалните. Цикъл лекции в Колеж дьо Франс 1974 – 1975*. София: ЛиК

**Adorno, T.** (1953, 1977) *Aufzeichnungen zu Kafka, Gesammelte Schriften, Bd. 10/1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Bein, Al.** (1965) „Der jüdische Parasit. Bemerkungen zur Semantik der Judenfrage“. In: *Vierteljahreshaft für Zeitgeschichte*. 13. Jahrgang 1965 2. Heft/April, s. 121 – 149.

**Benjamim, W.** (1984) „Franz Kafka. Zu zehnten Wiederkehr seines Todestag“. In: *Allegorien kultureller Erfahrung*. Leipzig. Reclam s. 198 – 227.

**Collins, S-G.** (2013) *Parasite Anthropologies and the Persistence of Cultural Survivals* *Semiotic Review*, Issue 1: Parasites – <http://www.semioticreview.com> – June 2013,

**Douglas, M.** (1986): *How Institutions Think*. New York: Syracuse University Press.

**Furst, L.** (1992) *Through the Lens of the Reader. Exploration of the European Narrative*. Albany: State University of New York Press

**Gullestad A.M.** ( 2011). *Parasite. Political Concepts*, Critical Lexicon Vol 1  
[https://s3.amazonaws.com/s3.libraryofsocialscience.com/pdf/Parasite%20\\_%20Political%20Concepts\\_%20Issue%20One.pdf](https://s3.amazonaws.com/s3.libraryofsocialscience.com/pdf/Parasite%20_%20Political%20Concepts_%20Issue%20One.pdf)

**Schickedanz, Arno.** *Sozialparasitismus im Völkerleben*, Leipzig 1927

**Taylor, Ch.** (2004) *Modern Social Imaginaries*. Durham and London: Duke University Press

### **Използвани електронни ресурси:**

**Glossar** <http://www.gra.ch/lang-de/gra-glossar/135>

**Irmer, Th** (2013): “[Politik des Hasses: Zehlendorf im Nationalsozialismus. Das „erste antisemitische Denkmal Deutschlands“](#)“

“Ungeziefer müssen vernichtet werden. Parasiten, Insekten, Krabbelgetier. Kleinlebewesen spielen in der politischen Symbolik eine große Rolle. Zum antisemitischen Gehalt von Ungeziefer-Metaphern”. 2010: <http://jungle-world.com>